

**EL MOTIVO COMO UNIDAD NARRATIVA
A LA LUZ DEL ROMANCERO TRADICIONAL**

AURELIO GONZALEZ PEREZ

**TESIS PARA OPTAR AL
GRADO DE DOCTOR EN
LITERATURA HISPANICA**

EL COLEGIO DE MEXICO

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y LITERARIOS
1990**

EL MOTIVO COMO UNIDAD NARRATIVA A LA LUZ DEL
ROMANCERO TRADICIONAL

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION	1
I. LA LITERATURA DE TRADICION ORAL	
1.1 Especificidad de la literatura de tradición oral.	9
1.2 Elementos de la literatura de tradición oral.	20
1.3 La "apertura", característica definitoria de las obras de tradición oral. Apertura <u>versus</u> clausura.	23
1.4 Las unidades constitutivas del lenguaje de la tradición oral. El problema de las unidades mínimas: <u>fórmula</u> , <u>motivo</u> , <u>función</u> , <u>mitema</u> .	28
II. EL ROMANCE COMO TEXTO DE TRADICION ORAL	
2.1 El texto de tradición oral: tradicional o popular.	32
2.2 Características del romance.	41
2.3 La tradición vieja y la tradición oral moderna.	49
III. CONCEPCIONES Y USOS DEL MOTIVO EN LA TEORIA LITERARIA Y EN EL FOLCLOR	
3.1 Usos generales del término motivo.	57
3.2 El motivo como unidad.	60
3.3 El motivo como unidad mínima. A. Veselovski, B. Tomachevski.	62
3.3.1 Unidad mínima generativa. V. Shklovski, E. Frenzel, R. Trousson.	65
3.3.2 Unidad mínima recurrente. S. Thompson, A. Christensen, M. Soriano.	68
3.4 El motivo: unidad narrativa. C. Brémond, C. Segre.	72

3.5 El motivo: unidad clasificatoria y unidad funcional. A. Dundes, J. Courtés.	75
3.6 El motivo como unidad en distintos niveles narratológicos. V. Propp, C. Lévi-Strauss, E. Volek, Seminario Menéndez Pidal.	81
3.7 El motivo como unidad de intriga determinada sintagmáticamente.	88
IV. UN MODELO DE ANALISIS DEL TEXTO NARRATIVO DE TRADICION ORAL	
4.1 El modelo <u>Romancero</u> de análisis.	92
4.1.1 Descripción.	92
4.1.2 Aplicaciones más importantes.	95
4.2 Valoración crítica del modelo <u>Romancero</u> .	96
4.3 El motivo: unidad de significación del nivel <u>Fábula-discurso/intriga</u> .	105
V. APLICACION DEL MODELO <u>ROMANCERO</u> MODIFICADO AL ANALISIS DE UNA MUESTRA DE TEXTOS ROMANCISTICOS	
5.1 Representatividad de la muestra seleccionada.	108
5.2 <u>La esposa de don García</u> (origen viejo, poco frecuente, sin texto viejo, novelesco).	125
5.3 <u>Belardo y Valdovinos</u> (origen viejo, poco frecuente, con texto viejo, carolingio).	212
5.4 <u>La aparición de la amada</u> (origen viejo, frecuente, con texto viejo, novelesco).	258
CONCLUSIONES	282
BIBLIOGRAFIA	285
APENDICE DE TEXTOS	301
Criterios editoriales	302
<u>La esposa de don García</u>	305
<u>Belardo y Valdovinos</u>	418
<u>La aparición de la amada</u>	499

INTRODUCCION

¿Qué es lo que permite que una misma canción o un mismo cuento se siga contando o cantando a lo largo de muchos siglos y en lugares separados por miles de kilómetros?

Las respuestas pueden ser varias y nos llevarían desde la consideración de la existencia de elementos atávicos en el hombre, a la presencia real y vital de elementos míticos en sociedades lejanas en tiempo y espacio. También podríamos hablar de valores comunes y temas universales que permanecen a través del tiempo en distintas sociedades; o de la relación que existe entre la realidad social de un momento dado y formas artísticas capaces de reactualizarse en cada contexto. Dependiendo del punto de vista que se tome, estas respuestas y posiblemente muchas otras más podrían ser válidas, así como es cierto el hecho de que muchas veces esta permanencia de una narración o un canto en distintas sociedades, a lo largo de un período de tiempo muy prolongado, depende de que pertenezca a una forma particular de literatura que se caracteriza tanto por estar regida por principios de variabilidad, como por utilizar el medio oral para su transmisión. El análisis de las distintas formas literarias nos permite aislar, al menos teóricamente, en ese todo unitario que es el texto, elementos constitutivos menores que, en algunos casos, consideramos como definitorios de un género (como el verso y las estrofas de la poesía o los epítetos de la épica), y en otros simplemente como partes características de ese lenguaje

particular que llamamos literario y que es diferente del lenguaje coloquial habitual, como la metáfora o las figuras retóricas. En el caso de la literatura de tradición oral casi siempre se le ha considerado como formada por elementos mucho más fijos -y por lo tanto repetitivos- que aquellos que encontramos en las expresiones literarias cultas.

Partiendo de la base, como dije antes, de que en la narración poética tradicional como en toda obra literaria existen varias unidades menores, en este trabajo pretendo determinar con mayor precisión de la que se ha usado hasta ahora, los límites y las funciones de uno de los elementos narrativos que se suelen reconocer en la literatura de tradición oral: el motivo. El motivo forma parte de estas unidades menores, a través de las cuales cobra forma la creación literaria. El campo en que estudiaré su función es el de la literatura de transmisión oral, que precisamente por la mayor evidencia, repetitividad y fijeza de sus elementos constitutivos, se presta en forma privilegiada a la observación necesaria para deducir leyes generales.

La definición de una ley general del funcionamiento y de la función del motivo puede ser una útil herramienta que nos permita alcanzar una mayor comprensión de lo que es la forma de literatura más difundida (y en muchos casos la única) entre la mayoría de los seres humanos que habitan este planeta: la de tradición oral.

Al analizar detalladamente las características del motivo, señalaré sus relaciones con las unidades narrativas

pertenecientes a los diferentes niveles narratológicos en que se puede descomponer el texto; aquellas unidades, únicamente, que con más facilidad se pueden equiparar con el motivo, y que es preciso deslindar de éste.

Para lograr este objetivo me ha parecido conveniente tratar de mostrar, en primer lugar, en qué radica la especificidad de la literatura de tradición oral, especificidad que no consiste simplemente en su forma de transmisión, sino en toda una serie de características muy precisas; luego indicaré cuáles son las diferentes formas y estilos en que se manifiesta esta literatura, tomando como material de análisis, dentro de mi estudio, a una de las formas más difundidas y significativas en la lengua española: el romance.

Para hablar del motivo dentro de la narración de transmisión oral, he considerado necesario revisar distintas concepciones que se tienen de esta unidad en diferentes disciplinas artísticas, en trabajos sobre teoría literaria en general, pero próximos a la oralidad o el folclor, y en los estudios especializados más destacados sobre la narración de tipo oral o folclórica en general. Esta será la tercera parte de mi estudio dedicada al aspecto teórico del problema. En ella presentaré también mi propuesta de definición para el término motivo, la cual surge del estudio de distintos romances, y cobra forma por lo tanto a la luz del Romancero tradicional. Considero más oportuno, para los fines analíticos, adelantar esta propuesta de definición, para que sirva como punto de partida para el acercamiento a los

textos que se estudiarán. Pero es conveniente aclarar que tal definición emana directamente de una prolongada y constante labor de análisis de los textos romancísticos, enriquecida por una casi decenal práctica de recolector. Acorde con esta intención práctica del proceso lógico, señalaré también en esta parte la utilización de mi propuesta en el análisis textual.

Mi intento es determinar los límites y mostrar el funcionamiento de los motivos, en cuanto unidades narrativas, en la forma poética de tradición oral antes mencionada: el romance, desde una perspectiva sintagmática y no paradigmática, perspectiva esta última en que se le ha estudiado habitualmente. De hecho, la visión comparativa, que relaciona textos de distintas culturas, ha dominado sobre una visión que pretenda entender el funcionamiento de una unidad menor dentro de un corpus de versiones de un mismo texto particular.

Metodológicamente he reducido el campo de la narrativa poética de transmisión oral al Romancero, por considerar que este género reúne plenamente las características de lo tradicional (forma de la literatura de transmisión oral que nos parece más interesante), porque actualmente aún demuestra una gran vitalidad, y ofrece una dispersión geográfica y temporal lo suficientemente amplia como para garantizar que las conclusiones derivadas de un estudio serio sobre el Romancero podrían tener validez o aplicación más allá del ámbito de este género.

Para comprobar mis puntos de vista sobre la función narrativa del motivo, presentaré, como última etapa del trabajo,

un análisis exhaustivo de la presencia, esencia y límites funcionales de elementos concretamente definibles como motivos en textos romancísticos.

Antes de llevar a cabo este análisis textual ilustraré el método de análisis que he empleado. Este recoge la herencia metodológica de los estudios llevados a cabo por el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, tanto para la elaboración del Catálogo general del Romancero, como para el análisis de varios tipos de romances. En este método se distinguen varios niveles de significación del relato; y, a mi parecer, esto resulta muy provechoso, tanto para la determinación de la invariante, hecho relevante para la elaboración de un catálogo de un género del que Menéndez Pidal ha dicho que vive en variantes, como para mostrar la gama y significado de la variación en distintos niveles narrativos. Sin embargo, como dije, no todos los niveles que incluye el modelo serán considerados en mi análisis, pues rebasan los límites que he puesto a mi objeto de estudio que es el de analizar únicamente el motivo y las unidades narratológicas que pueden confundirse con él.

Concibo al poema tradicional como un texto en el cual la "apertura" (tal como la ha planteado Diego Catalán en múltiples trabajos) es la característica definitoria; por lo tanto, el reconocimiento y análisis de las variantes es condición indispensable para su estudio científico.

Dado este carácter "abierto", el estudio del Romancero, y de cualquier otra manifestación de literatura de transmisión oral de

tipo tradicional —esto es, con variantes—, exige examinar los textos en todas sus manifestaciones conocidas, lo cual no se ha hecho en muchos casos con el suficiente rigor. Para esto he llevado a cabo una amplia investigación que me ha permitido reunir los corpora de los romances que analizo, y que aquí presento, como apéndices documentales, en forma que puede servir como base para una posible edición posterior de ellos o permitir un punto de partida sólido para estudios y análisis serios en múltiples perspectivas, y no solamente servir como material de apoyo para la presente investigación.

Para la recopilación de estos corpora he recurrido a las tres fuentes de conocimiento imprescindibles en cualquier estudio moderno del Romancero: los textos ya publicados (no muy abundantes) en diferentes colecciones y con distinto grado de rigor científico; los numerosísimos textos inéditos, por lo general manuscritos, conservados en archivos públicos y privados (colecciones que pude consultar gracias a la gentileza de sus encargados o poseedores, de lo cual estoy profundamente agradecido), y la que es probablemente la más importante de las fuentes: la memoria de los portadores del saber tradicional; memoria que se reproduce y conserva en las grabaciones de campo obtenidas encuestando a esos portadores de tradición.

En la edición primaria que presento de todas estas versiones, se ha respetado la inestabilidad del texto tradicional a través del aparato de variantes; también se ha buscado dar la mayor ayuda al investigador proporcionando en la

cabecera del texto toda la información sobre la recolección, informante, colector, localización del original y, en caso de ser un texto ya publicado, su bibliografía completa.

El material ha sido organizado siguiendo un criterio geográfico (por provincias en el caso de las versiones peninsulares, y por países en las versiones americanas, en ambos casos ordenadas de norte a sur), y al interior de cada grupo de versiones de una zona se ha seguido un orden cronológico según la fecha de recolección; y cuando se desconoce ésta, de publicación. Con este tipo de organización, no se determinan ni se agrupan los textos por tipos de versiones, lo cual permite manejar los motivos, unidades menores, con mayor flexibilidad, y se tiene más facilidad en el momento de hacer referencias, ya que éstas sólo indican una proveniencia geográfica y no otra tipología.

Los romances escogidos como muestra representativa para su análisis, lo han sido tomando en cuenta en primer lugar su tradicionalidad, después lo manejable de su corpus (número de versiones no exageradamente grande, pero tampoco muy reducido) y, finalmente, la riqueza y variedad de elementos narrativos que pudieran mostrar más aspectos del motivo. En el caso de que se conozcan textos viejos de los romances seleccionados, se han tomado en cuenta estas versiones, aunque con la limitación de que consideramos que han llegado a nosotros ya literaturizadas por las modificaciones introducidas por los editores de los siglos XV y XVI.

En los análisis de estos textos tradicionales trato de determinar sintagmáticamente cuáles son, en sus contextos narrativos, las unidades funcionales que podemos identificar como motivos, según la definición del término que daré como presupuesto teórico, y cuál es su función específica dentro de ese texto en particular.

Desde luego reconozco que cada versión de los romances proviene de un contexto social específico (tanto espacial como temporal) y que de alguna manera el texto lo refleja en su apertura narrativa; y que por lo tanto esa dimensión del texto también es analizable. Sin embargo, tanto por los objetivos, como por los límites de este trabajo, he evitado, dentro de lo posible, tratar en mis análisis esa dimensión, ya que, aparte de hacerlos mucho más extensos, los resultados no necesariamente nos servirían para marcar las fronteras del concepto de motivo ni para mostrarnos otras funciones.

En el análisis también he pretendido iluminar, aunque de manera solo tangencial, algunas de las facetas del motivo que pueden aparecer al considerarlo desde otras perspectivas distintas de la que yo tomo, ya que esto ayuda a poder llegar a una definición más precisa del motivo como unidad narrativa, que nos permita entender mejor cuáles son sus límites, y por lo tanto, poder hacer uso de esta noción con más provecho en el análisis de los textos de tradición oral, romancísticos o de otro tipo, para entender mejor cuáles son algunos de los mecanismos de funcionamiento de esta forma de literatura.

I. LA LITERATURA DE TRADICION ORAL

1.1 Especificidad de la literatura de tradición oral

"Supongamos que un miembro de una comunidad compusiera algo propio en verso ..."¹

¿Qué pasaría?

Lo que pasaría, de llevarse a cabo la anterior suposición, sería muy distinto según nos coloquemos en la perspectiva de la tradición oral, cuya expresión más amplia es el folclor, o fuera de ella. Si no hablamos de folclor, el individuo en cuestión habrá creado un texto literario de mayor o menor valor y con posibilidad de que sea en mayor o menor medida reconocido por sus contemporáneos —o, si no por ellos, por las generaciones futuras— como un hecho literario; si por el contrario hablamos de tradición oral, el texto no podrá considerarse como un hecho folclórico (en este caso literario) mientras la comunidad no lo acepte; y si ésta no lo hace, el texto se perderá para la tradición folclórica, pues no se conservará en la memoria colectiva, ya que la transmisión de ésta es oral. Esta aceptación, y por tanto la literariedad folclórica, dependerá de si el texto se ajusta a un lenguaje determinado, estructuras

¹ R. Jakobson y P. Bogatyrev, "El folklore como forma específica de creación" en Ensayos de poética, FCE, México, 1977, p. 9.

específicas, temas propios, etc.; en otras palabras, de si se ajusta a los códigos del lenguaje de la tradición oral, que es el parámetro de referencia con el cual la comunidad acepta o no un texto como propio.

Jakobson y Bogatyrev, al poner en relación el folclor (literatura de tradición oral en nuestro caso) y la literatura, hacen ver que "el primero corresponde a la lengua, y la otra, al habla"², con lo que se pone de manifiesto el carácter de realización individual del texto literario que podemos llamar culto.

De acuerdo con esta diferencia, el "texto" de tradición oral, concebido como obra folclórica por Jakobson y Bogatyrev, es "extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua."³

Entonces, aplicando esta dicotomía de origen saussuriano: lengua-habla (langue-parole), el "texto" de tradición oral sería "lengua", y su objetivación, esto es las distintas variantes interpretativas realizadas por los distintos transmisores, serían "habla".

La obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor,

² ibid., p. 13.

³ id., pp. 12-13.

tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la hace vivir a través de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, y a las cuales conocemos como versiones.

Se puede, por otra parte, dar el caso que un texto nacido como obra literaria culta entre a formar parte de la cadena de transmisión oral, y que sólo en este proceso adquiera las características del lenguaje tradicional oral. Esto sucede por lo general con textos que tienen afinidades con lo folclórico o tradicional, ya sean temáticas o estructurales; o con géneros populares no folclóricos, también arraigados en la comunidad.

De lo anterior se desprende que, en realidad, la aceptación del "texto" por la comunidad se vuelve un hecho en el momento en que éste forma parte del acervo comunitario; es decir, del acervo individual de cada uno de los distintos transmisores de la comunidad. Pero no todos los individuos —depositarios de una versión, que ya no del "texto"— actúan de la misma manera. La mayoría serán depositarios y transmisores que se pueden definir como pasivos: estos transmisores no se apasionan por las historias que cuentan, no buscan su conocimiento, lo reciben circunstancialmente, y por eso el acervo de "textos" que poseen es relativamente limitado; las "historias" que poseen están expresadas en un lenguaje del que son "hablantes" naturales, pero su ejercicio de este lenguaje en cada objetivación del relato no

llega casi nunca a rebasar los límites propios de la relación lengua-habla.

Por el contrario, existen otros transmisores que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir "poetas", de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria⁴, y de establecer una interrelación entre lo individual y lo comunitario. Para decirlo con palabras de la investigadora Ruth Finnegan: "The oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation both of a particular community and of a particular individual."⁵

La especificidad de la literatura oral no radica entonces solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está compuesta de acuerdo con unos principios particulares, que no son los mismos de la literatura "cultura". Con

⁴ Sobre este punto no todos los especialistas están de acuerdo, ya que algunos piensan que la remodelación poética o variación, se da en el momento de la objetivación o performance del texto. Pero esta posición me parece más difícil de sostener. Mi experiencia me ha demostrado que el transmisor por lo general posee su versión, o cuando mucho dos versiones (normalmente en este caso una de ellas es tradicional, y la otra, lexicalizada, bien sea de origen libresco, o bien una vulgata). Para el transmisor sería muy complicado mantener la fijeza de su versión si la rehiciera en el momento de cada ejecución (performance). Los transmisores excepcionales, creativos, con real dominio del lenguaje tradicional, si hacen variaciones en el momento de la ejecución las hacen sobre su propio patrón narrativo del texto que ya poseen con anterioridad.

⁵ R. Finnegan, Oral poetry, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, p. 213.

lo cual por "oral" no se deberá entender simplemente lo contrario de "escrito", sino una forma específica de creación literaria y de cultura.

Podemos considerar que el proceso de transmisión oral está integrado por los siguientes pasos: creación (oral o escrita) en algún momento indeterminado y, a fin de cuentas, poco importante una vez que el "texto" forma parte del saber de la comunidad; objetivación (ejecución-recepción, performance⁶); fijación por la memoria y, nuevamente, ejecución⁷. El texto existe en forma concreta solamente en el momento en que un miembro de la comunidad lo ejecuta, para sí mismo o ante algún escucha. Esto implica una serie de dificultades que no se presentan con la lectura del texto escrito, pues, como bien ha dicho Zumthor:

La performance orale implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante en quelque façon; d'où les variations, les modulations improvisées, la re-création du déjà-dit, la répétitivité: aucune globalité n'est perceptible, à moins que le message ne soit très bref.⁸

Por otra parte, el hecho mismo de este tipo de performance implica la participación amplia de los sentidos y de las circunstancias variables en que este acto complejo se lleva a cabo, todo lo cual contribuye a completar, con elementos

⁶ Este término en inglés se usa cada vez con más frecuencia para indicar el acto complejo en que coinciden la transmisión (en forma oral) y la recepción (en forma auditiva).

⁷ Cf. P. Zumthor, "Pour une poétique de la voix", Poétique, 40 (1979), p. 519.

⁸ ibid., p. 521.

suprasegmentales y contextuales, el significado del texto de una forma totalizadora, que rebasa el nivel de lo que se puede entender cuando sólo se conoce la versión del texto objetivado por el transmisor durante una ejecución. El carácter efímero de cada variante, o sea la inestabilidad textual definitoria de la literatura de transmisión oral debida a su "apertura", significa que nunca se agotan las posibilidades de variación de un "texto", entendido como el cañamazo del que hablan Jakobson y Bogatyrev. Por eso mismo, para ahondar realmente en la significación de un texto tradicional en su con-texto histórico y social, los estudiosos que lo abordamos desde fuera de la comunidad en que éste vive y se desarrolla sabemos que es necesario hacernos del mayor número de versiones posibles, sin olvidar que jamás lograremos conocerlas todas. Pero de esto hablaremos más adelante.

Esta forma de concebir -y producir- el hecho literario fue fundamental, y en muchos casos la única, durante gran parte de la historia literaria de la Humanidad. ¿Cuántos textos del mundo helénico o de la Edad Media, hoy sacralizados como textos únicos, no son sino versiones desgajadas de la cadena tradicional? Al hombre culto de nuestros días, sumergido en la producción literaria industrial post-gutenbergense,* le cuesta trabajo entender el proceso de una literatura en la cual no hay una clara diferenciación entre el emisor y el receptor, y en la cual la

* Sobre este problema véase la presentación de Diego Catalán del Catálogo general del Romancero pan-hispánico, (CGR), Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, pp. 13-15.

originalidad y la exclusividad son términos casi sin sentido. Sin embargo, no hay que olvidar que, aun en nuestros días, la mayor parte de los seres humanos disfrutan de una literatura exclusivamente de este tipo, la misma que ha existido desde que los primeros hombres decidieron que un relato tenía valor y merecía conservarse, por contener algo distinto de la simple comunicación cotidiana.

Con lo anterior no negamos la convivencia de ambas formas de literatura, hoy y en otras épocas, en determinados ámbitos, ni pretendemos comparar sus méritos o valores. Simplemente, queremos poner de manifiesto la existencia de una especificidad de la literatura oral y lo erróneo de aplicarle indiscriminadamente los criterios de la literatura culta, ya que, además de su distinto proceso de transmisión, está formada por elementos que, aunque en ocasiones son similares, se organizan de manera diferente. Para decirlo en palabras de Jakobson y Bogatyrev, "sería ambiguo hablar de formas idénticas a propósito de folklore y literatura [entendida en su forma culta]. Así, pongamos por caso, el verso, concepto que a primera vista parece significar lo mismo, tanto en literatura como en folklore, cubre aspectos en realidad muy diferentes en el plano funcional."¹⁰

Es claro que si un texto, para formar parte del acervo oral (folclórico), ha tenido que ser aceptado por la comunidad, debe ser tomado en cuenta no sólo en sus aspectos formales, sino también en su contenido, pues existe también una relación más o

¹⁰ Jakobson y Bogatyrev, op. cit., p. 19.

menos profunda entre contexto y contenido que prolonga en el tiempo, no sólo una tradición literaria, sino también una tradición ideológica; la presencia de "elementos que apuntan a un mundo inactual, no es contradictoria con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés 'histórico' (más bien sería 'arqueológico') por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas..."¹¹, sino, como explica el mismo Catalán, a la presentación de un mundo alternativo que permite soluciones que en el mundo real serían demasiado subversivas. Un mismo poema, gracias a la apertura que caracteriza este mundo literario, podrá reactualizar su sentido, a veces gracias a variantes mínimas, para adaptarse a las instituciones y situaciones vigentes de la comunidad en la cual se reproduce. Muchas veces, la acronía (entendida como atemporalidad o temporalidad anacrónica) permite el planteamiento de opciones renovadoras de la sociedad al explicar, a través del relato actualizado, las condiciones y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado. Esto es posible gracias a esa doble condición que posee el texto oral, que, por una parte, es un vigoroso soporte de la tradición, y, simultáneamente, permite, por ausencia de fijeza, una expresión riquísima de la innovación.

No todos los textos que se transmiten oralmente son del mismo tipo. La primera diferencia estriba en el estilo en que están compuestos; sin embargo, hay que tomar en cuenta que en

¹¹ D. Catalán, CGR, op. cit., p. 21.

este campo la diversidad estilística es más restringida, y que "la multiplicidad de estilos suele corresponder en el folklore a la multiplicidad de los géneros"¹². Por lo tanto, el "estilo épico" corresponde al género épico, aunque en la tradición oral o folclórica —como en la culta— existen formas mixtas (épico-líricas, por ejemplo) que corresponden a géneros mixtos como la balada.

También existen otras diferencias, que, aunque se reflejan en el estilo, corresponden a elementos más profundos. Me refiero, por ejemplo, a los textos llamados "vulgares", caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que se adapta a una estética popular¹³, y que, por lo general, se difunden desde los centros urbanos, y recogen comúnmente un ideario de las clases dominantes¹⁴ en temas que habitualmente son de "crónica negra" (o "nota roja"): catástrofes, crímenes, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos escandalosos, etc. En este tipo de textos, entre los que se podrían incluir también los que se definen como populares (aquellos que, aunque siguen los lineamientos temáticos y formales anteriores, no llegan a extremos "amarillistas"), toma parte la transmisión impresa a través de pliegos y hojas

¹² Jakobson y Bogatyrev, op. cit., n. p. 11.

¹³ "Los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta ... o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo." P. Henríquez Ureña, "Música popular de América", en Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano, INAH, México, 1981, p. 86.

¹⁴ D. Catalán, op. cit., p. 21.

volantes vendidos por sus transmisores (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), y su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y por tanto se memorizan tal cual. En algunos casos, sin embargo, entran verdaderamente en la cadena de transmisión oral, con sus juegos de variantes, y en efecto pasan a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad; esto es, se tradicionalizan.

Aún dentro de la oralidad nos podemos encontrar con que el valor de un texto dependa de su fijeza; es decir de la fidelidad absoluta con que se transmita. Un ejemplo bien conocido de esto son los relatos, conjuros y oraciones que requieren de un grupo de transmisores profesionalizados (sacerdotes o chamanes) que velen por una conservación inalterable de aquéllos. Este tipo de transmisión oral aparecerá sobre todo cuando el texto se ha ritualizado debido a su carácter fehaciente, originalmente mítico o mágico.

Todo lo anterior nos permite distinguir dentro de la oralidad tipos distintos de textos. Para ello, han sido de fundamental importancia las teorías y definiciones acuñadas por Menéndez Pidal, quien distingue acertadamente entre popular y tradicional, definiendo como popular

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra

ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla.¹⁵

Y define como poesía tradicional aquella

...que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.¹⁶

Esta poesía (literatura) es obra de un "autor legión", vive "en variantes"¹⁷ rehaciéndose continuamente, y es la que corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad.

Una vez aceptada la tesis pidalina que distingue entre tradicional y popular, es conveniente aclarar que el término folclor se refiere entonces, de manera general, a aquella parte de la cultura del hombre que se transmite oralmente y cuyo conocimiento perdura a través del tiempo en los distintos estratos o clases de una sociedad¹⁸.

¹⁵ R. Menéndez Pidal "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española" en Los romances de América, Espasa Calpe, Madrid, 1932, p. 73.

¹⁶ Ibid., p. 74; véase también Romancero hispánico, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1953, pp. 40 y ss.

¹⁷ Prólogo de R. Menéndez Pidal, D. Catalán y A. Galmés, Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad, CSIC, Madrid, 1954.

¹⁸ Véase K. Horálek, "Folk poetry: History and Typology" en Current Trends in Linguistics, vol. 12, Linguistics and Adjacent Arts and Sciences, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp. 741-807.

1.2 Elementos de la literatura de tradición oral

Marcel Jousse, uno de esos aislados pioneros de la década de los veinte en la teorización de los mecanismos de la tradición oral, decía que "Le péché originel, et capital, de notre civilisation de style écrit, est de se croire la Civilisation par excellence, LA Civilisation unique."¹ Consciente de la profunda diferencia entre la literatura de tradición oral y la escrita, Jousse se dedicó a estudiar los elementos compositivos de la oralidad, tratando de encontrar, para designarlos, una terminología apropiada. En la visión marcadamente antropológica del investigador francés, los elementos básicos de la oralidad son los siguientes, usando sus propios términos: "rythmisme", "bilatéralisme" y "formulisme". El "esquema rítmico" para Jousse corresponde al verso con todos sus valores mnemónicos; lo que él llama "bilateralismo" es fundamentalmente la expresión polarizada de opuestos (alto-bajo; izquierda-derecha; arriba-abajo) y, como una parte de ésta, los enunciados de tipo paralelístico; y, con el término "formulismo", destaca básicamente el valor de cristalización rítmico-semántico de este tipo de expresiones. La perspectiva de Jousse es probablemente demasiado antropológica, pues pone el énfasis sobre todo en los valores mímicos o gestuales de la expresión; pero es útil por que toma en cuenta ampliamente el hecho de la performance y la repercusión que tiene

¹ M. Jousse, L'antropologie du geste, Gallimard, París, 1974, p. 33.

en el texto oral. Cuestión muy importante ya que, entre otras razones, es gracias a esa repercusión que el texto oral funciona en forma diferente de como lo hace el texto que vive y se transmite por escrito, aun presentando este último algunos elementos catalogables bajo las mismas denominaciones usadas para aquel que depende de la transmisión oral.

Antes de seguir adelante, es conveniente precisar lo que se debe entender por poesía oral. Básicamente, se trata de aquellos textos que, en la esfera de la transmisión oral, están organizados métrica, o incluso sólo rítmicamente. Su extensión es muy variable, pues puede ir desde larguísima sagas hasta breves textos de uno o dos versos. Los textos poéticos de tradición oral pueden tener simultáneamente un contenido lírico y narrativo; la proporción de elementos narrativos determinará el género, pero ésta es una proporción tan variable, que determinar una frontera estricta entre lo lírico y lo narrativo es, además de difícil, poco práctico.

La literatura de transmisión oral, y en especial la poesía tradicional de este tipo, como ya hemos dicho, está formada por elementos que el trasmisor o hablante del lenguaje tradicional reconoce como propios y particulares de esa expresión. Como es lógico, tomando en cuenta que se trata de textos que viven en la memoria, muchos de estos elementos tienen una función mnemónica (aparte de poder cumplir otras). Entre los elementos de la oralidad que cumplen esta función, además de la estructuración métrica y rítmica propia del texto poético, se pueden mencionar

el paralelismo (en sus múltiples posibilidades de variación sintáctica o por sinonimia y antinomia), la repetición y la anáfora, los distintos tipos de esquemas binarios y ternarios, y las enumeraciones seriales. Pero considerar que estos elementos sólo se utilizan con esa función mnemónica es desconocer la retórica y la poética de la literatura oral, que concibe lo poético como esa expansión y/o condensación del lenguaje cotidiano que se obtiene al usar esos recursos, así como esa forma particular de construcción; tal como lo hace, a veces con recursos parecidos, la literatura escrita o culta.

En el lenguaje propio de la poesía de tradición oral también encontramos elementos absolutamente codificados, como los tópicos, epítetos y fórmulas. Cada género o tipo de textos puede tener elementos hipercodificados²⁰ y muy fijos, pero también existen otros que podríamos definir como inherentes a la literatura de transmisión oral y que aparecen en cualquiera de sus distintas manifestaciones²¹.

La presencia de estos elementos es lo que permite que un texto se acepte y conserve en la memoria de la colectividad como un texto folclórico. Al mismo tiempo, es la abundancia y riqueza

²⁰ Entiendo la hipercodificación como la inclusión de nuevos códigos particulares en un sistema previamente codificado. Cf. el capítulo sobre la hipercodificación y la hipocodificación en Umberto Eco, Tratado de semiótica general, Lumen, Barcelona, 1977, pp. 214-216.

²¹ Sobre los distintos elementos y estructuras presentes en el Romancero y la canción lírica, pero aplicables a la literatura de tradición oral en general, véase el libro de Mercedes Díaz Roig, El Romancero y la lírica popular moderna, El Colegio de México, México, 1976.

de estos elementos lo que permite la variación de las distintas objetivaciones de un texto.

1.3 La "apertura", característica definitoria de las obras de tradición oral.

En resumen hemos visto que, para que un texto pueda definirse como de tradición oral, hay que tomar en cuenta distintos factores. Hemos mencionado en primer lugar que la condición de oralidad de un texto radica en su forma de transmisión, precisamente a través de la palabra hablada; y que la transmisión sólo se produce si la comunidad acepta como propio un texto determinado. También hemos visto que esta aceptación depende en gran medida de que el texto tenga una forma cercana a una estética colectiva, que obedezca a unos patrones ideológicos comunes, y que esté expresada con unos recursos poéticos conocidos. La expresión mediante esos elementos poéticos que poseen todos los hablantes de ese lenguaje es lo que permite la variación en cada recreación, y hace que un texto sea integrable en un arte tradicional, substancialmente diverso del arte personal y culto, o sea que viva en variantes; esto es, que adquiriera la dimensión de la tradicionalidad, la forma específica de los textos de tradición oral.

Veremos ahora cómo, desde una perspectiva narratológica, esta variabilidad del texto tradicional se debe a una de sus características más distintivas: la "apertura".

Así como existe una variación en los significantes, pues el transmisor puede escoger una forma particular perteneciente al

paradigma del lenguaje tradicional, también se puede dar una variación en el significado; esto es, una forma particular y diferente de "entender" el texto.

Catalán, en un artículo fundamental sobre este concepto, nos dice que la apertura de un romance se puede advertir tanto en "la búsqueda de formas de expresar más eficazmente los significados: variantes de fábula que responden a un mismo modelo funcional, variantes de intriga que desarrollan una misma fábula, variantes de discurso que dramatizan diversamente una misma cadena de eventos, variantes verbales de un discurso dado,"²² así como en los significados mismos.

La tradicionalidad y, por ende, la "apertura" de los textos es algo que puede resultar difícil de comprender en una cultura que ha privilegiado por una parte la originalidad de la obra artística del tipo que sea, y, por otra, la condición individualista del creador. Pero esto no siempre ha sido así: estos conceptos están muy lejos de la posición que tenía el creador durante la Edad Media. En esa época la mentalidad colectiva tendía a ver, en el creador de una obra, un eslabón más dentro de una cadena de transmisión del conocimiento²³, y el

²² D. Catalán, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura", en Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, p. 261.

²³ Esta concepción también estaba vigente dentro del mismo "modelo de conocimiento" ya que el principio del magister dixit llevaba implícita una limitación de la idea de originalidad. También tiene que ver con esa concepción de la recreación la idea de auctoritas medieval (R. Curtius, La Edad Media latina, FCE, México, 1955, cap I.). Sobre la tradicionalidad en la literatura

propio creador sentía su obra como una versión personal —una más— de un saber colectivo. A este respecto baste recordar la conocida declaración de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, sobre su propia obra:

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede i más afeidir e enmendar si quisiere.²⁴

en la cual el único requisito que pone para la intervención ajena en su texto es que se tenga el conocimiento formal suficiente para hacerlo: "si bien trobar sopiere". Tal vez el último caso en que se realiza esta posibilidad de apertura en el aspecto formal (los significantes con las implicaciones inevitables en los significados) lo tenemos en Fernando de Rojas, cuando somete su obra, tal vez la primera versión de su Comedia, al trabajo crítico y reelaborador de un grupo de amigos²⁵. Desde entonces, y con la posibilidad de difusión que ofrecerá la imprenta, la literatura culta se concebirá como una expresión en textos únicos y fijos, cuya apertura residirá sólo en la interpretación de sus significados, pero sin que estas interpretaciones puedan llegar a modificar los significantes que constituyen el texto.

En la literatura de tipo tradicional, la apertura de los significantes posibilita en gran medida la apertura de los

medieval véase el artículo de Diego Catalán, "Los modos de producción y «reproducción» ... art. cit., pp. 247 y ss.

²⁴ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, ed. de Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1973, estrofa 1629, p. 603.

²⁵ Cf. S. Gilman, The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and Social Landscape of «La Celestina», Princeton University Press, Princeton, 1972, pp. 310-335.

significados, toda vez que el transmisor puede escoger sus expresiones entre una gama muy amplia, cuyos límites extremos pueden estar lo suficientemente distanciados como para incluir expresiones con variaciones notables en cuanto a significado, pero con cierta semejanza en la forma fónica. También hay que tener en cuenta la posibilidad de variación que se puede dar a causa de la relación que se establece entre dos o más expresiones, cuya proximidad puede sugerir un significado distinto. Por otra parte, la historia que se narra en un texto de literatura de tradición oral corresponde, en un nivel profundo, a situaciones míticas que están fuera del tiempo, que son atemporales, pero que se expresan en situaciones narrativas específicas que representan la realidad histórica y social concreta de la comunidad en que vive ese texto determinado. Estas historias, en el nivel de la fábula, tenderán a actualizarse y refuncionalizarse, para seguir expresando y representando la realidad, cambiante por el paso del tiempo, de dicha comunidad, y será en este proceso en el que el texto podrá ir variando continuamente su significado y en ocasiones sus significantes, hasta llegar, en casos extremos, a que una de sus versiones u objetivaciones sea un texto diferente. La historia, pues, expresada en el nivel de la fábula, habrá cambiado, aunque puede seguir siendo una de las tantas expresiones posibles del mismo contenido mítico profundo, que, como hemos dicho antes, es atemporal. Si bien en la mayoría de los casos la apertura del significado no llega a ser tan grande como para que la versión

venga a ser expresión de otro "texto", sin embargo siempre es narrativamente significativa.

El concepto de apertura tenemos que entenderlo entonces en dos sentidos: por una parte, como la aplicación de la amplia gama de posibilidades de variación discursiva, como apertura de significantes; y por otra, como la posibilidad de transformación del significado.

La apertura se puede considerar, en consecuencia, como la característica definitoria del texto tradicional, característica ésta que en el transcurso de nuestra civilización occidental no se ha presentado solo en textos orales, sino también en los de tradición escrita, mientras los modos de producción y reproducción literarios artesanales no fueron modificados por los medios "industriales" gutenbergses, y no se substituyó la mentalidad comunitaria tradicional medieval por la mentalidad individualista renacentista. Esto explica que obras medievales, cultas y aparentemente muy enraizadas en una cultura "escrita", como las propias crónicas históricas o la novela artúrica (con toda su carga de artificios literarios cultos y la idealización cortés), posean un alto grado de apertura. Fuera de este tipo de casos, la literatura de tradición "escrita" o culta tiene como característica la "clausura", pues pretende ser y es única en cuanto a texto, e invariable en cuanto a expresión y significado; al contrario de la literatura de tradición oral, tradicional, que se define por la apertura en las dos vertientes, significante y significado, antes mencionadas.

1.4 Las unidades constitutivas del lenguaje de la tradición oral. El problema de las unidades mínimas: «fórmula», «motivo», «función» y «mitema».

La poesía oral, por las características que le imprime su forma de transmisión, se apoya más en procesos de dramatización que de gramaticalización. Sin embargo, tiene tantas reglas y casi tan elaboradas como la misma poesía escrita, y es, en general, un tipo de literatura tan complejo como el que puede producir la cultura culta²⁶. La mal considerada naturalidad o sencillez del texto tradicional no es tal. Lo que sucede es que éste utiliza una serie de artificios literarios diferentes de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. La unidad básica de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la fórmula.

En el caso de la poesía narrativa de tipo oral, lo que tenemos, en la forma más elemental, es una historia que se debe contar de una manera específica, determinada por las reglas particulares del género. Estas reglas particulares fueron condensadas, probablemente en lo que ha sido una generalización demasiado tajante, por Milman Parry, y más concretamente por su

²⁶ Cf. P. Zumthor, "Le discours de la poésie orale", Poétique, 52 (1982), p. 387.

colaborador Arthur Lord²⁷ a principios de los años '60, en lo que llamaron el "estilo formulario". A partir de sus estudios sobre la épica oral balcánica (yugoslava) plantearon que la esencia de la poesía oral reside en el uso de fragmentos discursivos tradicionales, más o menos estereotipados y definibles en niveles léxicos, gramaticales y rítmicos, que son las fórmulas. Parry había definido, años atrás, la fórmula como "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"²⁸, y Lord definió como formularias aquellas líneas que siguen "the basic patterns of rhythm and syntax and have at least one word in the same position in the line in common with other lines or half lines"²⁹.

Otro de los aspectos que han tenido mucha importancia en las teorías sobre la fórmula ha sido el considerar la recurrencia como elemento básico para su definición. Este concepto fue expresado, entre otros autores, por un estudioso de la oralidad tan destacado como Bowra, quien lo aplicó tanto a expresiones, como a "escenas" o secuencias narrativas³⁰. Ruth H. Webber también ha utilizado este concepto de la fórmula como recurrencia

²⁷ A. Lord, The Singer of Tales, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

²⁸ M. Parry, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style", Harvard Studies in Classical Philology, 41:80 (1930). Apud. Lord, op. cit., p. 30. También en Adam Parry, ed., The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry, Clarendon, Oxford, 1970, p. 272.

²⁹ A. Lord, op. cit., p. 47.

³⁰ C. M. Bowra, Heroic Poetry, MacMillan, New York, 1978, pp. 222-223. La primera edición es de 1952.

al clasificar este tipo de unidades en el Romancero³¹. Duggan también considera la fórmula en función de su recurrencia, pero se trata una repetición muy elástica, pues en sus trabajos afirma que la simple reaparición de un verso dentro de un texto, incluso con variación e irregularidad métrica, basta para poderlo considerar como formulario³².

Básicamente, la fórmula sería entonces un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística. Es por ello que, en opinión de Zumthor, actualmente se debe considerar el estilo formulario

moins comme un type d'organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle: il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier.³³

Si vemos la fórmula en la perspectiva de unidad del lenguaje figurado del texto tradicional, nos encontramos, entonces, con que se trata de "tropos [que] «dicen» algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que

³¹ R. House Webber, "Formulistic Diction in the Spanish Ballad", University of California Publications on Modern Philology, XXXIV (1951), pp. 175-278.

³² J. Duggan "Formulaic Diction in the Cantar de mio Cid and the Old French Epic", en Oral Literature. Seven Essays, ed J. Duggan, Scottish Academic Press, Edinburgh-London, 1975, pp. 74-83.

³³ P. Zumthor, "Le discours...", op.cit., pp. 388-389.

proporciona una expresión... [formularia] no pueda desecharse como impertinente..."³⁴.

Es por medio de las fórmulas que los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el trasmisor lo identifica poéticamente. Las fórmulas permiten la coexistencia de la variante, en la objetivación de un texto, con la pertenencia a una tradición y a un género.

Otra de las unidades que se puede encontrar en el texto de tradición oral es el motivo, pero a los motivos y a cómo han sido concebidos por las distintas teorías dedicaremos el siguiente capítulo.

Si se hace un proceso mayor de abstracción del contenido del texto narrativo oral, entonces las unidades que habrá que considerar serán otras (función y mitema) y estarán muy relacionadas con la unidad narrativa, el motivo, más que con la unidad de discurso que es la fórmula.

La conceptualización básica de estas dos unidades (función y mitema), que implica una forma particular de entender el motivo en niveles más profundos de la narración ha sido hecha, respectivamente, por Propp y Lévi-Strauss³⁵.

³⁴ D. Catalán, CGR, op. cit., p. 171.

³⁵ V. Propp, Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971, y C. Lévi-Strauss, Antropología estructural, Siglo XXI, México, 1984.

II. EL ROMANCE COMO TEXTO DE TRADICION ORAL

2.1 El texto de tradición oral: tradicional o popular

Como ya hemos visto, entre las formas literarias de transmisión oral una de las más importantes es aquella que, siguiendo a Menéndez Pidal, hemos denominado tradicional. Pero, ¿cuál es el proceso que sigue un texto para que pueda llegar a ser considerado tradicional? La transmisión oral es un fenómeno complejo que ha variado mucho a lo largo de la historia de la humanidad, y en cada momento histórico se ha llevado a cabo de acuerdo con las condiciones culturales particulares de la comunidad que pretende transmitir y conservar un texto.

Básicamente las condiciones culturales a las que nos referimos son aquellas que se derivan de la relación proporcional entre una cultura culta y una cultura popular o tradicional. En última instancia esto nos lleva a las relaciones existentes, en un momento determinado de una sociedad con cierto grado de desarrollo, entre la escritura y la oralidad como medios de preservación y transmisión de sus manifestaciones literarias.

Walter Ong, al analizar las relaciones entre la oralidad y la escritura, distingue entre lo que llama "oralidad primaria y oralidad secundaria", entendiendo por oralidad primaria

"la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la

impresión. Es 'primaria' por el contraste con la 'oralidad secundaria' de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión."³⁶

Entre ambas surgieron la cultura caligráfica y la cultura tipográfica, durante las cuales la oralidad como medio de transmisión de distintos tipos de textos literarios nunca dejó de existir y sigue existiendo, aunque con características distintas.

La literatura que se transmite en las sociedades de oralidad primaria estaría constituida por "las formas artísticas exclusivamente orales"³⁷. Pero, de acuerdo con Ong, las culturas con una oralidad primaria desaparecieron hace tiempo y en sentido estricto se puede decir que actualmente hasta las culturas que aún parecen ofrecer tales características tienen algún tipo de conocimiento y experiencia de la escritura y sus efectos.

Con la aparición de la escritura, no sólo se modifica la manera de conservar y transmitir los textos literarios, sino también la forma de "hacer" literatura. Posteriormente, cuando aparece la cultura tipográfica, la literatura escrita abarca tanto la creación de literatura culta como de literatura popular, aunque ambas formas literarias escritas pueden seguir

³⁶ W. J. Ong, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, FCE, México, 1987, p. 20.

³⁷ Ibid., p. 23.

transmitiéndose oralmente³⁸. Recíprocamente, los textos tradicionales, esto es, aquellos transmitidos —y sobre todo recreados— oralmente, pueden ser preservados y difundidos por escrito.

La transmisión oral sigue siendo el proceso fundamental por el cual un texto, creado incluso originariamente por escrito y por tanto expresión de la cultura "culto", aunque bajo los presupuestos de una estética colectiva —esto es con un lenguaje poético que la comunidad reconoce como propio— se puede convertir en tradicional. Como ha dicho Menéndez Pidal, la popularización es la etapa previa en el proceso tradicional: "Toda poesía tradicional fue en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua, prolongada y más extensa..."³⁹. Esta 'popularidad continua' es la verdadera aceptación de un texto por parte de la comunidad, y esta aceptación implica "...la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional."⁴⁰ Por lo tanto,

³⁸ Margit Frenk ha demostrado ampliamente la importancia de la lectura en voz alta como vehículo de transmisión de la poesía culta en los Siglos de Oro: "Los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura en voz alta, la memorización, el canto". Cf. "«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, t. I, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 101-123. Así como "Ver, oír, leer..." en Homenaje a Ana María Barrenechea, Castalia, Madrid, 1984, pp. 235-240.

³⁹ R. Menéndez Pidal, Romancero hispánico, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 46.

⁴⁰ M. Díaz Roig, El Romancero y la lírica..., op. cit., p. 2.

como ya hemos dicho antes, el texto tradicional será aquel que, por su propia capacidad de "apertura", la comunidad recrea poéticamente a través de las distintas versiones que aparecen a lo largo del tiempo. Por el contrario, un texto popular será aquel que la comunidad acepta, pero que se mantiene casi inmutable en las distintas ejecuciones o performances. A la lexicalización de este tipo de textos contribuye en buena medida el hecho que una parte importante de su transmisión es por escrito, a través de hojas volantes o de pliegos sueltos y más recientemente de cancioneros. Con ello, el mantenimiento de elementos cultos es más intenso, y la comunidad, si bien los acepta, no se siente dueña de ellos hasta el punto de poder recrearlos (si no es muy raramente y con mucha lentitud). Tal es el caso de los romances o corridos de circunstancias, de tragedias o algunos textos religiosos (San Antonio y los pajaritos).

El romance sigue bastante fielmente el proceso que acabamos de describir. Entre los romances se conocen textos de origen notablemente antiguo, originalmente juglarescos o incluso cultos, que se han transmitido oralmente, creando un lenguaje particular con el cual se reproducen en multitud de variantes en cada performance o ejecución. Estos textos son los llamados "romances tradicionales", entre los que se incluyen desde los romances que se muestran como clara supervivencia de textos épicos, como algunos sobre el Cid, hasta los muy abundantes romances novelescos, pasando por los de temas carolingios, caballerescos,

históricos, etc. Por otra parte tenemos aquellos textos cuya difusión se ha llevado a cabo a partir de un texto impreso, normalmente un pliego suelto, compuesto con un estilo —distinto del tradicional— que recoge elementos degradados del estilo culto, por lo general con poca maestría, adaptándolos a sus necesidades; estos romances, al transmitirse en una primera etapa, difícilmente se someten a un proceso de variación, ya que no poseen el lenguaje poético que conoce el receptor-transmisor y que es lo que permite la recreación. Ejemplo de estos textos son La fiera Cuprecia, Rosaura la del guante, Los hermanos de Barcelona, La renegada de Valladolid, Atropellado por un tren o las innumerables y larguísimas narraciones sobre crímenes horrendos, milagros y demás hechos notables. Todos estos textos se denominan "romances vulgares" y corresponden a lo que hemos definido como literatura popular. Desde luego este tipo de romances, con la permanencia en el gusto de la comunidad y las sucesivas repeticiones, pueden modificar radicalmente su estilo y llegar a ser romances tradicionales; a éstos, cuando se puede reconocer claramente su origen, por conocer la fuente o por su estilo, los designamos como romances tradicionalizados: tal es el caso de La difunta pleiteada o Madre, Francisco no viene.

Lo que hay que preguntarse es precisamente en qué consiste este proceso de tradicionalización. Es claro que un romance o cualquier texto que no tenga una difusión amplia en la comunidad y, además, una permanencia en el gusto popular, difícilmente se tradicionalizará.

Lógicamente, la primera etapa de este proceso será la recepción, por parte del posible depositario, del texto que se transmite básicamente en forma oral.

En esta primera parte del proceso tradicional, el miembro de la comunidad escucha (sin excluir la posibilidad que el medio de transmisión pueda ser la lectura) un romance que, por sus características, le resulta familiar tanto en su lenguaje como en su contenido. Por lo tanto, no lo rechaza como algo ajeno o perteneciente a una forma cultural que, por consagrada, lo ha marginado^{*1}. Desde luego que el romance (o cualquier texto tradicional) debe además presentar algún interés para el escucha; esto es, tiene que ofrecer la posibilidad de ser referido a la situación social, real e ideológica, de la comunidad, ya que lo que se memoriza es una "lectura" comunitaria y no individual de los distintos segmentos narrativos. Esta posibilidad no necesariamente está relacionada con el tema del romance. Tenemos ejemplos como el de La muerte del príncipe don Juan, texto cuya referencia es la trágica muerte del heredero de los Reyes Católicos en octubre de 1497, y el testamento en el cual encomienda a su esposa encinta, la princesa Margarita de Austria, a sus padres; este romance, se sigue cantando en nuestros días, varios siglos después del hecho histórico, en multitud de comunidades, como una historia que

*1 A este respecto puede verse la "función identificadora" de los primeros versos de un romance en A. González, Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo, UAM-I, México, 1984, pp. 82-84.

explica hechos y situaciones actuales. Es, por tanto, algo vivo y funcional: lo cual quiere decir que efectivamente hay una lectura comunitaria que permite referir el romance a la realidad circundante de los cantores⁴².

Por lo tanto, en esta primera parte del proceso tradicional, el receptor escucha un texto que reconoce como propio (tanto por el lenguaje como por el tema y el tratamiento), lo descodifica y memoriza el significado de las secuencias que lo componen, las cuales están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que por lo tanto podrá variar); y remite su significado a conceptos que puedan ilustrar de alguna manera su contexto social.

En este sentido Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad reciben y aprehenden un romance

palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje.⁴³

⁴² Sobre la adaptación de este romance a su contexto y la creatividad de sus transmisores puede verse el extraordinario trabajo de Paul Bénichou sobre cuarenta y seis versiones de La muerte del príncipe don Juan en Creación poética en el Romancero tradicional, Gredos, Madrid, 1968, pp. 95-123.

⁴³ Catalán "Los modos de producción..." art. cit., pp. 261-262.

Sólo cuando el receptor se ha apropiado del romance es posible que pueda convertirse efectivamente en un transmisor. El problema que se nos presenta es si la variación, característica esencial del texto tradicional, se va a producir en el momento de la performance o ejecución por parte de este nuevo transmisor o si la variación ya se ha producido en el momento en que el posible nuevo transmisor ha descodificado y aprehendido el texto.**

La otra parte fundamental en la etapa de transmisión del romance es la conservación, ya que sin ella el texto dejaría de ser él mismo, y estaríamos ante un fenómeno de libre improvisación sobre un tema por parte del transmisor, quien manejaría un lenguaje más o menos codificado, y más o menos tradicional dependiendo de su apego a una estética colectiva. Los elementos que se conservan son aquellos que permiten a la comunidad reconocer un romance específico como tal. Por lo tanto, cada texto romancístico tradicional tiene unas posibilidades de variación que están determinadas en la relación entre los distintos niveles narratológicos (relaciones de significación).

En este proceso de conservación se pueden mantener estructuras formularias o temáticas aunque éstas se hayan desfuncionalizado. Probablemente éste sea el caso del romance sobre La muerte del Maestro de Santiago que sobrevive en varias regiones españolas como canción de petición de aguinaldo, forma en la que se ha "fossilizado" el texto, mientras ha desaparecido

** A este respecto vid. supra, p. 12, nota 4.

la función informativa o propagandística que en sus orígenes pudo tener este romance, y por ende la posible significación real concreta en la estructura social de la comunidad que lo canta, más allá de la festividad ("hoy es día de los Reyes primera fiesta del año") a la que está unido.

En este proceso de variación interviene también, y hay que tomarlo en cuenta, el gusto particular de un cantor y las características específicas de una comunidad determinada. Esto se reconoce, por ejemplo, en el caso de las rectificaciones y modificaciones, como la supresión de menciones de la Virgen, por razones religiosas, de algunas versiones de la tradición sefardí. Lógicamente, también forma parte de la variación la adaptación al uso dialectal específico de una región y los localismos.

La última etapa de este proceso es la difusión del romance en su versión recreada. Esta difusión es, por una parte, espacial o geográfica, y, por otra, temporal. Menéndez Pidal, con respecto a la difusión tradicional, ha señalado que

La continuidad geográfica... es, sin duda, lo general y corriente, tanto en la propagación de versiones completas como de variantes particulares; pero siempre es posible el trasplante a distancia, operado por iniciativa particular de un individuo aislado, produciéndose así áreas discontinuas en la geografía de una canción.⁴⁵

La difusión, independientemente de la forma utilizada, hace posible la creación de nuevas variantes y el arraigo de otras, y

⁴⁵ R. Menéndez Pidal, Romancero Hispánico, t. I, op. cit., pp. 323-324.

la posibilidad de que el proceso tradicional esté continuamente reiniciándose.

Una situación especial es la difusión de las llamadas versiones "vulgata" que, precisamente por su fuerza (ya sea debida a prestigio, valor musical, etc.) debilitan e incluso llegan a anular el proceso de variación tradicional. Tal es el caso, por ejemplo, de la versión vulgata de La doncella guerrera ("En Sevilla un sevillano siete hijos le dio Dios") o de La hermana cautiva ("El día de los torneos pasé por la morería"), que con variantes mínimas y una música igual que gusta mucho, se han extendido por toda la geografía española, y han hecho prácticamente desaparecer en algunos sitios el tipo más tradicional. Esto mismo sucede en México con la versión vulgata del romance de La adúltera ("Quince años tenía Martina ...") que se ha impuesto en el gusto de la comunidad y ha desplazado los otros tipos existentes. El texto se lexicaliza, pierde su capacidad de apertura y con ella su vitalidad. En esta fijación de un tipo determinado de versión probablemente tenga mucho que ver la fuerza de una melodía particular.

2.2 Características del romance

La amplia difusión del romance, tanto temporal como espacial, es una de las características más importantes de este género, y hace de él una de las expresiones culturales tradicionales más destacadas del mundo hispánico.

Con mucha razón, Diego Catalán ha dicho que "el corpus del Romancero no tiene hoy rival entre los grandes corpora documentales de la literatura oral del homo loquens"⁴⁶. Esta afirmación se basa tanto en la riqueza temática del Romancero, como en la cantidad de versiones recogidas, su dispersión geográfica y su amplitud temporal (más de cinco siglos desde que se transcribió la primera versión conocida de un romance en 1421).

Básicamente el romance tradicional es una historia que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental, ya que sin él el contenido narrativo de los romances no sería muy distinto del de otros relatos, genéricamente diferentes, como los cuentos o las leyendas.

El primer nivel de articulación del texto romancístico es el que corresponde a la articulación lingüística que presenta la estructura verbal actualizadora del texto. La apertura en este nivel es grandísima, por las múltiples posibilidades de variación léxica que puede tener una misma estructura sintáctica o grupo semántico. Ejemplo de estas posibilidades de variación se puede ver en el análisis realizado con ayuda de computadoras por Diego Catalán con la colaboración de Suzanne H. Petersen⁴⁷, y después

⁴⁶ D. Catalán, CGR I, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ D. Catalán, (con la colaboración de S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez), "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD", Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970), Castalia, Madrid, 1975, pp. 157-194. También D.

continuado por ésta, de 612 versiones de La condesita. Según los datos obtenidos por Petersen⁴⁰, en las versiones de este romance se utilizan 2,438 palabras diferentes para contar una misma historia que puede requerir alrededor de 150 palabras, y solo 56 de estas palabras tuvieron una dispersión superior al 50% de las versiones del romance.

Esta posibilidad de variación tan grande también aparece en las estructuras sintácticas. Por ejemplo, el primer octosílabo del romance de La condesita, en su forma más conocida y frecuente:

Grandes guerras se publican,

aparece solamente en 37 versiones, esto es en el 6% de las versiones. Más aun, el sintagma "hay guerra", contenido en ese primer verso, está presente, invariable, en 265 octosílabos distintos. El número total de octosílabos diferentes en la muestra estudiada ascendió a 19,403, que "resultan ser manifestaciones varias de 1937 invariantes (octosílabos arquetípicos), basados en otros tantos sintagmas nucleares."⁴¹

Catalán, "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo «Romancero»", Revista de la Universidad Complutense, XXV-102 (1976), pp. 55-77; y S. Petersen, El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de "La condesita" con la ayuda de un ordenador, tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison, 1976.

⁴⁰ S. Petersen, op. cit. pp. 158-169.

⁴¹ D. Catalán, "Los modos de producción...", art. cit., nota 29.

Creo que estos pocos datos bastan para dar idea del trabajo de variación que han realizado los transmisores en el romance de La condesita a lo largo de mucho tiempo. Por otra parte, considerar esta variación como simple falla de memoria, como lo han sugerido algunas veces los seguidores más obtusos de la teoría individualista, es casi infantil, pues un sencillo hemistiquio como el antes citado no tiene mayores problemas para recordarse exactamente, y si no se reproduce igual es porque existe una voluntad de cambio y un verdadero trabajo de creación poética por parte de los transmisores, a través de variaciones que pueden parecer mínimas, pero en las cuales el énfasis y los matices se desplazan de acuerdo a una intención, consciente o automática, de reflejar mejor su propio contexto.

Sin embargo, esta variación, a pesar de su gama tan amplia, nunca es arbitraria, pues en primer lugar se ajusta a una misma historia, aunque las distintas "lecturas" o interpretaciones, generadas muchas veces por las mismas variaciones textuales, van haciendo que la historia no sea un modelo clausurado sino abierto. En segundo lugar, la variación se mantiene dentro de los márgenes de un "lenguaje" del romancero que el transmisor conoce, aunque no necesariamente de manera completa y razonada. Sin este "lenguaje" el transmisor o sus escuchas no podrían reconocer el texto como parte de su patrimonio cultural.

Es claro que la variación en el vocabulario y la sintaxis de un romance estará condicionada por el propio sistema lingüístico en que se lleva a cabo la narración, pero, por lo dicho

anteriormente, la peculiar tradición lingüística del género Romancero también condicionará la variación en este nivel de articulación del texto.

Sin embargo, también existe otro límite para la variación, y es la formación verbal específica de cada romance en particular. Contrariamente a los modernos juglares yugoslavos que, según lo ha explicado Arthur Lord en The Singer of Tales⁵⁰, recomponen sus textos acudiendo a un acervo de estructuras formulísticas intercambiables, en la tradición romancística las versiones "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 romancistas"⁵¹, sino que existe un vocabulario, determinadas estructuras sintácticas complejas y sintagmas que definen a un romance determinado tanto como su intriga, y que el transmisor conserva en la memoria con suficiente precisión⁵².

El texto romancístico también posee una organización translingüística que le otorga su configuración específica. Me refiero a la forma doble en que el discurso (a través del cual se

⁵⁰ A. Lord, The singer of Tales, op. cit.

⁵¹ D. Catalán, "Los modos de producción...", art. cit., p. 251. Véase también D. Catalán, "El motivo y la variación en la transmisión tradicional del Romancero", BH1, 61 (1959), pp. 149-182.

⁵² Cf. R. Menéndez Pidal, "Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales...", BRA Buenas Letras, Barcelona, 31 (1965-66), pp. 195-214.

expresa la intriga del texto) se articula: métrica y dramáticamente.

En forma muy general se puede decir que el romance es una forma poética, esencialmente narrativa, que se estructura en tiradas de versos, por lo general dobles octosílabos con cesura, asonantados en el segundo hemistiquio y monorrimos. Sin embargo ni en este terreno el corpus romancístico forma una unidad clausurada, pues tenemos ejemplos de temas romancísticos, que pertenecen sin ninguna duda al corpus comúnmente aceptado, cuyo discurso poético está expresado tanto en versos de 8 + 8 como en versiones hexasilábicas, como en el caso de La hermana cautiva o de La muerte ocultada; también tenemos romances que alternan versiones con versos de 8 + 8 con versiones que emplean 7 + 5, como en el caso de El marinero raptor. Tampoco se pueden olvidar los romances con forma estrófica, cuartetos especialmente, o con estructuras paralelísticas de origen bastante antiguo, pero aún empleadas, como es el caso de La dama y el pastor. Desde luego, también desde el punto de vista de la rima los textos romancísticos poliasonantados, o simplemente con cambio de asonancia, no son nada raros y el transmisor los acepta como romances sin poner ninguna objeción o inconveniente.

Esta amplitud prosódica puede llegar a casos en los cuales una intriga romancística se expresa a través de discursos articulados métricamente en formas típicas de otros géneros, como pueden ser la décima o la canción en coplas. Ejemplo de estos

casos sería la canción mexicana en coplas derivada de la versión local del romance de La adúltera:

Martina, linda Martina
 decías que me adorabas
 y mientras yo trabajaba
 con otro te revolcabas.

 seis tiros nomás te metí
 hasta que los ojos voltearas,
 nomás seis tiros te metí
 para que me los guardaras.⁵³

o la versión chilena en décimas del romance Bernardo se entrevista con el rey.⁵⁴

Podemos decir que el discurso poético romancístico también se caracteriza por evitar los encabalgamientos muy fuertes, así como el uso de unidades sintácticas muy largas que necesiten abarcar más de un doble octosílabo y, en menor medida, la metáfora. La articulación métrica del romance en cambio sí se apoya en el empleo frecuente de otros recursos, como la repetición, la anáfora, los distintos tipos de paralelismo, las enumeraciones, el uso de estructuras binombradas o triádicas, tópicos, vocativos, fórmulas y epítetos exornativos⁵⁵.

⁵³ Versión de Puebla, (Puebla), publicada por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 62.

⁵⁴ Véase la comparación que se hace entre el texto chileno en décimas y una versión andaluza en metro de romance en el CGR, t. I, op. cit., pp. 53-54.

⁵⁵ Vid. M. Díaz Roig, El Romancero y la lírica..., op. cit.

El romance también tiene otra forma de articulación que consideramos dramática⁵⁶, que permite al escucha o lector recibir el texto en una forma inmediata, escénica, con la presencia de textos en discurso directo en alternancia con partes narrativas. En el romance se produce una reactualización del tiempo, ya que en muchas ocasiones se nos presenta en el "después" lo sucedido en un "antes", como si estuviera sucediendo en el momento de la actualización. El uso de dos tiempos verbales en concordancia es lo que produce en el oyente esa impresión de estar viviendo la acción narrada. Esta articulación dramática se intensifica en muchas ocasiones por la falta de introducciones en voz de narrador al discurso directo, lo cual hace que el diálogo cobre una mayor viveza y la acción aparezca, como si realmente estuviera sucediendo ante el escucha, a través de la voz del cantor.

También ayudan a intensificar el efecto de esta actualización dramática las series descriptivas que son fácilmente expandibles, como las que aparecen en La infantina, La aparición de la enamorada, La gallarda, La doncella guerrera o las fórmulas de situación en un espacio determinado antes de iniciar la acción:

Bien lo oía un tío suyo que en alto palacio habita⁵⁷

⁵⁶ D. Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero" en El Romancero hoy: Poética, Seminario Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1979, pp. 234-235.

⁵⁷ Versión de Belardo y Valdovinos de Salceda, Cantabria, recogida en la Encuesta Norte-77 del Seminario Menéndez Pidal.

o las expresiones formularias que indican un cambio de espacio en el que tendrá lugar una nueva acción:

Al bajar una gran cuesta y al subir una llanilla⁸⁸

En el medio del camino...

Al revolver de una esquina...

Al considerar los romances como una estructura abierta, las distintas formas de articulación que acabamos de señalar (lingüística, métrica y dramática) tienen también una apertura que es la que permite y es causa que en cada una de ellas haya un margen de variación bastante amplio y que el romance tradicional en ningún sentido o dimensión pueda considerarse como un texto clausurado.

2.3 La tradición vieja y la tradición oral moderna

En 1421 un estudiante mallorquín en Italia, Jaume de Olesa, al transcribir en un cuaderno el romance de La dama y el pastor,⁸⁹ fija por primera ocasión, por lo que nosotros sabemos, un texto romancístico que hasta ese momento había vivido sólo en la memoria colectiva, en las múltiples variantes de tradición oral. Desde luego podemos suponer que alguien más en cualquier otro momento pudo haber puesto por escrito un romance, y casi no

⁸⁸ Versión de La esposa de don García recogida por Federico Olmeda en Prádanos de Bureba, Burgos, hacia 1902.

⁸⁹ E. Levi, "El romance florentino de Jaume de Olesa", RFE, XIV (1927), pp. 134-160, y D. Catalán et al., La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1977-78, (Romancero tradicional..., X).

tener duda de que esto haya sucedido, pero el texto de Olesa es importante en cuanto que representa documentalmente para nosotros por vez primera el fenómeno de la fijación por escrito de una versión romancística tradicional. La ausencia de documentos nos permite suponer que el Romancero vive durante mucho tiempo como un texto casi exclusivamente de tradición oral, ya que no sería lógico suponer que el amplio corpus que después se reuniría, y en el cual están incluidos textos que se refieren a acontecimientos históricos sucedidos dos o más siglos antes fuera compuesto en la época en que se reunían las primeras colecciones de romances en el siglo XVI; o por el contrario, suponer que tuviera una amplia transmisión escrita y que se hubieran perdido casi todos los documentos. Por otra parte, hemos señalado antes que el texto tradicional se caracteriza por vivir en variantes, y en esas primeras colecciones romancísticas en varias ocasiones nos encontramos con la existencia de distintas versiones de un mismo romance, cuyas variaciones no podríamos explicar solamente con el trabajo de retoque de los impresores.

Esta vida oral del romance en los siglos XV y XVI la atestiguan también las afirmaciones de los primeros editores de romanceros, quienes "fijan" el texto al ponerlo por escrito, y reconocen la oralidad del mismo cuando dicen que lo han recogido de las voces populares y que lo han modificado, como lo afirma Martín Nucio en su preámbulo a la edición del Cancionero de

romances de 1550⁶⁰. Podemos además decir que lo que hacen estos editores es fijar su texto, desde el momento en que sus versiones están modificadas por su gusto personal que corresponde al de la época, ya que hay un distanciamiento tanto respecto a lo que recogen directamente de la tradición oral, como a lo que seleccionan de cartapacios manuscritos. Estas versiones publicadas adquieren un prestigio mayor y distinto (el que da la letra impresa) y tienen un vehículo de difusión diferente (pliegos sueltos y cancioneros) que hará más difícil el proceso de variación por parte del posible receptor.

Durante todo el siglo XVI el gusto de la comunidad hispánica por el Romancero es evidente, tanto por la proliferación de ediciones de pliegos sueltos, cancioneros y romanceros —señal de que existía un numeroso público que estaba interesado y los compraba—, como por la presencia en el habla coloquial cotidiana de versos romancísticos que se convierten en tópicos casi con valor paremiológico. A este respecto baste recordar el tantas veces citado diálogo entre Hernán Cortés y Alonso Hernández Puertocarrero al llegar a San Juan de Ulúa, en las costas de la que llamarían la Nueva España, en el cual ambos emplean versos

⁶⁰ Martín Nucio nos dice: "He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia... no niego que en los que aquí van impressos aura alguna falta pero esta se deve imputar a los exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos: y a la flaqueza dela memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuisse las menos faltas que fuesse possible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos..." Cancionero de romances (Anvers, 1550), ed. de A. Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967, p. 109.

del romance de Montesinos que se inicia "Cata Francia, Montesinos, cata París, la ciudad", y del romance de Gaiferos ("denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán"); diálogo que relata en su crónica Bernal Díaz del Castillo⁶¹. El uso del Romancero con valor paremiológico también se puede constatar en las múltiples referencias y ejemplos que aparecen en el vocabulario de refranes y frases proverbiales del maestro Correas⁶².

La vitalidad del romance como texto de transmisión oral tradicional, una vez que se recogen y fijan sus textos en el Renacimiento, se comprueba también a través de las múltiples menciones que conserva la literatura de los Siglos de Oro, especialmente el teatro, tanto de los textos (a través de la inclusión de fragmentos), como de referencias al uso y la vida del romance en boca del pueblo. Los ejemplos son muchos, y van desde la presencia de romances completos tradicionales y del Romancero nuevo en obras como Las guerras civiles de Granada⁶³

⁶¹ Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, ed. C. Sáenz de Santa María, Patria, México, 1983, capítulo 36.

⁶² Correas alude en su Arte de la lengua castellana, preparado en 1625, a su gran Vocabulario de refranes, el cual quedará inédito hasta el presente siglo (1906), lo cual no es obstáculo para que podamos apreciar la rica presencia del Romancero en el habla común del siglo XVII. Louis Combet, al hacer la edición del manuscrito, establece el año de 1627 como posible fecha de terminación de la obra. G. Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, ed. L. Combet, Institut D'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, Bordeaux, 1967, p. VI.

⁶³ Esta obra es fuente muy importante del Romancero viejo. G. Pérez de Hita, Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes..., fue publicada por vez primera en Zaragoza en

de Ginés Pérez de Hita, hasta las menciones breves o el aprovechamiento del tema romancístico en sus obras por autores como Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca, etc.⁶⁴

Estas menciones, por medio de las cuales podemos testimoniar la vida de los romances como textos tradicionales, continúan aún en momentos en los cuales los textos populares no tenían ningún aprecio. En este sentido es útil la referencia de Jovellanos al uso de romances en bailes populares asturianos como la Danza prima⁶⁵. El siglo académico y neoclásico no es una etapa de latencia de los romances tradicionales, ya que no hay elementos para considerar que el gusto de todas las capas sociales cambió como lo hizo el de las élites culturales; por lo tanto, el estado latente de la tradición, como lo llamó don Ramón, -y si es que lo hay- más bien es estado latente del gusto de todos aquellos ajenos a la literatura de transmisión oral y la estética colectiva que ella implica.

A partir de los románticos y su interés por el "espíritu del pueblo", y la posterior recolección científica del Romancero a

1595.

⁶⁴ Sobre este tema puede consultarse la enorme cantidad de referencias que proporciona Menéndez Pidal en su Romancero hispánico, t. II, op. cit., cap. XIII-20 y XV-1 a 6.

⁶⁵ Carta octava a don Antonio Ponz: "Los hombres danzan al son de un romance de ocho sílabas [...] y a cada copla o cuarteto del romance responde todo el coro con una especie de estrambote, que consta de dos solos versos o media copla." G. M. de Jovellanos, Cartas del viaje de Asturias, ed. J. M. Caso González, vol. II, Ayalga, Salinas, 1981, p. 33.

finales del siglo XIX y en el presente, la presencia y el reconocimiento de los textos romancísticos como una de las expresiones tradicionales más importantes de la cultura hispánica ha ido en continuo aumento.

A lo largo de los siete siglos de vida del Romancero podemos distinguir varios estilos; varias formas de usar el lenguaje que forma la tradición oral. Así ya entre los textos viejos (aquellos recogidos hasta mediados de la segunda mitad del siglo XVI) podemos distinguir dos estilos tradicionales: el que surge de la transmisión por simples miembros de la comunidad y que llamamos tradicional o primitivo, y el juglaresco que deriva de un transmisor oral "profesional" —el juglar—, y que utiliza con mayor intensidad los recursos de este tipo de cantor: ciertas fórmulas, tópicos, posibilidad de manejar textos mucho más largos, etc.

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII aparece el Romancero nuevo, y con él un giro en el gusto general que hace que la cultura culta se apropie de formas orales como las del Romancero. Esto sucede hasta tal grado que algunos de los romances de autores cultos, pero con una gran sensibilidad hacia lo tradicional y su estética, tan importantes como Lope de Vega, entran a la cadena del proceso de tradicionalización; tal es el caso del romance Mira Zaide que te aviso, cuyos restos aún se pueden encontrar en algunas comunidades como texto tradicional. También en esta época empiezan los pliegos a reflejar el cambio en el gusto del público; su contenido empieza a incluir romances

de germanía, jácaras, relaciones y textos que tienen un estilo diferente, plenamente popular y que definimos como vulgar. Pero estos textos seguirán perteneciendo al ámbito de la cultura oral por la manera en que están compuestos y escritos: estructura continua, sin puntos y aparte, primacía del orador e influencia de fórmulas orales. Según Lecoq Pérez, será a mediados del siglo XVII cuando los pliegos de cordel empezarán a alejarse de la tradición oral⁶⁶. El gusto por este tipo de textos perdura durante todo el siglo XIX, y los pliegos continuarán vendiéndose hasta bien entrado el siglo XX por ciegos cantores trashumantes. En ellos seguirán presentes los romances vulgares o de ciego.

Durante siete siglos los romances han sido dichos o cantados en todos los rincones de la península Ibérica, y se han transmitido oralmente en español, catalán, portugués o gallego; los temas surgidos en el siglo XV se han refuncionalizado para explicar nuevos tiempos; al lado de temas épicos castellanos los romances expresan los temas de la balada internacional; en las islas atlánticas, ya sean las Azores, Canarias o Madeira, han adoptado sus características particulares; los romances han ido con los judíos sefardíes al norte de Africa y a ciudades de Grecia, Yugoslavia, Turquía o Egipto, y, en una segunda diáspora debida al nazismo y a la II Guerra Mundial, los han acompañado a Seattle, Nueva York o Buenos Aires; en toda América donde se hable, o se haya hablado, portugués o español, como en

⁶⁶ C. Lecoq Pérez, Los "pliegos de cordel" en las bibliotecas de París, Printing Books, Madrid, 1988, p. 53.

California, Texas o Nuevo México, el romance aún está presente; en donde surjan nuevas comunidades de emigrantes, como las de portugueses o azoreños en el Canadá, se cantarán romances.

No es cuestión de afirmar que la literatura de tradición oral y con ella el Romancero rebosa vitalidad. Por el contrario, probablemente estemos viviendo en nuestra sociedad el final de una manifestación cultural que está estrechamente ligada a un tipo de vida comunitario, refugiado en los últimos tiempos en el ámbito rural; y podemos pensar que, al extinguirse, desaparecerá también con él, al menos en buena medida, la cultura de tradición oral. Pero, mientras sobreviva esta cultura, es claro que en nuestro ámbito el Romancero tradicional estará presente como una de sus expresiones de mayor riqueza.

De acuerdo con todo lo que hemos señalado hasta aquí, podemos afirmar que los romances son textos de tradición oral, con una amplia permanencia temporal, con vida tanto tradicional como popular y con una expansión geográfica notable.

III. CONCEPCIONES Y USOS DEL MOTIVO EN LA TEORÍA LITERARIA Y EL FOLCLOR

3.1 Usos generales del término motivo

El término motivo es un adjetivo verbal sustantivado de formación tardolatina (motivus) a partir del participio pasado (motus, a, um) del verbo movere. Como todos los adjetivos y sustantivos en -ivus tiene un valor ergativo (dinámico) genérico, que puede ser tanto activo como pasivo: algo capaz de provocar o padecer la acción expresada por la raíz verbal. En este caso motivo es algo "relativo al movimiento"⁶⁷, o sea algo susceptible de recibir o dar impulsos motores. Algo que mueve y que se mueve, como demuestra su sentido de "causa, razón de una acción".

En el siglo XVIII se empezó a usar este vocablo como un término técnico musical, que indicaba el núcleo melódico, armónico o rítmico de la idea que se desarrolla en una composición musical.

En sentido estricto sólo se puede hablar de motivo musical cuando se trata de un elemento que reproduce, desarrolla o recrea partes contenidas en la idea generadora de la composición. Sin embargo, en la terminología musical, como en otros campos donde

⁶⁷ A. Ernout y A. Meillet, Dictionnaire ethymologique de la langue latine, 3ª ed., t. II, Librairie Klincksieck, Paris, 1951, s. v. «moueo».

se usa el término, hay una cierta ambigüedad cuando se trata de definir lo que es un motivo; pues se le llega a equiparar al tema o al asunto musical o incluso a la misma melodía**.

En el diccionario etimológico de Wartburg** se define como motivo musical una parte melódica que se reelabora o desarrolla a lo largo de la composición. El tema viene a ser entonces la melodía característica que sirve de base a la composición musical y que le suministra la materia para su desarrollo. Para Scholes⁷⁰ el motivo es la unidad mínima, melódica o rítmica, que tiene existencia por sí misma. Bajo esta última definición dos o tres notas que formaran una unidad autónoma podrían llegar a considerarse como un motivo musical.

En el campo de las artes plásticas, el uso del término motivo ha sido muy importante en las teorizaciones de Panofsky en su búsqueda de una comprensión significativa de las obras artísticas en relación con las ideas de la época en que fueron creadas. Panofsky, al hablar de los significados de la obra de arte, considera que las formas puras, esto es las representaciones de objetos naturales por medio de líneas, colores o masas de metal o piedra, tienen un significado primario o natural que se manifiesta en los motivos, y "el mundo de las

** Véase a este respecto, s. v. «motivo», el DRAE y la Enciclopedia Italiana.

** W. von Wartburg, Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, Zbinden, Basilea, 1959, t. XVI, pp. 161-162.

⁷⁰ P. A. Scholes, Diccionario de la Música de Oxford, 2 vols. EDHASA, Barcelona, 1980, s. v. «motivo».

puras formas reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales podrá denominarse el mundo de los motivos artísticos"⁷¹. A su vez los motivos pueden tener significados secundarios o convencionales a los que Panofsky llama imágenes o personificaciones, y cuando varios motivos se combinan en un sistema hablaremos de alegorías. Temas serán entonces aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario que entra en las convenciones culturales. Un artista puede, en un momento dado, emplear motivos clásicos revestidos de un significado no clásico, o bien temas clásicos expresados por figuras no clásicas⁷². De acuerdo con lo anterior, el cuchillo o la parrilla, para identificar a San Bartolomé o a San Lorenzo, serían motivos, pero también lo serían las figuras de Hércules o Atlante como representación de Cristo o de los Evangelistas. Esto quiere decir que el motivo puede adquirir nuevos significados en cada nueva reutilización.

El significado intrínseco o "contenido" es el que obtenemos de la indagación de "aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica -cualificados inconscientemente por una persona y condensados en una obra"⁷³.

⁷¹ E. Panofsky, Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1972, p.15.

⁷² ibid., p.28.

⁷³ ibid., p. 17.

La esfera de los motivos es entonces, para Panofsky, mucho más amplia que la de los temas, pues éstos son motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario que depende de convenciones culturales.

Todos estos conceptos, considerados por Panofsky en una perspectiva relacionada con las artes plásticas, en opinión de Segre⁷⁴ son aplicables a la literatura, siempre que se entienda significado secundario o convencional como argumento y significado intrínseco como sentido.

3.2 El motivo como unidad

Así como en los estudios de otras disciplinas, por ejemplo en la música o la pintura, se tiende a descomponer el todo que es la melodía o la obra de arte plástica en elementos menores (unidades entre las que se encuentran las llamadas motivos), que permitan su mejor comprensión, en la literatura se sigue también este proceso. Esta búsqueda nos puede llevar a encontrar unidades de organización del texto dentro de él mismo, como las lexías ("Unidades de lectura"⁷⁵) de la teoría de Barthes, o bien unidades que se obtienen por un proceso de abstracción en el que se reconoce al texto como una "manifestación de una estructura

⁷⁴ C. Segre, "Tema/Motivo" en Principios de análisis del texto literario, Crítica, Barcelona, 1985, p. 343.

⁷⁵ A. J. Greimas y J. Courtés, Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1982, p. 240.

inaccesible mediante la observación directa."⁷⁶ Cuando en el análisis se buscan unidades transfrásicas y por lo tanto se toma una perspectiva semántica y no sintáctica, nos podemos encontrar con los motivos como unidades significativas.

Según Segre, en los estudios literarios el término motivo se ha tratado básicamente en alguna de las siguientes dimensiones: unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente⁷⁷. Pero habría que matizar esta afirmación del teórico italiano, pues en muchos autores el tratamiento del motivo como elemento generativo o recurrente habitualmente no excluye la consideración de que se trata de una unidad mínima.

A continuación haré una revisión de las principales concepciones que se han elaborado respecto al motivo partiendo de las definiciones más sencillas y tratando de seguir un orden progresivo en la complejidad de las definiciones que han dado los distintos autores. Como es natural, estas concepciones son coincidentes con los objetivos que privilegia cada autor en sus estudios: por ejemplo, Stith Thompson orienta su definición para que sea especialmente útil en un estudio comparativo de diferentes tradiciones; Propp pone el énfasis en tratar de rescatar lo que de común o invariable tienen los cuentos

⁷⁶ O. Ducrot y T. Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 254.

⁷⁷ Aunque sigo básicamente la terminología y algunos criterios empleados por Segre en su artículo ya citado sobre el motivo, para otras síntesis sobre las distintas tendencias en la concepción del motivo pueden verse las recapitulaciones sobre los enfoques que tiene este término en las obras citadas de A. J. Greimas y J. Courtés, y de O. Ducrot y T. Todorov.

maravillosos, y Lévi-Strauss se interesa en sacar a la luz, en una visión más antropológica, los contenidos míticos profundos que subyacen en las leyendas y narraciones folclóricas en general.

3.3 El motivo unidad mínima

En la Poética de los argumentos de Veselovski se define el motivo como "la unidad más simple de la narración"^{7*} que, por lo tanto, no se puede descomponer en elementos más pequeños. Por el contrario, el tema se concibe como un conjunto de motivos-situaciones- que se entretajan, y por lo tanto el tema es secundario con respecto al motivo, ya que se trata de un acto de conjunción de elementos, de creación que se lleva a cabo con más o menos libertad. El problema se presenta cuando analizamos los ejemplos de motivos que nos ofrece: "el padre tenía tres hijos", "el héroe lucha contra el dragón"; ejemplos que están formados por elementos menores que son sustituíbles por otros. O sea, que éstos que él señala como motivos son de hecho descomponibles, y por lo tanto habría que establecer cuáles son los límites de aquello que se puede llamar la "unidad mínima".

Creo que de los planteamientos de Veselovski lo más importante es rescatar el de la dependencia del tema con respecto

^{7*} A. N. Veselovski, Poetika sjuzhetov (Poética de los argumentos, 1913), apud V. Propp, Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971, p. 25.

al motivo y la definición del motivo como unidad menor, más que mínima.

Para Boris Tomachevski "El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo"^{7*}. Previamente, define como tema la unidad que constituyen las significaciones de los elementos particulares de una obra; por lo tanto, el motivo es una unidad mínima de significación dentro del texto. Este valor de significación, sin embargo, se diluye cuando Tomachevski afirma que, en realidad, cada proposición posee su propio motivo, y entonces cada proposición^{8°} es un motivo; lo cual realmente no es de mucha utilidad cuando se trata de hacer un análisis narratológico. En este mismo ensayo Tomachevski nos recuerda que "En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo a la unidad temática que se repite en diversas obras"^{9¹} (y cita como ejemplos "el rapto de la novia" o "los animales que ayudan al protagonista a rematar sus empresas"), y que no interesa descomponer en unidades más pequeñas; es decir, a Tomachevski no le interesa aplicar criterios excesivamente analíticos en este tipo de estudio para la determinación de lo que es el motivo.

^{7*} B. Tomachevski, Teoría de la literatura, Akal, Madrid, 1982, p. 185.

^{8°} No coinciden literalmente las dos traducciones de la obra de Tomachevski, ya que la de Marcial Suárez (Editorial Akal) dice frase, y la de Ana María Nethol (Teoría de la literatura de los formalistas rusos) proposición. Conceptualmente la diferencia es de matiz y aunque en este trabajo seguimos la edición de Akal, sólo en este caso seguimos la de Nethol, por parecernos que amplía un poco más el concepto.

^{9¹} Id.

Señala también este autor que puede haber motivos coincidentes tanto para la poética teórica como para la comparativa.

Una vez aclarado lo anterior, considera que "asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra"², o sea, el ordenamiento de la historia; pero distingue dos tipos de orden: el lógico causal-temporal, que llama fábula y el artístico, que es el que organiza el texto, y que denomina como trama.³

Más adelante este autor distingue entre motivos dinámicos y motivos estáticos, según modifiquen o no la situación. Las descripciones por ende son motivos estáticos, pues no afectan la situación, y los hechos o acciones, dinámicos. También considera que existe diferencia entre motivos asociados o ligados y motivos libres, según afecten o no a la sucesión lógica y causal de los acontecimientos⁴. Un motivo repetido dentro de la misma obra (leitmotiv) por lo general será un motivo libre, pues se podrá prescindir de él sin alterar la sucesión lógica y causal.

² id.

³ En la traducción de esta parte de la obra de Tomachevski incluida en Teoría de los formalistas rusos, a la fábula se le llama trama, y el término ruso de siuzhet (etimológicamente subiectum, lo que subyace) aquí traducido como trama, aparece en dicha edición como argumento. En el modelo de análisis que utilizaré, a estos dos tipos de ordenamiento les llamaré fábula e intriga, términos ya usados por otros autores y que me parecen más adecuados por sugerir una relación con la historia mayor que otros como trama o argumento. Este último está muy relacionado con el tema, y el primero, al que siento más próximo al sentido de intriga, se ha usado mucho en relación con la fábula, lo cual crearía confusiones si se usara en un nuevo sentido.

⁴ Ibid., p. 186.

De acuerdo con lo anterior, para Tomachevski un motivo puede ser, según la perspectiva que tomemos, una simple proposición del tipo: "el héroe ha muerto" o "ha llegado una carta", hasta una descripción compleja, un objeto o una acción fundamental para la historia que se narra; o, desde otra perspectiva, un elemento recurrente en varios textos o en el interior de un solo texto. Por lo tanto, para Tomachevski, la característica definitoria del motivo es su condición de unidad mínima no analizable, y aunque plantea desde el principio que es una unidad de significación, a lo largo de su obra parece tener mucho más peso la recurrencia que la significación.

3.3.1 El motivo unidad mínima generativa

Víctor Shklovski parte de las teorías de Veselovski, quien, como hemos dicho, considera que los motivos son una unidad menor que contiene una proposición narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento). El motivo puede consistir entonces en el desarrollo de una fórmula lingüística, como el retruécano o el juego de palabras —e incluso la misma metáfora—, o la contracción de una situación más compleja, como "la falsa imposibilidad" o "el criminal inocente".²⁵ Con respecto al "argumento" (siuzhet), considera que

²⁵ Ejemplos tomados de V. Shklovski, "La construcción de la nouvelle y de la novela", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, ed. de T. Todorov, Siglo XXI, México, 1980, pp. 129-130.

es "un elemento de la forma, como la rima"⁶⁶, esto es, el modo -la forma- en que se entrelazan los acontecimientos. Por lo tanto el motivo viene a ser parte de la estructura formal, y no es ya simplemente un elemento del material básico de la historia.

En esta línea encontramos también, en años más recientes, a Elisabeth Frenzel, quien considera que "el concepto de motivo designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos formarán un argumento"⁶⁷. El tema lo considera esta autora como una abstracción vacía de argumento, o el problema central de la historia. Par ella el motivo es un acorde, el argumento la melodía completa. El motivo es un elemento que puede desarrollarse dentro de la narración en muy diversas direcciones. El tema, entonces, estaría en relación directa con la fábula, y el motivo se concibe como una parte constitutiva del tema sin verdadera autonomía.

Otros autores prefieren concebir en forma mucho más clara el motivo como el elemento generador del texto, lo que implica desplazar al motivo del primer plano narrativo a un segundo término; pues, si su función es la de generar, no participa realmente de la estructura narrativa fundamental, ya que si se le considerara parte de ésta, significaría concebirlo más bien como

⁶⁶ V. Shklovski, O teorii prozy, p. 60, apud V. Erlich, El formalismo ruso, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 344.

⁶⁷ E. Frenzel, Diccionario de argumentos de la Literatura universal, Gredos, Madrid, 1976, p. VI. También puede verse esta idea en el prólogo de la misma autora a su Diccionario de motivos de la Literatura universal, Gredos, Madrid, 1980.

una unidad narrativa. En esta dimensión generativa, el motivo es algo vago o muy general, que sirve como antecedente o catalizador de una situación narrativa inicial que, cuando mucho, se mantiene como una escenografía o fondo sobre el que se desarrollará la acción, que es lo que verdaderamente se narra. Así el motivo de la "madrastra" o el de "la mala suegra" será la base sobre la que se individualizarán y actuarán los personajes de Blancanieves, Baba Yaga o La casada de lejas tierras.

En este mismo sentido la copla: "Que de noche lo mataron/ al caballero/ la gala de Medina,/ la flor de Olmedo./ Sombras le avisaron/ que no saliese,/ y le aconsejaron/ que no fuese/ el caballero,/ la gala de Medina,/ la flor de Olmedo", sería el "motivo" sobre el que Lope construye su comedia El caballero de Olmedo.

También Trousson considera el motivo como un "telón de fondo", concepto que puede designar tanto una actitud, como una situación de base^{**}. Los temas tendrían en su origen motivos que se han cristalizado en situaciones que van más allá del simple "tipo": por ejemplo, la avaricia que rebasa el "tipo" de Arpagón o Scrooge, o el adulterio independientemente del personaje Ginebra.

El problema con esta concepción del motivo es, por una parte, su amplitud, ya que en ella cabe desde un tipo de personaje o un lugar hasta una copla o un objeto; y, por otra, su

^{**} R. Trousson, Un problème de littérature comparée: les études de thèses; essai de méthodologie, Minard, Paris, 1965, p. 12.

imprecisión, ya que a final de cuentas, aparte de considerarlo la unidad generadora, no se define lo que es el motivo, sino más bien se describe una de sus posibles funciones.

3.3.2 El motivo unidad mínima recurrente

Cuando se concibe el motivo fundamentalmente como elemento recurrente (lo cual sería la perspectiva más próxima a su étimo: algo relativo al movimiento), se pueden tener en cuenta dos dimensiones: la interna, como en el caso de lo que se conoce como leitmotiv, y la externa, en la que se toma en cuenta la repetición de un elemento en distintas obras o textos.

Comúnmente, en esta visión de lo que es el motivo, el énfasis se ha puesto ya sea en el aspecto de significación indicial —esto es, significación secundaria, pues se refiere más a convenciones culturales o paralelas al texto—, ya sea en el de ornato o refuerzo narrativo para captar mejor la atención del receptor.

Uno de los textos básicos de referencia cuando se habla de los motivos en este sentido, es el Motif-Index de Stith Thompson^{**}, obra concebida bajo un criterio pragmático (y en ese sentido de máxima utilidad), que por tanto no dedica mucho espacio a reflexiones teóricas sobre lo que puede ser el motivo. En la presentación del propósito de su vasta obra, Thompson

^{**} Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literature, 8 vols, Indiana University Press, Bloomington-London, 1955-1958.

justifica la utilidad de la misma al decir que las clasificaciones tipológicas, como la de Antti Aarne⁹⁰, no funcionan fuera del contexto regional de donde surgen; pero aclara que

Yet there is much common matter in the folk-literature of the world. The similarities consist not so often in complete tales as in single motifs [...] those details out of which full-fledged narratives are composed. It is this simple elements which can form a common basis for a systematic arrangement of the whole body of traditional literature.⁹¹

Y puntualiza que no ha tratado de determinar la base psicológica de los motivos ni su valor estructural en la narración folclórica.

Con los presupuestos anteriores, Thompson ha incluido en su obra como motivos elementos de muy diversa índole, justificando la inclusión por el interés que han tenido tales elementos para los estudiosos. Por lo tanto, se incluyen como motivos tanto tipos de personajes, como acciones o circunstancias de una acción⁹². Por otra parte, la enunciación de los motivos en el catálogo thompsoniano normalmente llega a tener un cierto grado de abstracción, que no siempre estaría acorde con la idea de unidad mínima planteada en su definición.

En otra de sus obras Thompson es más explícito, como cuando nos dice lo siguiente:

⁹⁰ Antti Aarne, "The types of the Folk-Tale", Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1928, (FFCommunications, 74).

⁹¹ S. Thompson, op. cit., p. 10.

⁹² ibid, p. 11.

A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it. Most motifs fall into three classes. First are the actors in a tale -gods, or unusual animals, or marvelous creatures like witches, ogres, or fairies, or even conventionalized human characters like the favorite youngest child or the cruel step-mother. Second come certain items in the background of the action -magic objects, unusual customs, strange beliefs, and the like. In the third place there are single incidents -and these comprise the great majority of motifs.³³

Los factores que toma en cuenta Thompson en su pragmática concepción del motivo son entonces básicamente dos: elemento menor componente de una narración, y recurrencia de éste en diversas tradiciones o textos, recurrencia que se justifica por el carácter extraordinario o inusitado del motivo. En última instancia, el término motivo siempre está usado en sentido muy amplio y se refiere a cualquiera de los elementos de la estructura narrativa³⁴.

En la misma perspectiva, pero con una posición menos pragmática, se encuentra Arthur Christensen, quien considera como motivos, al igual que Thompson, cada una de las partes menores que componen la narración y que tienen una recurrencia en distintos textos; pero distingue funcionalmente estas partes, pues considera que hay motivos que funcionan como elementos de relación, como accesorios épicos, como temas, como elementos

³³ S. Thompson, The Folktale, Univ. of California Press, Los Angeles, 1977, pp. 415-416.

³⁴ S. Thompson, Motif-Index, op. cit., p. 19.

atemáticos, etc."²². También afirma que el estudio del funcionamiento de los motivos tiene que tomar en cuenta la relación de éstos con sus contextos, especialmente el psicológico, con lo cual el autor plantea la posibilidad de elaborar tipologías para contextos específicos.

En la parte final de la obra de Marc Soriano sobre Perrault, dedicada a los problemas generales del cuento y de la literatura popular, encontramos algunas reflexiones interesantes sobre el motivo. En primer lugar, Soriano considera que la narración tradicional tiene una parte de relativa permanencia y otra de relativa variación, y el motivo, uno de los elementos de la compleja organización estética que es el cuento, tiene una posibilidad de variación tal que le permite "alterarse, transformarse, cambiar de sentido sin que el tema deje de mantenerse a pesar de todo, prolongado por una velocidad adquirida que es, sin duda, la de la expresión verbal, el [sic] relato coherente, de la historia propiamente dicha."²³ Por otra parte, el autor mencionado afirma que los clichés, entendidos en su sentido más amplio, en el cual entrarían los motivos, son "unidades de sentido" que le permiten al escucha una comprensión

²² A. Christensen, "Motif et Thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et des fables", *Suomalainen Tiedeakatemia*, Helsinki, 1925, (*FFCommunications*, 59). Número monográfico, como casi todos los de esta revista publicada por la *Academia Scientiarum Fennica*, de Helsinki, dedicado a la narrativa popular.

²³ M. Soriano, Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, pp. 470-471.

más rápida del texto, y al creador le sirven "como comodín, como puntos de referencia, de reposo y guías que lo orientan en su elaboración"⁹⁷. En este sentido, el plantamiento aproxima el motivo al tópico clásico.

En síntesis, para Soriano el motivo es uno de los elementos menores de la cadena narrativa, unidad de sentido, con posibilidad de variación de significado y forma más o menos estereotipada; por lo tanto, sólo podremos definir como motivo aquel cliché que se repite. Lo interesante del planteamiento de Soriano es el reconocimiento de la presencia de la variación del contenido dentro de la forma estereotipada. El problema sería delimitar hasta qué punto esta variación, que no altera el tema, puede alterar la historia que se narra.

3.4 El motivo unidad narrativa

Claude Brémond considera que en el folclor narrativo, comúnmente y de forma muy pragmática, se distinguen "dos unidades narrativas: una corresponde al enunciado máximo, es el cuento (conte); la otra a un enunciado mínimo, es el motivo. El cuento es, pues, la suma de motivos encadenados de principio a fin."⁹⁸ Al tratar de precisar la noción de motivo, busca un camino intermedio en el cual se evite tanto la abstracción excesiva que

⁹⁷ ibid., p. 486.

⁹⁸ Claude Brémond, "Sobre la noción de motivo en el relato", en La crisis de la literariedad, Taurus, Madrid, 1987, p. 115.

haga perder detalles concretos, que pueden ser básicos, como las definiciones demasiado específicas que abrumen con elementos superfluos para la manifestación del motivo en la narración.

Para Brémont el motivo no es una unidad semiótica, en el sentido en que la palabra es un signo en la frase, debido a "la amplitud de sus variaciones, tanto bajo su aspecto de significante como bajo su aspecto de significado"⁹⁹; pero sí plantea un problema semiológico que debe ser resuelto mediante el estudio de sus variantes y de las significaciones adquiridas por sus variantes. Por lo tanto considera que es útil concebir el motivo como una "proposición narrativa elemental"¹⁰⁰ que de alguna manera implica elementos estables que pueden servir para definirlo en su generalidad, y elementos variables que pueden definir sub-motivos o variantes únicas. Esta proposición narrativa debe dar cuenta de una serie de elementos que dependen de su estructura interna: la determinación del proceso (acción), de los actantes y de las circunstancias¹⁰¹; y de otros elementos que dependen de la función del motivo en el contexto narrativo (referencia a procesos exteriores al proceso analizado).

El planteamiento de Brémont resulta muy interesante por ampliar el sentido de la definición de motivo de unidad mínima significante a unidad mínima narrativa; sin embargo, al no

⁹⁹ C. Ibid., p. 124.

¹⁰⁰ id.

¹⁰¹ Para este modelo Brémont se ha inspirado, según declara en su artículo, en la obra de Lucien Tesnière, Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck, París, 1959.

especificarse el ámbito o el nivel en el cual se situará la invariante y al reducir las variantes a subtipos del motivo se limitan sus posibilidades de aplicación al análisis de textos concretos.

Para Cesare Segre, en el trabajo de desciframiento de un texto, los motivos y los temas son materiales para la caracterización, basada en los datos del texto, de las áreas semánticas determinantes en las cuales se desarrolla la generalización de los datos reales y pseudorreales¹⁰².

Pero también recuerda la siguiente afirmación del teórico Czerny-Krakau:

El motivo es esencialmente una unidad-límite estructural y expresiva, es una idea-fuerza significativa (en el sentido más amplio: nociones, representaciones, imágenes sensibles, emociones, voliciones), es la unidad indisoluble del pensar y del actuar... La constatación de esta dualidad indivisible, capital para la definición del motivo, hace imposible ipso facto toda estética exclusivamente formalista... Pero al mismo tiempo es la condena de toda estética exclusivamente ideológica¹⁰³.

con lo cual coloca al motivo en una zona fronteriza entre los hechos y acciones y las ideas. Sin embargo considera que tema y motivo son "unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar

¹⁰² C. Segre, "Tema/Motivo" en Principios de análisis del texto literario, op. cit.

¹⁰³ Z. Czerny-Krakau, "Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts" en P. von Böckmann, ed., Stil- und Formprobleme in der Literatur, Winter, Heidelberg, 1959, pp. 38-50; apud Segre, op. cit., p. 357.

áreas semánticas determinantes"¹⁰⁴. Por estereotipia Segre entiende la repetición como producto de una continua reutilización cultural, aunque considera posible la repetición dentro de un mismo texto. Las áreas semánticas en dicha definición pueden ser acciones o campos conceptuales.

En otras palabras, para Segre los motivos y los temas son las guías de partes narrativas más o menos amplias y poseen un grado de formalización que facilita la comprensión del discurso de las ideas, ya que proporcionan bloques de información estructurados semióticamente¹⁰⁵.

Por otra parte, Segre reconoce que los motivos tienen una gran facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, y por lo tanto, si se repiten, pueden llegar a funcionar de una manera similar a la de los estribillos en un texto poético o en una canción tradicional.

Segre, como gran parte de los estudiosos, coincide en que la relación entre motivo y tema es la de simple-complejo o unitario-articulado. Esta relación se podría extender, en opinión de algunos folcloristas, a la de motivo-tipo, y en algunos casos a la relación palabra-frase.

3.5 El motivo unidad clasificatoria o unidad funcional

¹⁰⁴ Id.

¹⁰⁵ id.

Entre los estudios teóricos más importantes sobre el folclor y su significación en la cultura en general destacan, sin lugar a dudas, los de Alan Dundes. Este especialista pone en evidencia el hecho que, habitualmente, los estudios sobre folclor han sido más bien diacrónicos que sincrónicos, y por lo tanto han puesto más énfasis en comprender la génesis y desarrollo de los materiales folclóricos que en analizar su estructura. Lógicamente, para poder hacer estudios comparativos, se han tenido que determinar unidades menores que designen partes individuales o fragmentos de hechos o textos folclóricos; y desde luego, estas unidades deben ser comparables entre sí. Para Dundes, entonces, las unidades vendrían a ser "utilitarian logical constructs of measure which, though admittedly relativistic and arbitrary, permit greater facility in the examination and comparison of the materials studied in the natural and social sciences."¹⁰⁶ En este sentido, las unidades comúnmente aceptadas, desarrolladas especialmente por la escuela finesa, el motivo y el tipo, si bien se pueden considerar como unidades, sólo cumplen el primero de los presupuestos señalados anteriormente (designar partes individuales), pues realmente no son comparables entre sí.

Dundes, consciente de las dificultades que encierra determinar unidades apropiadas en el campo del folclor, considera muy útiles los trabajos de Kenneth Pike, quien trató de aplicar unidades de tipo lingüístico en los distintos campos del saber

¹⁰⁶ A. Dundes, "From etic to emic units in the structural study of the folktales", en Analytic Essays in Folklore, Mouton, The Hague-Paris-New York, 1975, p. 62.

humano¹⁰⁷; y parte de esta óptica para discutir y tratar de definir lo que es el motivo. Pike considera que existen unidades "éticas" y unidades "émicas"¹⁰⁸; las unidades "éticas" no son estructurales y tienen básicamente un valor clasificatorio; por el contrario, las unidades "émicas" son estructurales y relacionan un hecho particular con el sistema del cual forma parte¹⁰⁹.

Al criticar la concepción del motivo de Stith Thompson, Dundes dice que la verdadera crítica que hay que hacerle al autor del Motif Index no es el haber considerado como no descomponibles elementos que de hecho sí lo son, pues en realidad toda unidad se puede descomponer en unidades aún más pequeñas, sino la de definir el motivo más por lo que hace (permanecer en la tradición)¹¹⁰, que por lo que es, dándonos así una definición más diacrónica que sincrónica. Por otra parte, Dundes considera que difícilmente se puede pensar en el motivo de Thompson como "unidad", desde el momento en que este autor plantea que motivos pueden ser por igual actores, objetos o incidentes, los cuales no

¹⁰⁷ K. Pike, Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, Summer Institute of Linguistics, Glendale, California, 1954.

¹⁰⁸ Pike acuña esta terminología utilizando el final de las palabras phonetics (fonética) y phonemics (fonología) y conserva la diferencia que existe entre ambos términos: estudio de los sonidos y estudio de los fonemas (sonidos con función y rasgos distintivos).

¹⁰⁹ Ibid., pp. 9-10, 20-21.

¹¹⁰ Vid. supra, p. 39.

son clases excluyentes. Por lo tanto el motivo en dicha concepción sería una unidad "ética".

Una de las consecuencias teóricas más importantes de la concepción del motivo como unidad mínima es la tendencia a considerar los motivos como entidades totalmente libres, independientes del contexto y casi con vida propia¹¹¹.

Los estudios de Propp sobre la morfología del cuento y la determinación del concepto de función aplicado al motivo, señalan un cambio hacia los estudios sincrónicos. Para Dundes, siguiendo la teoría de Pike, la diferencia entre motivo (elemento clasificatorio) y función (elemento en relación con el sistema) correspondería a la diferencia entre una unidad ética y una unidad émica, esto es a una diferencia entre una unidad no estructural, clasificatoria, y una unidad monocontextual que se relaciona con el sistema.

Dundes, siguiendo con la asimilación de los principios proppianos a las teorías de Pike, relaciona los tres modos, simultáneos, de las unidades "émicas" con la función proppiana. Así, el "modo de caracterización" sería la función, el "modo de manifestación" serían los varios elementos que pueden llenar una función, y el "modo de distribución" serían las características de posición de una función determinada. Pike llama a la unidad mínima del modo caracterizador "emic motif" o motivema (motifeme) y Dundes sugiere que se adopte este término en vez del de función, y que se dé el de alomotivo a aquellos motivos que

¹¹¹ Dundes, op. cit., p. 63.

pueden aparecer en cualquier contexto (motivos alternativos de un patrón dado), limitando a las clasificaciones el uso del término motivo (unidad "ética"). Así distintos motivos pueden aparecer en el mismo motivema o el mismo motivo se puede usar en distintos motivemas.

De acuerdo con estos planteamientos, la unidad no debe ser estudiada aisladamente, sino en relación con el sistema como una parte funcional de éste. Pero también hay que recordar que el uso de unidades "émicas" no reemplaza la necesidad de las unidades "éticas" en las clasificaciones. Las unidades "émicas", los motivemas, son estrictamente unidades funcionales.

La visión de Courtés sobre el motivo aparece planteada básicamente en sus textos sobre "la carta" y en la crítica al Motif-Index¹¹². El semiótico francés distingue una unidad de contenido del plano discursivo, motivema (motifème), que en su opinión sería distinta del motivo tal como lo han entendido comúnmente los folcloristas y etnólogos. Para Courtés el motivo en su concepción tradicional vendría a ser la recurrencia de un conjunto cultural estereotipado y como tal "une unité virtuelle, susceptible de se réaliser discursivement sous forme de motifèmes"¹¹³.

¹¹² J. Courtés, "La 'lettre' dans le conte populaire merveilleux français", Documents de recherche du GRSL/ILF, 9,10,14 (1979-1980). Y "Motif et type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie", Littérature, 45 (1982), pp. 114-127.

¹¹³ J. Courtés, "La lettre...", Documents, 14 (1980), p. 30.

Entonces el motivo sería un núcleo invariante que se asocia a una base contextual variable; pero estos núcleos pueden no ser la única invariante, ya que es posible que aparezcan como elementos estables en el desarrollo narrativo y temático, a los cuales se pueden integrar diferentes motivos¹¹⁴. Courtés concibe, por tanto, el motivo como una forma de micro-relato (micro-récit), un segmento narrativo con una parte de "figurativización"¹¹⁵ invariable -que permite reconocer el motivo como tal- y una parte de "figurativización" variable, que incluye los posibles actores y objetos; con lo cual muchos de los subtipos de motivos de Thompson quedarían englobados bajo el mismo número. Desde el punto de vista de su organización interna, Courtés define al motivo como

une forme syntaxique fixe dont les relations-fonctions son investies sémantiquement par des parcours figuratifs invariants, hypotaxiquement organisables, et où les termes-actants sont recouverts par des figures plus ou moins variables dont la substituabilité n'affecte en rien la structure d'ensemble.¹¹⁶

En suma, Courtés propone la sustitución del tradicional concepto de "motivo" por una unidad de discurso, llamada motivema, cuyo contenido narrativo sólo se obtiene abstrayendo

¹¹⁴ ibid. p. 31.

¹¹⁵ Courtés y Greimas en su Semiótica. Diccionario razonado..., op. cit., definen la figurativización como el proceso por el cual un objeto sintáctico recibe un vertimiento semántico que permite al enunciatario reconocerlo como una figura, esto es como algo discursivamente específico.

¹¹⁶ J. Courtés, "Motif et type ..." art. cit., p. 125.

las distintas variables que aparecen en las diferentes realizaciones.

3.6 El motivo como unidad de distintos niveles narrativos

Vladimir Propp enriquece los estudios sobre la narración al abordar éstos desde una perspectiva morfológica. Para ello, primero recuerda las tesis de Veselovski¹¹⁷, y después trata la definición de motivo de Volkov¹¹⁸: "se consideran como motivos tanto las cualidades de los héroes como su cantidad, los actos de los héroes o los objetos". Como es obvio, esta definición no puede ser satisfactoria, pues a lo único que conduce es a señalar elementos comunes entre distintos textos; y, como dice Propp, a concluir que "los cuentos parecidos se parecen."¹¹⁹ El estudio morfológico, desde un punto de vista formal y abstracto, permite ver que donde hay parecidos aparentes en realidad tenemos fenómenos absolutamente heterogéneos.

Para Propp, en el estudio del cuento lo importante es saber qué hacen los personajes y no quién hace algo o cómo lo hace: que son en realidad cuestiones accesorias. "La acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga"¹²⁰ es lo que entenderemos como función;

¹¹⁷ vid supra, cap. 2.2.

¹¹⁸ R. M. Volkov, Skazka (El cuento), Gosudarstvennoe Izdatelstevo Ukraini, Odesa, 1924, apud Propp, op. cit., p. 27.

¹¹⁹ V. Propp, op. cit., p. 28.

¹²⁰ Ibid., p.33.

y estas funciones serán lo que otros autores han llamado motivos. La significación de una función dentro de un texto dependerá del lugar que ocupe en éste, pues cada cuento no incluye la totalidad de las funciones. Considera además que el número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado, que el orden de su sucesión es siempre idéntico y que todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.¹²¹ Propp también señala la existencia de elementos que relacionan entre sí las funciones del cuento. Estos elementos, considerados tradicionalmente por otros autores como motivos, son las informaciones, la triplicación y las motivaciones del personaje, que, aunque son una forma de acciones, no son verdaderamente funciones, al no tener una verdadera significación en el desarrollo de la intriga.

En la perspectiva de Propp, el motivo tendría una infinita posibilidad de variación en su forma e incluso en su estructura. Esto es, su discurso puede tener formas múltiples, pero en el contexto interno será invariable, pues siempre tendrá el mismo significado, tanto en las distintas versiones de un mismo texto como en distintos textos.

Desde luego, esta invariabilidad tan absoluta que plantea Propp para la función no se cumple en la realidad. En la definición propiana del motivo como función, lo que hallaremos en realidad será la abstracción de un tipo de motivos, mas no el motivo como tal, ni el cómo funciona significativamente en un

¹²¹ ibid., pp. 33-35.

texto específico, pues, al no tomarse en cuenta sus realizaciones discursivas particulares, se pierde su individualidad y sólo se muestra el modelo narrativo al que pertenece el texto. De acuerdo con la definición propiana de motivo, éste sería una unidad de un nivel más profundo que el de la fábula ya que está haciendo referencia a tipos generales.

Claude Lévi-Strauss en su elogio-crítica¹²² de la Morfología del cuento de Propp hace algunas consideraciones generales sobre las diferencias de enfoque entre el formalismo y la teoría estructuralista, que son útiles para comprender la perspectiva de esta última sobre el motivo. En primer lugar, señala que "A la inversa del formalismo, el estructuralismo se niega a oponer lo concreto a lo abstracto, y de reconocerle al segundo un valor privilegiado. La forma se define por oposición a una materia que le es ajena, pero la estructura no tiene contenido distinto..."¹²³ Considera también que la función propiana está desligada del contenido de la narración y de su significado profundo, histórico o mítico. Lévi-Strauss, desde una posición estructuralista (según la cual la estructura no es algo diferente del contenido), no considera que los personajes, y las otras variables, sean algo de lo que se pueda prescindir, pues "El relato no contiene, en efecto, información acerca de sí mismo, y el personaje es en él comparable a una palabra encontrada en un

¹²² C. Lévi-Strauss, "La estructura y la forma" en Antropología estructural, Siglo XXI, México, 1984, pp. 113-141.

¹²³ Ibid., p. 113.

documento, pero que no figura en el diccionario";¹²⁴ por lo tanto, la manera de comprender su sentido es permutarla en sus diferentes contextos.

En la literatura de tradición oral estos contextos son el conjunto de las diferentes versiones. Si el análisis se lleva a un nivel lo suficientemente profundo se encontrará la constancia de las variables, en este caso los personajes, y la permutabilidad de las funciones¹²⁵. La unidad constante en este nivel profundo de análisis será el **mitema** constituido por oposiciones binarias o ternarias.

Este desplazamiento del término **motivo** al de **mitema** (en un nivel narratológico aun más profundo que el alcanzado por Propp) que realiza Lévi-Strauss, sigue conservando como características de esta unidad la presencia de un elemento variable o permutable y de uno constante e invariable¹²⁶, constituido por unidades elementales que atañen al contenido.

Con esta definición, muy útil cuando se analizan las narraciones con un valor fehaciente o mítico (esto es cuando se busca mostrar el elemento cultural constante que tiende a la explicación de la realidad por medio de mitos, que subyace en el nivel más profundo de una narración), se pierde de vista la

¹²⁴ Ibid., p. 131.

¹²⁵ ibid. p. 133.

¹²⁶ Como ya había visto Joseph Bédier en su obra sobre las narraciones medievales, aunque sin poder definir que eran estos elementos constantes. (Les fabliaux, Bouillon, Paris, 1893).

especificidad individual del relato en cuanto narración literaria; y lo mismo sucede con el motivo.

En una visión "metaestructuralista" que lo aproxima un tanto a posiciones semióticas, y tomando como punto de partida el formalismo ruso y en especial los trabajos de Tomachevski, Emil Volek¹²⁷ intenta relacionar el motivo, definido en realidad como una "forma" elemental por el estudioso ruso, con la estructura narrativa. Lo primero que se cuestiona es el aspecto proposicional del motivo, que, como ya se dijo antes, multiplica inútilmente el número de elementos básicos que hay que tomar en cuenta. Ya el mismo Tomachevski para evitar esto había procedido a clasificar los motivos de acuerdo con determinadas características relacionadas con los ordenamientos o planos narrativos: fábula y siuzhet. Partiendo de esta perspectiva, los motivos por él llamados "trabados y dinámicos" resultan ser los únicos pertinentes para la fábula, mientras que sus opuestos, los "libres y estáticos" son los que tienen un papel dominante en la trama o siuzhet.

Sin embargo, no se puede definir un motivo de forma permanente en las categorías anteriores, puesto que, en un momento del siuzhet, el mismo motivo puede ser estático, y más adelante dinámico: con lo cual tendría que cambiar su pertinencia de nivel narrativo. Por otra parte el concepto de "libertad" es

¹²⁷ E. Volek, "Los conceptos de 'fábula' y 'siuzhet' en la teoría literaria moderna. Hacia la estructura de la 'estructura narrativa'" en Metaestructuralismo, Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 129-159.

muy relativo, pues si el motivo pertenece a la trama estará imprescindiblemente ligado al tejido estructural.

Por lo tanto, para Volek, los motivos, definidos desde una perspectiva estructural y narratológica, deben considerarse como los elementos del siuzhet o trama, pero entendida ésta en forma distinta de como la considera Tomachevski, pues ahora este plano es "el entrelazamiento dialéctico de los dos contextos"¹²⁰; el de la fábula y el de la estructura narrativa.

Volek también precisa que entre los elementos fundamentales de la historia narrada, y por lo tanto importantes para la determinación del motivo, no se halla sólo la acción, como el elemento más dinámico, sino también "el sujeto de la acción (el personaje), el espacio (el medio ambiente) y la idea, de acuerdo con su importancia concreta para la historia determinada."¹²¹

En esta teoría el motivo se sitúa como unidad del nivel narrativo que contiene las constantes de la historia, esto es el nivel en el cual el modelo narrativo adquiere individualidad. El problema es que entonces la realización individual, la variante, queda muy lejana en los planos narrativos, y por lo tanto pierde pertinencia. Volek intenta, es cierto, rescatar estas realizaciones individuales, pero no se ve muy claro cómo puede realizarse tal rescate a partir de los presupuestos generales de su teoría.

¹²⁰ ibid., p. 156.

¹²¹ ibid., p. 153.

En los últimos años, destaca por su valor para la comprensión de las características y del funcionamiento de los textos de tradición oral, el trabajo realizado por Diego Catalán en el Seminario Menéndez Pidal al aplicar modelos narratológicos a corpus amplios de romances tradicionales.

En la teoría general desarrollada por Diego Catalán y sus colaboradores del Seminario Menéndez Pidal para la elaboración del ya citado Catálogo General del Romancero, se han tomado en cuenta los motivos al tratar la estructura secuencial del relato, y éstos han sido definidos como las "unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como concedores del lenguaje narrativo tradicional."¹³⁰ Estas unidades son segmentos substitutivos de intriga que poseen un contenido semántico semejante, y que preexisten a su empleo en una cadena narrativa determinada. El problema que se presenta es determinar si esta preexistencia es en forma de un discurso codificado estable, o simplemente como segmento narrativo (significado) que puede adoptar distintas formas (significantes) en el momento de su utilización en la performance de un texto cualquiera.

Otro problema que a mi parecer presenta la anterior definición del Catálogo General del Romancero aparece cuando se trata de ejemplificar lo que es un motivo, y se mencionan como tales "sueño presago", "disfraz", "caza frustrada", "lugar deleitoso", "señal de reconocimiento", "espada de oro" o "solsticio de verano"; con lo cual nuevamente pueden ser motivos

¹³⁰ CGR, t. I, op. cit., p. 128.

objetos, ubicaciones, acciones o personajes. Por lo tanto el motivo, en cuanto unidad intercambiable, sería unidad de discurso y no de intriga (unidad narrativa). Para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia fabulística, y esto hace necesaria la relación personaje-acción.¹²¹

3.7 El motivo como unidad de intriga determinada sintagmáticamente

Para el presente trabajo la definición que utilizaré del motivo recoge distintos elementos planteados de alguna forma por los autores antes revisados. En primer lugar considero que hay que aceptar que el motivo sí es una unidad menor, aunque no es conveniente el uso del término "mínima" para evitar la discusión sobre el límite de lo divisible, discusión poco provechosa. También creo muy positiva la integración del concepto de unidad narrativa, puesto que lo que nos interesa es ver los mecanismos de funcionamiento de un texto, y no la comparación de textos de distintas tradiciones a través de elementos comunes. Al aceptar que el motivo sea una unidad narrativa, entonces sí es posible definir ésta como mínima, pues el límite de lo divisible estará dado por su condición narrativa.

¹²¹ En las I Jornadas luso-españolas sobre el Romancero (julio de 1983) Diego Catalán, en un comentario oral a una de las ponencias presentadas, mencionaba ya la necesidad de esta relación.

Hemos visto que la división en unidades clasificatorias y funcionales deja en pie, desde nuestro punto de vista, el problema de la conceptualización del motivo, pues lo define como "micro-relato"; esto mantiene imprecisos los límites de la unidad funcional, e incluye los elementos que pueden entrar en la unidad clasificatoria con el mismo grado de heterogeneidad que las concepciones que toman en cuenta la recurrencia, reduciendo solamente los subtipos.

Al aceptar un modelo narratológico, acepto la existencia de niveles de significación dentro del texto, y por lo tanto la posibilidad de la presencia de unidades en cada uno de ellos, desde luego adaptándose a las relaciones de significación que tiene cada nivel. Así, empezando por los niveles más profundos, en el nivel del mito-modelo narrativo, la unidad que corresponde al motivo será el **mitema**; en la relación del modelo narrativo-fábula, la unidad será la **función**; en la relación fábula-intriga/discurso, la unidad será el **motivo**, y en el nivel intriga-discurso la unidad será la **fórmula**.

Desde mi punto de vista en el plano del discurso podemos reconocer dos tipos de unidades: las **fórmulas** y los **motivos**. Las primeras son aquellas unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo; y los motivos son las unidades mínimas narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia.

Aclarado lo anterior, me parece que el motivo en un texto específico se podrá manifestar en formas varias, pero no dejará

por ello de ser el mismo. Esto es, podrá tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, estas expresiones corresponderán al mismo significado fabulístico. También tenemos que considerar que, así como existen motivos que tienen una posibilidad muy grande de aparecer en distintos textos, hay otros motivos que pueden ser específicos de unos cuantos modelos narrativos. Podemos tener entonces para un significado profundo (invariante de la historia que cuenta el texto tradicional) varios significantes, o sea varios motivos (relación significado-fijo/significantes-variables), y por consecuencia un mismo significante (fórmula) puede, de un texto a otro, adquirir otro significado. De ahí la importancia de estudiar los motivos sintagmáticamente.

Entonces, dentro de una misma historia, los motivos son, según el esquema interpretativo por mí adoptado para este trabajo, contenidos narrativos fabulísticos estables, expresados por estructuras de discurso variables. Deben por lo tanto ser unidades narrativas mínimas relacionadas con el plano de la intriga. Sus contenidos semánticos pueden ser descripciones, ubicaciones, acciones, objetos o personajes, siempre y cuando haya un sujeto en relación con ellos, pues de lo contrario no tendrían carácter narrativo, que es la condición que hemos señalado para definir una unidad como motivo. O sea deben de ser sintácticamente estructurados como oraciones que se pueden representar por formas sustantivas de derivación verbal (por ejemplo: raptó, asesinato, engaño).

Resumiendo, podemos decir que los motivos son unidades mínimas narrativas que conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forman parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula).

Estas unidades, al cambiar de cadena sintagmática, pueden ser expresiones de un significado fabulístico diferente. De la misma manera, el significado en el plano de la fábula podrá tener en un mismo texto tradicional (en este estudio, romances) varias expresiones distintas en el nivel discurso-intriga, así como elementos diferentes y variados, complementarios y de valor estilístico: las fórmulas.

IV. UN MODELO DE ANALISIS DEL TEXTO NARRATIVO DE TRADICION ORAL

4.1 El modelo Romancero de análisis

4.1.1. Descripción

Para la determinación sintagmática de los motivos en el análisis de los romances que forman nuestra muestra representativa, tomaré como punto de partida el modelo de análisis del Seminario Menéndez Pidal. Este modelo aparece presentado por primera vez en el II Coloquio Internacional sobre el Romancero¹³² por Diego Catalán, quien propone cuatro niveles en el análisis narratológico: discurso, intriga, fábula y modelo narrativo. En líneas generales, estos niveles provienen de Cesare Segre¹³³, sobre todo en lo que se refiere a la concepción teórica básica del análisis narratológico.

¹³² D. Catalán, "Análisis semiótico...", art. cit., pp. 231-249, y también en El Romancero hoy: poética, J. A. Cid, P. Montero, F. Salazar, A. Valenciano y J. Yokoyama, "Towards the Elaboration of the General Descriptive Catalogue of the Pan-Hispanic Romancero", pp. 335-363. Una segunda formulación de los principios teóricos aparece en "Descripción de modelos translingüísticos dinámicos (a propósito del Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico" en Studia Linguística in Honorem Eugenio Coseriu (1921-1981), Gredos-Gruyter, Madrid-Berlin, 1981, pp. 245-254.

¹³³ C. Segre, "Analisi del racconto, logica narrativa e tempo" en Le strutture e il tempo, Einaudi, Torino, 1974, pp. 3-77.

A grandes rasgos, estos cuatro niveles podrían definirse en la siguiente forma:

Discurso: es la manifestación de un contenido narrativo, que genéricamente podemos llamar una "historia", y que está doblemente articulado: métrica y dramáticamente.

En este nivel pueden aparecer también los llamados "indicios", que son elementos con significados implícitos, que requieren del lector o receptor una actividad de desciframiento que lo remite a una atmósfera particular, y por lo tanto a significados que podríamos llamar suprasegmentales. Aquí hay una coincidencia con los planteamientos de Barthes¹³⁴ en este sentido.

Intriga: es el plano expresivo del contenido fabulístico. La dicotomía intriga/fábula está tomada de Tomachevski¹³⁵. Esta distinción es muy antigua, pues ya Aristóteles nos hablaba de ella. Kayser resume así la presencia de este concepto en la antigüedad clásica: "La fábula en este sentido [como un puro esquema de la acción] es uno de los conceptos más viejos de la ciencia literaria. Aristóteles la designa como mythos, Horacio como forma"¹³⁶.

¹³⁴ R. Barthes, "Introducción al análisis estructural" en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 21.

¹³⁵ vid. supra, cap. 3.3.

¹³⁶ W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1961, p. 78.

Fábula: es la expresión particular de una estructura narrativa funcional más genérica.

Mito: Catalán añade, sin especificar más, que hace falta una lectura vertical, esto es paradigmática, que permita recobrar la ideología mítica e histórica subyacente en el romance.

Posteriormente, en el ya citado Catálogo General del Romancero Pan-hispánico (CGR)¹³⁷ Diego Catalán y sus colaboradores (J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano) revisan algunos de los conceptos anteriores y proponen la articulación de los relatos romancísticos en tres niveles de organización poética:

Discurso/Intriga. Este primer nivel está constituido por un discurso actualizador de un contenido que es la intriga.

Intriga/Fábula. La intriga, esto es la narración tal como aparece en el texto artísticamente organizada, es el significante o expresión particularizada que adopta la fábula, que se concibe como la serie causal de acontecimientos de la historia ordenados cronológicamente.

Fábula/Modelo actancial. En este nivel, la fábula es la expresión particular de estructuras funcionales, esto es de un modelo narrativo o funcional, y por lo tanto manifestación "histórica", circunstancial de estructuras más generales y

¹³⁷ D. Catalán et al., Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR), 3 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984. En el primer volumen se desarrolla toda la teoría para la elaboración del catálogo.

abstractas, que organizan sintagmáticamente contenidos "míticos" atemporales.

4.1.2. Aplicaciones

Este modelo se ha usado intensamente en la elaboración del citado CGR, cuyo primer tomo es la teoría desarrollada del modelo así como la explicación de su aplicación. En los tomos II y III se recogen todos los romances que tienen el llamado "referente histórico"; y en el volumen IV (en preparación) aparecerá la catalogación de los romances de referente carolingio. El uso de un modelo semiótico de este tipo es la única manera de poder representar toda la amplia gama de variación que tiene un texto concebido como tal solamente a través de la totalidad de sus versiones. Este catálogo, "a través de su praxis descriptiva ... propone un modelo teórico para el análisis y descripción de estructuras abiertas"¹³⁸; y al describir las secuencias -unidades de la intriga-, pone de manifiesto y hace reconocibles las invariantes semánticas que tiene el texto en determinadas estructuras, así como sus posibilidades de variación en ese nivel, y permite reconstruir la inmensa apertura que se da en el nivel del discurso. El CGR, además de dar un número de identificación al romance¹³⁹, nos proporciona la información

¹³⁸ CGR, t. I, op. cit., p. 23.

¹³⁹ Que esperamos sea el definitivo para permitir la fácil identificación internacional de un texto. Afortunadamente esta misma numeración se ha utilizado en el Romanceiro tradicional de

necesaria sobre la dispersión geográfica del texto, contaminaciones, otros títulos, incipit antiguos y modernos, bibliografía de las versiones publicadas, romances que comparten el discurso, pero que tienen distinta fábula, así como notas y comentarios sobre las secuencias de la intriga y el discurso.

En mayor o menor grado este modelo también se ha usado para estudiar romances específicos como el de Espinel, Belardo y Valdovinos, o el de La muerte ocultada.¹⁴⁰ En el IV Congreso Internacional sobre el Romancero (Puerto de Santa María-Sevilla-Cádiz, junio de 1987) se presentaron varias ponencias teóricas y de análisis específico de textos romancísticos utilizando este modelo de análisis.

4.2 Valoración crítica del modelo Romancero de análisis

Si consideramos la Literatura como un sistema de doble significación, entonces es importante precisar cuáles son las

Madeira, de Pedro Ferré y Vanda Anastacio, el Romancero Tradicional de México, de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, el Romancero de La Gomera y el Romancero de la isla del Hierro, de Maximiliano Trapero, y el Romanceiro de Tras-os-Montes, de Manuel Costa Fontes, así como en todas las publicaciones recientes del Instituto "Seminario Menéndez Pidal".

¹⁴⁰ D. Catalán, "El Romancero medieval" en El comentario de textos, 4. La poesía medieval, Castalia, Madrid, 1984, pp. 451-489. J. A. Cid, "Semiótica y diacronía del «discurso» en el Romancero tradicional: Belardos y Valdovinos y El Cid pide parias al moro", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 37 (1982), pp. 57-92. B. Mariscal, "El romance de La muerte ocultada. Una aproximación semiótica", en La muerte ocultada, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984-1985, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 12), pp. 279-333.

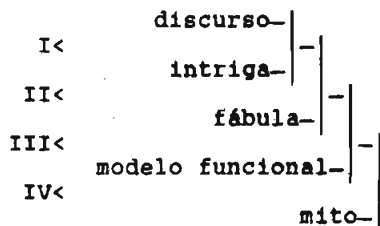
relaciones de significación que se dan entre estos niveles distintos. De acuerdo con el modelo propuesto por el Seminario Menéndez Pidal, la relación de significación se da entre los distintos "niveles" de organización del relato: esto es, entre discurso-intriga, intriga-fábula y fábula-modelo actancial. Pero si tomamos en cuenta los planteamientos de Barthes¹⁴¹, en los que, a partir de Hjelmslev, considera que todo sistema de significación conlleva un plano de expresión (E) y un plano de contenido (C), y que la significación coincide con la relación (R) de ambos planos, este sistema de significación (ERC) se puede convertir en plano de la expresión de un segundo sistema. En el primer sistema se daría una relación de significación denotativa, y en el segundo de connotación.

Al aplicar el modelo de análisis del Seminario Menéndez Pidal que hemos llamado Romancero, considero que la articulación de los niveles de significación está dada en la forma que ha teorizado para la significación Barthes, y por lo tanto el plano significante del nivel en que la fábula es significado no está dado por la intriga, sino por la relación de significación discurso/intriga y así sucesivamente. Por lo tanto discurso e intriga son planos del primer nivel de significación, y discurso/intriga y fábula son los planos del segundo nivel de significación.

¹⁴¹ R. Barthes, Elementos de semiología, Alberto Corazón, Madrid, 1970, pp. 103-105.

En general, también considero que es útil, aunque en el presente trabajo no sea necesario, la inclusión en el modelo de un quinto plano, el del mito, lo cual ya estaba sugerido por Diego Catalán en un comentario de la primera presentación del modelo, ya que esto permite reconstruir la matriz lógica del relato y los principios narrativos genéricos que, con valor fehaciente, pudieron dar origen a la historia.

En forma sinóptica, la articulación de los niveles de significación del relato, de acuerdo con mi adaptación del modelo Romancero del Seminario Menéndez Pidal, podría presentarse de la siguiente forma:



Aplicando la concepción antes expresada de Hjelmslev y Barthes, el modelo supondría que el primer nivel (discurso-intriga) es denotativo, y los otros tres tendrían una relación de significado connotativa.

En la aplicación que haré de este modelo de análisis a los textos romancísticos, entenderé las relaciones de significación y los distintos niveles en la siguiente forma:

I. Primer nivel (Discurso-Intriga). La relación de significación se da entre el plano de la organización artística de una "historia" (intriga) y el plano de su expresión en el

lenguaje figurativo propio del género (discurso). Las unidades de este último plano son las fórmulas, mientras que los motivos forman las unidades del nivel discurso-intriga, ya que en ellos encontramos un significante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la historia contada (intriga).

En el plano del discurso identificaremos los siguientes elementos:

a) Elementos con valor significativo suprasegmental.

Son los indicios, informes y símbolos. Estos elementos no son expresión directa de la intriga: exigen, como ya se dijo, un proceso de interpretación por parte del receptor, y remiten en muchos casos a contextos culturales ("lunes por la mañana" = día nefasto; "mañanita de San Juan" = día favorable), o a conceptos difusos como sentimientos, atmósferas, situaciones, caracteres, etc. Estos elementos los identificaremos en nuestro análisis con la letra d minúscula, ya que son los elementos más alejados del significado de la historia, seguida de la inicial de indicial para distinguir su especificidad (di).

b) Elementos con valor ornamental.

Estos elementos corresponderían a los "modificadores" en la gramática del lenguaje tradicional romancístico, y su relación significativa con la historia es mínima. Entre estos elementos se consideran las fórmulas genéricas, como las de introducción: "estando en estas razones", "bien oiréis lo que diría"; de transición: "a la subida de un ..."; u ornamentales: "peine de

oro", "vaso de cristal de China", "plata fina", etc. Sobre estas últimas hay que aclarar que en ocasiones sí pueden tener un valor significativo para la historia, en cuyo caso se considerarán en forma distinta. Estos elementos se identificarán en el análisis como (d).

c) Elementos con significado narrativo.

Son los que expresan las secuencias de la historia organizada artísticamente en la intriga. Estos elementos están formados por núcleos, en los cuales se expresa directa o esencialmente el contenido de la secuencia de la historia, y expansiones, en las cuales encontramos expresiones complementarias de los núcleos. Por lo general estas expansiones amplían, por medio de descripciones, enumeraciones, etc., el contenido de los núcleos. Esta distinción es similar a la que plantea Barthes cuando habla de "funciones cardinales" y "catálisis"¹⁴², o Chatman cuando se refiere a "kernels" y "satellites"¹⁴³. Estos elementos periféricos no son totalmente prescindibles con respecto a la historia, como lo entienden en líneas generales estos últimos autores, pues su relación, aunque no es directa con las secuencias de la intriga, sí lo es con los elementos nucleares. Tomachevski, al hablar de motivos "ligados o asociados" y motivos "libres"¹⁴⁴, considera que estos últimos son

¹⁴² R. Barthes, Introducción al análisis..., op. cit., p. 20.

¹⁴³ S. Chatman, Story and Discourse, Cornell University Press, Ithaca, 1978, pp. 53-56.

¹⁴⁴ B. Tomachevski, op. cit., p. 186.

simplemente detalles, y que se pueden eliminar sin que se destruyan los nexos causales entre los hechos. De acuerdo con su razonamiento, en el plano de la fábula solamente encontraríamos motivos ligados, y en cambio en la intriga, donde aparecen ambos tipos, los motivos libres podrían ser determinantes. La concepción de Tomachevski de los motivos libres no señala la relación expresiva que se da a través de los ligados, y aproxima los primeros a elementos con escaso valor significativo.

Las unidades del plano de la intriga, expresadas en el discurso, están articuladas entre sí sintácticamente, de acuerdo con una gramática del texto que establece relaciones entre las oraciones del discurso, relaciones que se encuentran en el estrato semántico formando macroestructuras tales como el tema¹⁴⁵.

Los elementos de este plano los identificaremos en el análisis de los textos de la siguiente forma: núcleos (B) y expansiones (C).

II. Segundo nivel: (Discurso/intriga-Fábula). El plano de la fábula es el del ordenamiento cronológico y causal de las secuencias narrativas. Por secuencia se entiende "la unidad articuladora mínima al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico"¹⁴⁶. Esta

¹⁴⁵ Vid. T. van Dijk, Estructuras y funciones del discurso, Siglo XXI, México, 1980, pp. 43-57.

¹⁴⁶ CGR, t. I, op. cit., p. 67. Como ya he dicho antes, considero que la expresión del contenido fabulístico no es solamente la intriga sino la relación de significación existente entre intriga/discurso.

unidad está determinada por los límites de un hecho que modifica radicalmente la relación entre los personajes de la historia (dramatis personae) en un momento dado: esto es, una acción que transforma a un personaje de objeto en sujeto.

Se afirma en el CGR "Dada su unidad de significado, cualquier secuencia fabulística puede ser descrita mediante una «etiqueta»"¹⁴⁷. Con este término por lo tanto se indica un sustantivo de raíz verbal capaz de abstraer y sintetizar dicho significado, que de tal modo podemos utilizar por encima de las variantes textuales.

No todas las secuencias de fábula aparecen reflejadas en la intriga, ya que esta última constituye un ordenamiento artístico, y por tanto no sólo reordena, sino que también realiza elisiones. En este caso es posible reconstruir las secuencias ausentes por medio de los informes e indicios que eventualmente aparecen en el plano del discurso. Cada una de las secuencias de este nivel está relacionada con otra por una aparente concatenación causal o temporal. La posible gama de las configuraciones de la intriga va desde un alto grado de coincidencia con la fábula, hasta una gran distaxia o alejamiento, en cuyo caso se verá claramente el desplazamiento de los nexos cronológico-causales hacia las relaciones de composición artística¹⁴⁸.

En nuestro análisis identificaremos las etiquetas que

¹⁴⁷ D. Catalán, CGR, op. cit., p. 67.

¹⁴⁸ Vid. E. Volek, op. cit., p. 155.

sintetizan el contenido de las secuencias, unidades de la fábula, con la letra (A).

Como el objetivo de este trabajo es la determinación sintagmática de los motivos, nuestro análisis se llevará a cabo tomando en consideración solamente los dos primeros niveles del modelo; y , en síntesis, las unidades y elementos que señalaremos son las siguientes:

A = unidades del plano de la fábula (segundo nivel fábula-intriga/discurso (etiquetas).

B = la expresión de la fábula en el plano intriga/discurso (segundo nivel) (motivos).

C = elementos complementarios de las expresiones B.

d = elementos del plano del discurso (primer nivel intriga-discurso) (fórmulas).

di = elementos con valor indicial o simbólico del plano del discurso.

Distingo con letras mayúsculas aquellos elementos que tienen mayor pertinencia narrativa.

III. Tercer nivel (...Intriga/fábula-Modelo funcional). En este nivel las secuencias -unidades del plano de la fábula- son la expresión de la estructura narrativa o funcional. La relación de significación está dada entre las acciones, abstraídas en las etiquetas de la fábula, y las funciones, unidades también que se abstraen y en forma genérica representan la estructura básica de la historia. Estas funciones las entiendo en la misma forma que Propp en su Morfología del cuento¹⁴⁹, aunque no en la misma

¹⁴⁹ Vid. supra, 2.5.

cantidad, especificación y seriación. El ordenamiento de estas funciones es básicamente cronológico.

Este tercer nivel es ya pura abstracción de la historia; por lo tanto, la formalización de la función coincide con la etiqueta del plano fabulístico, pues ninguna de las dos tiene representación concreta en el texto, y sólo será significativa en un análisis narratológico que busca determinar relaciones de significación profundas.

IV. Cuarto nivel (...Fábula/modelo funcional-Mito). En este nivel construimos la matriz lógica del relato por la relación que se da entre la estructura funcional y la serie de paradigmas opuestos binariamente en la matriz lógica, llamados *mitemas* por Lévi-Strauss¹⁵⁰.

Los *mitemas* recogen contenidos atemporales, situaciones básicas del ser humano (cuyo valor fehaciente como mito se pierde al transformarse en relato) que se expresan en estructuras funcionales que individualizan y temporalizan dichas oposiciones¹⁵¹.

En el nivel del mito tenemos la narración con valor fehaciente, y en los otros el "relato" que ya no tiene dicho valor; por lo tanto, el grado de abstracción en este último nivel de análisis es mucho mayor.

¹⁵⁰ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 113-141.

¹⁵¹ Estas oposiciones son del tipo crudo/cocido, endogámico/exogámico, matrilineal/patrilineal, etc. que pertenecen más directamente al campo de estudio de la antropología.

4.3 El motivo como unidad de significación del nivel Fábula-Discurso/intriga

Como ya hemos dicho, cada nivel está formado por dos planos. En el primer nivel, un plano es el discurso y otro la intriga, que son, respectivamente, significante y significado en una relación de tipo sígnico. En el discurso, el texto romancístico se articula, como ya dijimos, métricamente, en la mayoría de los casos en versos octosilábicos (dobles octosílabos divididos en dos hemistiquios) y asonantados en los versos pares. El lenguaje del Romancero, además de la especificidad métrica, se caracteriza por su capacidad de condensación expresiva poética a través de un lenguaje figurado cuyas unidades son las fórmulas. La información literal que proporciona una expresión formularia no puede descartarse, pues por lo general expresa de alguna manera el significado de la intriga, y "para el desarrollo de ésta lo que importa es la significación esencial, 'lexicalizada', de esa expresión"¹⁵². Lo que define las fórmulas como tales no es su recurrencia, sino su carácter figurativo que permite articular dramáticamente el texto romancístico en el plano del discurso.

También hemos mencionado que, en el plano de la intriga se expresan, ordenadas artísticamente, las "secuencias" del plano de la fábula; por lo tanto en la intriga tendremos unidades que constituyen la expresión de una "secuencia", y que a su vez se

¹⁵² CGR, op. cit., p. 171.

manifestarán en "fórmulas" en el plano del discurso, que es donde tenemos la realidad de la historia concretada como texto. Por lo tanto, el plano significante del segundo nivel estará formado por la relación de significación intriga/discurso. En la intriga tendremos entonces unidades que recogen el significado no literal de las fórmulas, y al mismo tiempo expresan -son el significante de- abstracciones mucho más generales con significado unitario. Estas unidades, por una parte, tienen una gama de variantes que expresan, con distintos significantes, la gran apertura de la invariante fabulística; y por otra poseen una posibilidad de apertura de significados, por actualizar narrativamente el lenguaje figurativo romancístico (que, como hemos dicho, tiene a su vez la posibilidad de estar codificado y presente en diversos textos). Dichas unidades son el punto de confluencia de distintas relaciones de significación con el plano de la fábula y con el del discurso. Estas relaciones, primero inter-planos y después inter-niveles, permiten que el ordenamiento causal y temporal de la historia -la fábula- llegue a su expresión -el texto- en el discurso.

Estas unidades del plano intriga/discurso en el que se expresan los contenidos fabulísticos son los motivos, y (según veremos en el análisis) es a través de ellos como la narración se estructura en una forma abierta, conservando la posibilidad de variación (plano superior) y conservación (nivel más profundo). Esta forma abierta puede hacer que un romance deje de ser una historia específica cuando su fábula se altera. Hay que tomar en

cuenta también la posibilidad de una interacción no sólo entre los niveles profundos y los superficiales, sino de la superficie con el interior, pues la variación puede estar generada por una forma codificada de lenguaje figurado (fórmula), que se actualiza en la intriga con un significado diferente, que puede llegar a alterar profundamente la fábula y con ello condicionar el desarrollo de la historia.

V. ANALISIS DE UNA MUESTRA DE TEXTOS ROMANCISTICOS

5.1 Representatividad de la muestra seleccionada.

Es muy difícil determinar lo que es representativo en la tradición oral, ya que cada transmisor es una posibilidad abierta de variación dentro de un código determinado. Sin embargo, metodológicamente, es necesario fijar parámetros de referencia que nos permitan decidir hasta qué punto tiene validez un estudio sobre un corpus que nunca se puede decir que esté clausurado.

Si tomamos en cuenta que actualmente el ASOR (Archivo Sonoro del Romancero) del Instituto "Seminario Menéndez Pidal" contiene más de 18,000 versiones, obtenidas en solo diez años de encuestas recogiendo los textos romancísticos en cinta magnetofónica, ¿cuál sería el tamaño de la muestra "representativa" de este acervo de versiones? Otra dificultad para buscar una representatividad estadística radica en que es muy difícil determinar la relación que existe entre un tema romancístico y el número de versiones recogidas, ya que, pensando en casos extremos, tenemos por un lado romances como Gerineldo con más de mil versiones, y por otro, temas romancísticos con dos o tres versiones; o incluso versiones únicas en la tradición moderna, como la de Don Rodrigo abandona la batalla, recogida en Tuiriz, Galicia, o muy raras como Durandarte envía su corazón a

Belerma. Por otra parte, si en vez de pensar en versiones, pensamos en temas romancísticos, el número que nos serviría de referencia puede ser muy variable, ya que, por ejemplo, el ya mencionado Catálogo general del Romancero pan-hispánico. CGR incluye 82 romances de contexto histórico nacional español; La flor de la marañuela¹⁵², romancero regional, incluye 86 temas romancísticos tradicionales, más otros 46 tardíos y vulgares tradicionalizados; en el catálogo de Samuel Armistead del romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal¹⁵³ se registran 148 temas distintos; El Romancero tradicional de México¹⁵⁴, romancero nacional, incluye solo 19 temas, más otros 8 romances representados en la tradición local sólo fragmentariamente o con versiones de procedencia dudosa; y Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER¹⁵⁵, romancero zonal (Cantabria y León), incluye 68 temas tradicionales, más 57 romances tardíos y vulgares. Como se puede ver por los ejemplos anteriores, determinar un número de temas, para con base en él decidir el tamaño de una muestra representativa, es muy

¹⁵² D. Catalán, ed., La flor de la marañuela. Romancero general de las islas Canarias, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969.

¹⁵³ S. G. Armistead, El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978.

¹⁵⁴ M. Díaz Roig y A. González, Romancero tradicional de México, op. cit.

¹⁵⁵ S. H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982.

complicado, ya que cada solución propuesta estaría en función del corpus de una determinada tradición, región o zona, y no del Romancero en cuanto género.

Al tomar en cuenta las dificultades que entrañan las consideraciones anteriores, he optado, a pesar de que pueda parecer arbitrario (pero no más que los criterios estadísticos o geográficos), por utilizar una muestra seleccionada siguiendo el criterio de escoger textos que reflejen algunas de las características esenciales de la tradicionalidad del género Romancero que he mencionado en el capítulo dedicado a ello, así como algunos de sus recursos y procesos narrativos básicos. Acepto que este criterio puede ser discutible, pero al menos tiene la ventaja de permitir diseñar una muestra con características bien determinadas —que considero básicas para la comprensión del romance como texto de literatura tradicional de transmisión oral— y con una dimensión manejable.

De acuerdo con lo anterior, la selección de los textos ha sido decidida tomando en cuenta los siguientes elementos: en la tradición oral romancística podemos identificar varios "niveles" o capas de tradicionalidad de los repertorios. El nivel en el que se encuentran el romancero infantil (Don Gato, Hilitos de oro, Mambrú) o ciertas versiones vulgatas¹⁵⁶ (La doncella guerrera, Amnón y Tamar, La hermana cautiva, Rico Franco) es el más

¹⁵⁶ Como ya se dijo, por versiones vulgata entiendo aquellas versiones que se transmiten casi sin cambio, con una misma música que sirve de apoyo a esta fijeza del texto, independientemente de las características locales, y que por lo mismo difícilmente presentan algún proceso de variación.

superficial en el proceso tradicional, pues los textos están casi clausurados, por haberse descontextualizado en el juego infantil, o lexicalizado fuertemente, como en el caso de las vulgatas, con lo que la variación es sumamente limitada. En un nivel intermedio tenemos aquellos textos de amplísima difusión cuyo proceso de variación puede ser ya —aunque no necesariamente— muy limitado, pero que forman parte del patrimonio de gran parte de los transmisores (sean verdaderos recreadores o no) como Gerineldo, Delgadina, La aparición + El quintado, La adúltera, Las señas del esposo, La condesita, etc., lo cual no impide que puedan encontrarse magníficas versiones de estos temas, producto de extraordinarios procesos de variación del texto. Básicamente en este nivel estaría la mayor parte del Romancero folclórico; en este nivel también se podrían incluir algunas versiones (tal vez poquísimas) que son ejemplo de la riqueza del proceso de tradicionalización de algunos romances vulgares o tardíos. En esta capa probablemente también hay que colocar romances muy raros con versiones casi fosilizadas por estar integrados en manifestaciones folclóricas festivas, como canciones de circunstancia (aguinaldo, Navidad, siega, cosecha, etc.).

En la capa más profunda de tradicionalidad, esto es en el nivel donde los procesos de apertura del texto son más intensos y con ello la creación poética más depurada, tenemos textos como La muerte del príncipe don Juan, Belardo y Valdovinos, La infanta seducida, El caballero burlado, La muerte ocultada, La esposa de don García, La serrana.

De acuerdo con este planteamiento, las manifestaciones más significativas de los procesos tradicionales estarían en los niveles profundos.

A partir de mi experiencia de varios años en el trabajo de campo tanto en España como en México, me he podido dar cuenta que los repertorios de los transmisores se forman de acuerdo con grupos que siguen las divisiones que he señalado anteriormente. Es muy posible que, si un informante conoce un tema determinado folclórico como La hermana cautiva, conozca otro de los que se encuentran en la zona y que pertenece al mismo nivel, tal vez Delgadina, por ejemplo. Desde luego, un verdadero transmisor-creador como la pastora María Porfirio, de Follebar (Lugo, Galicia), o Rafaela Crespo, de Calzada de la Valdería (León), por mencionar dos con los que he tenido la fortuna de encontrarme en mi experiencia personal de colector, tiene un repertorio muy amplio que cubre los distintos niveles antes señalados; pero con la particularidad de que las versiones de los textos que he señalado como pertenecientes a niveles más superficiales son también extraordinarias. En el caso de María Porfirio, su conocimiento intuitivo de la transmisión oral le permitía diferenciar entre los temas que los estudiosos del género consideramos como tradicionales, llamados por ella "más viejos", de los temas vulgares o de pliego que consideraba como "modernos". Rafaela Crespo, por su parte, además de magnífica transmisora de romances, por su magnetismo personal que le permitía captar la atención de todo tipo de escuchas, era

también una extraordinaria narradora de cuentos y poseía también un amplísimo repertorio de este género.

Otro elemento que hay que tomar en cuenta, pensando en la significación de un tema dentro de la tradición oral, es la permanencia a lo largo del tiempo. De ahí que sea importante distinguir entre los textos viejos que no han tenido arraigo y que no se han encontrado en la tradición moderna, y aquellos que siguen viviendo actualmente en ella, y que por lo tanto todavía son vigentes y han sido refuncionalizados cuantas veces ha sido necesario por la comunidad, de los romances cuyos ilustres antecesores conocemos en los cancioneros y romanceros del siglo XVI y XVII. Desde luego también tenemos el caso de textos que viven en la tradición moderna, de los cuales no se conoce texto viejo, aunque razonablemente (por el tema, por ejemplo) podemos suponerles un origen antiguo y con ello una permanencia temporal significativa dentro de la tradición. La existencia de versiones viejas de un romance no quiere decir que éstas deban de considerarse de la misma manera que los textos orales modernos, ya que las primeras, aunque sean fieles transcripciones de versiones orales (lo cual puede ser dudoso y difícil de determinar, pues en muchos casos sabemos que efectivamente han sido manipuladas), se han integrado a una tradición literaria escrita, incluso culta.

Desde luego, se ha tratado de que los temas seleccionados para la muestra estén representados por todas sus versiones conocidas, para que, además de poder constatar claramente el

proceso de variación, se pueda entender lo más profundamente posible el significado del texto, lo cual no se logra con seriedad si no es a través de las múltiples lecturas que nos ofrecen las versiones de los distintos transmisores.

De entre los muchos recursos narrativos que emplea la tradición oral, se ha escogido, por característico, frecuente y productivo, el mecanismo del cruce o contaminación de temas romancísticos. Este procedimiento está además muy relacionado con la apertura del texto tradicional.

Una de las maneras de ver cómo funciona la narración de una historia en el Romancero tradicional es precisamente en el proceso de tradicionalización de un texto a partir de temas tardíos o vulgares, que sin embargo contienen los suficientes elementos temáticos y formales para que la comunidad no los considere extraños a su lenguaje y a sus temas; elementos a los que por lo tanto la tradición oral, a través de sucesivas recreaciones, va reduciendo, puliendo y modificando hasta hacerlos plenamente tradicionales.

Con los criterios anteriores hemos escogido como muestra, que, como dijimos, consideramos representativa de algunas de las características fundamentales del Romancero de tradición oral, tres romances:

La esposa de don García, texto poco frecuente en la tradición oral moderna, sin texto viejo conocido, a pesar de lo cual podemos suponer, tanto por el tema como por el estilo, que se trata de un romance antiguo de tema novelesco.

Belardo y Valdovinos, romance aún menos frecuente que el anterior en la tradición oral moderna, del cual conocemos una versión vieja¹⁵⁷. Su tema está relacionado con el ciclo caballeresco carolingio.

La aparición de la enamorada, tema novelesco presente con varias versiones en el Romancero viejo¹⁵⁸, muy abundante (en la forma combinada) en la tradición oral moderna. Ha dado lugar a adaptaciones contemporáneas (Alfonso XII); aparece en la tradición en forma pura —autónoma— o cruzado, especialmente con El quintado, romance tardío, probablemente de pliego, del que se conocen versiones vulgares y vulgata, y también versiones autónomas.

Las fuentes a las que acudí para la conformación de esta muestra, y a las que se debería recurrir para cualquier estudio serio sobre el Romancero, son básicamente tres: los textos publicados en romanceros, cancioneros y obras generales sobre el folclor de una región o país, los textos inéditos conservados en colecciones particulares y en archivos públicos, y los textos que aún son transmitidos por la tradición oral y que actualmente pueden ser recogidos y conservados por medio de trabajo de campo en archivos sonoros.

¹⁵⁷ En la Tercera parte de la Silva de varios romances, Esteban de Nájera, Zaragoza, 1551, fol. 21r.

¹⁵⁸ S. G. Morley menciona en su artículo "El romance del Palmero", Revista de Filología Española, IX (1922), pp. 298-310, seis versiones anteriores a 1650.

Los textos escritos que recogen romances tradicionales no son todos iguales, ya que obedecen a criterios muy distintos. Por una parte hay que señalar que el poner por escrito un romance fija el texto inestable tradicional; pero la forma en que lo fija es muy diferente según el criterio de quien lo hace. Por ejemplo, el impresor del siglo XVI recoge un texto tradicional y antes de fijarlo lo modifica de acuerdo con parámetros que son ajenos a la transmisión oral, lo "corrige"; y en esa forma nueva el romance entra a la tradición literaria. En otras ocasiones, muy frecuentemente entre los primeros recolectores del siglo pasado, el texto se fija al ponerlo por escrito, pero también se modifica de acuerdo a criterios que pretenden hacerlo "más auténtico". En este caso también, al fijar el texto tradicional se deforma su realidad oral.

El texto puede también reproducirse por escrito tal como se recogió, en cuyo caso solamente habrá quedado fijo, pues no hubo posibilidad de variantes y no se manipuló el texto, con lo cual no se deforma su realidad aunque ésta no se refleje en todas sus dimensiones. En otros casos el texto oral puede ser "establecido", tal como se hace en la edición crítica de los textos medievales, a partir de las distintas actualizaciones que se poseen de dicho texto, seleccionando las mejores variantes y presentando un texto, fijo en tanto escrito, que responde mejor a la realidad oral de la que lo tomamos. En muchos casos los manuscritos que consideramos como originales de trabajo de campo, no son realmente tales, pues son copias "en limpio", que ya

tienen una edición primaria en la cual se ha procedido a un ordenamiento de las partes, al señalamiento de omisiones, y a indicar la existencia de variantes.

También tenemos materiales escritos, en los cuales obviamente se ha fijado el texto, pero que conservan en la edición todo el aparato de variantes provenientes de las distintas actualizaciones o performances del texto. En esta forma de editar los romances sí se refleja la inestabilidad que tiene el texto en el proceso de transmisión oral, ya que, como hemos dicho, no podemos precisar en qué momento se produce la variante: si en el momento de la aprehensión del texto, o en el momento de la ejecución del mismo, o al estar depositado pasivamente en la memoria del transmisor mientras éste escucha y aprehende otros materiales tradicionales.

Normalmente los textos que se han fijado por escrito no regresan a la cadena tradicional, ni entran a la tradición literaria. La excepción sería el caso de Flor nueva de romances viejos¹⁵⁹ de Menéndez Pidal, cuyas versiones facticias han entrado en competencia con las existentes en la tradición oral viva de algunas regiones. Esto es especialmente evidente con la versión de La condesita, que tiene un peso casi de vulgata en muchas regiones.

Las fuentes escritas modernas hay que considerarlas aproximadamente a partir de mediados del siglo XIX, momento en

¹⁵⁹ R. Menéndez Pidal, Flor nueva de Romances viejos, Espasa Calpe, Madrid, 1938.

que podemos encontrar una verdadera intención de transcribir más o menos fielmente la tradición oral¹⁶⁰. Entre las primeras publicaciones que contienen colecciones de romances tradicionales tenemos las siguientes: el trabajo sobre la tradición en Cataluña de Manuel Milà i Fontanals¹⁶¹ (1853), que, además de reunir textos importantes, expone el antecedente directo de las teorías tradicionalistas; las versiones asturianas recogidas entre 1860-1866, muy retocadas para su publicación por José Amador de los Ríos¹⁶² (1861); en Portugal las de Theófilo Braga¹⁶³ (1867) y Estácio da Veiga¹⁶⁴ (1870), este último también con muchos arreglos románticos en sus versiones. Más adelante aparecerán los

¹⁶⁰ La primera edición de "Un baile en Triana", con la transcripción de romances escuchados de la tradición oral en Sevilla, incluida en las Escenas andaluzas de Serafín Estébanez Calderón, apareció en 1847. Agustín Durán publica unas pocas muestras del romancero de tradición oral del siglo XIX en su Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, 2 vols., Rivadeneyra, Madrid, 1849-1851, y la primera edición (Viuda de Bertrand, Lisboa, 1851-53) del Romanceiro de Almeida Garret -poco fiable en cuanto a la transcripción de las versiones de tradición oral- data de 1851.

¹⁶¹ M. Milá y Fontanals, Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos, Narciso Ramírez, Barcelona, 1853.

¹⁶² J. Amador de los Ríos, "Poesía popular de España: romances tradicionales de Asturias", Revista Ibérica, I (1861), pp. 24-51.

¹⁶³ T. Braga, Romanceiro geral colligido da tradição, Universidade, Coimbra, 1867.

¹⁶⁴ E. da Veiga, Romanceiro do Algarve, Joaquim Germano de Sousa Neves, Lisboa, 1870.

trabajos de Juan Menéndez Pidal¹⁶⁵ (1885) sobre la tradición asturiana, y de Marian Aguiló i Fuster¹⁶⁶ sobre Cataluña (1893); y algunos años después el "Apéndice y Suplemento" de Marcelino Menéndez Pelayo¹⁶⁷ (1900).

El número de publicaciones que contienen romances tradicionales se ve incrementado en gran medida desde los primeros años de este siglo con la aparición de colecciones regionales, muchas de ellas trabajos impulsados por la personalidad de Ramón Menéndez Pidal y posteriormente por la Junta para Ampliación de Estudios (creada en 1907) y su Centro de Estudios Históricos. Entre las colecciones publicadas en los primeros años del siglo destacan la de Narciso Alonso Cortés¹⁶⁸ (1906), con textos de Castilla; Daniel Berjano¹⁶⁹, con romances extremeños, (1903); y en Portugal el romancero de Tras-os-Montes de José Augusto Tavares¹⁷⁰ (1903).

¹⁶⁵ J. Menéndez Pidal, Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885.

¹⁶⁶ M. Aguiló i Fuster, Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques, Alvar Verdaguer, Barcelona, 1893.

¹⁶⁷ M. Menéndez Pelayo, "Romances populares recogidos de la tradición oral" en Antología de poetas líricos castellanos, t. X, Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1900.

¹⁶⁸ N. Alonso Cortés, Romances populares de Castilla, Eduardo Sáenz, Valladolid, 1906.

¹⁶⁹ D. Berjano, "Romances populares de la Sierra de Gata", Revista de Extremadura, V-50 (1903), pp. 337-349.

¹⁷⁰ J. A. Tavares, "Romanceiro Trasmontano", Revista Lusitana, 8 (1903-1905), pp. 71-80, 9 (1906), pp. 277-323.

El viaje de Menéndez Pidal por América en 1905 y la consecuente recolección de romances en el Nuevo Continente indudablemente representó un impulso para la publicación de materiales romancísticos. Una de las primeras colecciones americanas que apareció fue la de Julio Vicuña Cifuentes, con romances recogidos en Chile (1912)¹⁷¹. A ésta siguieron otras, como la de Carolina Poncet (Cuba, 1914)¹⁷² o la de Nuevo México¹⁷³ de Aurelio M. Espinosa (1915).

Posteriormente se publican otras obras de gran importancia como la recolección de romances de José María de Cossío y Tomás Maza Solano en Santander —Cantabria— (1933-34)¹⁷⁴ y el Cançoner Popular de Catalunya¹⁷⁵, en el cual se reunieron desde los primeros trabajos de Milá hasta selecciones de las encuestas realizadas por Higiní Anglés, Pere Bohigas, Joan Tomàs, Josep Llongueras, Bartomeu Barberá, Marian Aguiló, Joan Amades, etc. por distintas regiones de las provincias catalanas.

¹⁷¹ J. Vicuña Cifuentes, Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1912.

¹⁷² C. Poncet, El romance en Cuba, El siglo XX, La Habana, 1914.

¹⁷³ A. M. Espinosa, "Romancero nuevomejicano", Revue Hispanique, 33 (1915), pp. 446-560.

¹⁷⁴ J. Ma. de Cossío y T. Maza Solano, Romancero Popular de la Montaña, Soc. Menéndez y Pelayo, Santander, 1933-34.

¹⁷⁵ Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials, 3 vols., Fundació Concepció Rabell i Cíbils, vda. Romaguera, Barcelona, 1926-1929.

La publicación en 1957 del primer volumen del Romancero tradicional de las lenguas hispánicas¹⁷⁶ por Diego Catalán, Rafael Lapesa, Alvaro Galmés y José Caso, a partir de los materiales reunidos por Menéndez Pidal y su esposa María Goyri, señala un concepto nuevo y diferente de la edición de los textos tradicionales, en el cual se subraya la importancia de la visión global de un tema romancístico con la publicación de todas las versiones recogidas hasta la fecha, por encima de los criterios geográficos imperantes hasta ese momento. En los últimos veinte años se ha publicado buen número de colecciones de romances en las cuales el aparato de variantes es parte fundamental, así como el respeto absoluto al texto que ha sido recogido directamente de la tradición oral¹⁷⁷.

Además de las versiones publicadas —en realidad una parte muy pequeña de todas las recogidas— existe un gran número de ellas en diversos archivos públicos y privados. El archivo más importante, sin lugar a ninguna duda, es el Archivo Menéndez Pidal, que se constituyó por disposición de Ramón Menéndez Pidal con los materiales reunidos por él y su esposa, María Goyri, a partir de 1900, y enriquecido con materiales enviados por muchos colaboradores desde los rincones más alejados del mundo hispánico, y con aquéllos que habían sido producto de las

¹⁷⁶ Romancero tradicional de las lenguas hispánicas, 12 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1957-1985.

¹⁷⁷ Para más datos sobre las publicaciones romancísticas puede verse la espléndida Bibliografía del Romancero oral, Antonio Sánchez Romeralo et al. eds., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1980.

encuestas auspiciadas, a partir de 1910, por la Junta de Ampliación de Estudios, y realizadas por colaboradores tan distinguidos como Américo Castro o Tomás Navarro Tomás, y extraordinarios recolectores como Manuel Manrique de Lara, Eduardo M. Torner, Aníbal Otero y Josefina Sela. Esta colección reúne la mayor parte de sus fondos (varios miles de versiones) entre 1900 y 1920. Después de la Guerra Civil española, la aportación más importante a la colección pidalina la constituyen los materiales provenientes de las encuestas realizadas por Diego Catalán y Alvaro Galmés entre 1946 y 1951.

En 1977^{17*} el Seminario Menéndez Pidal retoma la tarea de realizar encuestas para recoger textos de la tradición oral y conservarlos en un archivo sonoro (ASOR). A partir de esa fecha, las encuestas realizadas por el Seminario y sus colaboradores (entre los que me cuento desde 1980) han sido: Norte-77 (N-77), por Santander, Palencia y León; Sur-78 (S-78) por Jaén, Albacete Granada y Murcia; León-79; Norte-80 (N-80) por León y Asturias; Norte-81 (N-81) por Zamora, Orense y León; Noroeste-82 (NO-82) por León, Orense y Lugo; Segovia-82 (SE-82); Ciudad Real-82; Galicia-83 (GA-83) por Orense, Lugo y La Coruña; Castilla-La Rioja-84 (CA-84) por Burgos, Palencia y Logroño, y León-85. Como producto de estas encuestas, a la fecha el ASOR cuenta, como decíamos al principio de este apartado, con más de 18,000 versiones almacenadas en más de un millar de cintas

^{17*} Con anterioridad, en 1972 y 1973, Jesús Antonio Cid y Diego Catalán habían realizado pequeñas encuestas en Garganta la Olla y el Maestrazgo (Teruel y Castellón).

magnetofónicas de una hora de duración, con el registro completo del trabajo de campo.

En los últimos años, a raíz de estas encuestas del Seminario Menéndez Pidal, se han realizado otras, con la metodología del Seminario, en distintos puntos de la geografía romancística, que han aportado muchos textos y nueva y valiosa información sobre el estado de la tradición. Tal es el caso de las recolecciones en Madeira o el distrito de Bragança de Pere Ferré y Vanda Anastasio¹⁷⁹, o las de Salvador Rebés e Isabel Ruiz¹⁸⁰ en Cataluña, o en México por quien esto escribe y Mercedes Díaz Roig¹⁸¹. También son muy importantes, por el número y la rareza de las versiones, las varias recolecciones llevadas a cabo por Maximiano Trapero¹⁸² en las islas Canarias, por Jon Juaristi investigando Romancero y balada vasca en Euskadi, y Francisco Mendoza Díaz-Maroto, por medio de sus alumnos, primero en Albacete y después entre los emigrantes y residentes temporales españoles en París.

¹⁷⁹ P. Ferré et al., Romances tradicionais, Camara Municipal do Funchal, Funchal, Madeira, 1982.

¹⁸⁰ S. Rebés e I. Ruiz, Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant, Alta Fulla, Barcelona, 1988.

¹⁸¹ M. Díaz Roig y A. González, Romancero tradicional de México, op. cit.

¹⁸² M. Trapero y L. Siemens, Romancero de Gran Canaria. I, Zona Sureste, Instituto Canario de Etnografía y Folklore-Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas, 1982. Romancero de la isla del Hierro, Seminario Menéndez Pidal-Cabildo Insular del Hierro, Madrid, 1985 y Romancero de la isla de La Gomera, Cabildo Insular, La Gomera, 1987.

Sin embargo, no se debe olvidar que donde está vivo el Romancero es en la memoria de los transmisores de la comunidad tradicional, y es ahí donde hay que buscarlo para percibir realmente su riqueza y entender su funcionamiento y su apertura, pues fuera de esos marcos de oralidad (la performance) el romance es un texto al que inevitablemente se despoja de su inestabilidad definitoria, para darle una fijeza en forma siempre más o menos dudosa.

5.2 La esposa de don García

El romance de La esposa de don García solamente se ha recogido en la tradición oral moderna y no aparece en ninguna de las colecciones viejas ni en pliegos sueltos impresos en los siglos XVI y XVII; sin embargo, por su tema, se puede suponer razonablemente que tenga un origen antiguo. En la tradición oral moderna, hasta la fecha, el romance únicamente se ha encontrado en regiones consideradas como conservadoras e incluso arcaizantes. En la península Ibérica estas regiones abarcan la zona noroccidental de España (Galicia, Asturias, Cantabria, Burgos, Palencia, León y Zamora) y el norte de Portugal (Tras-os-Montes); y en la tradición sefardita, la zona oriental: en el caso de este romance, específicamente Salónica y Lárissa, en Grecia.

El corpus actual de versiones recogidas de La esposa de don García está formado por setenta textos completos (además se han recogido trece fragmentos) distribuidos de la siguiente forma: sefarditas orientales, 8 versiones; Galicia (Lugo y Ourense), 5; Asturias, 5; Cantabria, 9; Burgos, 8; Palencia, 1; León, 10; Zamora, 13, y Portugal (Tras-os-Montes), 11. Estas versiones han sido recogidas a lo largo de más de un siglo, ya que las versiones más antiguas —de Bernardo Acevedo y Huelves y Braulio Vigón— recolectadas en Asturias y Galicia, son anteriores a los

años de 1886 y 1892, respectivamente. En la tradición **sefardí** tenemos entre las más antiguas la versión de Salónica que, aunque fue copiada por Manuel Manrique de Lara en 1911, pertenecía a la colección manuscrita del gran rabino Isaac Bohor Amaradji y estaba fechada en 1860. Las últimas versiones que incluimos en este corpus fueron recogidas en el verano de 1985 durante la encuesta León-85 del Seminario Menéndez Pidal, y en mayo de 1989 por José Manuel Fraile en la región de Aliste en Zamora.

La mayor parte de las versiones del corpus permanecen inéditas (cuarenta y seis versiones) y se encuentran depositadas en el Archivo Menéndez Pidal (AMP) y en el Archivo Sonoro del Romancero (ASOR-I.U.SMP) del Instituto Universitario "Seminario Menéndez Pidal" de la Universidad Complutense, ambos en Madrid. Otras versiones, de las que también hemos tenido conocimiento y que aquí incluimos, se encuentran en los archivos y colecciones particulares de colegas estudiosos del Romancero, como la colección de textos portugueses de José Joaquim Dias Marques (profesor en la Universidad La Sapienza, Roma), quien gentilmente, como otros especialistas, la ha puesto a nuestra disposición.

Entre los textos publicados (veinticuatro) algunos fueron editados ya en el siglo pasado: por ejemplo, las versiones asturianas del romancero de Juan Menéndez Pidal¹⁸³, o las que dio a conocer Braulio Vigón en el periódico ovetense El Carbayón en

¹⁸³ Juan Menéndez Pidal, Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885.

su sección La estafeta de La Quintana, órgano del grupo de estudios folclóricos de este nombre. Las versiones sefardíes publicadas en el siglo pasado están recogidas en los romancerillos editados por Yacob Yoná¹⁰⁴. Los textos de la tradición sefardí de este romance publicados en el presente siglo fueron incluidos en los trabajos de Attias y de Molho¹⁰⁵.

Otras versiones peninsulares del romance de La esposa de don García fueron publicadas en algunas de las colecciones que podríamos considerar como clásicas de la tradición oral moderna, entre ellas la de Cossío y Maza para la región de Santander (hoy Cantabria)¹⁰⁶, y las de Narciso Alonso Cortés para Castilla¹⁰⁷, o en algunas menos conocidas como la Cortés Vázquez de la región sanabresa (Zamora)¹⁰⁸, o bien en las más recientes como la preparada por Suzanne Petersen con los textos recogidos durante

¹⁰⁴ Yacob Yoná, Pizmónim de berit mílah, s.e., Salónica, 1895-1896, y también en Gu'erta de romansas antiguas de pasatyempo, s.e., s.l., [antes de 1908].

¹⁰⁵ Michael Molho, Literatura sefardita de Oriente, CSIC, Madrid-Barcelona, 1960; y Moshe Attias, Romancero sefardí. Romanzas y cantes populares en judeo español, Instituto Ben-Zewi, Universidad Hebrea, Jerusalén, 1961.

¹⁰⁶ José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, 2 vols, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933-1934.

¹⁰⁷ Narciso Alonso Cortés, "Romances tradicionales", Revue Hispanique, L (1920), 198-268.

¹⁰⁸ Luis Cortés Vázquez, Leyendas, cuentos y romances de Sanabria, Gráficas Cervantes, Salamanca, 1976.

la Encuesta Norte-77 de la Cátedra "Seminario Menéndez Pidal" por tierras de Santander y León¹⁸⁹.

Para la tradición portuguesa, la versión más antigua es la publicada en 1903-1905 por José Augusto Tavares en su romancero trasmontano¹⁹⁰. Posteriormente el romance de La esposa de don García aparece incluido en las ediciones de las varias colecciones de Firmino A. Martins (1928)¹⁹¹, en la magna colección, aparecida póstumamente, de Leite de Vasconcellos¹⁹², y más recientemente en la edición de los materiales de las encuestas llevadas a cabo, en Tras-os-Montes, por Manuel da Costa Fontes en 1980¹⁹³.

Los materiales inéditos provienen de los trabajos de recolección realizados en las primeras décadas del presente siglo por los colaboradores de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, entre los que destacan los nombres de Manuel Manrique de Lara, Eduardo Martínez Torner, Tomás Navarro Tomás y Aníbal Otero. Otros materiales provienen de las

¹⁸⁹ Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER, 2 vols, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982.

¹⁹⁰ José Augusto Tavares, "Romanceiro Trasmontano", Revista Lusitana, VIII (1903-1905), pp. 71-80.

¹⁹¹ Firmino A. Martins, Folklore do Concelho de Vinhais, t. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928; t. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1938.

¹⁹² José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, 2 vols., Imprensa a Universidade, Coimbra, 1958-1960.

¹⁹³ Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da Provincia de Tras-os-Montes (Distrito de Bragança), 2 vols., Universidade Coimbra, Coimbra, 1987.

colecciones enviadas a don Ramón por estudiosos como Fritz Krüger, Bernardo Acevedo y Huelves, Braulio Vigón, Moshe Abravanel, etc. y de las encuestas realizadas por el propio Menéndez Pidal y su hermano Juan. También se incluyen en nuestro corpus de este romance las versiones provenientes de encuestas más recientes como las llevadas a cabo entre 1948 y 1951 por Diego Catalán y Alvaro Galmés.

Finalmente se han incluido las versiones de este romance (18 textos y la mayor parte de los fragmentos) recogidas en las encuestas organizadas por el Seminario Menéndez Pidal entre 1977 y 1985: Norte-77 (Cantabria, Palencia, Asturias y León), León-79 (León); Norte-80 (Asturias, León), Norte-81 (León, Galicia, Zamora), Noroeste-82 (León, Galicia), Galicia-83 (Galicia), Castilla-La Rioja-84 (Burgos, Palencia, La Rioja) y León-85 (León), en las cuales participé, tanto en los trabajos de campo, como en la organización posterior de los materiales en el archivo, y en la transcripción de algunas de las muchas cintas grabadas.

Este romance no se ha recogido hasta ahora en la tradición americana, ni en la tradición sefardita del norte de Africa.

Sobre el posible origen de la historia que nos narra el romance de La esposa de don García, Menéndez Pelayo aventuró la hipótesis de que el personaje estuviera inspirado en las desventuras matrimoniales de Garci Fernández, hijo de Fernán

González, conde de Castilla¹⁹⁴. A este respecto Menéndez Pidal, en una nota manuscrita en la edición de Menéndez Pelayo de este texto, no expresa ninguna opinión y simplemente remite a su edición de la Primera crónica general en la cual constan los engaños de que es víctima Garci Fernández, conde de Castilla, tanto por parte de doña Argentina, su primera esposa, como de doña Sancha, con quien se casó en segundas nupcias¹⁹⁵.

Menéndez Pidal consideró La esposa de don García como un romance de cautivos rescatados y así lo clasificó en su muy particular forma de archivar (cajón J), considerando esa parte de la historia como definitiva del tema del romance. Sin embargo, no se puede olvidar la gran significación que también tienen en la narración los episodios de la "mala suegra" y de la "prueba de la honra".

Esta posibilidad de catalogar temáticamente el mismo romance, dependiendo de las versiones que se posean, bajo enfoques distintos se puede entender si se considera, como ya lo he venido explicando, que cada versión del romance no es en sí misma un poema individual, sino una realización de un modelo o programa abierto (que es en realidad lo que llamamos "el romance") el cual por su misma posibilidad de apertura puede llegar a modificarse radicalmente y por tanto dejar de ser el mismo.

¹⁹⁴ M. Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, t. X, CSIC, Santander, 1945, p. 79.

¹⁹⁵ Primera crónica general de España, ed. Ramón Menéndez Pidal, t. II, SMP-Gredos, Madrid, 1977, pp. 427-429 y 453.

Este aspecto imprescindible de la literatura tradicional también explica la necesidad y la utilidad de adoptar un modelo de análisis narratológico articulado en varios niveles.

La historia de La esposa de don García, en su tratamiento más general, se puede resumir de la siguiente forma: un caballero (don Pedro, el infante, el conde, Juan García) se ausenta, por distintos motivos, de su lugar de residencia y en el interim los moros le raptan a la esposa; cuando se entera de este hecho pide información sobre lo sucedido a su madre y a su suegra, obteniendo visiones completamente opuestas de la actitud de su esposa al ser raptada. Va en busca de ella y hace sonar un instrumento (su cuerno de caza, bocina, violina, silbilla, etc.), señal que la esposa identifica, de tal modo que hace, con engaños, que los raptores se detengan. El marido se presenta de incógnito y con un ardid confirma que su esposa no ha sido deshonrada, y posteriormente la rescata de manos de los moros.

De acuerdo con este resumen podemos dividir la historia en varias secuencias que, como ya se dijo (cap. IV), son unidades articulatorias mínimas en el nivel de organización en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico. Estas secuencias son unidades que pertenecen a la "gramática" del texto romancístico, pues pueden aparecer en fábulas muy diversas y además tienen "sinónimos" con los cuales pueden intercambiarse¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Cf. CGR, t. I, op. cit., p 67.

La primera secuencia del romance se podría a primera vista sintetizar en una frase secuencial (formada por sujeto, verbo y objeto) de este tipo: "el marido (sujeto) es despojado de o pierde a (verbo) su esposa (objeto)". Sin embargo, esta pérdida en el texto es de un tipo especial —el rapto— que tiene como condición sine qua non para poderse realizar la ausencia del sujeto; pues de estar presente don García, no hubiera dejado de intentar estorbar la acción de los moros. Por lo tanto la frase secuencial sería más precisa expresada de esta forma: "el marido, mientras está ausente, es despojado de su esposa". El problema es que entonces, la etiqueta, que debe recuperar el elemento esencial que identifica a esta primera secuencia, podría ser tanto *ausencia* como *rapto*, que son los dos significados unitarios de dicha secuencia. Esto nos indica que realmente las secuencias que forman este primer episodio de la historia son dos: una que se coloca en primer término, ya que es condición para que se pueda realizar el rapto, que nos dice: "el marido (sujeto) se aleja (verbo) de la esposa (objeto)", y cuya etiqueta identificadora sería *ausencia*; y una segunda secuencia "la esposa es raptada (verbo) por los moros" o sea "los moros (sujeto) raptan (verbo) a la esposa (objeto)", cuya etiqueta identificadora es *rapto*. Sin embargo está justificada la duda de si la esposa es el sujeto (¿activo? ¿pasivo? ¿complaciente colaborador?) de esta segunda secuencia ya que es ella la que abandona el hogar.

Estas secuencias, que he designado con la letra A (unidad del segundo nivel: fábula-discurso\intriga), se expresan, como señalamos en el capítulo anterior, a través de elementos identificados como B, que están con A en una relación signica significante-significado.

Aclarado los conceptos anteriores, podemos determinar la cadena secuencial que nos muestra cómo los personajes son modificados por las acciones y cambian su papel de objeto de una acción a sujeto de la siguiente. Esta sería una posible cadena secuencial:

X (el caballero) se aleja dejando sola a Y (la dama) / Y parte en compañía de Z (los moros) abandonando el hogar de X / X trata de aclarar lo ocurrido acudiendo a O (oponente o falso consejero, su madre) / O da un informe (engañoso) a X / X trata de aclarar lo ocurrido acudiendo (a A (auxiliar o consejero verdadero, su suegra) / A da un informe verdadero a X / X alcanza a Z + Y y avisa su llegada a Y / Y reconoce a X y engaña a Z / Z pone a X en manos de Y / Y prueba a X a través de Z / Y demuestra su virtud a X / X rescata a Y /

/// Primera secuencia: ausencia.

En el corpus que hemos reunido de La esposa de don García la ausencia se expresa en varias formas: "ir de caza", que es la más frecuente; "ir a jugar a los tableros" (forma particular de las versiones de una región zamorana) o "ir de compras" (versiones sefardíes).

La expresión más común -ir de caza- de esta primera secuencia tiene distintas formas en el corpus de versiones de este romance. Las expresiones más sencillas se limitan a presentar el personaje y decir que éste sale o está de caza:

Don García va a la caza, la caza como sería,
Cerdeira, LUGO, 10.¹⁹⁷

Iba a caza, iba a caza el infante Juan García,
Salceda, CANTABRIA, 25.

A caza iba y a caza, el infante Juan García,
Uznayo, CANTABRIA, 26.

Don Pedro iba de caza, de caza como solía,
Rioscuro, LEON, 42.

En estas versiones el personaje es presentado únicamente mediante su nombre, que se acompaña en algunos casos con la indicación de su condición caballeresca (infante). Esta se pone de manifiesto por la misma actividad venatoria, que se subraya como habitual, la cual indica, como es bien sabido, jerarquía social elevada. En otras versiones lo que interesa poner de manifiesto, más que la situación social del personaje, es su condición de esposo:

A cazar iba, a cazar el esposo don García.
Báscones, BURGOS, 33.

También podemos encontrar un tipo de versiones que ponen énfasis en que la cacería haya tenido lugar específicamente en

¹⁹⁷ En todos los ejemplos tomados del corpus me referiré a las versiones indicando el lugar de proveniencia, la provincia, y el número que tienen en el apéndice de textos, en el cual todas están incluidas precedidas de una cabecera con los datos completos sobre el informante, la recolección, el lugar y, en caso de que la versión haya sido publicada, su bibliografía.

ese día, que se convertirá en especial por los acontecimientos que van a tener lugar:

4 don García va en la caza nin en hoy, nin en otro día;
Foillebar, LUGO, 13.

Don Pedro iba de caza, iba hoy no en el otro día
Cabude, LUGO, 12.

En este grupo de versiones la situación inicial está dada por versos que, aunque dicen: "un caballero va de caza", significan: "un caballero sale de su territorio" y por tanto deja desprotegido su lugar natural. Significado que es aproximadamente el mismo que tienen las versiones de San Martín de Castañeda que, con pequeñas variantes de discurso no significativas, dicen que el caballero se encuentra jugando a los tableros y, por lo tanto, que no está protegiendo su territorio como debe:

Quedo estate don García en los tableros jugando
San Martín de Castañeda, ZAMORA, 50.

Este principio es exclusivo de las versiones de San Martín de Castañeda, ya que el resto de los textos zamoranos y peninsulares no lo presentan, y sí aparece en todas las versiones recogidas en esta localidad: Inocencio Haedo (antes de 1920-1925), Fritz Krüger (1922), Luis Cortés Vázquez (1947) y Diego Catalán y Alvaro Galmés (1949).

Por otra parte, las versiones sefarditas, recogidas como hemos dicho exclusivamente en Grecia (casi todas en Salónica) expresan la ausencia de la siguiente forma:

Yo me levantí un lunes, un lunes por la mañana,
2 me fuera a coger tapetes y tapetes y almenaras
para aparentar la torre, la torre que era nombrada,

- Don Pedro se fue a cazar, a cazar con Mansulina.
- 2 Leva a sua esposiña, deixava-a no monte escondida.
Lamas de Ite, GALICIA, 11.
- La se vai dom Pedro a caça, a caça de ano e dia.
- 2 Sua esposa linda leva, sua esposa levaria.
Eiró, TRAS-OS-MONTES, 65.
- ... y llevaba la mujer consigo de mucho que la quería
- 2 La dejó descansar al pie de una fuente fría,
Villar de Golfer, LEON, 43.

Sin embargo la ausencia, condición de la historia que se va a contar, se expresa igualmente, sólo que con otra dinámica: don García se aleja, y por una u otra causa el esposo dejará desprotegida a la mujer en el sitio mismo de la caza (al pie de una fuente fría o de una verde oliva), lo cual permitirá que se lleve a cabo el rapto.

Desde luego esta primera secuencia de la fábula (donde aparece el ordenamiento lógico y temporal) puede elidirse en el ordenamiento artístico de la historia (intriga), tal como sucede en la totalidad de las versiones asturianas y en algunas de León y Zamora, versiones en las cuales se sobreentiende el rapto y las circunstancias en que éste fue posible (ausencia o descuido del defensor), y el texto se inicia con la búsqueda de la esposa desaparecida.

- Nesos montes de allá arriba caminaba don García
- 2 en busca de la su esposa, tres días va que no la vía.
Val de San Lorenzo, LEON, 37.
- Míralo por donde va, el infante don García,
- 2 míralo por dónde va en busca de Magdalenita.
Bao, ASTURIAS, 17.

Por las calles de Madrid se pasea don García
 2 en busca de su esposita que perdido se le había.
 San Ciprián de Sanabria, ZAMORA, 51.

En este último ejemplo la ubicación del primer verso no pasa de ser un recurso tópico, sin mayor valor narrativo, que se utiliza, en esta forma o en otras muy similares, en muchos romances.

Como ya mencionamos al describir el modelo narratológico que empleamos, la expresión en el discurso de esta primera secuencia puede incluir otros elementos que complementan o refuerzan el significado narrativo. Estos elementos pueden tener, como efectivamente sucede en la primera secuencia de este romance, valor significativo suprasegmental. Tenemos varias versiones en las cuales esta primera secuencia se carga con indicios que señalan lo nefasto del día en que el protagonista va a emprender su actividad:

Yo me alevantara un lunes, un lunes muy de mañana,
 2 me fue a recoger tapetes, tapetes y almenaras,
 para adobar la torre, la torre más alabada.

Lárisa, GRECIA, 5.

El contexto cultural señala, desde tiempo muy remoto, que el lunes es un día desafortunado para iniciar cualquier actividad, y de hecho la mención de este día en el Romancero se convierte en un tópico. Así, la versión vieja de El robo de Elena¹⁹⁸ se inicia en lunes: "lunes fuerte y aciago"; la trágica muerte de la

¹⁹⁸ J. F. Wolf y C. Hofmann, Primavera y flor de romances, en M. Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, op. cit. t. VIII, Núm. 109.

duquesa de Braganza o la del duque de Gandía tienen lugar o se descubren un lunes, y los trescientos hijosdalgo salen de Jaén, a pesar de todas las indicaciones negativas que se les dan, un lunes por la mañana¹⁹⁹. En la tradición oral moderna continúa el uso de la ubicación temporal del lunes (a cualquier hora) como un indicio del destino trágico del personaje o de lo nefasto de las acciones que se emprenden. Este uso aparece en versiones sefarditas marroquíes de La muerte ocultada ("Levantóse Uezo lunes de mañana"²⁰⁰) y de La adúltera ("Yo me levantara un lunes, un lunes antes de albor"²⁰¹); en versiones asturianas de La calumnia de la reina ("en la mañana de un lunes"²⁰²); leonesas de La nodriza del infante ("Madrugara Teresita un lunes por la mañana"²⁰³); catalanas de la Presó del rei de França ("Ja partí lo rei de França un dilluns al dematí"²⁰⁴); santanderinas de La difunta pleiteada ("las bodas se comerán el lunes al medio

¹⁹⁹ Ibid, Núm. 82a.

²⁰⁰ B. Mariscal, La muerte ocultada, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984-1985, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 12), pp. 66-74.

²⁰¹ Y. Yoná, Pizmónim de bêrit milah, s.e., Salónica, 5656 [=1895-1896 E. C.] en S. G. Armistead, J. H. Silverman y I. Hassán, Seis romancerillos de cordel sefardíes, Madrid, Castalia, 1981, p. 19.

²⁰² Romancero asturiano, op. cit., p. 188.

²⁰³ Versiones inéditas en el ASOR recogidas en la encuesta León-85.

²⁰⁴ Romancer catalá, op. cit., p. 23.

día²⁰⁵); castellanas de La muerte del Príncipe don Juan ("Yo sí me levantaré el lunes por la mañana"²⁰⁶), o argentinas de La adúltera²⁰⁷. En todos los ejemplos mencionados funciona el indicio nefasto del lunes como día trágico; sin embargo, al convertirse en un tópico, como se puede ver por la dispersión geográfica total y la permanencia temporal tan amplia, puede darse el caso que se incluya en textos que no tienen ningún desenlace negativo, en cuyo caso no se podría considerar que su presencia fuera indicial²⁰⁸, sino sólo exornativa.

La presencia en los textos sefardíes orientales de La esposa de don García del verso "Yo me alevantara un lunes, un lunes muy de mañana", con sus distintas variantes, no podemos considerarla como parte de la expresión directa de la secuencia de fábula que etiquetamos como ausencia sino como un elemento complementario -con valor significativo suprasegmental- de la

²⁰⁵ M. Goyri, "La difunta pleiteada", en De Lope de Vega y del Romancero, Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1953, pp. 10 y 14.

²⁰⁶ J. M. Cossío, Romancero popular de la Montaña, op. cit., pp. 55-57.

²⁰⁷ I. Moya, Romancero: estudios sobre materiales de la colección de folklore, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, pp. 454, 457.

²⁰⁸ Sobre el uso de la ubicación en lunes en el romancero, su dispersión, su sentido negativo y la presencia sin carga indicial en canciones de boda sefardíes, es obligada la consulta de la amplia nota de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, The Judeo-spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971, pp. 177-179.

expresión del significado antes mencionado. A estos elementos los hemos identificado en nuestro análisis como (di).

Otro elemento de este tipo que aparece varias veces en las versiones de La esposa de don García, como parte de la expresión de la ausencia, es el de la "caza fallida", que puede ser símbolo o indicio de la pérdida que sufrirá el esposo:

Fuera a caza, fuera a caza el infante don García,
 2 fuera a caza, fuera a caza, no cazó como solía.
 Dobres, CANTABRIA, 19.

Por el monte se ha ido a cazar el infante don García
 2 no ha encontrado qué cazar, ave muerta ni viva.
 San Martín de Humada, BURGOS, 30.

A cazar iba, a cazar el infante don García,
 2 no ha encontrado que cazar, ni caza ni cosa viva,
 si no es un águila real, ni los perros la querían.
 La Puente del Valle, CANTABRIA, 23.

A cazar iba, a cazar, el infante don García,
 2 los perros lleva cansados, de andar abajo y arriba,
 los perros lleva cansados y el fardel se le perdía;
 4 no ha encontrado qué cazar, cosa ni muerta ni viva.
 Brañosera, PALENCIA, 36.

Todos los elementos que forman el discurso narrativo, incluso aquellos que expresan las unidades de los niveles más profundos, se disponen como un núcleo que expresa en forma esencial el significado de la unidad más profunda, con expansiones optativas que apoyan, desarrollan o especifican dicho significado. Esto lo podemos ver en los ejemplos anteriores, en que la idea de "caza fallida" puede reforzarse añadiendo detalles sobre los elementos de la cacería. Este dato puede expresarse

con el simple "no cazó como solía" de la versión de Dobres, o enriquecerse con los detalles sobre el cansancio de los perros, la pérdida del fardel, etc. de la versión palentina. Hay que notar que el elemento de la caza fallida lo encontramos en diversos romances, desde el texto viejo de Rico Franco^{20º}, hasta versiones modernas de La muerte ocultada^{21º} y otros.

Otro elemento que aparece en los primeros versos de algunas versiones de este romance, periférico a la expresión de la secuencia ausencia, es la ubicación del cazador en un "paraje inhóspito" y por tanto peligroso. En este caso nuevamente podemos pensar en una intención simbólica o tal vez indicial de los tristes acontecimientos que suceden en el lugar natural de don García donde reside su esposa, al haberse ausentado éste por la caza:

A cazar iba, a cazar, el infante don García,
 2 a cazar iba, acazar por una sierras arriba,
 donde cae la nieve a copos, donde cae el agua fría,
 4 donde nace la culebra, la sierpe le respondía.
 Fresno del Río, CANTABRIA, 21.

A cazar iba don Pedro, el de la silla florida
 2 y le ha cogido la noche en una oscura montiña
 donde gallos no cantaban y la gente no se oía,
 4 donde canta la culebra, y la serpiente respondía,
 donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría;
 Humada, BURGOS, 32.

^{20º} F. Wolf, Primavera..., op. cit. Núm. 119.

^{21º} B. Mariscal, La muerte ocultada, op. cit., pp. 111-113.

Este tipo de descripción del paraje inhóspito, lugar tenebroso o sitio extraordinario (la montiña = la colina arbolada), también es utilizada en varias versiones de otros romances: por ejemplo en algunas versiones asturianas de La infantina²¹¹ o la que aparece en el Cancionero de Amberes²¹². Es bastante común la relación que se establece en el folclor en general entre el bosque, las aguas y la serpiente con ritos iniciáticos mágicos o sexuales²¹³. En este caso la ubicación en este paraje inhóspito podría ser simbólica de la pérdida (sexual) de la esposa a manos de sus raptos.

La expresión de la ausencia puede tener también elementos que definimos como ornamentales por la poca significación narrativa para la historia. Por ejemplo la ubicación geográfica "específica":

A caza iba don Pedro, a los montes de Abelía.
 2 Lleva la dama con él, de mucho que la quería.
 Pusiéronse a descansar, y al pie de una fuente gría.
 Doney de la Requejada, ZAMORA, 57.

Las especificaciones de "Abelía" o de la "fuente gría" no tienen realmente ningún significado para la historia;

²¹¹ J. L. Pérez de Castro, "Nuevas variantes asturianas del Romancero hispánico", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XVI (1960), p. 479.

²¹² El romance que empieza A cazar va el caballero...: "que andase los siete años sola en esta montiña." Cancionero de romances, op. cit. p. 254.

²¹³ Sobre las relaciones simbólicas en el Romancero y específicamente los encuentros sexuales que aquí mencionamos véase D. Devoto, "Un no aprehendido canto: sobre el estudio del Romancero tradicional y el llamado «método geográfico»", Abaco, I (1969), pp. 35-36.

prácticamente las podemos entender como modificadores dentro de la gramática del lenguaje romancístico, y en el segundo ejemplo (de hecho fuente "fría"), como tópico de especificidad de lugares. Dentro de nuestro modelo que reconoce un núcleo que expresa el significado de la secuencia de fábula, al que se integran otros elementos -expansiones- que complementan dicho significado, detalles como los antes mencionados serían los menos significativos en relación a los niveles más profundos (la fábula).

En resumen, podemos decir que tenemos una primera secuencia de la fábula: "el marido se aleja de la esposa" que identificamos como ausencia (A) y que en el corpus de versiones del romance de La esposa de don García se expresa en el plano discurso\intriga en varias formas:

1.- Directamente por una serie de elementos esenciales o nucleares que señalamos como (B):

Don García va a la caza...; Don Pedro se fue a cazar...; a cazar iba el infante Juan García...; estate, estate don García en los tableros jugando...

2.- Una serie de elementos (B) acompañada de elementos con significación suprasegmental (di):

Yo me alevantí un lunes (di)... me fuera a coger tapetes y almenaras (B); A cazar iba a cazar (B)... no ha encontrado que cazar...(di); A cazar iba, a cazar...(B) donde cae la nieve a copos... la sierpe le respondía (di).

3.- Una serie de elementos esenciales (B) con elementos de apoyo que denominamos expansiones (C):

Yo me alevantí un lunes (di)... me fuera a coger tapetes y almenaras (B), para aparentar la torre, la torre que era afamada (C);

4.- Una serie de elementos esenciales (B) con elementos ornamentales propios del discurso formulístico del Romancero (d), sin mayor significación para la historia.

A cazar iba, a cazar (B)... por unas sierras arriba (d)...; a cazar iba (B)... a los montes de Abelía (d)... al pie de una fuente fría (d).

Tenemos entonces que la secuencia de fábula ausencia tiene en este romance tres formas de expresión: la caza, las compras y el juego. Se puede afirmar que la primera es una manifestación general ya que aparece en todo el ámbito peninsular; la segunda es una expresión exclusivamente local de una tradición, la sefardita, y la última es un elemento local de la zona de San Martín de Castañeda. Estas expresiones aparecen acompañadas en el discurso de otros elementos complementarios como la explicación del objeto de la compra. También se incluyen elementos tópicos con poca significación para la historia: especificación del lugar de la cacería (Abelía, sierras arriba), del lugar de descanso (fuente fría, verde oliva) o de la torre que se quiere adornar (de las Salinas). Finalmente, forman la expresión de la primera secuencia de este romance también elementos cuya significación proviene del contexto cultural: estos elementos son "lunes día

En muchas de las versiones, la expresión de esta segunda secuencia consiste en presentar la acción ya consumada; por ejemplo, en las versiones sefarditas se nos dice que, al regresar de comprar tapetes y almenaras, el marido encuentra su casa quemada y su esposa desaparecida:

10 A su tornada que él tornaba topó su señora llevada
y la su torre quemada.
Salónica, GRECIA, 1.

4 Por en medio del camino atopí la torre gastada,
me llevaron a la mi esposa, a la mi esposa reale.
Lárisa, GRECIA, 5.

Este tipo de expresión también puede incluir una serie de elementos complementarios o de ornato que den más fuerza y belleza al texto, al grado de lleguen a ser dominantes como sucede en la versión recogida en la provincia de Burgos por Manuel Manrique de Lara²¹⁴:

14 Picó de espuelas al caballo, para su casa camina
todo lo encuentra cerrado, ventanas y celosías,
16 ha llamado siete veces, ninguna le respondían.
Humada, BURGOS, 32.

En este ejemplo el lenguaje formulario romancístico es el que domina, y hay que entender que el estado anómalo del palacio

²¹⁴ A este extraordinario colector, al que tal vez no se ha reconocido adecuadamente la labor llevada a cabo, con el apoyo del Centro de Estudios Históricos y de Menéndez Pidal, debemos una de las colecciones más grandes de romances y sobre todo la más diversa, pues recorrió y recogió romances (en muchos casos con su respectiva melodía en transcripción musical en una época en la cual no había grabadoras) en casi todas las provincias españolas (exceptuando Canarias, Galicia y alguna otra), así como en las regiones de asentamientos sefarditas tanto del cercano Oriente como del norte de Africa.

o castillo, cerrado y vacío, implica que ha sucedido una desgracia como puede ser el rapto. Por lo tanto, en este caso la expresión de la secuencia de intriga está formada por la acumulación de varios elementos formulísticos secundarios que normalmente en otras versiones o romances serían de ornato como es la mención de ventanas y celosías o la presencia del número tópico siete.

En las versiones asturianas, y en algunas gallegas, la situación inicial del romance es la información de que la esposa de don García está en manos de los moros, posiblemente contra su voluntad, sobreentendiéndose por tanto el rapto y la ausencia del caballero, aunque esta última puede hacerse explícita versos más adelante, como sucede en la versión de Foilebar:

En poder de moros va, en poder de moros iba,
 2 en poder de moros va la esposa de don García;
 dos mil moros la llevaban, moros de la morería.
 Serandinas, ASTURIAS, 15.

Válgame Dios de los cielos, válgame a Virgen María
 2 la que iba en poder de moros y en poder de moraría,
 la que iba en poder de moros, la esposa de don
 García.

4 Don García va en la caza nin en hoy, nin en otro día;
 al otro día llegara y a su esposa non vía.

Foilebar, GALICIA, 13.

En la versión de Casomera, Asturias, (Núm. 16), recogida en 1909 por Juan y Ramón Menéndez Pidal, esta suposición de la existencia, en un nivel narrativo más profundo, de la secuencias ausencia y rapto, se confirma cuando el informante dice, antes

de los versos del romance, que "él [don García] estaba a cazar, y vinieron los moros, lleváronla y él vienu y preguntó a su madre".

La secuencia rpto puede expresarse a través de la información que se proporciona al personaje mientras está ausente:

cuando le vinieron nuevas de su esposa doña Elvira,
4 que la cautivaron moros días de Pascua Florida,
Puente Pumar, CANTABRIA, 22.

2 y a don García le han dicho que su mujer va cautiva.
Cerdeira, LUGO, 10.

En otra versión es la esposa misma que, mediante una carta, le da noticia de su rpto:

cuando le vino una carta de su esposa doña Elvira,
4 que la cautivaron moros días de Pascua Florida,
San Mamés, CANTABRIA, 20.

Esta información también le puede ser proporcionada a don García en forma fantástica, por ejemplo a través de un ave parlante, mientras él se encuentra descansando al pie de un árbol. Este elemento es muy común en las versiones santanderinas, burgalesas y también en la palentina.:

y en la ramita más alta un ave así le decía:
8 "Vuélvase el conde a su casa, el infante don García,
porque a su esposa la llevan moros por sierras arriba"
Fresno del Rio, CANTABRIA, 21.

y en la ramita más alta y había un ave que decía:
8 "Despierta si estás dormido el infante don García,
que a tu esposa llevan moros por esa montaña arriba."
Prádanos de Bureba, BURGOS, 28.

- 4 Un pajarito en el aire estas voces le decía:
 "Que te la llevan, galán, a tu esposa doña Oliva."
 Los Balbases, BURGOS, 29.

o por medio de un sueño:

- Sueños estaba soñando, sueños que le parecían
 4 que le llevan a su esposa los moros de Morería.
 Báscones, BURGOS, 33.

Todos estos elementos (la carta, el pajarito que habla o el sueño) son complementarios (C) de la expresión directa (B) de la secuencia de fábula que es el rapto, y su función se explica por la necesidad de la estructura y coherencia narrativas.

Hay versiones en las cuales la secuencia rapto (A) tiene una expresión poética (no como en la versión de Peranzanes mencionada más arriba) directa y simple (B), y no aparece ningún tipo de elemento complementario:

- 4 Viñeron os perros moros que ela lla abatrían;
 levava-na en andas. En altos gritos decía:
 Lamas de Ite, GALICIA, 11.
- 3 Mientras tanto le llevaron la su esposa doña Elvira.
 Dobres, CANTABRIA, 19.
- 2 que a tu esposa doña Elvira los moros la van llevando.
 San Martín de Castañeda, ZAMORA, 50, 52, 53, 56.

La secuencia rapto puede tener una expresión más compleja; por ejemplo cuando se describe la situación de la esposa en el momento de esta acción, situación que servirá como generador de la historia. Esta descripción puede estar contenida en expresiones que pertenecen a alguno de los tipos ya mencionados. Por ejemplo: en la versión en que llega al marido la noticia de

la pérdida de su esposa, a través de una carta enviada por ella misma, aparecen elementos complementarios que refuerzan la idea central; esto es la secuencia de fábula tiene una expresión más compleja a través de núcleos y expansiones narrativas:

 cuando le vino una carta de su esposa doña Elvira,
 4 que la cautivaron moros días de Pascua Florida,
 estando cogiendo flores para la Virgen María
 6 en el jardín de su padre que muy buenos los tenía.

San Mamés, CANTABRIA, 20.

La expresión directa (B) sería el primer hemistiquio del verso 4; la ubicación temporal tópica en el día de Pascua Florida, día de fiesta y alegría, la acción de recoger flores para la Virgen y la ubicación espacial de esta acción en el jardín paterno sirven para reforzar la idea de la inocencia de la esposa, aun dejando margen abierto a otras posibilidades de interpretación sobre la distinta capacidad de protección que tienen un padre y un esposo. Todos estos elementos, así como la noticia por medio de una carta, los podemos definir como (C). La calificación de los jardines del padre como "muy buenos" es simplemente un elemento de ornato romancístico (d) pues no guardan relación narrativa pertinente con la secuencia de fábula.

Esta forma de expresar la secuencia rapto aparece en varias versiones cántabras y zamoranas.

Un caso distinto es el de la versión leonesa de Candín en la cual la esposa está fuera del ámbito protegido sin ninguna justificación. Esta situación deja abierta la posibilidad de la culpabilidad de ella al haberse alejado del marido, lo cual puede

estar en relación con la presencia de la prueba de la honra, prueba que se encuentra en la casi totalidad de las versiones. El texto de Candín, recogido durante la encuesta León-85 del SMP dice así:

Estando Catalinilla en la ribera de Hungría
2 vino una tropa de moros y la llevaron cautiva.

Candín, LEON, 46.

El único elemento complementario (C) o expansión del núcleo expresivo de la acción de raptó (B), es la ubicación espacial, que es la que nos indica que la esposa se encuentra en un lugar desprotegido (la secuencia de ausencia está implícita, y es deducible sólo por el hecho que no hubo marido ni nadie que la defendiera) y sin un motivo concreto, al menos intuible, que justifique su estancia en ese sitio.

Las versiones portuguesas (Tras-os-Montes) solamente señalan la pérdida de la esposa durante la caza a la que ha ido con su esposo don García:

Eu montei no meu cavalo, por aquela serra acima;
2 a neve era muito grande, minha esposa vai perdida.
Nuzedo de Cima, PORTUGAL, 62.

Dom García vai a caça, sua esposa linda leva;
2 mas a neve era tamanha! sua esposa linda perde.
[TRAS-OS-MONTES], PORTUGAL, 64.

En estas versiones la pérdida podría interpretarse casi como debida a un hecho accidental como la gran nevada, y no a una imprudencia de don García al llevar a su esposa a un lugar peligroso como el bosque o la sierra, ámbito de la cacería. Más adelante, como en todas las demás versiones del corpus,

reaparecerá la esposa en manos de los moros. En este grupo de versiones las secuencias ausencia y rapto son reconstruibles por los datos que contiene el discurso, pero en caso de que éstos desaparecieran o se modificaran la apertura del texto lo llevaría posiblemente por derroteros muy distintos del rescate de cautiva.

/// Tercera y cuarta secuencia: información (petición y obtención).

La tercera secuencia de nuestro romance es "El esposo pide y obtiene información a su madre (o a su suegra)". En este tipo de secuencias (búsqueda de un objeto o un personaje, solicitud de información, petición de ayuda, etc.), por la obvia relación que guardan las partes, normalmente se engloban la petición de información y el éxito o fracaso de la solicitud. En este romance además la secuencia se duplica, cambiando el destinatario de la solicitud y la información obtenida que, en los dos casos, es diametralmente opuesta. Por lo tanto podemos considerarla como una secuencia doble con una doble expresión.

La expresión de esta secuencia de intriga es en forma de diálogo entre dos interlocutores: el esposo pide información sobre su esposa desaparecida, y su madre (o su suegra) responde que efectivamente la ha visto, pero añade detalles sobre lo contenta (o lo triste) que iba la nuera (o la hija) en compañía de los moros raptos.

La información que solicita don García a su madre es la más elemental: si la ha visto; y se expresa en la forma más directa y concreta:

versiones como expresiones de esta secuencia de intriga. Estos elementos son la suposición de don García de la verdad que contiene la información proporcionada por su suegra, y la exhortación de don García al caballo con el ofrecimiento de una recompensa.

En este último caso, en las versiones sefarditas, el planteamiento es más complejo, pues el caballo del esposo es un animal parlante.

La expresión de la acción de trasladarse al lugar donde se encuentra el posible informante es claramente un elemento complementario, de tipo (C), sobre todo en un lenguaje como el del Romancero en el cual se omiten muchísimas veces los pasajes introductorios. En este caso, el desplazamiento al lugar donde se encuentra el informante —la madre o la suegra de don García— está acorde con la condición del personaje y, cuando se menciona, se realiza a caballo. De nuevo nos encontramos con una gama muy amplia de posibilidades que incluye expresiones muy sencillas como ésta:

5 agarra su caballo donde su madre se vía.

Cabude, GALICIA, 12.

4 —Llevarásme, mi caballo, donde mi madre vivía.

Dobres, CANTABRIA, 19.

Este elemento complementario puede ser más complejo e incluir un elemento de ornato romancístico (d) cuya función simplemente puede ser el calificar al caballo como algo especial:

10 Alto, alto, el mi caballo, el de la espada dorida;

esta noche me pongais donde está la madre mía.

Fresno del Río, CANTABRIA, 21.

Desde luego que el uso de fórmulas, elementos (d) en esta clase de expresiones, puede ser muy abundante y variado aprovechando la apertura de significantes que llega a tener el discurso de tipo tradicional. Este empleo de fórmulas exornativas aparece en textos muy distintos entre sí.

Por ejemplo, la fórmula:

Estrechas sendas dejaba, anchos caminos cogía,
10 se va para en ca su madre, para ver qué le decía.

San Martín de Humada, BURGOS, 30.

nos puede sugerir la prisa que se da el personaje en ir a buscar a su posible informante. También la siguiente, muy frecuente en las versiones asturianas y cántabras de este romance, tiene un significado similar:

4 —Andes, andes, mi caballo, de noche como de día,
hasta llegar al palacio donde mi madre vivía.

Serandinas, ASTURIAS, 15.

La descripción de alguna acción previa a la partida es otro recurso utilizado por la tradición para reforzar con elementos complementarios, normalmente sin mucha significación narrativa, la expresión de la secuencia cuya etiqueta es obtención de información:

4 Se volviera para casa, y un criado que tenía,
le mandó ensillar el caballo que más que el viento
corría.

6 —Andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
que esta noche hemos de ir donde mi madre vivía.

San Martín de Valtuéjar, LEON, 38.

En la forma más amplia de expresión se integran varios elementos secundarios: la afirmación de la verdad que contendrá la información de la madre y el ofrecimiento de recompensa al caballo si lleva a don García rápidamente a casa de su madre. Este elemento de la recompensa aparece, con variantes, en todas las versiones de la tradición sefardí; pero en la tradición peninsular la tenemos en menos versiones: entre ellas la de Brañosa (PALENCIA, 36), o la siguiente versión de Bárcena de Ebro recogida por Eduardo Martínez Torner en 1931:

6 -Alto, alto, mi caballo, el de la dorada silla,
 mucha cebada te he dado y mucha más todavía,
 8 si me llevas esta noche donde mi madre vivía,
 que ella, por ser mi madre, la verdad me la diría.

Bárcena de Ebro, CANTABRIA, 24.

Este último verso, en el que se expresa la seguridad de don García sobre la verdad que debe tener la información que le dará su madre, aparece en otras versiones como el único elemento complementario (C):

4 -Voy en casa de mi madre, que la verdad me contaría.

Candín, LEON, 46.

También aparece, con ligerísimas variantes, en la versión de Latedo (ZAMORA, 54) y en la de San Ciprián de Sanabria (ZAMORA, 51).

En las versiones sefardíes, a la oferta de cebada, idéntica a la que tenemos en la versión cántabra de Bárcena de Ebro, siguen las palabras del caballo aceptando la petición de don García y explicando la forma en que debe ser tratado. Aunque el ofrecimiento de dar más cebada al caballo aparezca en pocas

Chamou pelo seu criado, por aquele mais liberal:
 14 -Aparelha-me um cavalo, aquele que melhor andar:
 aberta-lhe bem a cilha, alarga-lhe o peitoral.

Tras-os-Montes, PORTUGAL, 64.

Según Armistead²¹⁷ la presencia de un caballo parlante en este romance puede deberse a la gran importancia que este tipo de animales tiene en la balada griega. Sin embargo el prodigioso animal no es totalmente ajeno al Romancero, pues, como nos recuerda el mismo estudioso, aparece en algunas versiones españolas de Búcar sobre Valencia o portuguesas de La muerte de don Beltrán. El 'caballo parlante' aparece registrado como motivo en el catálogo de Stith Thompson (B 211.1.3), así como el 'caballo auxiliar' (B 401). Ambas clasificaciones las podemos aplicar al caballo de nuestro romance; sin embargo nos podemos preguntar ¿cuál es la función que cumple este elemento 'caballo' en la narración? Me parece bastante claro que no es esencial para la obtención de información, la secuencia de intriga o de fábula donde se localiza la invariante de los textos. El que aparezca en algunos otros romances no es razón suficiente para considerarlo un tópico, ya que, al estudiarlo más detenidamente, se constata que su función narrativa puede variar ampliamente de un texto a otro. La inclusión de este elemento como motivo en el catálogo de Thompson responde a una perspectiva de repetitividad y presencia en diversas tradiciones; pero si se siguieran estos criterios, en el caso del Romancero, todas las fórmulas y estructuras

²¹⁷ S. A. Armistead y J. H. Silverman, The judeo-spanish ballad chapbook..., op. cit., pp. 181-182.

formulísticas que se repitieran entrarían a formar parte del corpus de motivos. Con este criterio de recurrencia se considera solo la parte codificada (significante), no tomando en cuenta que por la apertura puede variar la función narrativa (significado).

En el presente análisis, la expresión (B) de la secuencia de fábula sería la información (si pasó por ahí la esposa en poder de los moros) y las expansiones (C) de este núcleo con los versos en que se afirma la certeza de que la información proporcionada por la madre de ella contendrá la verdad, y los detalles que refuerzan la visión del comportamiento de la esposa con sus raptos en la perspectiva del que proporciona la información. El ofrecimiento de cebada al caballo, así como el lugar o el momento en que camina éste, son elementos secundarios característicos del lenguaje romancístico, ya que el sentido que podría tener esta expresión formularia de rapidez o prisa no adjetiva ni refuerza realmente la petición de información, tratándose de una acción previa a aquella que expresa la secuencia fabulística. El que el caballero vaya "rápidamente" a pedir noticias a su madre sobre su esposa o su desaparición es secundario con respecto al hecho de la petición en sí misma. El caballo parlante y el apretar o aflojar la cincha o el collarín, aunque son elementos característicos de las versiones de la tradición sefardí, realmente no tienen una relación directa con la historia que se cuenta, y podemos considerarlos como elementos complementarios. El ir a casa de la madre o la suegra también es un elemento (d), ya que obedece a cuestiones estructurales. Es un elemento que

estaría en el mismo nivel que las fórmulas de transición o las introducciones al diálogo.

La expresión directa de estas secuencias, la información en sí misma, la podemos dividir en dos partes, tanto la que proporciona la suegra como la que ofrece la madre de la cautiva, pues se trata de expresiones paralelas. Estas dos partes son las siguientes: afirmación de haber visto a la nuera-hija, y descripción de la forma en que ésta iba con los moros.

La certeza de que efectivamente la madre (o la suegra) ha visto pasar a la esposa de don García se refuerza por medio de una ubicación temporal que da verosimilitud a la afirmación. La ubicación que se encuentra en forma mayoritaria en las versiones de nuestro corpus es "tres horas antes del día", la cual aparece en todas las regiones españolas con la excepción de Zamora, donde encontramos predominantemente la forma "ayer tarde". A su vez la ubicación más común acepta una serie de variantes como pueden ser "seis horas antes del día" (Maraña, LEON, 44.); "dos horas antes del día" que aparece en varias versiones de Asturias, Cantabria y Burgos, y "hora y media..." que encontramos sólo en una versión burgalesa (Quintanas de Valdelucio, BURGOS, 34.). También como caso único tenemos la versión de Lamas de Ite (GALICIA, 11) en la cual se dice que la esposa pasó por ahí "as once do día". La tradición portuguesa (y alguna versiones gallegas y leonesas) omiten esta precisión temporal y solamente confirman el hecho que la esposa va en poder de moros; por otra parte, la tradición sefardí opta por la muy poética forma de

ubicación que dice "Dos horas al bel lunare" (Salónica, GRECIA, 3).

El otro elemento que forma parte de la información que obtiene don García (enfocada positiva o negativamente, según provenga de su suegra o de su madre), es la descripción de la forma en que va la esposa con los moros, descripción que podemos descomponer en varios segmentos menores: a) descripción de la apariencia de la esposa (vestido, mención del instrumento que porta, etc.); b) transcripción de lo que dice la esposa con respecto a su marido, y c) relación de ésta con los moros que van en su compañía.

Veamos el primer segmento: el vestido. La descripción del vestido adquiere una significación suprasedgmental ya que sirve para indicarnos el estado de ánimo que tiene la esposa de acuerdo con referencias culturales simbólicas. Ya que los dos informantes dan versiones antitéticas, la descripción del atuendo refleja esta polaridad madre-suegra de signo inverso. La primera antítesis se encuentra en el contraste blanco/negro que representa la oposición alegría-felicidad/ tristeza-luto:

- 19 preto viste, preto calza preto caballo al alssar
 25 Oh que blanco viste y que blanco calza
 y que blanco caballo al alssar.

Salónica, GRECIA, 1.

- 18 blanco calza y blanco viste y blanco caballo lazare.
 23 preto calza y preto viste y preto caballo lazare.

Salónica, GRECIA, 3.

- 9 vestida iba de blanco que una reina parecía,
 16 vestida iba de luto que viuda parecía,

Cabude, GALICIA, 12.

Estas oposiciones en la descripción del atuendo de la dama, que se extienden a su cabalgadura, y son simbólicas de su estado de ánimo y por ende de su relación con sus raptos, pueden tener expresiones más complejas como la siguiente:

- 6 vestida va de oro, calzada de plata fina,
 mantilla de oro llevaba y muy bien que la cubría,
 8 bocina llevaba de oro, y muy bien que la tañía,

....

- 18 vestida iba de nieve, calzada de helada fría,
 mantilla llevaba de oro, de pesar no la cubría,
 20 bocina tenía de oro, de pena no la tañía,

Castelo de Frades, GALICIA, 9.

En esta versión, la imagen poética del vestido, a los ojos de su propia madre, es casi metafórica: el referente real puede ser simplemente que la mujer va mal abrigada, pero el cantor imagina poéticamente para la dama un vestido de nieve como símbolo de la frialdad de su estado de ánimo lleno de angustia. Del mismo modo una misma prenda, la mantilla de oro, refleja dos distintas situaciones: en la descripción de la suegra acusadora es un elemento más en el lujo del atuendo de la dama y además la cubre y protege muy bien; y en la visión de la madre defensora de la hija, la mantilla, aun siendo lujosa, no cubre ni protege a la mujer, no por fallas propias, sino por la causa metafísica del pesar que la embarga.

En otras versiones el contraste que domina y simboliza los sentimientos de la esposa, y expresa la oposición entre los

distintos puntos de vista de la madre y la suegra de don García es más colorístico:

10 vestida de colorado, que una reina parecía,
 20 toda vestida de luto que una viuda parecía,
 Serandinas, ASTURIAS, 15.

10 vestida de raso verde, desde abajo para arriba,
 16 vestida de raso negro, desde abajo para arriba,
 Báscones, Burgos, 33.

La distinta visión del estado de ánimo por parte de la suegra y la madre, simbolizada por el vestido de la dama, puede prescindir del color y recurrir a la calidad de la ropa con una expresión por demás tópica y formulística:

11 con buena toca tocada, con mejor saya vestida;
 18 con mala toca tocada, con peor saya vestida;
 Puente Pumar, CANTABRIA, 22.

Lo opuesto de los sentimientos atribuidos a la esposa puede expresarse también a través de las acciones o las palabras del personaje, mientras se mantiene un perfecto paralelismo entre ambas descripciones, lo cual hace que la visión de ambas, madre o suegra, parezca más "objetiva":

7 calzada iba de oro, vestida de plata fina,
 vihuela de oro en sus manos, y muy bien que la tañía,
 9 y en el reclamo decía: "Muera, muera don García".

.....

16 calzada iba de oro, vestida de plata fina,
 vihuela de oro en sus manos, y muy bien que la tañía,
 18 y en el reclamo decía: "Viva, viva don García".
 Val de San Lorenzo, LEON, 37.

En esta última versión leonesa no hay diferencia en la descripción que hace cada una de las dos mujeres del atuendo de

- vihuela de oro en sus manos: (ASTURIAS, 14,15,18; LEON, 37; ZAMORA, 47,48,49,51,55)
- pandero llevaba en sus manos: (Báscones, BURGOS, 33)
- pandero de oro llevaba: (LEON, 39,41)
- pandero de oro en las manos: (Valseco, LEON, 40)
- pandero de oro en sus manos: (Candín, LEON, 46)
- bien tocaba la guitarra: (CANTABRIA, 23; BURGOS, 29,30)
- a los sonos de guitarra: (S. Martín de Castañeda, Tolilla, ZAMORA, 50, 59)
- una guitarra en sus brazos: (S. Martín de Castañeda, ZAMORA, 52,53,56)
- tocando numa guitarra: (PORTUGAL, 60,63,67)
- guitarra leva na mão: (PORTUGAL: 61,62,68,69,70)
- c'uma guitarra na mão: (Tras-os-Montes, PORTUGAL, 64)
- Ia tocando uma guitarra: (Tuizelo, PORTUGAL, 65)

La presencia del instrumento es un elemento (d) que sirve como apoyo estructural de la narración para subrayar la actitud (culpabilidad o inocencia) de la esposa, ya sea que lo toque o no; o, en caso que lo use para cantar, para permitir expresar tal actitud a través del contenido del canto.

En la lista anterior también podemos observar que cada tradición puede optar por una forma específica de expresión; por ejemplo, en Portugal el instrumento que aparece en todas las versiones es la guitarra, aunque la expresión tenga distintas variantes; la tradición sefardí utiliza el silbato, o flauta de origen turco, conocido como chuflet. Hay expresiones locales como

la bocina de Castelo de Frades (aunque en este caso probablemente la mención de tal instrumento se debe a una interferencia con la bocina que toca el caballero más adelante, pues ya desde la antigüedad clásica, con el episodio de Atenea y la flauta, sabemos el mal resultado que tienen los instrumentos de aliento en la belleza femenina). Las versiones de San Martín de Castañeda siguen manteniendo su particularidad y se aproximan más a las versiones portuguesas que al resto de las zamoranas; también hay fórmulas más estáticas que otras: la fijeza de la expresión que contiene la vihuela frente a la variabilidad de las expresiones en las que se menciona el pandero.

Obviamente, la diversidad más contundente entre los informes proporcionados por la madre y por la suegra está en lo que dice la esposa con respecto a don García. En la primera secuencia de informes, la de la madre, las invectivas de la esposa pueden referirse claramente a la deshonor del marido con expresiones que indican explícitamente que ella estuvo de acuerdo con el rapto y que probablemente éste no fue tal; y si lo fue, ella se encuentra ahora de todos modos muy a gusto^{21*}:

- 12 y cada paso que daba: "Mi cornudo don García".
 Bao, ASTURIAS, 17.
- 12 cada vuelta que le daba: "Cornudo sea don García".
 Cerdeira, GALICIA, 10.
- 14 cada pasado que andaba: "Cuernos para don García".
 Foilebar, GALICIA, 13.

^{21*} Recuérdese la posibilidad de que la dama fuera sujeto activo, pasivo o complaciente de la segunda secuencia: rapto.

En otras expresiones, la esposa puede no hacer mención de la deshonra del marido, sino simplemente de su preferencia por los moros, o puede sencillamente vituperar a don García:

bien tocaba la guitarra, mejor romance decía:

- 14 "Vivan, vivan perros moros, muera, muera don García".
La Puente del Valle, CANTABRIA, 23.

- 12 vigüela de oro en sus manos y muy bien que la tañiya,
y en el recramo deciya "Muera, muera don García".
Lober, ZAMORA, 47.

- 16 guitarra leva na mão muito bem que a cingia,
e no romance vai dizendo: "Morra, morra dom García".
Vinhais, PORTUGAL, 61.

- 10 a los sonos de guitarra va cantando la muy indina,
en su cántico se escucha: "Bien cobarde el don García".
San Martín de Castañeda, ZAMORA, 50.

Resulta más atractivo, y poéticamente muy sugestivo, que la preferencia de la esposa o la relación con los moros se exprese en una forma eufemística o simbólica, a través del puro hecho de cantar, sin mencionar la letra del canto:

- Sí, hijo, por aquí ha pasado dos horas antes del día,
16 romances iba cantando, los moros la respondían.

...

- 22 Sí, hijo, por aquí ha pasado dos horas antes del día,
de los gritos que iba dando y el corazón me partía.
Prádanos de Bureba, BURGOS, 28.

Esta misma expresión eufemística aparece en las siguientes versiones en las que se sugiere, a través de las distintas formas y tipos de canto, la actitud provocativa de la esposa hacia sus captores:

- 19 una endecha fina cantó que a todos hazia llorare.

25 de una cantiga hasta ciento que a todos había pecare.
Lárisa, GRECIA, 5.

por aquí la vi pasar dos horas antes del día.
10 ca los unos bien cantaba y a los otros bien decía,
y al más pequeñito de ellos un grande romance decía.
Salceda, CANTABRIA, 26.

Las dos secuencias hasta aquí analizadas las he identificado, como se ha visto, como petición-obtención de información. No sólo búsqueda, sino obtención, pues Don García recibe la información que busca, aunque en dos vertientes contradictorias, según la fuente: su madre (opositor) o su suegra (auxiliar). El dato común de la información es que a su esposa efectivamente la raptaron los moros. La divergencia atañe a su estado de ánimo: la madre de Don García la describe contenta —por hostilidad hacia la nuera— la suegra de don García la describe afligida para proteger a su hija.

Estas visiones opuestas están presentes en la casi totalidad de las versiones. Las únicas variantes son una versión asturiana (ASTURIAS, 18) en la cual la oposición se presenta entre la madre y la tía; en otra de Peranzanes (LEON, 41) entre la hermana y la suegra. Las excepciones son la versión de Prádanos de Bureba (BURGOS, 28) en la cual los papeles de ayudante y opositor están invertidos. En la versión de Tolilla de Aliste (ZAMORA, 59), así como en la de Maraña (LEON, 44) los informes proporcionados por la madre y la suegra coinciden, aunque en la zamorana se conserva el elemento complementario de la duda del caballero. En

ambas versiones ha desaparecido la secuencia de la prueba de la honra de la esposa.

Esta expresión en el discurso (B) tiene varios elementos complementarios: elementos del tipo (C) son aquellos que refuerzan la idea contenida en la expresión directa de la secuencia de fábula, como el canto con los moros. Elementos de tipo (di), esto es con significado suprasegmental, simbólico en este caso, son los relativos a la descripción del estado de ánimo de la dama, los que, por medio de detalles de color del vestido de la dama, o del uso del instrumento que lleva consigo, completan y redondean la información recibida. También tenemos otros elementos que no tienen una relación con la expresión directa de la secuencia de fábula; estos elementos son los siguientes: ir a casa de la madre, ofrecer recompensa al caballo (sea o no parlante), describir el modo y los lugares por dónde cabalga el caballero; tampoco tiene significación el tipo de instrumento que lleva la dama, ni el momento en que pasa por donde está la madre de don García. Todos estos elementos los podemos considerar como (d), y tienen una expresión frecuentemente formularia y tópica, pues la encontramos igual en otros romances.

El nexos que une las dos etapas de la obtención de información por parte de don García es la duda que expresa éste sobre la veracidad del informe que le ha proporcionado su madre. Esta duda puede tener dos causas: una, la duda por la consideración de la "natural" enemistad que existe entre suegras

narrativo, como final del texto, en el cual se contraponen las distintas edades y relaciones familiares:

- que la esfuegra con la nuera siempre ya se quisieron
mal,
- 30 que la madre con la hija como la carne y la uña.
El buen padre con el hijo como la piedra en el
anillo.
- 32 ¡Oh! así es el amor de la viuda como la pera podrida,
así es el amor de la moza como la hermosa manzana
roja
- 34 así es el amor del mancebo como el membrillo fresco,
.....
- 38 así es el amor de la vieja como la zamarra vieja
no tenía pelos y no caliente
- 40 Tú sox la mía esposa, la mia esposa reale.
Salónica, GRECIA, 1.

En otras versiones sefardíes el amplio comentario anterior se reduce a expresiones muy concisas, pero no por ello menos claras, sobre el tema dominante del romance en esta tradición: la mala suegra:

- La shuegra con la nuera siempre vos quijiteis male,
26 y la madre con la hija como uña en la carne.—
Salónica o Lárissa, GRECIA, 7.

En la versión de San Mamés (CANTABRIA, 20) y en la de Eiró (PORTUGAL, 66), la doble secuencia de la información no aparece, pero todo el desarrollo general del romance coincide con el esquema básico propuesto al principio.

En las versiones de Brañosera (PALENCIA, 36) y Villar de Golfer (LEON, 43) no aparece la petición de información a la suegra, pero las noticias que proporciona la madre son las que en el resto de las versiones se ponen en boca de la suegra. En el

corpus tenemos también algunas otras versiones en las cuales sólo aparece una de las dos informantes, pero por lo general, por el tipo de versión incompleta, dan la impresión que se trata de fallas de memoria. En la versión de Villar de Golfer la respuesta de la madre se limita a lo siguiente:

—La niña pasó por allí, que la llevaba la morería,
10 vestida iba de hielo, calzada de plata fría.

Villar de Golfer, LEON, 43.

y se suprime además con gran coherencia, la secuencia posterior de la prueba de la honra de la dama por medio de un ardid.

Un caso particular, en el cual se suprimen las secuencias de la obtención de información es el de una versión sefardí, recogida por Manrique de Lara en 1911 de David Baruch Bezés, impresor de Salónica, en la cual el final da un sentido completamente distinto al romance, al grado que si determinamos en sentido estricto un romance por la historia que cuenta, sin tomar en cuenta su discurso, tendríamos que considerarlo como otro romance distinto, ya que no existe la posibilidad de rescate final. En primer lugar, como ya dijimos, desaparece la doble expresión de la secuencia de obtención de información y aparece una sola expresión, al final del texto, en la cual los informantes son los moros; y éstas son las noticias que le dan al esposo:

Después de un camino muy largo con los moros se ha
encuentrado
16 preguntóles y les dijo —¿Si visteis mi esposa reale?
—Ya la vimos a tu esposa, a la tú esposa reale,
18 teza como palo seco y envuelta en manto preto,

la mató un gran morisco, un morisco de Granada,
20 que camina con caballeros y que tiene grande fama.

Salónica, GRECIA, 4.

Esta versión con final de muerte no puede ser considerada como de un romance de cautivos rescatados, y tampoco aparecen en ella los subtemas de la "mala suegra" o de la "prueba de la honra", que son los otros dos elementos caracterizadores del romance conocido como La esposa de don García. Por lo tanto, aunque gran parte del discurso de esta versión efectivamente pertenezca a dicho romance, y tradicionalmente se haya incluido en el corpus de don García, narrativamente es difícil considerarla parte de dicho corpus.

/// Quinta secuencia: búsqueda.

La quinta secuencia fabulística de este romance es "el marido busca (y encuentra) a la esposa" cuyo significado unitario se puede sintetizar en la etiqueta (A) búsqueda. Como ya aclaramos a propósito de la etiqueta de la secuencia anterior, el concepto de búsqueda lleva implícito el resultado: hallazgo positivo o negativo. En este caso se trata de un hallazgo positivo en todas las versiones peninsulares. Esta secuencia, sin embargo, no aparece en ninguna de las versiones sefardíes que conocemos, más que en la de David Baruch (GRECIA, 4) que, como comentamos anteriormente, se aleja del modelo común; y en la publicada por Molho (GRECIA, 8), en la cual el encuentro con la esposa está expresado en forma distinta, ya que ella está cautiva en "altas torres" y no se lleva a cabo ningún rescate, así como

anteriormente no aparecía ni la suegra ni la madre como informantes del caballero.

La búsqueda que lleva a cabo don García puede incluir nuevamente como elemento complementario, en este caso para subrayar su interés en encontrar a su esposa antes de que sea demasiado tarde, la oferta de recompensa al caballo:

22 -Vuelta, vuelta, mi caballo, esta verdad te sería;
 si me cogieras los moros, largas tierras a donde iban,
 24 si mucha cebada te daba mucha más te daría.

Castelo de Frades, GALICIA, 9.

En esta versión no aparece expresado el encuentro, sino solamente la búsqueda; pero en las secuencias posteriores es claro que el encuentro con la esposa se ha realizado. La oferta de recompensa al caballo puede ser también de otro tipo no solo de cebada o trigo:

16 -Andes, andes, mi caballo, guárdete Santa María;
 pasárasme aquella sierra, aquella sierra bravía,
 18 si a aquella sierra llegares, nunca más aquí volvías.

Navia, ASTURIAS, 14.

La expresión de la secuencia de búsqueda en sí misma puede presentar una gama de posibilidades de variación en su expresión tanto nuclear como de los elementos periféricos o complementarios.

Estas son las principales formas:

Intento de disuasión por parte de la suegra, por el peligro que entraña la empresa:

-Aparelle-me un caballo que en a busca-la iría.
 24 -Non vaias, meu fillo, que te van a matar.

—Non matan, non señora, que en ben lles saberei falar.
Lamas de Ite, GALICIA, 11.

Petición de consejo a la suegra sobre el lugar en que podría encontrar a la esposa, o sobre la posibilidad y mejor manera de llevar a buen fin la búsqueda:

18 —¿Caballo que bien corriese, dónde los alcanzaría?
—Caballo que bien corriese de la sierra les vería.—
Dobres, CANTABRIA, 19.

—Diga usted, señora madre, diga usted, señora mía,
28 si la podré alcanzar antes de entrar en Turquía.
—No sé que te diga, hijo, ya hace rato que camina.—
Prádanos de Bureba, BURGOS, 28.

—¿Por dónde me iré que no sea conocido?
16 —Vete por esos jardines tocando la flautina.
Peranzanes, LEON, 41.

Voto de encontrarla o perecer en la empresa:

18 —Aparelhe-me esse cavallo, depressa não devagar.
Se não trouxer minha esposa, não me vedes cá voltar.
Nuzedo de Cima, PORTUGAL, 68.

Todos estos elementos son complementarios de la expresión directa de la secuencia fabulística, y sirven para reforzar la idea de la búsqueda en forma equivalente a una especie de adjetivación narrativa, en la cual se trata de poner de manifiesto, después de la primera información negativa de la madre, la firme decisión del caballero de localizar a su esposa, así como su premura por lanzarse a la aventura en forma decidida, o la confianza en las palabras de la suegra. Podemos considerarlos como elemento (C) precisamente por reforzar la idea de búsqueda —que es la expresión de la secuencia de fábula—

aportando, como expansiones de dicho núcleo ('búsqueda'), elementos adjetivales como 'dificultad', 'rapidez' o 'decisión'. En la segunda secuencia del romance (petición de información) habíamos visto que el elemento de ofrecer recompensa al caballo, con el significado que conlleva de rapidez, era un elemento de ornato romancístico (d), ya que su presencia no enriquecía directamente el contenido de la expresión de la secuencia fabulística. En el caso de la última secuencia que estamos viendo, me parece que este mismo detalle es pertinente, por el enriquecimiento narrativo que aporta a la expresión del significado de la secuencia fabulística (no es lo mismo una búsqueda lenta que una que se lleve a cabo rápidamente) y por lo tanto se puede incluir dentro de los elementos (C) que complementan el núcleo de la expresión (B) de la secuencia de fábula cuyo significado unitario es la etiqueta (A): búsqueda.

En algunas versiones, tal secuencia se expresa en forma directa:

Ha dado rienda a su caballo, se ha subido más arriba;
 22 a poco rato que anduvo con los moros se encontraría;
 se habían sentado a descansar al tronco de una encina.
 Los Balbases, BURGOS, 29.

En esta versión, además de la expresión directa de la búsqueda de los moros raptos de la esposa (y el consiguiente encuentro) tenemos un elemento mínimo de ornato romancístico (d) constituido por el verso de ubicación espacial que incluye el "tronco de una encina".

-Ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
 8 tú me pondrás esta tarde donde yo mujer tenía.-
 Se ha asomado a una collada de las más altas que había;
 10 vio los moros comer al pie de una verde oliva;
 vio los moros comer y a su esposa en compañía.

San Mamés, CANTABRIA, 20.

En este ejemplo tenemos varios elementos de ornato romancístico, expresiones formularias o formas específicas del decir romancístico, que pueden abrir su significado de acuerdo al texto en que se encuentran. Estos elementos, de menor significado narrativo en este caso, son: la adjetivación del caballo ("el de la espada - o silla- dorida") y la ubicaciones tanto espaciales como temporales ("se ha asomado a una collada...", "una verde oliva" y "esta tarde"). Además de ellos, sólo tenemos la expresión (B) de la secuencia de fábula "el esposo busca (y encuentra) a su esposa".

Como ejemplo de una expresión más compleja de esta secuencia podemos mencionar la versión recogida en Burgos por Manrique de Lara en 1917-1918:

-Dígalo usted, la mi suegra, dígamelo, suegra mía,
 26 si yo les podré alcanzar antes de entrar en Turquía.
 -No sé, hijo, que decirte, ya va rato que camina.-
 28 Pica de espuela al caballo, por allí afuera camina
 y al pasar un puente alto, al subir una llanilla
 30 les ha visto merendando al pie de una verde oliva.

Humada, BURGOS, 32.

En la tradición portuguesa esta secuencia se puede reconstruir en el discurso a partir de la información que nos da en forma muy sintética el narrador:

- 18 Alcançou-os, descansando a sombra dum olival.
Tras-os-Montes, PORTUGAL, 64.
- 17 Chegou ao meio da serra, vira ir a dom García.
Babe e Palacios, PORTUGAL, 63.

En esta última versión está implícito, o al menos razonablemente se puede suponer, que si el caballero se encuentra de nuevo en medio de un lugar peligroso como el monte, es que ha ido a buscar a su esposa, y es ésta quien lo ve llegar. La tradición portuguesa emplea formas muy similares, con variantes, a las que hemos mencionado en casi todas las versiones de esta tradición que aparecen en nuestro corpus.

/// Sexta secuencia: reconocimiento.

La sexta secuencia de fábula de este romance tiene como frase secuencial "La esposa reconoce a su esposo", cuya etiqueta identificadora (A) la podemos definir como reconocimiento. En ella el objeto de la secuencia anterior ha sido modificado y convertido en sujeto.

En varios casos, la expresión de esta secuencia permite reconstruir la parte elidida del encuentro con la que culmina la secuencia anterior de búsqueda. Encontramos esta forma de expresión en una versión zamorana recogida por el lingüista alemán Fritz Krüger durante sus trabajos de campo sobre el habla sanabresa:

- 22 —Andes, andes, mi caballo que verdá sí sería.—
Iba el conde don García orillas del mar arriba,
- 24 se le acordó el don García de tocara una silbilla,
la niña como no es tonta de lejas tierras oía.
San Martín de Castañeda, Zamora, 52.

En esta versión se puede observar que el encuentro con la esposa y los moros raptos no aparece, pero se sobreentiende desde el momento que la esposa oyó y reconoce la señal enviada por don García. En todas las versiones donde la intriga expresa esta secuencia fabulística, la señal de reconocimiento será enviada a distancia por el esposo por medio del sonido de algún instrumento. En el ejemplo anterior se hace explícita la aclaración de que "la niña ... no es tonta", condición que en otras versiones se pondrá de manifiesto en la siguiente secuencia del engaño.

En otras versiones el elemento complementario que aparece en la expresión de esta secuencia es la confianza que tiene la esposa en que don García la rescate; por lo tanto ella está atenta a su venida:

Se le acordó al caballero de tocar una silbilla.

24 La dama que espera albricias al punto se regocija.

San Martín de Castañeda, ZAMORA, 50.

La mayor variación en la expresión de esta secuencia la encontramos en la articulación lingüística, esto es en el plano del discurso, ya que las mayores diferencias consisten únicamente en la mención del tipo de instrumento que hace sonar el caballero. Dicho instrumento puede ser bocina, con sus variantes dialectales bocía o bucía, en Galicia, Asturias (en una versión asturiana también se menciona la cuerna) y Palencia; violina, guitarra o corneta en Cantabria y Burgos; corneta, trompeta o flautina en León, y clarina (o crarina) y silbilla en Zamora y Portugal. Naturalmente, ninguna de estas variantes tiene

repercusión en un nivel narrativo más profundo, ya que el significado que tiene para la historia el tocar un instrumento, y con ello enviar una señal, es igual sea cual sea el instrumento mismo: el reconocimiento de los actantes. Este reconocimiento, de hecho, que es lo que importa narrativamente, se puede expresar acudiendo a otros elementos. Veamos algunas versiones que expresan de otra forma la secuencia de fábula a la que nos referimos:

9 Y al relinchar el caballo le ha conocido la niña.
Quintanas de Valdelucio, ZAMORA, 34.

Al bajar una bajada y al subir de una subida,
20 ha relinchado el caballo y le ha conocido la niña.
Báscones, ZAMORA, 33.

Iam no meio do caminho, ela para trás olharia.
20 Vira vir o seu marido, mas nada não diria.
Tuizelo, PORTUGAL, 67.

En los dos primeros ejemplos, el reconocimiento se lleva a cabo casi de una manera fortuita, ya que no existe voluntad por parte del caballero de enviar una señal a la esposa, y es ella quien reconoce el relincho del caballo de su marido. En la versión portuguesa, recogida por José Joaquim Dias Marques en 1981, es la esposa la que reconoce al marido, al verlo a lo lejos, sin que éste envíe ninguna señal, ni haya ningún hecho fortuito como el relincho del caballo de las versiones burgalesas. En todos estos casos es la figura de la esposa la que se realza, ya que el esposo no tiene ningún mérito al encontrarla, y ésta sí demuestra estar alerta y tener el autocontrol de callarse una vez que lo ha reconocido.

Por lo tanto, la secuencia de fábula ("la esposa reconoce al caballero-esposo") que hemos identificado con la etiqueta (A) reconocimiento, en el nivel discurso-intriga tiene tres formas posibles de expresión (B) que corresponden al mismo significado: envío voluntario de una señal con un instrumento musical, relincho fortuito del caballo, o reconocimiento al verlo por parte de la esposa. Este núcleo expresivo puede tener elementos complementarios (C) que refuerzan el significado central. Estos elementos pueden ser el subrayar la inteligencia de la dama o su confianza en el caballero, hay que notar entonces que los elementos en cuestión realzan únicamente a la esposa. Finalmente tenemos los elementos (d), expresiones formularias con muy poca relación con el significado, como las ubicaciones espaciales (al subir de..., al salir de...) o ciertas acciones tópicas como el ponerse a merendar. Estos elementos los consideramos, por la débil relación que tienen con el significado fabulístico, como ornato romancístico que se expresa formulariamente.

Esta secuencia puede no estar expresada en la intriga-discurso de algunas versiones del romance, pero es posible reconstruirla a través del discurso de la siguiente secuencia de fábula como en esta versión portuguesa:

19 -Guardem um copo de vinho para o que toca clarim.

Tras-os-Montes, PORTUGAL, 64.

o en esta otra:

-Partidor que partes pan, partidor de cada día,

14 párteme una rebanada pa'l que toca la clarina.

San Ciprián de Sanabria, ZAMORA, 51.

En esta versión sanabresa se ha omitido el pasaje en el cual se narra cómo el esposo envía su señal tocando un instrumento (que tendría que ser una clarina o silbilla ya que se trata de una versión zamorana); sin embargo la mujer entretiene a los moros con el pretexto del viandante, identificado en este caso como aquel "que toca la clarina", y que podemos deducir fácilmente, ella ha identificado como su marido.

En otros casos la expresión de la secuencia fabulística de reconocimiento puede estar completamente elidida (en este caso sería la señal de reconocimiento y no el caminar que corresponde a la secuencia búsqueda) sin dejar casi huellas en elementos del discurso de la siguiente:

- Don Pedro con su caballo por el camino camina.
 12 Pararon a descansar al pie de una fuente fría.
 -Escanciando del buen vino, del que escancias cada día
 14 también escanciarás un vaso por el que en el camino
 venía.

Villar de Golfer, LEON, 43.

En esta versión podemos claramente suponer que ha habido un reconocimiento, pues la esposa sabe que alguien viene por el camino y le interesa "atenderlo"; pero en este discurso no quedan elementos que podamos reconocer como propios del discurso que hemos atribuido a la expresión de la secuencia anterior.

/// Séptima secuencia: ayuda.

La siguiente secuencia, la séptima, aparentemente podríamos sintetizarla en una frase secuencial de este tipo: "la esposa engaña a sus captores", la cual podríamos identificar con la etiqueta engaño; pero realmente lo que está haciendo la esposa

con su engaño es ayudar a su esposo y posible salvador, lo que nos lleva a plantear que la frase secuencial debe ser "la dama ayuda al caballero" y la etiqueta identificadora (A) sería entonces ayuda; la forma en que se expresa esta ayuda puede ser múltiple, y el engaño es una de estas expresiones (B).

El engaño de la esposa tiene por objeto entretener a los moros para dar tiempo a que llegue don García. Ella trata de dar a entender a los moros que éste es un simple viajero y nadie de peligro que pudiera venir a rescatarla, para lo cual niega tener parientes y estar casada. La imagen que pretende dar la dama a los moros, al pedir que se reserve algo de comida o bebida para el caballero que llega, es que hace esto movida simplemente por su buen corazón.

Comúnmente la expresión de esta secuencia en el discurso es en forma de diálogo entre la dama y sus captores. En este diálogo la esposa niega conocer al caballero que se aproxima y no cae en la trampa que le tienden los moros sugiriéndole que si se trata de su esposo o de un pariente que la venga a rescatar éste será mejor atendido.

En algunas versiones, la colaboración de la dama para lograr su rescate es mucho más explícita, ya que es ella quien detiene a los raptos en su camino a tierra de moros con el pretexto de su cansancio, una vez que ha reconocido la señal de don García. Un ejemplo lo tenemos en la siguiente versión recogida por Bernardo Acevedo y Huelves, uno de los colectores más antiguos, antes de 1892.

- 26 la ojera su esposa, largas tierras donde iba.
 -Siéntense, señores moros, yo muy cansadifia iba.-
- 28 Desde que todos sentados, ricas meriendas hacían.
 -Escanciador que escancia el vino, escanciador de
 cada día,
- 30 guárdame un vaso de vino para el que en el camino
 venía.
- Castelo de Frades, GALICIA, 9.

La acción de detenerse, incluso específicamente a merendar, que en otras versiones aparece como un hecho normal durante un viaje, en este caso está motivada por el pretexto que pone la dama de estar "cansadifia". Tampoco hace falta aclarar que la niña ha reconocido al que envía la señal, y la acción simplemente tiene lugar después de escuchar el sonido del instrumento. Este tipo de introducción a la expresión directa de la secuencia fabulística lo tenemos, además de esta versión gallega, en ejemplos provenientes de Val de San Lorenzo (LEON, 37), Lober y Doney de la Requejada (ZAMORA, 47, 48) y en casi todas las versiones portuguesas, como la siguiente, recogida una vez por Manuel da Costa Fontes (1980), y en dos ocasiones por José Joaquim Dias Marques (1980 y 1982)²¹⁰:

- 20 Indo lá no meio do monte ela bem no avistaria.
 -Sentemos aquí um poucochinho, que eu venho muito
 cansadinha;
- Tuizelo, PORTUGAL, 65.

²¹⁰ Las variantes de estas tres recolecciones, así como las de todos aquellos textos en que se han registrado variantes, aparecen en el Apéndice consignadas a continuación del correspondiente texto que consideramos como mejor y que por tanto damos como base.

Una expresión similar a la anterior, pero más desarrollada, la tenemos en esta versión también portuguesa:

- 20 Vira vir o seu marido, mas nada não diría.
 Vamos a descansar aqui, que vou muito cansadinha.
- 22 Comeremos um taquinho e beberemos uma pinguinha,
 guardaremos um copo de vinho para o cavaleiro que
 além vinha.
- Tuizelo, PORTUGAL, 67.

Un caso anómalo, en cuanto a la expresión de lo que sucede una vez que la dama ha reconocido a su esposo, aparece en una versión del ayuntamiento de Valle de Zamanzas recogida por Narciso Alonso Cortés antes de 1920. En esta versión la causa del reconocimiento se debe al relincho del caballo:

- Callad, callad, buenos moros, que no sé que se
 sentía.
- 22 Andad, andad, buenos moros, que nos robarán la niña;
 o es su padre o es su madre o es su esposo don García.
- 24 —Que será algún pobrecito que el camino no sabía.—
- Báscones, BURGOS, 33.

La desconfianza inicial de los moros ante lo que han escuchado sólo aparece en esta versión; también es la única variante en que el engaño de la dama a sus captores se limita al último verso en el cual niega que el viajero pueda ser su posible salvador. Esta situación de desconfianza motiva que los moros no se detengan, y por tanto falte la expresión habitual de la merienda con la solicitud de la dama de guardar pan o vino para el caminante y el consiguiente diálogo sobre la identidad de aquél.

La expresión más frecuente de esta secuencia de fábula es aquella en la cual no existe solicitud por parte de la dama a los moros de que se detengan con el pretexto que está cansada. Por lo tanto está implícito, o ya se ha dicho antes como parte de la expresión de la secuencia de búsqueda, que se encuentran merendando, y el engaño de la esposa consistirá en detener a los captores pidiéndoles que guarden pan, vino o una limosna para el que se acerca. Esta petición puede tener varias formas:

26 -Escanciador que escancias vino escancia con cortesía,
dejarás un vasadito para quien toca bocina.

Cerdeira, GALICIA, 10.

-Bodeguero que echas vino échalo con cortesía,
26 deja un vaso de vino pra quen te toca a bocina;

Foilebar, GALICIA, 13.

-Por Dios te pido, buen moro, cuanto pedir te podía,
22 que guardes una limosna para el que la cuerna tañía,

Bao, ASTURIAS, 17.

14 -Por Dios le pido al moro y a toda su morería
que deje una tajada para aquel que allí venía.

San Mamés, CANTABRIA, 20.

-Por Dios te pido, escanciero, que me discancies la
sidra,
32 que me dejes pan y vino para aquel que allí venía.

Fresno del Río, CANTABRIA, 21.

Como bien se puede ver en todos los ejemplos anteriores, la variación es realmente discursiva, esto es en el plano del significante, ya que el significado de todas estas formas es el mismo. En este romance, si acaso cabría preguntarse si estas fórmulas expresan, también o solamente, la intención de la mujer

de permitirle a su esposo recobrar las fuerzas. Esto nos llevaría a pensar que la esposa no tiene un buen concepto ni confianza en su marido y que es poco astuta; lo cual me parece a todas luces improbable, porque el significado, para esta historia, de todas estas formas discursivas es entretener a los moros y confundirlos sobre la identidad de aquel que ha tocado la bocina o que se acerca a su campamento. O sea, es la expresión, en el plano intriga-discurso, de la secuencia de fábula que hemos etiquetado como ayuda, llevada a cabo por medio de un engaño.

En el diálogo que sostienen la dama y sus captores a propósito del viajero que se aproxima y para el que la dama pide cortesía, está presente la sospecha de los moros sobre la posible identidad del caballero como pariente de su cautiva, sospecha que intentan aclarar ofreciendo a la dama buen trato para sus parientes. Sin embargo, la dama se encarga de disipar la desconfianza de sus captores no cayendo en el engaño y presentándose como soltera y sola en el mundo —y por tanto sin nadie que la pueda valer— pero caritativa con los caminantes. De los muchos modos de esta forma de expresar la secuencia de fábula que aparecen en nuestro corpus, escogemos como ejemplo esta versión recogida por Tomás Navarro Tomás en 1910:

- 28 —Escanciador que escancias vino, escanciador de cada
día,
dejaras un vaso dél pra el que tocó la bocina.
- 30 —Si él es tu hermano dos o tres le dejariya,
si él era tu marido a la mesa comeriya.
- 32 —Mi hermano no es, señores, marido no lo teniya.

Las versiones de San Martín de Castañeda (ZAMORA, 50, 52, 53, 56) y de Tolilla de Aliste (ZAMORA, 59) también mantienen su peculiaridad en la expresión de esta secuencia, ya que incluyen una amenaza al marido que no se encuentra en el resto de las versiones de este romance:

- 30 -Si es tu padre o es tu hermano, muy bien se le
escanciaría,
mira que si es tu marido lo que le damos cuchilla.
- 32 No es mi padre ni es mi hermano, ni nadie de casa mía,
ni tampoco es mi marido que yo estoy solterita.

San Martín de Castañeda, ZAMORA, 53.

La expresión (B) de esta secuencia en la intriga, y por lo tanto en el plano del discurso, es la serie de respuestas negativas de la esposa a las preguntas o sugerencias, aparentemente inocentes de los moros, sobre la identidad del caminante que se acerca y su relación con él, con la afirmación de su orfandad y soltería y la justificación final de que el interés que tiene por el que se acerca es simplemente un interés que ha tenido siempre por todo aquel que camina solitario. Esta última expresión, en la cual de alguna manera se resume o condensa el significado de engaño de la secuencia fabulística, aparece en casi la mitad de las versiones (33)²²⁰ que forman

²²⁰ No aparece, obviamente, allá donde se ha elidido la secuencia o en la tradición sefardita en la que el romance se corta antes de este episodio. Esta expresión tampoco aparece en las versiones de Lamas de Ite, Los Balbases, Urbel del Castillo, Val de San Lorenzo, Rioscuro, Villar de Golfer, San Martín de Castañeda, Tolilla de Aliste y en casi todas las portuguesas, ni en las versiones en las que la dama engaña más abiertamente a los moros (Cabude, Báscones y San Martín de Valtuéjar).

nuestro corpus, y a pesar de su brevedad tiene múltiples variantes:

- siempre tuve mucho duelo del que en el camino venía. (9)²²¹
 yo siempre fui compasible dos que andan en montería. (10)
 que siempre fui compasiva ós que andan á moraría. (13)
 siempre me dio dolo d'os que andan a la monteiría. (15)
 mas que siempre tuve duelo del que anda a la montería. (16)
 pobres que andan por el mundo, que yo mucho duelo tenía. (17)
 es que lástima me dan los que andan de montería. (18)
 que yo siempre fui doliosa de aquel que solo camina. (19)
 que siempre fui bien mirada por aquel que bien camina. (20)
 que siempre tengo duelo del que el camino venía. (21)
 que yo siempre fui cuitada del que camino camina. (22)
 que siempre he tenido duelo del que camino traía. (24)
 que yo siempre he sido buena para aquel que bien camina. (25)
 que yo siempre fui guardada para aquel que bien camina. (26)
 que yo siempre he sido mirada para aquel que atrás camina. (27)
 siempre he tenido yo duelo, duelo de los que caminan. (28)
 yo siempre he tenido duelo del que el camino venía. (30)
 que siempre he tenido yo duelo de los que caminan. (31)
 siempre he tenido yo duelo de aquel que venía. (32)
 yo siempre he tenido duelo a los que por caminos venían. (34)
 que siempre he tenido duelo pa'l que camino venía. (36)
 que me da mucho duelo del que toca la flautina. (41)
 Dios tenga misericordia de aquel que solo camina. (44)
 que yo también me adolezco de la gente que camina. (45)
 siempre me dio mucha pena del que corneta tañía. (46)
 siempre he sido doloriosa del que camino camina. (48)
 es que soy muy devota del que toca la crarina. (49)
 siempre he sido dolorosa de la gente que camina. (51)
 porque siempre he sido dolorosa de los que camino caminan. (54)

²²¹ Por facilidad y cuestión de espacio, en esta ocasión solamente indicamos la procedencia de la versión por medio del número que le hemos dado en nuestro corpus.

- siempre he sido dolorosa del que camino camina. (55)
 pero siempre he sido muy dollosa del que caminos camina. (58)
 mas sou eu compadecida de quem anda de caminho. (64)
 sou muito compadecida de quem segue os seus caminhos. (65)

Como se puede observar en la lista anterior, prácticamente el sentido de todas las expresiones es el mismo; sin embargo no encontramos dos versos idénticos, al máximo tenemos versos que coinciden en alguno de sus hemistiquios, pero ninguno en todo el verso. Esta posibilidad de variación discursiva nos señala claramente la gran creatividad poética que existe en el Romancero tradicional. Ya que la creatividad poética cuando hablamos de textos romancísticos tradicionales no está en lograr un verso más o menos bello, sino en el proceso por el cual un texto pierde sus límites y se abre a múltiples posibilidades de recreación. esta elaboración por el "autor legión", a lo largo del tiempo, es la creatividad poética. Es concebir a la poesía como algo dinámico, inasible si no es en cuanto a conjunto, al contrario de la creatividad poética desde una perspectiva culta, que se muestra en el verso bello o perfecto, pero definitivamente congelado, estático como joya ajena.

A este respecto vale la pena recordar las afirmaciones del maestro paul Bénichou sobre "las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la transmisión oral en su incesante movimiento hacia el futuro. Tradición en ese sentido es creación."²²²

²²² P. Bénichou, Creación poética..., op. cit., p. 7.

Las diferencias se podrían agrupar siguiendo, aproximadamente, los límites de las regiones folclóricas. Esta extraordinaria posibilidad de variación, tal vez se deba a que se está expresando uno de los principios más arraigados en el ser humano desde la más remota antigüedad: la hospitalidad para el que llega, y de ahí que cada transmisor pueda tener su propia palabra para expresarla, a pesar de estar usando el lenguaje figurativo del género.

En algunas versiones en las que no aparece la expresión anterior, hay otra de engaño aún más contundente. Por ejemplo:

26 que voy muy contenta con toda la morería.

Cabude, GALICIA, 12.

24 —Que será algún pobrecito que el camino no sabía.

Báscones, BURGOS, 33.

El elemento complementario (C) de las expresiones anteriores, es que la dama detenga a los moros con el pretexto del cansancio. Elemento de ornato romancístico (d) es a su vez la ubicación espacial del descanso de la dama y los moros "al par de una fuente fría", "de una verde oliva" o de "una linda cascada". Esta última expresión formularia es poco frecuente en el Romancero y aparece en nuestro corpus sólo en las versiones de San Martín de Castañeda y Tolilla de Aliste, las cuales, como ya hemos visto, se caracterizan por tener expresiones, en casi todas las secuencias, que las distinguen del resto.

Esta secuencia de ayuda se ha elidido en la versión recogida por Eduardo M. Torner en 1931 en La Puente del Valle (CANTABRIA, 23), así como la secuencia de fábula anterior de

25 Al bajar una bajada y al subir una subida:

Báscones, BURGOS, 33.

Todas estas expresiones, con las variantes que permite su estructura —que son muchas— pueden aparecer indistintamente en casi cualquier texto romancístico como introducción de personajes.

Estos versos introductorios pueden no aparecer en versiones donde el personaje se presenta sin ningún tipo de introducción, utilizando directamente el recurso de la actualización dramática, o sea la entrada abrupta en el diálogo con los captores, negando su identidad. El inicio del diálogo puede corresponder a los moros:

32 —¿A dónde va el cristianillo, a dónde va a dónde iba?

—A Santiago de Galicia, camino para Turquía.

Cerdeira, GALICIA, 10.

O bien al caballero que llega:

34 —Dios los guarde, mourifios, mourifios da mourindá.

—¿Pa onde vai o cabaleiro tan descortés no falar?

Lamas de Ite, GALICIA, 11.

El saludo y demás formas introductorias del personaje son elementos (d), sin más función narrativa que estructurar las partes en busca de coherencia y verosimilitud; sin embargo, en las fórmulas que podemos llamar de cortesía del caballero, podemos encontrar un significado suprasegmental que nos remite a las intenciones de engaño que él tiene hacia los captores de su esposa, que haga o no mención de la presencia de ésta en el grupo al que se ha acercado. Por ejemplo en esta versión:

—Toma de este pan y vino por mandado de esta niña.

- 28 -No quiero del vuestro pan que en sin sal no lo comía
y vino por mis dineros en la taberna lo habría.

Brañosa, PALENCIA, 36.

En caso de que aceptemos la existencia de este significado sobre la actitud violenta que tendrá el caballero en el rescate, este significado sería indicial, y el elemento en cuestión (fórmulas de saludo) dejaría de ser un elemento (d) para transformarse en un elemento (dí). En cualquier caso, la relación significativa con la secuencia de fábula es muy poca, pues no expresa el significado de ésta, sino elementos accesorios. Esta posibilidad de un significado indicial la podemos ver también en las otras fórmulas de saludo más simples, que no incluyen la mención a la niña (esposa):

- 27 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
Nuzedo de Cima, PORTUGAL, 60.

- 32 -Buenas noches, buena gente y en medio la blanca niña.
Bárcena de Ebro, CANTABRIA, 24.

- 19 -Buenos días, el buen rey y toda la compañía.
Rioscuro, LEON, 42.

- 37 -Mahoma os guarde a los moros y Dios a la blanca niña.
Fresno del Río, CANTABRIA, 21.

- 34 -Buenos días, moro perro con toda su morería.
Puente Pumar, CANTABRIA, 22.

- 34 -Buenas tardes, los señores, ¿pa'onde se van con la
niña?
San Martín de Castañeda, ZAMORA, 53.

Como se puede observar en los ejemplos anteriores, la variación en la forma en que don García saluda a los moros implica distintas actitudes hacia ellos, que van desde la

"cortesía" de saludarlos invocando para ellos la gracia de Mahoma y para la niña la de Dios, hasta el tratamiento agresivo de "moro perro", pasando el bastante neutro de "señores" o el plenamente respetuoso de "el buen rey". Esta actitud amable, que lógicamente no puede ser sincera, forma parte del astuto engaño con que don García intentará el rescate de su esposa, ya que no son comparables las fuerzas entre él y el grupo de moros. Todas las formas anteriores corresponden a formas comunes del lenguaje característico del Romancero, y pueden estar desprovistas de mayor significado que aquel que tienen como simples fórmulas de saludo introductorias.

El caballero niega su identidad y da un pretexto para encontrarse de camino. Esta negación puede incluir, lógicamente, la afirmación de no conocer a la dama que ha tenido el gesto de hacerle guardar pan o vino. En algunas versiones se presenta enemistado con su rey y por tanto como posible renegado: o inclusive llega a decir que es moro y va de regreso a su tierra y por lo tanto sigue el mismo camino que los moros captores de la niña:

24 -Donde é o cavaleiro, tao cortes e no falar?

-Eu sou mouro da Mouranha, p'ra lá vou a caminhar.

Nuzedo da Cima, PORTUGAL, 69.

En otras ocasiones el engaño simplemente implica fingir una coincidencia con el destino que llevan los moros diciendo que lleva mensajes para el rey moro, por lo tanto puede ser una persona relacionada con ellos.

La prueba de la honra de la esposa la llevará a cabo don García aprovechando la petición de los moros de que los ayude a pasar un río llevando él a la niña. En algunas versiones esta petición de ayuda se justifica presentando al caballero en el momento en que los moros captores discuten sobre quién ha de pasar a la cautiva a la otra orilla del río, con lo cual puede entenderse que el llevar a la niña representa un honor, tal como lo hace explícito la siguiente versión:

 Cuando el cristiano llegó, todos estaban en porfía
36 a ver cual había de ser el que pasaba la niña.

 El que pasara la niña
38 se ganaba la corona del rey de la morería.

Nuez, ZAMORA, 58.

En otras versiones, la ayuda pedida al extraño simplemente se justifica con la dificultad en pasar el río que tienen los moros, que ven que el recién llegado trae muy buen caballo (versión de Casomera, ASTURIAS, 16). También se dan casos en que esta justificación del porqué se pide ayuda al caballero no aparece:

34 —Coma y beba el cristianillo que nada le costaría,
y que nos pase esta niña al otro lado da ría.

Cerdeira, GALICIA, 10.

El caballero comprobará si su esposa ha sido deshonrada por los moros por medio de un ardid: antes de cruzar a la niña a la otra orilla del río, el esposo atribuye a su caballo la particularidad, en algunos casos simple resabio —zuna—, de sólo aceptar sobre su lomo a doncellas. Condición que aparentemente

debe tener la esposa de don García ya que ella se ha presentado ante los moros como soltera.

-El mi caballo, señores, es criado en cortesía,
46 y si ésta, doncella no fuera, al punto la tiraría.

Fresno del Río, CANTABRIA, 21.

-Mi caballo tiene zuna que enjamás la perdería,
40 mujer que no tenga honra sobre sí no consentía.

Occidente de ASTURIAS, 18.

La astucia que emplea el caballero para rescatar a su esposa se empieza a mostrar desde esta prueba sobre la honra de la mujer, prueba que puede estar provocada, además de por la situación propia del rapto, por la insidiosa respuesta de la madre de don García cuando éste acude a ella en busca de información sobre la cautiva, o tal vez a una desconfianza anterior sobre el comportamiento de la dama. La justificación de la necesidad de la prueba también podría estar relacionada con la posible actitud diferente del caballero ante una afrenta aún mayor, que ameritaría una reacción proporcional a la gravedad de la acción llevada a cabo por los moros. No podemos descartar que también esté presente un cúmulo de prejuicios sobre la posible complicidad de la mujer cuando esta es víctima de agresiones sexuales.

Otra posibilidad en la expresión del ardid usado por el caballero para probar la honra de la esposa es la de afirmar que el caballo es muy brioso y por tanto peligroso para una mujer si esta fuese embarazada; pero esta justificación lógica no es ni con mucho la más frecuente. Toda la prueba está rodeada del halo

ilógico (=sagrado) de las costumbres que se sacralizan por el sólo perderse en la noche de los tiempos. En este caso se trata nada menos que del mito de la honra, la virginidad femenina. Por lo tanto, para llevar a cabo el engaño, sólo se afirma que mágica, inconscientemente, el caballo rehúsa a la que no sea virgen. Mientras en el pasaje de la piedad femenina para el caminante las variantes eran infinitas y todas tendían a lo concreto, aquí la mentalidad colectiva sigue cediendo a la poderosa sugestión del prejuicio, que tiene su explicación oculta en la trascendencia de lo infra-supra humano: el caballo, ser inferior, que tiene poderes superiores al hombre.

—O cabalo era fremoso e non aconsentiría
36 mulleres que non tenan virgo él non as arremetía.

Foilebar, GALICIA, 13.

—Mujer que venga sin honra a mi caballo no iría;
42 mi caballo es muy bravo, mujeres no consentía.

Castelo de Frades, GALICIA, 9.

Las consecuencias de la particularidad del caballo también pueden ser de otra índole:

42 —Mi caballo es cortés y era de la cortesía,
mujer que tuviera honra volaba que no corría,
44 mujer que no la tenga bendito paso daría.

Sorbeda, CANTABRIA, 25.

En otras ocasiones no se recurre a ninguna propiedad extraordinaria del caballo para averiguar si la mujer ha perdido su virtud, simplemente se menciona lo brioso que es el caballo, por lo que resulta peligroso para una mujer que esté embarazada y que por lo tanto que ha dejado de ser doncella.

30 -Mi caballo es brioso, mujeres no consentía,
que ella, si estaba preñada, de breve reventaría.

Bao, ASTURIAS, 17.

En algunas otras versiones el caballero simplemente prescinde de dar cualquier explicación del porqué el caballo no acepta mujeres sin honra.

31 -Mi caballo no sufre ancas, si no es soltera la niña.
Los Balbases, BURGOS, 29.

32 -Mi caballo no consiente mujeres de honra perdida
Val de San Lorenzo, LEON, 37.

56 -Uma ninha desonrada em meu cavalo não ia.
Vinhais, PORTUGAL, 61.

La respuesta de los moros es siempre favorable a la honra de la esposa de don García, ya que éstos afirman que si era doncella en su tierra, allí sigue siendo doncella, implicando con esto que le han dado un tratamiento de cortesía.

26 -Si la tenía en su tierra aquí también la tenía;
hemos hecho juramento, yo y toda la morería,
28 de no tocarla ninguno hasta los campos de Hungría.
San Mamés, CANTABRIA, 20.

En algunas versiones la razón de este tratamiento de respeto se justifica porque a la cautiva la llevan para esposa del rey moro:

-Tan honradica la halleemos, tan honradica venía,
34 tan nonradica la halleemos 'nesos montes de allá
arriba,
la llevamos por esposa para el rey de Turquería.
Val de San Lorenzo, LEON, 37.

La secuencia prueba (cuyo concepto engloba, como ya hemos explicado anteriormente, el resultado de la prueba misma) tiene

entonces como expresión directa (B) en el nivel discurso-intriga el ardid del caballo y la respuesta positiva de los moros, y son elementos complementarios (C) la justificación del tratamiento dado a la esposa por ser una cautiva para el rey, y la razón por la cual piden ayuda al caballero para pasar a la dama al otro lado del río (discusión entre ellos, profundidad del vado, fortaleza del caballo, etc.). Como dijimos antes, las fórmulas de introducción del personaje son elementos de ornato romancístico (d).

Esta secuencia no aparece en algunas versiones peninsulares ni en las versiones sefardíes, que, como ya explicamos, reducen el tema del romance al problema entre suegras y nueras, y no desarrollan el rescate de la cautiva. En la mayoría de las versiones leonesas esta secuencia tampoco aparece expresada en el discurso. De las diez versiones que conocemos de León, sólo la encontramos en el texto recogido en Val de San Lorenzo (LEON, 37) por Antonio Cid en 1975 y José Manuel Fraile en 1985. En el resto de las versiones de esta región, una vez que se presenta el caballero ante los moros y éstos le piden que cruce el río, él procede al rescate, en distintas formas, de su dama. En algunas versiones la secuencia se puede reconstruir por los improperios que le dirigen los moros a don García cuando ven que éste, en lugar de cruzar el río, se aleja llevándose la mujer: estos improperios tienen que ver siempre con la afirmación de que la dama va preñada de toda la morería. Por lo tanto se deduce que hubo una respuesta falsa cuando él preguntó por la honra de la

También el rescate puede llevarse a cabo sin ningún ardid, simplemente aprovechando la oportunidad que se le presenta al caballero con la petición de los moros de que los ayude a cruzar el río, y una vez que han puesto en sus manos a la dama, por la confianza que le tienen, simplemente salir huyendo:

- Apeose el infante y a caballo la ponía,
 30 y de luego que la puso dejó de andar y corría.
 San Mamés, CANTABRIA, 20.
- 36 La coge de las muñecas, y así que la ha visto arriba
 vuelve la rienda al caballo, para Castilla volvía.
 San Martín de Humada, BURGOS, 30.
- 23 La pusieron 'nel caballo, para atrás don Juan camina.
 Maraña, LEON, 44.
- 36 La agarrara entre los brazos y a su caballo la subía,
 por aquellas veigas verdes non sé cómo corría.
 Candín, LEON, 46.
- 38 Se passaram dum a um para outro lado do rio,
 mas a Aninhas para a ultima dexaria.
- 40 Montou-a no seu cavalo, às avessas viraria.
 Tuizelo, PORTUGAL, 67.

En todas estas expresiones del rescate, la constante es que se trata de una acción que se lleva a cabo con el engaño, la astucia o la sorpresa, y no en forma violenta. Sin embargo, en una cuantas versiones el rescate tiene lugar en otra forma, incluso violenta.

En la versión recogida en Navia (ASTURIAS, 14) por Bernardo Acevedo Huelves a Rafaela Campoamor (hermana del popular poeta romántico) y publicada, sin mencionar el nombre de la informante, por Juan Menéndez Pidal, el final de este romance

difiere bastante del resto de las versiones, ya que más que un rescate se trata de una devolución que hacen los moros ante la reclamación del caballero:

- Dios guarde a los moros y a toda la morería,
 20 grandes guerras le armastes al infante don García,
 y le robastes la esposa de los palacios de Uzía.
 22 -Tómela el caballero, que cien doblas la darían,
 si doncella la trajimos, doncella la volvería.-
 24 El la agarró por el brazo y a caballo la ponía.

Navia, ASTURIAS, 14.

Esta versión nos presenta además, en la secuencia anterior (secuencia de búsqueda) el elemento complementario no muy frecuente de la oferta de recompensa al caballo. Por lo general cuando una versión presenta una peculiaridad que lo aleja de su tipo local de versión también presenta otras innovaciones. La presentación del caballero tiene lugar sin una fórmula de introducción, por medio de la actualización dramática, y en su presentación se incluye la acusación a los moros de ser raptores de la esposa de don García. La respuesta de los moros no deja saber si reconocen quién es el caballero que se dirige a ellos tan violentamente, pero queda claro que están atemorizados por él y que tratan de comprarlo y evitar que los dañe ofreciéndole la cautiva, la cual, como indicación de su valor, aclaran que no ha sido tocada por ellos. El verso final corresponde discursivamente a las expresiones de rescate sin ardid que hemos visto en otras versiones como posibilidades de expresión de la secuencia fabulística del rescate. Por otra parte, vemos que en esta versión se han suprimido las secuencias de reconocimiento y

engaño, así como la prueba; de esta última se podría suponer que los versos en que se afirma la existencia de la honra de la dama son restos de esa secuencia elidida. La reclamación del caballero a los moros por las acciones llevadas a cabo contra don García, así como por el rapto de la dama, podría estar expresando una nueva opción de secuencia de fábula en un proceso de apertura del romance.

Otra posibilidad es el rescate en forma violenta: lo tenemos en la versión cántabra recogida por Torner en La Puente del Valle en 1931:

Han sacado siete leguas, puente de pellejo había,
28 ha sacado su puñal de su dorada petrina.

—Adiós, adiós, perros moros, que ya sos llevo la niña.

La Puente del Valle, CANTABRIA, 23.

En esta versión nuevamente tenemos en la secuencia anterior el elemento complementario de la oferta de recompensa al caballo. El encuentro se lleva a cabo en el mismo lugar que en la versiones anteriores —antes de cruzar un río— solo que en esta versión no media presentación, sino únicamente la mención de que el caballero echa mano a su puñal. A continuación las palabras de él dirigiéndose a los moros, por las que nos damos cuenta que el rescate se ha llevado a cabo. El romance concluye con la invectiva de los moros aludiendo al embarazo de la cautiva. En esta versión se han suprimido las secuencias de reconocimiento, ayuda y prueba, sin que podamos reconstruir ninguna de ellas en un discurso sumamente sintético. Nuevamente el romance presenta una variación muy fuerte.

La violencia con que se lleva a cabo el rescate que en las dos versiones anteriores está implícita, se hace explícita en la siguiente versión, recogida por Narciso Alonso Cortés en 1908, cuyo original se guarda en el Archivo Menéndez Pidal:

La ha cogido de la mano y pa'l caballo la subía,
 34 y delante de los moros su camino ellos seguían.
 Al pasar de un riachuelo hizo una descarga García,
 36 y de tres mató a los dos, mas el que quedó decía:
 -Tú te la llevas, galán, tú te llevas a la niña,
 38 pero te la llevas preñada del hijo de una judía.

Los Balbases, BURGOS, 29.

En esta versión aparecen todas las secuencias anteriores de búsqueda, reconocimiento, ayuda y prueba: la diferencia es el empleo de la fuerza de las armas para llevar a cabo el rescate, lo cual ya nos indica un cambio en la intención narrativa del romance, ya que en la expresión de la secuencia rescate no se subraya la inteligencia del caballero sino su fuerza o valor. Esta posibilidad de rescate con violencia aparece también, aunque en forma menos clara, en otras versiones como la de Brañosera (PALENCIA, 36) recogida por Diego Catalán en septiembre de 1951.

La tendencia de otras versiones quedaría expresada en los versos finales de esta versión que publicó Braulio Vigón en su columna del grupo "La Quintana" en El Carbayón de Oviedo el 24 de mayo de 1892:

El no la alcanzó con armas, que armas no las traía,
 50 que foi con habilidad y buena que le salía.
 Serandinas, ASTURIAS, 15.

28 -Adió, adiós, moros, moros de la morería,
 más la saqué con maña que con fuerza me traía.

Sorbeda, LEON, 39.

El final con las amenazas de los moros de la versión burgalesa anterior, con las variantes del caso, aparece en gran parte de los textos que forman el corpus de La esposa de don García. Esta serie de afirmaciones de los moros sobre el estado de la dama son contestados en muchas versiones por don García, quitando importancia al hecho, pues no lo cree, o diciendo lo que hará con el hijo que pueda nacer según se trate de un niño o una niña:

- 42 -La niña te va preñada de toda la morería.
 -Que vaya, que deje de ir ¿qué cuidado les daría?
 44 si lleva un hijo de un moro yo bautizo le daría.
 Cerdeira, GALICIA, 10.
- 46 -Pues ya la lleva preñada de toda la morería.
 -Si pare niño varón, sería rey de Turquía,
 48 y si pare niña hembra religiosa en Santa María.
 Puente Pumar, CANTABRIA, 22,

Incluso tenemos alguna versión en la cual las invectivas de los moros claramente no le merecen ningún crédito a don García quien afirma la superioridad de su virilidad:

- Y tú la llevas preñada de toda la morería.
 36 -Yo, si la llevo preñada, porque preñada venía.
 Bao, ASTURIAS, 17.

En las versiones portuguesas, y en algunas gallegas y zamoranas, aparece un elemento que puede tener un significado particular: me refiero al interés de los moros porque el caballero, aunque se lleve de regreso a la dama, les deje cuando menos la ropa o el calzado de ésta:

- 42 ya que nos lleve la niña, denos siquiera el vestido.
 -Ahora no vos tengo dare ni vestidu ni vestida,
 44 para que le dais vestidos a quien no vos los pedía.

Lober, ZAMORA, 47.

Este interés, que en una lectura superficial podría parecer simple interés material o cinismo de bandoleros, se aclara en varias versiones de Tras-os-Montes en las que se explica que los raptos necesitan el vestido como prueba, para salvar la vida, de que han cumplido la orden que les fue dada :

- 78 -Passa-nos cá os vestidos para resgate da vida!
 -Vestidos não vo-los passo, que os vestidos são da
 ninha.-
 80 Montou-a no seu cavalo p'ra trás com ela volvia.
 -Esposa da minha vida, ainda te vim resgatar.-
 82 Os mouros foram-se embora não cessavam de gritar.

Vinhais, PORTUGAL, 61.

La expresión (B) de la última secuencia de fábula (A), rescate, tiene entonces varias posibilidades: el rescate por medio de un ardid, el rescate por sorpresa y el rescate con violencia. Son elementos complementarios (C) la persecución de los moros, las invectivas que éstos le dirigen al caballero, la petición de las ropas como prueba salvadora, etc. Elementos de ornato romancístico (d) consideramos las ubicaciones espaciales del tipo "por aquellas veigas verdes", "al pasar un alto puente", Turquía, Morería, Berbería, etc., estructuras bimembres del tipo "rey en Granada-reina en Castilla", "príncipe en España-monja en Santa Clara", "rey en Castilla-monja en Santa Catalina".

De acuerdo con este análisis podemos recapitular los elementos que hemos encontrado y ver a qué tipo de unidades corresponden, así como su posible significado.

En el análisis detallado hemos visto que las distintas versiones cuentan una misma historia, la cual se puede dividir en secuencias según las interrelación de los actantes. Estas secuencias corresponden a un nivel profundo del texto, para llegar al cual hemos de llevar a cabo un proceso de abstracción. Esta historia se expresa en el nivel discurso-intriga, pero no todos los elementos que encontramos en el plano del discurso expresan esas unidades más abstractas que corresponden a la invariante de la historia que cuenta el romance.

En el plano del discurso podemos reconocer dos tipos de unidades: las fórmulas y los motivos. Las primeras son aquellas unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo; y los motivos son las unidades mínimas narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia: los que he indicado con (B).

Con el método de análisis que hemos seguido podemos, sintagmáticamente, determinar los motivos que aparecen en el romance de La esposa de don García. Los motivos —los elementos (B)— expresan directamente el significado de la secuencia de fábula. Pero se pueden integrar a ellos algunos elementos (di) o (C) que recogen aspectos que pueden ser importantes para la secuencia fabulística.

Estas expresiones -motivos- son en el romance analizado las siguientes:

(A) Ausencia El personaje se aleja de su lugar de residencia habitual:

(B) el caballero va de cacería: + caza en lugar inhóspito + caza fallida.

(B) el caballero va de compras + día fatídico.

(B) el caballero juega a los tableros.

(B) la mujer sale a coger flores.

(A) Rapto La mujer es llevada de su lugar habitual.

(B) los moros le roban la esposa de su casa.

(B) la esposa va a la cacería y desaparece o la roban.

(A) Información (petición + obtención) al opositor

(B) el caballero recibe informes negativos (mala suegra) + dudas sobre la verdad + detalles de la apariencia de la dama.

(A) Información (petición + obtención) al auxiliar

(B) el caballero recibe informes positivos (buena madre) + certeza sobre la verdad + detalles de la apariencia de la dama.

(A) Búsqueda

(B) el caballero va a buscar a la esposa + oferta de recompensa al caballo.

(A) Reconocimiento

(B) el caballero envía una señal con un instrumento musical que la esposa reconoce.

(A) Ayuda La esposa ayuda al marido

(B) Engaño: cansancio de la dama

(B) Engaño: petición de guardar una parte para el que
llega + negación de la identidad del que llega +
afirmación de soltería

(A) Prueba (de la honra)

(B) Engaño: caballo con una particularidad
extraordinaria.

(B) Engaño: caballo brioso.

(A) Rescate

(B) por astucia (caballo con una particularidad)

(B) por sorpresa.

(B) con violencia.

Resumiendo podemos decir que los motivos son unidades mínimas que conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forman parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula). Estas unidades, al cambiar de cadena sintagmática, pueden ser expresiones de un significado fabulístico diferente. De la misma manera, el significado en el plano de la fábula podrá tener en un mismo romance varias expresiones distintas en el nivel discurso-intriga, así como diversos elementos complementarios y de ornato romancístico: fórmulas.

5.3 Belardo y Valdovinos

En 1551 se imprime en la Tercera parte de la Silva, de Zaragoza, el Romance de don Belardos, considerado por Ménendez Pidal como "muy viejo" y "uno de los más hermosos romances carolingios, por su fuerte sabor caballeresco y su intenso espíritu poético"²²³. Pero, a pesar de las virtudes que veía en él don Ramón, aquélla fue la única ocasión, que nosotros tengamos noticia, en que ese romance se publicó durante los siglos XVI y XVII, época en la que situamos los textos pertenecientes al Romancero viejo y al Romancero nuevo.

En la tradición oral moderna, el romance de Belardo y Valdovinos solamente ha sido recogido en una zona reducida de la península Ibérica, la región Nor-occidental, que como hemos dicho es una región fuertemente conservadora de la tradición; se conoce también una versión aislada (contaminada con El marqués de Mantua) perteneciente a la tradición gitana, que recogió Manrique de Lara en Sevilla en 1916, de boca del famoso Juan José Niño.

El corpus de versiones que poseemos, hasta la fecha, de Belardo y Valdovinos, está formado por 42 versiones completas (incluyendo el texto viejo) y 16 fragmentos. La dispersión geográfica del romance es la siguiente: 9 versiones y 1 fragmento

²²³ R. Menéndez Pidal, "La Chanson des Saisnes en España" en Los godos y la epopeya española, Espasa Calpe, Madrid, 1956, p. 195.

de Galicia (provincias de Lugo y Orense); 8 versiones y 5 fragmentos de Asturias; 4 versiones y 1 fragmento de Cantabria; 20 versiones y 5 fragmentos de León; 6 versiones y 1 fragmento de Zamora; 1 versión de Andalucía (Sevilla) y 5 versiones y 3 fragmentos de Portugal (Tras-os-Montes).

La versión más antigua de la tradición oral moderna fue recogida en Castelo de Frades, Galicia, por Bernardo Acevedo y Huelves hacia 1890. En la tradición portuguesa el primer texto que conocemos fue recogido en el concejo de Vinhais (Tras-os-Montes) por Firmino da Silva en 1904²²⁴. Este romance no ha sido recogido, hasta la fecha, ni en la tradición sefardí (en ninguna de sus dos ramas: oriental y norafricana) ni en la tradición americana.

Han recogido versiones de este romance colectores ilustres de la primera época, como Josefina Sela (Asturias y León), Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay (Galicia), Aníbal Otero (Galicia), José María de Cossío y Tomás Maza Solano (Santander, hoy Cantabria), y Américo Castro (Zamora). Este romance ejemplifica muy bien la importancia que tiene el trabajo de campo que se ha llevado a cabo en los últimos años, ya que hasta antes de 1936 sólo se conocían 9 versiones, y en 1952 se disponía de tres textos más (dos recogidos por Alvaro Galmés y Diego Catalán en sus encuestas por Zamora de 1949, y uno más en Santander en 1948). La recolección moderna más reciente, llevada a cabo

²²⁴ Esta versión solo fue publicada en 1958 en el tomo I del Romanceiro Português de Leite de Vasconcellos, op. cit.

directamente por el Seminario Menéndez Pidal entre 1977 y 1985, ha aportado 40 textos más, esto es, casi ha cuadruplicado el corpus existente, en algunas regiones de manera abrumadora, como es el caso de la provincia de León, de la cual hasta antes de 1977 sólo poseíamos la versión de Nocado de Gordón recogida por Josefina Sela en el verano de 1917, mientras ahora contamos con veinte versiones y cinco fragmentos.

La mayor parte de las versiones que forman nuestro corpus son inéditas, ya que sólo han sido publicadas las recogidas por Cossío y Maza Solano (1933)²²⁵, la ya citada de Castelo de Frades (contaminada con La vuelta del navegante) incluida en el Romancero tradicional (1969)²²⁶, las de la encuesta Norte-77 (1982)²²⁷, y las versiones portuguesas incluidas en la obra del padre Martins (1938)²²⁸, en la de Leite de Vasconcellos (1958), y los fragmentos recogidos por Costa Fontes (1987)²²⁹. Las versiones de la recolección reciente provienen de las encuestas del Seminario Menéndez Pidal León-77 (Cantabria, León), León-79 (León), Norte-80 (Asturias), Norte-81 (León, Zamora), Noroeste-82 (León, Galicia), Galicia-83 (Galicia) y León-85 (León), y forman

²²⁵ J. M. de Cossío y T. Maza Solano, Romancero Popular de la Montaña, op. cit.

²²⁶ D. Catalán, Romances de tema odiseico, t. I, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1969, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 3).

²²⁷ S. Petersen, Voces nuevas..., op. cit.

²²⁸ F. A. Martins, Folklore do concelho de Vinhais, op. cit.

²²⁹ M. Costa Fontes, Romanceiro...Tras-os-Montes, op. cit.

parte del ya citado ASOR (Archivo Sonoro del Romancero). La mayor parte de las versiones inéditas de la primera época de la recolección se encuentran en el Archivo Menéndez Pidal. Una versión inédita recogida en Zamora me fue proporcionada gentilmente por el profesor Samuel G. Armistead de la Universidad de California, Davis.

Sobre el origen de este romance, conocido desde el siglo XVI por la publicación en la ya mencionada tercera parte de la Silva, Menéndez Pidal ha hecho luz demostrando que deriva de la adaptación española de un cantar de gesta francés del siglo XII, la Chanson des Saisnes²³⁰. Esta canción que trata de la guerra que sostuvo Carlomagno contra Guiteclin, rey de Sajonia, indudablemente debió de circular en época primitiva en verso asonantado; pero la versión que se conservó y popularizó fue la refundición culta, en alejandrinos consonantes, realizada por Jean Bodel, de Arrás, a finales del siglo XII. Los protagonistas de nuestro romance son los mismos del poema francés: Baudoins -Baldovinos-Valdovinos- sobrino de Carlomagno y hermano de Roland, y Berart -Belardos-Belardo- caballero novel hijo del viejo duque Tierri. Para don Ramón el poema francés da lugar a cuatro romances: Suspiraba Valdovinos, Nuño Vero, Nuño Vero, Valdovinos sorprendido en la caza y Belardo y Valdovinos, dos de ellos aun presentes en la tradición oral moderna y todos provenientes de unas cincuenta series consonantadas de las

²³⁰ R. Menéndez Pidal, "La Chanson des Saisnes...", op. cit., pp. 177-209. Este trabajo fue publicado originalmente en 1951 en Mélanges Mario Roques, pp. 229-244.

trescientas de que consta el poema original²³¹. Menéndez Pidal considera, y creo con mucha razón, que sería inverosímil suponer una serie de autores cultos, que a partir del texto francés crearan distintos romances y que éstos se popularizaran. Más bien, piensa en una posible adaptación española que "pudo popularizarse toda ella y pudo dar a varios de sus trozos popularidad bastante para convertirse con el tiempo en tradicionalidad."²³² En un primer momento los romances estarían apelando al conocimiento del texto extenso, pero poco a poco este recuerdo se iría olvidando aunque se conservarían en la memoria los detalles presentes en los textos cortos referentes a otros episodios no conservados.

Los episodios del romance de Belardo y Valdovinos que Menéndez Pidal (basándose en un estudio aún inédito de María Goyri) señala como provenientes del poema francés son los siguientes²³³: a) la batalla a la luz de la luna en la cual Berart gana varios caballos (series 93-102); b) el episodio en que Baudoin sale preparado como para ir de caza y Carlomagno teme que lo maten (series 126 y 130); c) el momento en el cual Berart (Belardo) vacila en ir a buscar a Baudoin (Valdovinos) porque están enojados a causa de ciertos dones de la infanta Sevilla (serie 125). En la parte final las versiones modernas se alejan tanto de la versión vieja, que termina con la muerte y el cortejo

²³¹ Ibid., p. 200.

²³² Ibid., p. 201.

²³³ Ibid., pp. 197-199.

fúnebre de Valdovinos²³⁴, como del poema francés, ya que en éste Berart encuentra vencedor a Baudoin, mientras en nuestro romance lo encuentra moribundo, para continuar después con el reto y combate victorioso contra el moro asesino.

La historia de Belardo y Valdovinos, en su forma más común la podemos resumir de la siguiente manera: cuando Belardo vuelve de una batalla trayendo numerosos caballos que ha ganado, le ofrece al rey su tío (o éste se los reclama) parte de ellos, jactándose de la hazaña realizada. El rey censura su vanagloria en un momento de gran pérdida, haciéndole notar que aun la prosperidad labrada en largo tiempo puede desvanecerse, le pide no hacer lo que Valdovinos, que se fue y no ha regresado (o le pide cuentas de Valdovinos que salió con él y no ha vuelto) y le conmina a ir a buscarlo. Belardo considera inapropiado el encargo, debido a la enemistad que lo separa de Valdovinos a causa de una mujer, pero tiene que aceptar ante la presión del rey. Belardo busca y encuentra a Valdovinos moribundo quien le previene del gigantesco moro que lo ha herido. Belardo promete vengar a Valdovinos y sale en busca del moro, al que encuentra cuando se está alabando ante su amiga por haber dado muerte a Valdovinos y perseguido a Belardo. Por lo general sin

²³⁴ A. Rodríguez Mofino señala la posibilidad de que el editor antiguo, Esteban de Nájera, conociera dos romances con rima -ía y los uniera para formar uno solo, alterando el orden de algunos versos; o bien de que se trate de una contaminación antigua si es que recogió el texto de la tradición oral. "Cinco notas sobre romances" en La transmisión de la poesía española en los siglos de oro, Ariel, Barcelona, 1976, p. 220. Este artículo fue publicado originalmente en el Anuario de Letras, II (1962), pp. 15-26.

identificarse, reta al moro, y ambos se dirigen a otro lugar a combatir. Allí, después de escoger padrinos, Belardo derrota al moro —por habilidad o por astucia— y, sin atender a su petición de clemencia, le da muerte. Belardo toma la cabeza de su enemigo como trofeo y la envía a la amiga del moro (o al rey), y recibe el reconocimiento de su valor por parte de los moros o del rey²³⁵.

Tomando en cuenta que en el Romancero tradicional funciona una cadena de secuencias en que el "objeto" de una secuencia pasa en la siguiente a ser "sujeto", esto es, que resulta modificado por las acciones de una secuencia y por lo tanto reacciona en la que sigue, una cadena secuencial para este romance podría ser la siguiente:

X regresa al lugar de Y (x → y) / Y le reclama una parte del botín a X / X se jacta y la entrega a Y / Y le pide a X que busque a Z / X busca (y encuentra malherido) a Z / Z le advierte del peligro de O a X / X busca (y encuentra) a O / O se alaba ante A de haber derrotado a X / X reta a combatir a O / O combate con X / X derrota a O y envía su cabeza a A ó Y / A ó Y reconocen el valor de X.

En la cual X=Belardo, Y=el rey, Z=Valdovinos, O=el moro, A=amiga.

²³⁵ Esta síntesis es un resumen de la descripción del romance en J. A. Cid et al., "Towards the Elaboration of the General Descriptive Catalogue of the Pan-Hispanic Romancero" en D. Catalán, S. Armistead y A. Sánchez Romeralo (eds.), El Romancero hoy..., op. cit., pp. 348-350. Y la corrección posterior que hace Antonio Cid en "Semiótica y diacronía...", art. cit., p. 72.

Como ya hemos mostrado en detalle la aplicación de nuestro modelo en el anterior análisis del romance de La esposa de don García, en el romance de Belardo y Valdovinos nos vamos a concentrar en algunos puntos particulares que nos permitan ver mejor el funcionamiento de las unidades narrativas —expresiones fabulísticas en el plano intriga/discurso— que hemos definido como motivos en relación con las unidades del plano del discurso, las fórmulas.

/// Primera secuencia: regreso.

La primera secuencia fabulística la podemos expresar con la frase secuencial "el caballero regresa victorioso de la batalla a casa de su tío" cuya etiqueta es regreso. En las expresiones de esta secuencia tienen especial importancia tanto la ubicación temporal tópica, como el regreso victorioso de la batalla. La ubicación temporal que sitúa el regreso de Belardo es la siguiente:

- | | | | |
|---|----------------------------|--------------------------|------------------------|
| | alta vai a lua, alta | com'o sol de medodía, | |
| 2 | cuando conde don Belartos | de la batalla salía; | |
| | | | San Román, GALICIA, 3. |
| | Tan alto iba el sol | como las doce del día | |
| | cuando aquel mozo Bernardo | pelear del moro venía. | |
| | | | Estrada, GALICIA, 9. |
| | Tan alta estaba la noche | como el sol del mediodía | |
| 2 | cuando don Pedro Belarde | de la batalla salía. | |
| | | | Linares, ASTURIAS, 11. |
| | Alta va la luna, madre, | como el sol de mediodía, | |
| 2 | cuando don Pedro Belarde | de la batalla venía; | |
| | | | Trascastro, LEON, 23. |

Esta ubicación formularia aparece en la mayoría de las versiones, salvo en la tradición portuguesa en la cual la encontramos solo en una versión:

Alta vai a lua, alta como o sol ó meio-dia,
 2 cuando o conde Dom Valerdo de batalhar venia.
 Baçal, PORTUGAL, 52.

Esta fórmula que en muchas ocasiones es el incipit identificador del romance, se substituye en dos ocasiones (en la versión que citamos a continuación y en una versión de Candín) por otra expresión formulaica muy común en el Romancero:

Mes de mayo, mes de mayo, de mayo no hay más que
 un día
 2 cuando aquel mozo Belardo de las batallas venía;
 Fondodevila, ASTURIAS, 17.

En ambas expresiones formularias se percibe el deseo de situar la acción en un momento preciso, ya sea de noche, cuando la luna brilla en su máxima intensidad, o en un día particular de mayo, mes del amor y la guerra.

La tradición portuguesa emplea, en vez de una fórmula de ubicación temporal, una expresión espacial, igualmente tópica:

Bem se paseia Bernardo pela ribeira d'Hungria,
 2 duzentos cavalos leva, todos ganhara num dia.
 Vinhais, PORTUGAL, 48.

Estas riberas de Hungría (o de Umbría, Uzía, etc.) las encontramos en muchos romances. Baste recordar simplemente en el romance examinado anteriormente a la esposa de don García recogiendo flores por las riberas de Hungría para la Virgen María.

El motivo, unidad narrativa que expresa el contenido fabulístico en forma directa (B) en el plano intriga/diálogo es entonces en este caso el regreso victorioso del héroe, que aparece en la totalidad de las versiones, en varias de ellas incluso sin la ubicación temporal que estamos comentando:

De las guerras ven Bernardos, de las batallas venía,
 2 con cien caballos delante, todos ganados de un día.
 Meira, ASTURIAS, 4.

Sin embargo, la fórmula de ubicación, que normalmente sería un elemento de ornato romancístico (d), sin mayor significación para la historia que cuenta el romance, en varios de los textos adquiere un peso significativo mayor, al grado que la podemos considerar como un elemento complementario (C) de la expresión de la secuencia fabulística o sea del motivo. El situar en un momento específico la acción puede dar verosimilitud, reforzar la dificultad del hecho que se lleva a cabo o subrayar el valor del personaje que intenta la hazaña. Es por esto que me parece que en determinados casos la fórmula, elemento de tipo (d), puede formar parte de la expresión (B), y por lo tanto ser elemento componente del motivo. En otros romances la ubicación "Tan alta va la luna..." puede no ser realmente significativa para la historia. En este romance tal vez esté presente el recuerdo de la batalla a la luz de la luna que, como ya dijimos, aparece en el poema de Bodel del cual puede derivar nuestro texto, según lo ha demostrado Menéndez Pidal. Esta relación es posible en las versiones en las cuales en vez de decir

2 cuando el buen conde Belarde de sus batallas venía.
Salceda, CANTABRIA, 18.

se dice

2 cuando Belardo, valiente, de la batalla salía.
Uña de Quintana, ZAMORA, 46.

Es claro que dentro de la narración estos dos verbos que hemos destacado con negritas pueden ser equivalentes; sin embargo cuando se dice **venía** podemos entender que el momento del regreso tiene lugar cuando la luna brilla como si fuera de día, sin más especificación del momento en que tuvo lugar la batalla. Por el contrario en las versiones en que se especifica que **salía** de la batalla (versión vieja; GALICIA, 3; ASTURIAS, 11; CANTABRIA, 19, 20; LEON, 22 y ZAMORA, 42-46) la ubicación temporal corresponde tanto a la batalla que tuvo lugar a la luz de la luna, como al momento en que se inicia el regreso. Es en este último caso que considero que la fórmula se integra al motivo como elemento complementario (C). Por lo tanto las unidades del plano del discurso (fórmulas) pueden estar incluidas con valor narrativo en las unidades del nivel intriga-discurso/fábula (motivos).

Curiosamente, este elemento de la batalla a la luz de la luna que ha conservado la tradición oral moderna no aparece en la versión vieja, la cual destaca el elemento de obscuridad que domina cuando Belarde sale de la batalla:

El cielo estaba nubloso, el sol eclipse tenía.
2 cuando el conde don Belardos de la batalla salía,
Versión Vieja, 1.

/// Segunda secuencia: reclamación.

Para la segunda secuencia de fábula tenemos la siguiente frase secuencial: "el rey le reclama una parte del botín que por derecho le corresponde": reclamación. En la primera secuencia, el hecho que Belardo vuelva victorioso ha sido marcado por el número de caballos con que regresa, y su expresión más común es la siguiente:

3 cien caballos trae de rienda todos los ganó en un día.
Nocedo de Gordón, LEON, 22.

En la versión vieja, la idea del héroe victorioso se expresa con una cantidad de caballos conseguidos en la batalla más reducida (más cercana a la fuente francesa):

3 treinta caballos de diestro que en ella ganado había.
Versión Vieja, 1.

En esta misma versión, no hay reclamación por parte del rey ya que el caballero entrega el quinto real que por derecho le correspondía al rey, que es también su tío. La tradición oral moderna, perdido el recuerdo del antiguo deber establecido, en su recreación poética ha preferido sugerir un conflicto tirano-vasallo rebelde, idea desde siempre apreciada por el espíritu popular, haciendo que sea el rey quien reclama una parte de los caballos obtenidos por el caballero en la batalla. Esta parte que reclama puede ser un solo caballo, el mejor; cincuenta, todos, o una cantidad indeterminada.

-Esos caballos, Belarde, el mejor me lo darías.
4 -Tómelos todos, mi tío, para mí otros ganaría.

Linares, ASTURIAS, 11.

en el romance dos versos formularios de gran antigüedad: uno expresa que el triunfo de Belardo carece de valor en ese momento ante una pérdida —la del héroe Valdovinos— mucho más significativa que sus victorias; y el otro expresa lo efímero del éxito que puede desaparecer en un momento aunque se haya construido con esfuerzo durante mucho tiempo.²³⁶

6 —La ganancia, Belartos, échala por la pérdida:
que tu primo Valdovinos muerto es que no venía.
San Román, GALICIA, 3.

6 —Cala, cala ó Bernardo, não deites tal fantasia;
quanto se ganha num ano, todo se perde num dia.
8 Teu primo Valdevino foi à caça e não vinha;
Rio de Fornos, PORTUGAL, 50.

Este último verso formulario, "cuanto se gana en un año puede perderse en un día", aparece ya en cancioneros y textos del siglo XV y XVI, y, como bien ha mostrado Antonio Cid en su artículo antes citado, está en relación con el romance El Cid pide parias al moro, y con la frase proverbial ya recogida por Correas Las ganancias del Zid²³⁷. En este romance la fórmula sirve para censurar la vanagloria de Belardo y llamar su atención sobre hechos más importantes, como es la desaparición de Valdovinos.

El verso "trocaríamos... la ganancia por la pérdida" hace ver al caballero Belardo la verdadera dimensión de los

²³⁶ Sobre la relación que guardan entre sí estas dos fórmulas y su origen en un romance cidiano, véase el artículo de Antonio Cid "Semiótica y diacronía..." art. cit., pp. 71-73 y 76.

²³⁷ G. Correas, Vocabulario..., op. cit., p. 210.

hechos, y a que ante la pérdida de Valdovinos, sus triunfos en armas, y sobre todo su jactancia, son cosa secundaria, a la cual se podría renunciar a cambio de recuperar al guerrero desaparecido.

La distribución geográfica de estos dos versos formularios nos indica, a grandes rasgos, que los dos son realmente alternativas de un mismo discurso ya que ambos los encontramos en las mismas zonas:

"Lo que se gana en un año...": GALICIA, 9; ASTURIAS, 13, 15, 16, 17; LEON, 23-30, 37, 38, 40, 41; ZAMORA, 47; PORTUGAL, 48-51.

"... ganancia por la pérdida": Vieja, 1; GALICIA, 3; ASTURIAS, 10; CANTABRIA, 19; LEON, 22, 31, 33, 35; ZAMORA, 42-46; SEVILLA, 53.

También encontramos una tercera opción:

"Valdovinos no venía": GALICIA, 4-6; ASTURIAS, 11, 12; CANTABRIA, 18, 20, 21; LEON, 34, 36, 39.

De esta distribución se podría colegir únicamente la unidad de las versiones portuguesas que optan por el verso "lo que se gana en un año...", mismo que no aparece en las versiones cántabras. La tercera opción que hemos incluido arriba, lo que realmente indica es la ausencia de la recriminación a Belardo por su jactancia, pues hace hincapie únicamente en la ausencia de Valdovinos. Esta última opción no aparece entre las versiones zamoranas.

Todos estos versos anteriores corresponden a la expresión de la secuencia fabulística en la cual "el rey le pide a Belardo que

busque a Valdovinos" (petición de ayuda). Los dos los consideramos como variantes para expresar la misma idea: la importancia de la pérdida, y son complementarios (C) de la expresión directa de la petición:

- 12 -Somos perdidos, Belarde, perdidos que no venía:
Valdovinos fue a la guerra, Valdovinos no venía;
- 14 o le cautivaron moros o en Francia tiene la niña;
vé a buscar a Valdovinos, vé a buscarle por tu vida.
- Salceda, CANTABRIA, 18.

En esta expresión tenemos otro elemento complementario que es hacer explícitas las posibles causas de la desaparición de Valdovinos: que haya sido cautivado por los moros o que tenga la amiga en Francia. Caso este último que evoca ilustres antecedentes literarios de guerreros "vivos", pero "perdidos" para las armas a causa de los encantos femeninos: desde Aquiles hasta los guerreros cristianos de Tasso cautivos en los jardines de Armida.

Para mostrar claramente la posibilidad de variación y el uso del verso formulario antes mencionado, recordamos la siguiente versión también publicada por Cossío y Maza Solano:

- Pero amigo don Belarde, ganancia por la perdida,
- 12 que tu primo Valdovinos fue a la guerra y no volvía;
o le cautivaron moros o en Francia tiene la amiga.
- 14 Vé a buscarle, don Belarde, vé a buscarle por tu vida.
- Puente Pumar, CANTABRIA, 19.

Es interesante el sentido distinto, debido a la apertura del texto, que tienen las versiones de Peranzanes recogidas en las encuestas León-79 y Norte-80:

- Detente, detén, Belardo, no hagas tanta valentía
 8 que lo que no se gana en un año se suele perder 'nun
 día.
- ¿Dónde queda Valdovinos que iba en tu compañía?
 10 -Valdovinos queda allá, en tierra de morería.
 -Vete a buscarlo, Belardo, sobrino del alma mía.

Peranzanes, LEON, 29

En estas versiones, con la pregunta que dirige el tío a Belardo, se introduce la duda sobre la responsabilidad que tendría Belardo en el extravío de Valdovinos, ya que ha salido de expedición en su compañía y lo ha dejado solo, y por lo tanto tendría la obligación de acudir a rescatarlo (o en última instancia a vengarlo), lo cual da una nueva dimensión a la acción que debe emprender Belardo. En la versión de Linares (ASTURIAS, 11), recogida por un equipo de la encuesta Norte-80 del que formé parte, Belardo, cuando el rey le informa de la ausencia de Valdovinos, le dice:

- Valdovino, rey mi tío, quedaba en la morería
 8 peleándose con los moros cuanto se le acontecía.

Linares, ASTURIAS, 11.

lo cual también sugiere la posibilidad de que Belardo haya estado con él en la morería o haya salido en compañía de Valdovinos hacia un destino común.

Las explicaciones sobre la ausencia de Valdovinos en el corpus son varias, y van desde la simple afirmación que aparece en varias versiones asturianas:

- 6 -Harás como Valdovinos que se fue y no volvía.

Tamón, ASTURIAS, 10.

pasando por la ausencia motivada por la caza:

7 Valdovinos va en la caza, Valdovinos no venía,
Buso, ASTURIAS, 16.

por la guerra:

9 que tu primo Valdovinos fue a la guerra y no volvía.
Uznayo, CANTABRIA, 20.

hasta otras versiones en las que hay un informe sobre la verdadera situación de Valdovinos: no puede regresar porque ha sido herido o muerto con las mismas armas que él traía. Este elemento aparece en varias versiones gallegas y en la siguiente versión leonesa recogida en la encuesta León-85:

5 que han herido a Valdovinos, muerto es que no venía.
Felechares de la Valdería, LEON, 33.

Elemento complementario de la petición de buscar al caballero desaparecido, en muchas versiones, es la negativa inicial de Belardo de ir en pos de su primo alegando el distanciamiento que tienen a causa de los amores de una dama. Este distanciamiento, en algunas versiones (todas las portuguesas, una asturiana y varias leonesas) no tiene ninguna explicación:

10 -Como irei eu, meu tio, homem a quem eu não queria?
Vinhais, PORTUGAL, 48.

en otras se explica un poco más, pero sin dar razones para una enemistad tan grande que llega a provocar el desafío:

10 -¿Cómo voy a buscar yo a quien tan mal me quería,
que me iba a buscar a casa y al campo me desafia?
Chano, LEON, 37.

Esta última forma aparece en varias versiones de León. En

algunas más la razón es una grave acusación a Valdovinos de que ha cometido un robo:

10 -¿Cómo he de ir a buscar primo que tan mal me quería?
que me robó cien ducados y una sortija de oría.

Estrada, GALICIA, 9.

10 -¡Cómo quier que va a buscar a quen tan mal me quería!
me ha robado un anillo de plata c'un diamante que
tenía.

Candín, LEON, 24.

-¿Cómo he de buscar un hombre que a mí tan mal me
quería?

10 que me ha robado cien duros y la sortija la niña,
solamente la sortija ya cien duros valiría.

Campo del Agua. LEON, 40.

En las versiones zamoranas y cántabras el verdadero origen del problema entre los dos caballeros se hace explícito:

-¿Cómo yo lo buscaré donde tan mal me quería?

10 tan sólo porque una vez le di un anillo a una niña.

Ribadelago, ZAMORA, 43.

10 -¿Cómo lo he de buscar, mi tío, si él hablarme no
quería

por una blanca moneda que le di a una blanca niña?

12 Si yo le di una moneda, ella me dio una sortija,
que según dice la gente cien doblones más valía.

Uña de Quintana, ZAMORA, 45.

10 -¿Cómo he de buscarle si él hablarme no quería,
por una hermosa manzana que le dio a una blanca niña?

Uña de Quintana, ZAMORA, 46.

-Sólo por una manzana que me dio una blanca niña;

16 si ella me dio la manzana yo le diera una sortija.

Puente Pumar, CANTABRIA, 19.

La versión que conocemos de la muy especial tradición gitana aún conserva el nombre de la infanta Sevilla como origen del problema:

6 Has de salir a buscarlo. -Eso sí que yo no haría,
 porque pretendí de amores a la infanta doña Sevilla.
 Sevilla, SEVILLA, 53.

Esta es la explicación que nos da la versión vieja sobre la desavenencia entre los dos caballeros:

10 -¿Cómo volveré, señor, que hablar no me quería
 por un neblí muy preciado que me dio la infanta
 Sevilla?
 mas si me dio el neblí a ella le dio una sortija.
 Versión Vieja, 1.

El distanciamiento entre Belardo y Valdovinos, a causa de un don recibido y la visita a una dama, es un elemento que, como ya se dijo, está presente en la Chanson des Saisnes francesa. En los ejemplos anteriores hemos visto cómo este elemento se recrea y sobrevive en una serie de versiones de la tradición oral moderna varios siglos después de su creación.

/// Quinta secuencia: búsqueda (y encuentro).

La siguiente secuencia del romance es la que tiene como etiqueta búsqueda, y su frase secuencial es: "El caballero busca y encuentra malherido a Valdovinos".

En varias versiones la expresión directa de la búsqueda se presenta a través de expresiones formularias muy sencillas como la siguiente:

8 Cogió las veigas alante, cogiólas por endio arriba.
 Vira estar a Valdovinos al pie de una fuente fría.
 Meira, GALICIA, 4.

La estructura bimembre del primer verso del ejemplo anterior, en el cual está expresada directamente la etiqueta de la secuencia fabulística de búsqueda, puede variar en multitud de otras expresiones formularias: "Baixé una cuesta abaixo subí una cuesta arriba", "Se fuera de prado en prado y de encina en encina", "Eché a andar monte abajo y volvió a andar monte arriba", "Se marchó de valle en valle y de vallina en vallina", "Se fue de valle en valle y de encina en encina", "Fuérase de teso en teso y de encina en encina", "Asomóse a una collada, la más alta que allí había", "Ya comenzaba a buscarlo por altas breñas arriba", "Subiera una montaña, bajara una ladera", "Se montara en el caballo a orillas del mar arriba", "Montaram o seu cavalo, foram pelo vale acima". El lugar donde se encuentra herido Valdovinos se define comúnmente como "al pie de una fuente fría", aunque ésta puede ser substituída por una "verde oliva", "verde encina", "sombra de una oliva", "alta montiña", "en el medio de una ladera", "debaixo de verde olia". Todos estos elementos formularios pueden aparecer solos o combinados con otros, en cuyo caso la importancia del significado de la búsqueda-encuentro se refuerza por la acumulación de elementos, como en esta versión recogida en 1977 durante la encuesta del Seminario Menéndez Pidal por tierras de León y Santander:

- 20 -Déjeme el caballo blanco para caminar de día;
 déjeme el caballo negro para de noche la guía.-
- 22 Suelta rienda al caballo, volaba que no corría.
 Por donde le ve la gente, poco a poco se iba;
- 24 por donde no le ve nadie, volaba que no corría.
 Asomóse a una collada, la más alta que veía,

26 y vio estar a Valdovino a la sombra de una oliva:

Salceda, CANTABRIA, 21.

De acuerdo con lo que hemos estado planteando, en este caso la expresión del significado de la secuencia fabulística en el nivel intriga-discurso, estaría formada por estructuras formularias que en muchos otros casos tienen una función totalmente secundaria en la expresión de la fábula, de simple ornato romancístico o a lo sumo de indicación complementaria. Pero su significación constante -huída, desplazamiento veloz- viene en esta secuencia de nuestro romance a coincidir con el significado de la secuencia de fábula (búsqueda).

Por lo tanto, éstas que en otros casos consideraríamos como fórmulas pertenecientes al plano del discurso, como elementos (d) o la sumo (C), en este contexto específico corresponden a la expresión directa de la etiqueta secuencial en el plano discurso/intriga, y los catalogamos como elementos (B), o sea como motivos.

Las fórmulas pueden ser fácilmente frases hipercodificada y recurrentes, y esta estabilidad formal ha propiciado que se les atribuya el valor de motivo, en el sentido de "elemento fijo recurrente", quitando así al concepto su valor funcional. Una perspectiva como la que propongo, reconoce el motivo en relación con un significado presente en niveles más profundos, esté o no representado, en el nivel del discurso, por elementos hipercodificados.

Hemos dicho que Belardo encuentra a Valdovinos, en la mayoría de las versiones, en el lugar tópico de los encuentros:

la fuente fría. Es ésta otra expresión hipercodificada, que no por ser lugar común deja de tener en algunas ocasiones claro significado simbólico, de un simbolismo arquetípico. En este caso, el problema que se presenta es poder determinar si dicho significado es perceptible únicamente a partir de nuestro contexto cultural como estudiosos del Romancero, o si lo maneja conscientemente el transmisor del poema. Mientras para algunos autores como Daniel Devoto²³⁸ lo esencial de estas expresiones tópicas es el contenido latente simbólico, para otros no merece mayor atención. En este sentido me parece muy válida la posición, como siempre mesurada, de Michelle Débax, cuando afirma que los romances "a nivel intratextual, presentan unas situaciones más o menos arquetípicas que pueden reactualizarse para cada oyente o lector."²³⁹

En el ámbito del presente análisis, que pretende ser funcional, y no toma en consideración estos niveles más propios de estudios antropológicos o psicanalíticos, estos elementos pueden tener varios valores, entre los cuales el indicial, que es el más cercano al simbólico aunque no alcanza la profundidad y excluye la universalidad de aquél. En el caso específico que consideramos, el encuentro con Valdovinos malherido, la ubicación espacial "al pie de una fuente fría", que en otros contextos

²³⁸ Devoto ha publicado sugerentes y polémicos estudios sobre tópicos como "Entre las siete y las ocho". "El mal cazador", "mudo como un pescado" en los cuales, además de discutir el método geográfico, subraya el valor que tiene lo simbólico en la poesía tradicional.

²³⁹ M. Débax, Romancero, Alhambra, Madrid, 1982, p. 86.

transcurriendo como si no hubiera sucedido nada. Esta expresión en su forma más simple es como sigue:

- 16 -Estoy mirando mi caballo cómo bebe el agua fría,
estoy mirando la sangre que de mis venas corría.

Linares, ASTURIAS, 11.

o esta otra versión proporcionada por el magnífico informante ciego Pedro Leoncio Alvarez, entrevistado varias veces durante la encuesta Galicia-83:

- 18 -Estoy mirando las hierbas que mi caballo pacía
y estoy mirando el arroyo que de esta fuente corría;
20 estoy mirando la sangre que de mis venas corría.

Estrada, GALICIA, 9.

En algunos casos el uso de fórmulas nos puede llevar a sorprendentes imágenes poéticas como en esta versión cargada de atmósfera lúgubre, recogida en 1915 por esa extraordinaria recolectora de romances que fue Josefina Sela, quien nos dejó una de las mejores y más amplias colecciones de romances de la zona astur-leonesa:

- 10 -¿Qué haces ahí Valdeovinos, que haces ahí vida mía?
-Estoy mirando el agua clara que de esta fuente salía,
12 también estoy mirando el cuervo que de mi sangre
bibía.

Tamón, ASTURIAS, 10.

También se encuentran versiones en las cuales la expresión de la condición de malherido reúne dos de los tipos formulísticos que hemos mencionado, como la que sigue:

- 14 -Estoy mirando mi caballo como bebe el agua fría,
también estoy mirando la sangre que por mi rostro
corría.-

- 16 Cien puñaladas tiene en el cuerpo la cual más grande
sería.
Moncó, ASTURIAS, 12.

o esta otra, recogida de boca de otro de los grandes recitadores contemporáneos, David Ramón, quien fue entrevistado en Trascastro durante la encuesta Norte-77:

- 16 -¿Qué haces ahí, Valdovino, ¡oh! primo del alma mía?
-Estoy mirando cómo mi caballo las hierbas pacía;
18 también estoy mirando cómo la sangre corría.
-Tú te quies poner en cura, yo te curaría.
20 -¿Cómo me voy a poner en cura, si tengo seis heridas,
y la más chiquitina de ellas entra un pajarito
22 con las alas abiertas sin la carne tocar?
Trascastro, LEON, 25.

Este tipo de expresión tan completo también aparece en las versiones de Chano y de Peranzanes (LEON, 28, 29).

Llama la atención el manejo narrativo tan hábil de la reacción de Belardo ante su primo moribundo en esta versión leonesa:

- ¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan mal quería?
8 -Estoy mirando a la agua que de esta fuente salía.
-¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan mal
quería?
10 -Estoy mirando a las hierbas que mi caballo pacía.
-¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan bien
quería?
12 -Estoy mirando a la sangre que de mis llagas salía.
Villar de Acero, LEON, 36.

El cambio en la definición de Belardo, de "primo que tan mal quería" a "primo que tan bien quería", expresado directamente, sin ningún comentario, en un tono tan cortésmente caballeresco,

nos hace sentir el momento en que Belardos recibe el testamento del moribundo Valdovinos y con él su solitaria queste. El espíritu original del texto medieval tiene una espléndida pervivencia, muchos siglos después de su creación, en este texto de la montaña leonesa.

Como se puede ver claramente en los ejemplos anteriores, nos encontramos en el corpus de este romance con un uso de las fórmulas que les da a éstas una importancia mucho mayor que la que se deriva de una simple afinidad circunstancial con el significado de la historia. Se trata de elementos normalmente considerados como simple ornato romancístico y que realmente funcionan así; pero que adquieren en este contexto un significado fabulístico y tienen más peso que los mismos elementos con significado originalmente narrativo.

/// Sexta secuencia: advertencia.

En la siguiente secuencia, una vez que Belardo ve a Valdovinos mortalmente herido, éste le advierte que quien lo hirió es un moro gigantesco y muy peligroso. La frase secuencial es: "el caballero herido advierte al caballero que lo ha encontrado de la peligrosidad de su adversario", y su etiqueta advertencia. La mayor parte de la expresión del significado de esta secuencia fabulística está ocupada por la descripción del moro que hirió a Valdovinos. Nuevamente esta descripción está construida con estructuras formulísticas. Esto es fórmulas que en este texto funcionan directamente, por ser expresión de la secuencia de fábula, como motivos.

La advertencia sobre la peligrosidad del moro solamente se ha suprimido en dos versiones (Cuiñas, GALICIA, 5 y Villar de Acero, LEON, 36); en todas las demás aparece con la multitud de variantes discursivas que caracterizan estas descripciones en las cuales se conserva el mismo significado; o sea la apertura del texto se manifiesta aquí en una variación en los significantes muy abundante, aunque sólo en cuestiones de detalle.

Las descripciones del moro enemigo, expresión en el plano intriga-discurso de la peligrosidad del mismo, se podrían agrupar en dos tipos: uno muy abundante que nos lo presenta como un individuo de talla gigantesca, y otro tipo minoritario en el cual sólo se nos presenta como un moro especial. Como ejemplo del primer tipo tenemos la muy completa descripción que aparece en la versión leonesa antes mencionada de David Ramón:

- El moro que a tí te ha dado, dime ¿qué señas tenía?
 24 —El moro que a mi me ha dado, ¡librete Dios y María!
 dos varas tiene de espalda, dos de espalda tendida,
 26 vara y media de cabello, que le llega a la petrina;
 el aliento que de él sale, que parece una noblina;
 28 comer, comía por siete, catorce por vino bebía,
 y peleaba por cuarenta cuando menester había.—

Trascastro, LEON, 25.

En el extremo opuesto tenemos versiones muy condensadas en las cuales se ha reducido al mínimo la descripción del moro:

- 14 —Me ha herido el moro grande, me ha hecho mortal
 herida.

Ribadelago, ZAMORA, 44.

Las versiones varían: algunas incluyen sólo uno de estos elementos, otras varios, y cambian la indicación de las medidas

(pulgadas, palmos, varas) y el tamaño. Para la expresión directa (B) de la secuencia de fábula bastaría con la advertencia "librete Dios y María" o "el moro te mataría", con la definición "gigante" como elemento complementario (C) o cualquier otra de este tipo; sin embargo, casi todas las versiones prefieren la amplificatio a base de estructuras formulísticas.

- Que me las dio un perro moro que nunca me las
pagaría;
18 come pan por ocho y por nueve vino bebía;
siete cuartas tien de pecho y nueve de espalda tenía.
20 No vayas a morería que el moro te mataría.

Moncó, ASTURIAS, 12.

Nuevamente tenemos una expresión de la secuencia de fábula en la cual los elementos discursivos formulísticos predominan sobre los elementos expresivos narrativos.

El otro tipo de expresión de la peligrosidad del moro agresor sólo aparece en cuatro versiones. En esta expresión el énfasis se pone en aclarar que se trata de un moro muy especial, tanto por su procedencia (Santa María) como por la apariencia (viste todo de blanco), y que al combatir (montar en el caballo) puede parecer más terrible aún:

- 9 -Todos visten de color y ese de blanco vestía.
Espanillo, LEON, 34.
22 -Si quieres que te lo enseñe te he de llevar cuesta
arriba;
blanco tenía el caballo, blanco tenía la silla,
24 blanca tenía las armas que menester había.

Uña de Quintana, ZAMORA, 46.

- El moro que a mí me hirió era de Santa María.
18 Moro Blanco se llamaba, Moro Blanco se decía;

cuando andaba por el suelo parece una palomica,
 20 cuando monta en el caballo parece una sierra erguida.
 Uña de Quintana, ZAMORA, 42.

24 -El moro que a mí me hirió era de Santa María;
 Moro Blanco se llamaba, Moro Blanco se decía.
 26 De blanco trae el caballo, de blanco trae la silla.
 cuando andaba por el suelo, parecía una palomita;
 28 cuando montaba en el caballo, parecía una sierra
 engrida.
 Uña de Quintana, ZAMORA, 45.

/// Séptima secuencia: búsqueda.

A continuación tenemos la secuencia de búsqueda del moro blanco o gigantesco por parte de Belardo, la cual se expresa con fórmulas similares a las utilizadas para expresar la búsqueda de Valdovinos. En algunas versiones se incorporan fórmulas para indicar que la búsqueda se hace ocultamente y ya dentro del territorio enemigo:

10 E iba de comercio en comercio que por ver que comprar
 iba,
 a veces parecía un moro y no lo parecía;
 12 se va de cantina en cantina, como aquel que a beber
 iba,
 moros van y moros vienen, pero el de blanco no venía,
 Espanillo, LEON, 34.

La expresión de esta secuencia y de varias otras, en los textos provenientes de Uña de Quintana (recogidos por Américo Castro en 1910, Samuel G. Armistead en 1980 y un equipo de la encuesta Norte-81 del Seminario Menéndez pidal en 1981), tiene características especiales que distinguen éstas del resto de las versiones del romance:

Y a la puerta del rey moro reciamente pan pedía.
 30 -¿De quién es ese caballero que reciamente pan pide?--
 Le sacaran pan y la mesa y en ella pan y cuchilla

32 y se pusiera en la calle por ver quien entra y salía.
 Entran moros, salen moros, Moro Blanco no salía.
 Uña de Quintana, ZAMORA, 45.

En las versiones de Uña de Quintana (Zamora), y en la de San Román (GALICIA, 3) tenemos como elemento complementario (C), que refuerza el sentido de la búsqueda del moro enemigo, el juramento que hace Belardo de vengar la muerte de su primo. Este juramento tiene una expresión totalmente tópica y aparece en otros textos romancísticos:

Si al moro que te hirió no le quitara la vida,
 20 no he de comer pan en Francia ni beber vino en
 Castilla.
 sin matar el moro blanco, el moro de Alejandría.
 Uña de Quintana, ZAMORA, 46.

/// Octava secuencia: jactancia.

En la expresión de la siguiente secuencia, que es jactancia, "el moro se alaba falsamente de su hazaña", tenemos dos elementos: la ubicación espacial del moro y la alabanza en sí misma. En la ubicación espacial incluimos el receptor de la alabanza del moro ya que el lugar en que se encuentran se define precisamente por la presencia del interlocutor:

40 Don Bernardo, en estos medios, coge las veigas arriba
 lo vio estarse alabando a la puerta de su amiga:
 42 -Maté a Valdovinos, tras de Bernardo corría.
 Castelo de Frades, GALICIA, 2.

El interlocutor ante el cual se alaba el moro es, en la mayoría de los casos su amiga (con variantes en que se define como una señora o una señorita), pero también tenemos algunas versiones en que se trata de su tía (GALICIA, 4, 5) y,

curiosamente —por la calidad de la versión— una cautiva, caso único, en la de Estrada (GALICIA, 9). En casi todas ellas es elemento estructurante de la narración el que Belardo esté presente para que pueda reaccionar a las mentiras que dice el moro.

La ubicación espacial también admite variantes: el moro puede encontrarse al pie de una fuente fría (GALICIA, 9; ASTURIAS, 17), los campos de Granada (ASTURIAS, 10), un roble que en el campo había (ASTURIAS, 11). En esta última versión está elidida la expresión de la secuencia de la jactancia del moro, pero se puede reconstruir a partir del discurso en el cual el cristiano dice que el moro lo ha insultado. Otras ubicaciones que aparecen son: "a la sombra de una oliva" (CANTABRIA, 18, 21), "alta gilología" (CANTABRIA, 19) y "en su campiña" (LEON, 22).

La jactancia del moro tiene por lo general una expresión bimembre que es bastante similar en todas las versiones. Esta expresión puede abarcar solamente dos hemistiquios como en los siguientes ejemplos:

42 —Maté a Valdovinos, tras de Bernardo corría.
Castelo de Frades, GALICIA, 2.

14 cuando él lo viera estar contándose mil mentiras
que matara a Luzdivino y Adelardo lo herira.
Espanillo, LEON, 34.

La curiosa variación en esta última versión de los nombres de los personajes, conservando sólo el parecido fonético, indica la poca vitalidad que pueden llegar a tener las identificaciones onomásticas cuando no tienen un referente en la realidad del

transmisor o una clave mnemónica muy sólida. Nótese que Luzdivino es un claro caso de etimología popular, fenómeno que indica la necesidad de un significado conocido.

La expresión de la jactancia del moro también puede aparecer en dos versos, distribuyendo, por lo general, la información verdadera (muerte de Valdovinos) en el primero y la falsa (persecución de Belardo) en el segundo:

-Eu maté a Oliveros junto a una fuente muy fría
22 y corrí tras de Belardos siete leguas en Castilla.
Parada, GALICIA, 6.

En algunas versiones se ha suprimido la información falsa y el moro solamente se jacta de haber dado muerte a Valdovinos:

Vira estar al moro perro a puerta de una su tía
16 que se estaba alabando que hiciera gran valentía,
que matara a Valdovinos con las armas que él traía.
Cuiñas, GALICIA, 5.

El verso tópico de "con las armas que él traía" también aparece en otros textos romancísticos, en ocasiones incluso con la fuerza suficiente para ser el elemento temático, por ejemplo en La doncella vengadora.²⁴⁰

/// Novena secuencia: desafío.

El reto, etiqueta de la siguiente secuencia fabulística ("Belardo desafiaba al moro a singular combate") tendrá lugar al desmentir Belardo al moro jactancioso. En muchas versiones la expresión de la secuencia se limita precisa y exclusivamente a la advertencia o a la aclaración que le hace Belardo al moro,

²⁴⁰ Véase por ejemplo la versión de Salceda en el Romancero popular de la Montaña, op. cit., t. I, pp. 325-326.

sobreentendiéndose el desafío, ya que inmediatamente después los encontramos en singular combate:

20 -No te alabes, moro blanco, no te alabes, por tu vida,
que Valdovinos es muy joven y jugar de armas no sabía.
San Pedro de la Viña, ZAMORA, 47.

La expresión del reto puede aparecer expresada en voz de narrador, casi como un comentario al mentís de Belardo:

-Eso de matar a Belardo téngolo por gran mentira,
24 el herir a Valdovinos no hiciste valentía
porque era un chiquillo nuevo y no se defendía.-
26 El lunes se desafían pa martes a mediodía.
Buso, ASTURIAS, 15.

-Mientes, mientes, moro perro, dices una gran mentira,
26 que has herido a Valdovino no se toma a maravilla,
un muchacho de quince años jugar armas no sabía.-
28 Se desafían al campo el moro y Belardo un día.
Nocedo de Gordón, LEON, 22.

Pero en muchas versiones, la única expresión del reto que aparece en el plano del discurso es el mentís de Belardo, sin el comentario del narrador; son otras versiones las que nos hacen explícito el sentido que tienen para la historia estas palabras de Belardo, al hablar de la existencia de una costumbre:

-Mientes, mientes, perro moro, mientes, mientes y es
mentira.
26 En mi tierra había un uso y aquí no sé si lo habría,
y el que al otro dice: "mientes" al campo lo desafía.
Trascastro, LEON, 23.

Una vez que el reto se hace explícito, tenemos dos posibilidades extremas de expresión de éste en la intriga-discurso:

16 -Un hombre que habla de otro a un campo se desafían.

Espanillo, LEON, 36.

y otra muy extensa en la cual se incluye otro tipo de elementos complementarios con abundancia de detalles ornamentales como es el escoger padrinos para el desafío:

-Hombre que desmiente a otro 'nel campo se desafían.

12 -Vamos, vamos, moro blanco, vamos, vamos, por tu vida,

te he lograr unos padrinos para empezar la porfía.-

14 El moro nombra una mora, ciento diez años tenía;
don Belardos, como es diestro, nombró a la Virgen María.

16 -¿A ónde te vas, moro blanco? Llevas jugada la vida,
que ése que va a tu lado don Belardos me parecía.-

18 Ya se retuvo el moro y el moro se retenía.

-Andes, andes, moro blanco, andes y andes, por tu vida.

Truchas, LEON, 32.

El nombramiento de padrinos, aunque en forma más reducida, aparece también en las versiones de Uña de Quintana. Llama la atención el que el moro escoja como madrina, teniendo como interlocutor inmediato a su amiga, a una vieja. La posible explicación estaría en el deseo de tener de madrina a alguien de importancia por la sabiduría, la cual puede dar la experiencia y la edad, que se demuestra en el conocimiento que ésta tiene de la fuerza del caballero cristiano, conocimiento que se convierte en un informe sobre el resultado negativo para el moro del singular combate que sostendrá. En esta versión, así como en varias portuguesas, la explicación del motivo del reto -el desmentir a alguien- está en voz del moro.

El reto puede asumir otra forma diferente de la que hemos comentado aquí, en la cual ya no es el esquema formulario de negación de lo dicho por el moro sino el desafío expresado directamente por medio de un diálogo:

- Vira estar al perro moro a la sombra de una oliva.
- 16 -Levántate, perro moro, que yo a pelear venía.
-Estate quieto, don Bernardo, si quieres ganar la vida.
- 18 -Levántate, perro moro, que yo a pelear venía.
Villar de Acero, LEON, 36.

En esta versión, recogida por un grupo de investigadores del que el que esto escribe formaba parte durante la gran encuesta por León en el verano de 1985, no aparece el reto expresado a través del mentís de Belardo sencillamente porque la tradición ha suprimido los elementos desmesurados del moro, incluyendo la jactancia sobre sus hazañas; por lo tanto el texto, al actualizarse, cambia su discurso para no caer en incongruencias.

/// Décima secuencia: combate.

La siguiente secuencia: "El moro combate con Belardo" (combate) se expresa en la intriga por medio de un discurso en el cual también son abundantes los elementos formularios, sobre todo para definir la magnitud del moro y el proceder de la lucha entre los dos caballeros. Una de las expresiones más frecuentes es aquella en la que se comparan las respectivas dimensiones de los dos contendientes, confirmando la descripción del moro gigantesco y terrible que se había dado por boca de Valdovinos herido:

- 24 Monta el moro en su caballo, parece una torre encima.
Monta Belarde en el suyo, parece una palomina.

Moncó, ASTURIAS, 12.

Esta comparación es un elemento secundario en la expresión de la secuencia fabulística del combate, pues está en relación con una secuencia anterior (advertencia). La presencia de estos versos está en función de una coherencia interna de la narración de la historia. Como elemento complementario (C) subrayaría la dificultad del combate en el que se ha metido Belardo.

Como elemento (d) con poca relación con la significación fabulística tenemos la ubicación espacial del combate, forma frecuente en las versiones gallegas de este romance:

- 46 Se marcharon a un campo donde nadie los veía.

Castelo de Frades, GALICIA, 2.

- 21 Se fueron a un valle oscuro donde nadie les oía.

Cuiñas, GALICIA, 5.

La descripción del combate puede tener, como es habitual en el Romancero, expresiones amplias o condensadas. Ejemplo muy claro de este último tipo de expresiones que no proporcionan ningún tipo de detalles lo tenemos en la siguiente versión zamorana:

- 22 A los primeros encuentros, moro blanco se caía.

San Pedro de la Viña, ZAMORA, 47.

o en esta otra de la región de La Cabrera leonesa:

- 20 Desenvainan las espadas y empezaron a porfía,
de la primera que le dio el moro en tierra caía.

Truchas, LEON, 32.

La forma más común de expresar el combate aparece en las versiones que siguen este tipo leonés, en el cual se describe el primer ataque con armas a cargo del moro, cómo falla éste, y la respuesta terrible de Belardos que hiere mortalmente a su oponente:

Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida,
 24 monta Abelardo en la suya, parece una palomita.
 Echó el moro la su lanza, viene el aire y la desvía,
 26 echó Abelardo la suya, la echa con galardía,
 le llevara pecho, espalda y el galardón de la silla,
 Chano, LEON, 27.

Esta expresión del combate entre Belardo y el moro parece ser una contaminación derivada del romance fronterizo de Don Manuel de León el cual aparece en la tradición vieja en un pliego suelto del siglo XVI ("¿Cuál será aquel caballero de los míos máspreciado,")²⁴¹.

El episodio, tal como aparece en Belardo y Valdovinos, se encuentra en varias versiones santanderinas²⁴², una leonesa (Chano) y otra asturiana (Fondodevila) del romance de Don Manuel y el moro Muza (CGR 0061).

Tenemos versiones de estos dos romances, recogidas por Diego Catalán y Alvaro Galmés en Uznayo, de la misma informante, Mariuca, mujer de unos ochenta años, en agosto de 1948. La coincidencia en las dos versiones de ambos romances en este pasaje es obvia:

²⁴¹ Primavera, op. cit., Núm. 94.

²⁴² Romancero popular de la Montaña, op. cit., pp. 59-64.

Belarde y Valdovinos

-Tira, tira, don Belarde,
tira que te doy la mano.
28-Tira, tira, moro perro,
que eres más viejo y anciano.
Ha tirado moro perro,
por los aires va volando,
30 y ha tirado don Belarde
y en punto le había errado
que le pasó capa y cuello
con las ancas del caballo.
32 Apeóse don Belarde,
la cabeza le ha cortado.

Don Manuel y el moro Muza²⁴³

26-Tira, tira, don Manuel,
tira que te doy la mano.
-Tira, tira, moro Muza,
que eres más viejo y anciano.
28 Tiró el moro la su lanza
por los aires va volando,
tiró don Manuel la suya
un punto le había errado
30 que le pasó capa y cuello
con las ancas del caballo.
Apeóse don Manuel,
la cabeza le ha cortado.

Esta versión de Belardo y Valdovinos es la única en que se conserva el detalle de la edad del moro.

Como un elemento complementario (C) de la expresión de esta secuencia se coloca la petición de clemencia, que hace el moro al verse perdido, y que Belardo deniega:

-Por Dios te pido, Belardo, por Dios y Santa María,
32 que me dejes descansar al pie de esta fuente fría.
-Juramento tengo hecho, quebrantarlo no quería,
34 o yo cortar tu cabeza o tu cortarme la mía.

Buso, ASTURIAS, 15.

Esta petición, como elemento complementario de la expresión del combate, sirve para marcar, por una parte, el profundo antagonismo que existe entre Belardo y sus enemigos moros, y por otra, la gravedad del daño perpetrado por el moro por lo que no puede alcanzar clemencia.

²⁴³ Fragmento de la versión publicada en D. Catalán, Siete siglos de Romancero, Gredos, Madrid, 1969, p. 107.

También sería un elemento complementario, que reforzaría la imagen de caballero valiente de Belardo, el encuentro con una mora, por lo general vieja, que en alguna versión puede ser la misma madrina (Truchillas, Truchas, LEON, 31, 32) que reconoce la identidad del caballero cristiano:

Bajan a una calle abajo, calle de la morería;
 30 vio estar una perra mora, vio estar una perra niña.
 —¿Onde vas el moro grande, que vas a perder la vida?
 Ribadelago, ZAMORA, 43.

En la versión de Tamón, recogida por Josefina Sela en 1915, el resultado del combate tiene una expresión particular ya que Belardo derrota al moro gracias a un engaño, que consiste en llamar la atención de su enemigo sobre la pérdida de una espuela:

Se fueran lucha tres lucha a ver el que más podía.
 26 Don Belardo diba cansado, perro moro cerca diba.
 —Para un moro tan valiente sólo una espuela traía.—
 28 El se bajara a mirarla, levantarse no podía.
 —No me mates, don Belardo, que otro mal no te haría.
 30 —Te tengo matar, perro moro, porque así lo miricías.—
 Tamón, ASTURIAS, 10.

En resumen, la expresión del combate comúnmente presenta la cortesía de Belardo de dejar tirar primero a su enemigo, su debilidad en los primeros encuentros, la ayuda fortuita del viento (o como en la versión anterior de un engaño) y finalmente su habilidad con las armas para concluir el combate. Son elementos accesorios de esta expresión: la petición de clemencia, denegada, el invocar la ayuda de los otros moros y el encuentro

con una mora vieja que reconoce a Belardo y le vaticina al moro su próxima muerte.

/// Undécima secuencia: victoria.

La expresión de la secuencia de la victoria de Belardo sobre el moro aparece frecuentemente en el nivel discurso-intriga expresada con la decapitación del moro. Algunas expresiones minoritarias son las siguientes:

- 32 -Déle un tiento a su escupeta mientras yo tiento la
mía.
- Le sigoró a la espalda y a los pechos le salía,
- 34 del primer hornío que dio estremeció la morería.
Ribadelago, ZAMORA, 43.
- 27 co'uma cutilada Bernaldo o coração lhe partia.
TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, 49.
- 33 tira el uno, tira el otro, el moro en tierra caía.
Salceda, CANTABRIA, 18.
- 20 Golpes da el moro a Belardo que le arranca de su
silla,
golpes da Belardo al moro que la cabeza le hundía.
Luiña, ASTURIAS, 14.

En la expresión más frecuente entre las versiones leonesas y zamoranas -le cortara la cabeza- la variación está en el destinatario de la cabeza del moro. En algunas es al rey que le ha mandado buscar a Valdovinos, posiblemente como testimonio de que ha cumplido sus órdenes y ha realizado ahora sí una verdadera hazaña. En otras es la amiga del moro ante quien éste se había jactado de hacer huir a Belardo; y, finalmente, el destinatario también puede ser el propio Valdovinos (versiones de Villar de Acero y Campo del Agua, LEON, 36, 39, 40) tal vez como prueba de

que ha sido vengado, aunque cuando la cabeza llegue a él ya haya muerto:

38 Le cortara la cabeza con las tijeras que tenía;
pra enseñar a Valdovino muy de prisa camina.

40 Por la prisa que llevaba, Valdovino ya morira.
Las campanas se tocaban, cuantas en el mundo había,

42 por l'alma de Valdovino, que para el cielo camina.

Campo del Agua, LEON, 40.

Los versos finales son formularios y tópicos, y aparecen en muchos romances en circunstancias similares de la muerte de un justo o un pecador arrepentido.

En el caso que el destinatario de la cabeza sea el rey, puede pensarse nuevamente en una contaminación con el ya mencionado romance de Don Manuel y el moro Muza. En la mayoría de los casos, lo que tenemos es el reconocimiento a don Belardo por haber dado muerte al mejor moro que había en la morería. En algunos casos esta expresión de reconocimiento puede tener elementos secundarios de ornato romancístico como este del lujo con que el moro trataba a su amiga:

34 -Toma la cabeza, niña, de quien tanto te quería.

-¡Ah, mal hayas tú, Belardo, y toda tu valentía,

36 que has matado el mejor moro que había en la morería.

él de oro me calzaba, él de oro me vestía!

Trascastro, LEON, 23.

Las dos alternativas, enviar la cabeza al rey o a la amiga del moro, corresponden a un mismo significado fabulístico, pues es el testimonio para el reconocimiento de la hazaña llevada a cabo. En la versión de Chano (LEON, 26) tenemos un caso curioso y muy interesante desde la perspectiva de los mecanismos de la

transmisión oral. En 1979 fue recogida una versión de este romance a Felipe Cerecedo por un equipo del Seminario Menéndez Pidal durante la encuesta León-79. Seis años después, en noviembre de 1985, Julio Camarena, especialista en cuentos tradicionales, lo vuelve a entrevistar y recoge otra vez la versión de Belardo y Valdovinos. El texto seguía siendo el mismo con las variantes discursivas superficiales normales; sin embargo en esta segunda recitación cambiaba el final. Estos son los dos finales:

1979

34 le cortara la cabeza
y la llevó en casa de la amiga.
-Mal hayas tú, Belardo,
y toda tu valentía,
36 que mataste al mejor moro
que había en la morería.

1985

34 le cortara la cabeza
y al buen rey se la ha llevado
-Aquí le traigo, buen rey,
y aquí le traigo un regalo;
36 la cabeza del mal moro
que venía desafiando.

Chano, LEON, 26.

En la segunda recitación el informante ha cambiado la asonancia del texto í-a por á-o, y ya no hay reconocimiento de la acción que ha llevado a cabo, sino nuevamente (como en el principio del romance) una actitud de autoafirmación del caballero. Esto quiere decir que el transmisor probablemente no conserva en su memoria una versión estable de este texto, sino que la puede recrear en cada performance. En este caso la modificación no está en el nivel de la fábula sino solamente en el nivel intriga-discurso, ya que ambas expresiones empleadas pueden corresponder a la misma secuencia de fábula. De cualquier

manera tratándose de un caso único no se pueden sacar muchas conclusiones ni generalizar.

La única versión que se sale de la cadena secuencial que hemos planteado al principio es la ya mencionada de Estrada (GALICIA, 9). En esta versión el romance no termina con la muerte del moro y la entrega de la cabeza a la amiga, en este caso una cautiva, sino que se prolonga con un episodio en el cual la cautiva es reconocida, por medio de una señal identificadora, como la amiga desaparecida de Belardo. Ante este episodio hay que recordar que en la Chanson des Saisnes aparece la dama de Berart, Helissent de Colonia, como cautiva de la reina Sevilla y por tanto de Guiteclin. Sería muy aventurado, mas no imposible, suponer en este final de la versión de Estrada una supervivencia de otro episodio derivado de la chanson de Bodel en el Romancero; como contraparte también hay que recordar que el reencuentro con un ser querido perdido, con el reconocimiento a través de una señal, es un tópico folclórico de amplísima difusión, y un recreador tan capaz como Pedro Leoncio bien lo pudo haber tomado del acervo folclórico o popular e integrado en la versión de este romance específico. En cualquier caso, la decisión, cuando se tienen ejemplos únicos en la tradición oral, es muy difícil, ya que no se cuenta con elementos para una lectura más segura. En el final de esta versión se destaca aun más la figura de Belardo triunfador, héroe que ha recobrado incluso a la amiga perdida, tal vez como una recompensa más por haber llevado a cabo una verdadera empresa heroica. La imagen del caballero cabalgando con

su dama tiene como fondo el silencio de la escena con el caballo suelto al lado del arroyo y Valdovinos muerto:

- Si fueras una cristiana, conmigo te llevaría.
- 46 ¡Qué cosa más parecida a una dama que 'o tenía,
que en el medio de la espalda su primer nombre tenía!
- 48 La dama se desnudó con muchísima energía .
y en el medio de la espalda su primer nombre tenía.
- 50 La cogiera entre los brazos y al caballo la subía
y vieran el caballo que las hierbas pacía,
- 52 y vieran el arroyo que de la fuente corría
y vian a Valdovinos que muerto en el suelo ecía.

Estrada, GALICIA, 9.

Es claro que podemos identificar como motivo la expresión de la fábula en el plano de la intriga/discurso, pero en algunos casos nos encontramos con que la fórmula, unidad del plano del discurso, puede adquirir significado fabulístico asumiendo entonces funciones de motivo, con lo que la frontera entre ambas unidades (fórmula y motivo) resulta bastante difusa, a menos que la determinación se haga sintagmáticamente, en cuyo caso no hay duda. Así hemos visto en este romance cómo la expresión de varias secuencias (advertencia, búsqueda, combate) o de elementos complementarios de éstas como, la herida de Valdovinos, está en series de fórmulas acumuladas que en conjunto contienen el significado fabulístico y, por lo tanto, en este romance de Belardo y Valdovinos se pueden definir como motivos.

5.4 La aparición de la enamorada

En las colecciones viejas La aparición de la enamorada es conocida como romance de El palmero o Romance de un caballero, de como le traen nuevas que su amiga era muerta. Anteriores a 1650 conocemos cinco versiones: Cancionero de Londres, Núm. 351, manuscrito compuesto entre 1471 y 1500 (Ms. add. 10431 del Museo Británico)²⁴⁴; pliego suelto impreso por Jorge Coci en Zaragoza entre 1506 y 1519²⁴⁵; pliego suelto gótico "Aquí comiençan onze maneras de romances, con sus villancetes; y aqeste primero romance fue fecho al conde de Oliva", impreso por Fadrique Alemán, de Basilea, en Burgos, entre 1516 y 1517²⁴⁶; pliego suelto gótico "Aquí comienzan. iij. Romances glossados..." impreso hacia 1525²⁴⁷; pliego suelto gótico de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. R. 2298) "Aquí comiençan diez maneras de romances con sus villancicos: y aquesta primera fue hecha al

²⁴⁴ H. A. Rennert, "Der Spanische Cancionero des Britishch Museums (Ms. add. 10431)", Romanische Forschungen, X (1899), p. 140.

²⁴⁵ F. J. Sánchez Cantón, "Un pliego de romances desconocido de los primeros años del siglo XVI", Revista de Filología Española, VII (1920), p. 42.

²⁴⁶ En el Museo Británico publicado por H. Thomas, Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-1517, Miquel Riús, Barcelona, 1931, p. 30.

²⁴⁷ En la Biblioteca Universitaria de Praga publicado por primera vez por F. Wolf, Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern, Wilhelm Braumüller, Wien, 1850, p. 128.

conde Oliva"²⁴⁸, y finalmente también aparece en la edición de 1551 (Juan Steelsio, Amberes) de Lorenzo de Sepúlveda, Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, fol. 236v-237r.²⁴⁹

Sobre la vitalidad de este texto en la tradición vieja nos da testimonio la presencia de fragmentos en tres obras de teatro del siglo XVII: La tragedia famosa de doña Inés de Castro, (1612), acto III, de Mexía de la Cerda; La tragedia por los celos, (1622), acto III, de Guillén de Castro, y, en el tercer acto también, Reinar después de morir (de fecha incierta, pero publicada por primera vez en en Lisboa en las Comedias de los mejores y más insignes autores de España, 1652), de Luis Vélez de Guevara. Las obras de Mexía de la Cerda y Vélez de Guevara tratan de los amores desdichados del infante de Portugal, don Pedro, con doña Inés de Castro, por lo que el tema del romance y el del drama coinciden en la muerte de la amada. En el clímax de la obra se sitúa el momento en que el príncipe escucha cantar los versos del romance de La aparición. En la obra de Guillén de Castro es Alfonso V de Aragón quien escucha nuestro romance.

²⁴⁸ Cancionerillos góticos castellanos, ed. de A. Rodríguez Moñino, Castalia, Valencia, 1954, pp. 55-57.

²⁴⁹ Manejo la edición facsimilar que hizo Archer M. Huntigton del ejemplar de su biblioteca en 1903. El romance también aparece, según los índices que Rodríguez Moñino incluyó en su edición de esta obra (Castalia, Madrid, 1967), en las ediciones de Francisco del Canto (Medina del Campo, 1576), fol. 258v. y Pedro Bellerio (Anvers, 1580), fol. 218. La bibliografía completa de las diferentes publicaciones de todos estos pliegos y versiones puede verse en las cabeceras respectivas del Apéndice de textos.

La vitalidad de este romance no termina en el siglo XVII: en el siglo XIX aparece travestido en el conocido ¿Dónde vas Alfonso XII?. Estas versiones empiezan a circular con motivo de la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, ocurrida el 26 de junio de 1878. Galdós comenta en Cánovas (1912), novela con la que se cierra la quinta y última serie de los Episodios nacionales, haber oído cantar este romance por el Prado en Madrid en el mes de julio de 1878.²⁵⁰

En la tradición oral moderna este romance se ha fundido con otros textos romancísticos dando una prueba más de su gran vitalidad. En la Península son especialmente frecuentes las versiones en que La aparición aparece unida a El quintado, romance mucho más reciente y posiblemente de origen vulgar. En Portugal es común el cruce con El quintado o con Frei João o Bernal Francés; en la tradición sefardí de Marruecos aparece unido al extraño romance de la Amenaza a Roma. También encontramos La aparición en versiones con cruces múltiples como en el texto recogido por Martínez Torner en 1931 en Mugia, La Coruña, de boca de Mariana Martínez Liñeiro, en el cual se cruzan Bernal Francés, la Vuelta del marido (é-a y á-a) y La aparición.

Ya se ha dicho muchas veces que conservación y renovación son las dos grandes fuerzas que actúan sobre el Romancero, y dentro del proceso renovador destacan las contaminaciones y los cruces. Entiendo como contaminación la incorporación de uno o

²⁵⁰ Cf. R. Menéndez Pidal, Romancero hispánico, op. cit., p. 386.

varios versos claramente identificados como propios de otro romance, desde luego sin tomar en cuenta aquellos versos plenamente formularios del tipo "al pie de una fuente fría", "al subir de una collada", "de oro me vestía, de plata me calzaba", o bien aquellos que han sido definidos como "comodines viajeros" del tipo "no me entierren en sagrado". Por cruce entiendo la fusión coherente y estable de dos romances más o menos completos o la incorporación de los episodios más significativos de un romance en otro²⁵¹.

Sin embargo, estos mecanismos no siempre se han aceptado como un procedimiento creativo de la tradición oral. En los primeros años de la investigación romancística moderna, una estudiosa de la categoría de Carolina Michaëlis los consideraba como interpolaciones personales o individuales²⁵²; y el mismo Menéndez Pidal, refiriéndose a Gerineldo + La condésita, nos dice "... al comienzo de mi práctica de colector, recuerdo haber despreciado esta fusión de romances, creyéndola invención del recitador."²⁵³

²⁵¹ Estos conceptos ya fueron expresados por mí en la ponencia "La aparición y El quintado. Renovación y conservación a través del cruce" presentada en el III Coloquio Internacional sobre el Romancero, (Madrid, 1982), cuyas actas están en prensa.

²⁵² C. Michaëlis de Vasconcellos, "Estudos sôbre o Romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal", Revista Lusitana, II (1890-1892), pp. 194 y 196.

²⁵³ R. Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", en Estudios sobre el Romancero, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 318, n. 3.

Menéndez Pelayo, al publicar una versión asturiana del romance de La aparición + El quintado en el Suplemento a Primavera, desprecia el cruce que ha realizado la tradición, y dice: "Un juglar mal avisado zurció sin duda a este bellissimo y patético romance la introducción en diverso asonante, que le desfigura. No he querido suprimirla por respeto a la tradición, pero la he separado cuidadosamente del texto, y aconsejo a todo lector de buen gusto que empiece la lectura por el verso

En la ermita de San Jorge..."²⁵⁴

Don Marcelino se equivocaba en su apreciación, pero daba buena muestra de su rigor científico, actitud que siempre permite que los estudios posteriores puedan rectificar o avanzar seriamente por nuevos derroteros.

Ya que el objeto de este estudio es el motivo como unidad narrativa, por facilidad de manejo tomaremos como corpus básico solamente las versiones puras de La aparición, o sea las que no presentan cruces con otros romances, y sólo haremos referencia a las distintas versiones contaminadas cuando estén en relación con las unidades narrativas o discursivas que analizaremos.

Las versiones puras han sido recogidas en una amplia zona, pero lógicamente más limitada que la que abarcan las versiones dobles. El corpus que hemos reunido está compuesto por los siguientes textos: las 6 versiones viejas antes mencionadas; 3 versiones de Burgos; 2 de Zamora; 1 de Galicia (Pontevedra); 17

²⁵⁴ M. Menéndez Pelayo, Antología..., op. cit., t. X, comentario a la versión Núm. 53, pp. 132-133.

de Cataluña (Barcelona, Tarragona, Lérida y Gerona) y 2 fragmentos; 4 de Andalucía (Sevilla, Málaga y Cádiz); 1 de Murcia; 2 de Canarias (Tenerife y Gran Canaria); 5 sefarditas de Marruecos (2 de Tánger, 1 de Tetuán, 1 de Larache y 1 de Melilla); 9 de Estados Unidos (8 de Nuevo Mexico y 1 de California) y 4 fragmentos; 5 de México (Michoacán, Querétaro y Jalisco); 7 de Argentina (Salta, Santiago del Estero, Santa Fe, Entre Ríos, Tucumán, Córdoba) y 5 fragmentos; y 8 de Uruguay (Montevideo y Rocha) y 1 fragmento. En total hemos incluido 70 versiones y 12 fragmentos.

Casi todas las versiones que conocemos de la tradición americana²⁵⁵ han sido publicadas, a excepción de la colección López Blanquet (1948) de romances uruguayos que se encuentra en el Archivo Menéndez Pidal. Las versiones argentinas fueron recogidas en la gran Encuesta del Magisterio llevada a cabo en 1921, pero sus materiales, depositados en la Biblioteca del Instituto de Antropología, en Buenos Aires, siguen en gran parte inéditos. Las versiones mexicanas provienen todas de la recolección llevada a cabo como parte del Proyecto Romancero Tradicional de México, de la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1976-1980) bajo la dirección de

²⁵⁵ A. M. Espinosa, Romancero de Nuevo México, CSIC, Madrid, 1953. M. Díaz Roig y A. González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986. I. Moya, Romancero: estudios sobre materiales de la colección de folklore, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941. I. Pereda Valdés, Cancionero popular uruguayo, Florensa y Lafón, Montevideo, 1947 y R. Menéndez Pidal, Los romances de América..., op. cit.

Mercedes Díaz Roig, proyecto en el cual participé en todas sus etapas desde sus inicios.

Las versiones burgalesas fueron recogidas por Narciso Alonso Cortés, uno de los colectores más importantes de Castilla, Matías Martínez Burgos y Aurelio M. Espinosa, el gran estudioso nuevomexicano que combinaba en sus encuestas la recolección de cuentos populares con los romances. Las versiones catalanas inéditas fueron recogidas por los distintos estudiosos que, encabezados por Higinio Anglés, recorrieron las distintas provincias de Cataluña preparando el Cançoner. En el Archivo Menéndez Pidal varios de los originales de campo de Anglés y de Pere Bohigas tienen la anotación "no mencionar el colector", debida probablemente a una confusa diferencia de criterio entre don Ramón y los grupos catalanistas, a pesar de lo cual, colectores como los antes mencionados siguieron enviando sus materiales a Menéndez Pidal. Las versiones publicadas de esta región son las recogidas por Milá i Fontanals²⁵⁶.

Las más antigua de las versiones andaluzas de nuestro corpus fue dada a conocer por Antonio Machado Alvarez, Demófilo, el padre de las agrupaciones de estudios del folclor en España, en 1882²⁵⁷. Otra de nuestras versiones andaluzas fue recogida también por un famoso erudito, Francisco Rodríguez Marín, en Osuna. Las otras dos versiones, inéditas, fueron enviadas a

²⁵⁶ M. Milá i Fontanals, Romancerillo catalán, 2ª ed., Alvaro Verdager, Barcelona, 1882.

²⁵⁷ A. Machado y Alvarez, El folklóre andaluz, Francisco Alvarez, Sevilla, 1882-1883.

Menéndez Pidal por Juan Marqués Merchán y Juan Tamayo y Francisco. Desde luego que en este corpus no podía estar ausente Manuel Manrique de Lara con versiones recogidas en Tetuán, Larache y Murcia.

La única versión pura de La aparición que poseemos de Galicia se publicó en el cancionero de Casto Sampedro y fue recogida a principios de siglo (1904)²⁵⁸.

De las versiones de Zamora, una pertenece a la colección del ayuntamiento de Villalpando de Francisco Salado (1905-1909), y la otra fue recogida por Carolina Poncet en Cuba a una joven emigrante zamorana de Villar de los Pisonés²⁵⁹.

La versión más reciente que hemos incluido en nuestro corpus fue recogida por Maximiano Trapero²⁶⁰ en Gran Canaria en mayo de 1981.

Durante las encuestas de los últimos años realizadas por el Seminario Menéndez Pidal y sus colaboradores en la zona norte de España, fueron muy abundantes las versiones recogidas de La aparición + El quintado; sin embargo no se recogió ninguna versión pura del romance que nos ocupa. En esa zona tampoco aparece este tipo de versiones en las encuestas de los primeros

²⁵⁸ C. Sampedro y J. Filgueira, Cancionero musical de Galicia. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, t. I, Unión Musical Española, Madrid, 1942.

²⁵⁹ C. Poncet, El romance en Cuba, El siglo XX, La Habana, 1914.

²⁶⁰ M. Trapero y L. Siemens, Romancero de Gran Canaria. I. Zona del Sureste, Instituto Canario de Etnografía y Folklore-Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas, 1982.

años del siglo. Tampoco la recogió Francisco Mendoza, en estos últimos años, en las encuestas urbanas por él realizadas a través de sus alumnos entre emigrantes españoles en París, ni en las que llevó a cabo con el mismo método en Albacete. En las recolecciones recientes del área portuguesa tampoco han encontrado versiones puras ni Pere Ferré y sus colaboradores en Madeira²⁶¹, ni Manuel da Costa Fontes en su encuesta entre emigrantes de distintas regiones de Portugal y las Islas Atlánticas en Canadá²⁶². Está bastante claro que la vida más intensa del romance, cuando menos actualmente, y por lo que también se ve en las encuestas de los primeros años del siglo, es en la forma doble. Por el contrario, en la tradición americana no aparece la forma contaminada con El quintado, pero es abundante en la forma travestida de ¿Dónde vas Alfonso XII?. De este último romance sólo he tomado en cuenta las versiones en las cuales efectivamente hay aparición de la amada. Como se ve, para este estudio he descartado, por ejemplo, todas las versiones colombianas y puertorriqueñas y muchas argentinas²⁶³,

²⁶¹ P. Ferré, V. Anastacio, J. J. Dias Marques y A. Martins, Romances tradicionais, Câmara Municipal do Funchal, Funchal, 1982.

²⁶² M. da Costa Fontes, Romanceiro Português do Canadá, Universidade Coimbra, Coimbra, 1979.

²⁶³ El artículo de G. Chicote, "El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales", Incipit, VI (1986), pp. 49-69, incluye como corpus de textos argentinos 52 versiones, pero sólo en 13 de ellas encontramos el episodio de la aparición de la enamorada, y aunque la autora lo considera una manifestación de fragmentarismo, me parece que son textos que derivan de la versión travestida de Alfonso XII que no incluye aparición y por lo tanto no los he

pues terminan simplemente con el comentario del efecto de la muerte de la reina Mercedes y no hay aparición de ésta, con lo cual no se trata de versiones de La aparición travestidas, sino de un nuevo romance derivado.

El resumen de la historia que cuenta el romance de La aparición de la enamorada es el siguiente: un personaje (caballero, escudero, Alfonso XII, etc.) se encuentra con otro personaje, frecuentemente no identificado (palmero, romero, pobrecito, una dama, etc., o la sombra de la propia amada) que le da noticias de la muerte de su enamorada describiendo el cortejo fúnebre y la difunta. El caballero va en busca de la amada y ésta se le aparece (en ocasiones puede ser simplemente una voz). El enamorado le pide que confirme su identidad mostrando su cuerpo, pero la dama le dice que no puede hacerlo pues su cuerpo ya se ha descompuesto en la tumba. Antes de marcharse la dama pide al caballero que se case y le hace una serie de recomendaciones sobre cuál debe ser su actitud en el futuro.

Este resumen se podría expresar también por medio de una cadena secuencial como esta: X se encuentra con Y / Y informa de la muerte de A a X / X va en busca de A / A se aparece a X / X reconoce a A / A se despide de X.

En la cual X = caballero; Y = palmero; A = enamorada.

Pero en caso de que Y no fuera el palmero sino la propia enamorada, esto es Y = A, la segunda y la tercera secuencia no

tomado en cuenta.

existen, y habrá diferencias en el significado de las secuencias que permanecen.

Las etiquetas de la primera cadena secuencial propuesta son las siguientes: **encuentro, información, búsqueda, encuentro (aparición), reconocimiento, despedida**. Pero si el personaje que aparece en la primera secuencia es la propia amada las etiquetas secuenciales tendrían que ser: **aparición, información, reconocimiento y despedida**. La primera secuencia de esta cadena (**aparición**) corresponde sin ningún problema a **encuentro** pues el significado fabulístico de **aparición** es realmente el de **encuentro**. La secuencia de **búsqueda**, no puede aparecer cuando el interlocutor del caballero ha sido ya desde la primera secuencia la amada (cabría aclarar que en varias de las versiones de este tipo se repite, a modo de introducción a la secuencia, algún verso de la primera secuencia, con lo cual se sugiere la **búsqueda-encuentro** que ya no aparece como secuencia). Tampoco la cuarta secuencia, **aparición**, por razones obvias. La quinta y la sexta secuencia, **reconocimiento y despedida**, respectivamente, pueden estar presentes en ambos casos. Por lo tanto, en el segundo caso la cuarta secuencia es **reconocimiento**, cuya frase secuencial es "el caballero **Y** reconoce a la sombra (voz, bulto) como su amada **A**", y la cadena secuencial se desarrolla como sigue: **X se encuentra con Y (A encubierto)/ Y le informa de la muerte de A a X / X reconoce en Y a A/ A le informa sobre lo sucedido a su cuerpo y se despide de X**.

Esta segunda forma en la cual el primer diálogo tiene lugar con la sombra de la enamorada la encontramos en las versiones de Cartagena (MURCIA, 34), El Carrizal (CANARIAS, 36), Nuevo México, California (ESTADOS UNIDOS, 42-50), México (MEXICO, 51-55), Entre Ríos (ARGENTINA, 60) y Rocha (URUGUAY, 66-70).

/// Primera secuencia: encuentro.

"El caballero se encuentra con otro personaje" es la frase secuencial de esta primera secuencia de fábula, y tiene como etiqueta identificadora encuentro. En la mayor parte de las versiones este encuentro aparece expresado en forma directa y vivazmente dramática por medio del diálogo entre los dos personajes, sin introducción previa:

- Onde vas, triste soldado, onde vas, triste de tí?
2 —Vou ver miña namorada qu'hai ben tempo non a vin.
Cerdedo, GALICIA, 12.
- Aon va aquest cavaller, aon va tan de matí?
2 —Vaig a veure la mia amada, set anys fa que no'ns hem vist.
Polinyá, CATALUÑA, 20.
- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas triste de tí?
2 —Voy a buscar a mi esposa que hace años que la vi.
Medina Sidonia, ANDALUCIA, 33.
- ¿Dónde va usted, caballero, dónde va usted por aquí?
2 —Voy en busca de mi esposa que hace días que no la veo.
Rocha, URUGUAY, 65.

La expresión en la intriga de esta primera secuencia aparece directamente (elemento B) sin ningún elemento complementario o accesorio. Sin embargo, algunas versiones (entre ellas las

viejas) utilizan exordios narrativos o incluyen contaminaciones de otros textos para matizar este inicio fuertemente dramático.

En los tiempos que me vi más alegre y plazentero,
 2 yo me partiera de Burgos para yr a Valladolid;
 encontré con un palmero; el me fabló y dixo assí:

Pliego de Burgos, 3.

Otra posibilidad que nos ofrecen los textos es que el encuentro no sea con un peregrino o personaje no identificado, sino con la propia enamorada muerta, como ya habíamos dicho, en cuyo caso normalmente tenemos en el plano del discurso un elemento que no es significativo en el nivel de la fábula, por lo general una ubicación espacial, que matiza el encuentro con dicha aparición. Esta diferencia de principio en las diferentes versiones del romance ya había sido notada por Morley, que la consideraba una diferencia en el "método de la narración"²⁶⁴, por la cual los dos diálogos originales se funden en uno. Desde la perspectiva de nuestro modelo de análisis la situación es la siguiente: una vez definido como encuentro el significado unitario de la primera secuencia de fábula, cualquiera de las dos formas —diálogo con un palmero o con una sombra que es la amada difunta— puede expresarlo, así sucederá también en la segunda secuencia, información, ya que la noticia va a ser la misma en ambos casos: la muerte de la amada, en el primer caso por boca de un testigo, en el segundo por boca de la misma amada encubierta como testigo.

²⁶⁴ S. G. Morley, "El romance del Palmero", Revista de Filología Española, IX (1922), p. 304.

Ejemplos de esta segunda forma de expresar el significado de la secuencia de fábula encuentro son los siguientes:

Al subir las escaleras una sombra negra vi,
 2 mientras más me retiraba más se aproximaba a mí.
 —¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas tú por aquí?
 Cartagena, MURCIA, 34.

En la ermita de San Jorge, una sombra oscura vi,
 2 se me paraba el caballo, ella se acercaba a mí.
 —¿Adónde va el soldadito a estas horas por aquí?
 El Carrizal, CANARIAS, 36.

En una playa arenosa una blanca sombra vi,
 2 que entre más me retiraba, más se acercaba de mí.
 —¿Adónde vas, caballero, alejándote de mí?
 Socorro, ESTADOS UNIDOS, 42.

Al subir una montaña una sombra vi venir,
 2 —¿Dónde vas, mi caballero, usted tan apurado?
 Rocha, URUGUAY, 68.

Las distintas ubicaciones espaciales (escaleras, ermita, playa, montaña) son elementos (d) sin significado en la fábula; por el contrario, la sombra que se acerca al caballero es un elemento complementario (C) de la expresión (B) (el diálogo entre los dos) en el nivel intriga-discurso: esto es, el motivo "encuentro con una aparición".

/// Segunda secuencia: información

La frase secuencial es la siguiente: "Un personaje desconocido informa al caballero de la muerte de su amada", y su etiqueta, información. Esta noticia se expresa en el discurso directamente y se le añaden, como elementos complementarios y accesorios (C y d), descripciones tanto del entierro como de la

mujer muerta. La información está entonces formada por todos los elementos secundarios (los detalles del entierro) y la noticia de la muerte. Aunque la fábula sólo podría requerir la noticia de la muerte —el motivo—, en el texto de La aparición la expresión de la noticia incluye casi siempre el agregado de todas una serie de unidades de discurso (fórmulas). La tradición oral moderna ha desarrollado ampliamente sobre todo la última parte de la expresión de esta secuencia, acumulando detalles —muchas veces, como se ha dicho, por medio de expresiones formularias— sobre cómo se llevó a cabo el entierro de la dama y la apariencia que ésta tenía ya muerta. Estas descripciones ya aparecen en una de las versiones viejas más completas, la del Cancionero de Londres:

Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vy
 2 ataut lleba de oro, y las andas de un marfil,
 la mortaja que llevava es de un paño de París,
 4 las antorchas que le lleban, triste yo las encendy.
Cancionero de Londres, 1.

Se puede comprobar la presencia de estos mismos elementos en la tradición oral moderna:

La mortaja que llevaba era de lienzo país;
 14 las andas que la llevaban eran de oro y marfil;
 su manada de cabellos la caja quieren cubrir.
 Los Balbases, BURGOS, 7.

sa caixa era de plata y 'l cobertó d' un or fi;
 12 cien hatxas l'acompanyavan cien leguas van resplandí.
 s. l., CATALUÑA, 14.

Otros textos desarrollan las señas que tiene el cuerpo muerto de la enamorada:

yo la vi", en el cual además hay la afirmación de haber sido testigo presencial, lo cual refuerza el valor de verdad de la afirmación. Los siguientes seis versos nos dicen la belleza de la dama, el lujo que la rodeaba y el respeto que merecía, todos ellos elementos secundarios (d) que realmente no tienen relación con el significado de la secuencia fabulística. Los versos 5 y 6 describen con dos fórmulas bimembres tópicas de comparación (cara-rosa, dientes-marfil, cuello-alabastro) la belleza de la dama; del 7 al 10 es la descripción del lujo (ropa-casimir, velo-carmesí, calzado-chapín y peine-marfil) que adorna a la dama, pero ahora en unidades que abarcan los dos hemistiquios del verso. Por último se dedica un verso a lo que es un elemento del entierro: los caballeros de alta clase que en gran número velan a la amada difunta.

La descripción puede ser mínima como en las versiones mexicanas, que solamente agregan un verso en el que se describen las luces para velar a la dama, reminiscencia de las antorchas de la versión de finales del siglo XV:

—Pues su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candeleros blancos la alumbraron al morir.
 Querétaro, México, 53.

Descripciones más amplias del cortejo fúnebre las tenemos tanto en las versiones viejas, como en las recogidas modernamente. Un ejemplo de versión vieja con descripción del cortejo fúnebre lo tenemos en el pliego suelto gótico impreso en Burgos en 1516 y 1517 por Fadrique Alemán de Basilea:

6 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi;

las andas en que la llevan de negro las vi cubrir;
 8 los responsos que le dizen yo los ayudé a dezir.
 Siete condes la lloravan, cavalleros más de mil;
 10 llorávanla sus donzellas, llorando dizen assi:
 "triste de aquel cavallero que tal pérdida perdí".

Pliego de Burgos, 3.

También en esta versión, recogida por Pere Bohigas en Oliana, Lérida, la descripción del cortejo en el entierro está desarrollada con varios detalles de ornato romancístico que no alteran substancialmente el significado de la secuencia fabulística. Esta versión fue recogida en 1923:

-la seva senyora és morta que jo l'hai vista morir,
 4 li hai fet l'auferineta la d'avui el dematí.
 Lo dia que l'enterraven los ofis vai oir,
 6 a tot hom daven candela no me'n varen donar a mi,
 tres centes dames hi havie totes porten manto fi,
 8 menos una que n'hi havie que'l portave de l'or fi,
 tres centes atxes enceses tot ho faien relluir.

Oliana, CATALUÑA, 21.

/// Tercera secuencia: búsqueda.

La tercera secuencia de fábula tiene como frase secuencial: "El caballero va en busca de la amada", y su etiqueta es búsqueda. En la versión del pliego suelto de Burgos esta secuencia se expresa en la intriga de la siguiente forma:

14 Desde huve retornado, a la sepultura fui;
 con lágrimas de mis ojos llorando dezía assi:
 16 "Acógeme, mi señora, acógeme a par de tí".

Pliego de Burgos, 3.

En versiones modernas también aparece la expresión de esta secuencia fabulística:

- 14 Voyme, voyme poco a poco a la ermita de San Luis,
Rioparaiso, BURGOS, 8.
- 9 -Arre, arre, meu caballo, á capilla de San Fis.
Cerdedo, GALICIA, 12.
- 8 -Haya muerto o no haya muerto a su casa me he de ir.
Osuna, ANDALUCIA, 31.

Como se ve claramente en los ejemplos anteriores la secuencia de búsqueda tiene expresiones discursivas muy variadas, pero que expresan directamente y por igual el significado de la fábula. Que el caballero vaya a la tumba, a la ermita, a su casa o a la capilla; a pie o a caballo, el significado es el mismo: él está buscando, y es esta relación significativa la que hemos definido como motivo.

Las versiones catalanas tienen todas ellas una expresión de esta secuencia coincidente entre sí y distinta de las demás versiones de nuestro corpus. La búsqueda de la amada es llevada a sus últimas consecuencias, ya que el caballero va a la sepultura, llama a la esposa o enamorada y, finalmente, con la espada abre la tumba. Esta expresión diferente de la secuencia de fábula determina una variación en la siguiente secuencia fabulística -la aparición- ya que no será ni una sombra ni nada visual lo que se le "aparecerá" al caballero, sino que éste sólo oirá una voz triste que viene de la obscuridad o en ocasiones del mismo cuerpo ahí enterrado. La expresión en las versiones catalanas de la secuencia de búsqueda es de este tipo (con todas las variantes del caso):

Cavaller se'n va a l'iglésia a la tomba s'agenolli,

- 10 o chegar xunta capilla unha sombra vexo vir.
Cerededo, GALICIA, 12.
- 10 En sent una veu molt trista una veu ne va sentir.
Polinyá, CATALUÑA, 20.
- 8 A la entrada de mi cuarto una sombra negra vi,
Alozaina, ANDALUCIA, 32.
- 8 Y en la mitad de aquel camino vide una sombra venir,
Tanger, MARRUECOS, 38.
- 8 Al entrar al cementerio una sombra negra vi,
Santa Fe, ARGENTINA, 58.
- 7 Al llegar al camposanto una sombra se acercó.
Montevideo, URUGUAY, 63.

La ubicación espacial, en este caso elemento de ornato romancístico (d) con poca significación para la historia, aparece casi en la totalidad de las versiones, reduciendo realmente a un hemistiquio la expresión del significado de la secuencia de fábula, temática de este romance, ya que si no hubiese aparición visual o auditiva estaríamos frente a otro texto (como sucede con la mayoría de las versiones de Alfonso XII). Como elemento complementario de la expresión en la intriga de esta secuencia, pues refuerza la idea de la relación que existe entre la aparición y el caballero, tenemos los versos siguientes:

- 10 mientras más me retiraba, más se acercaba hacia mí.
Osuna, ANDALUCIA, 31.

Estos versos sugieren el gran interés por parte de la enamorada muerta de comunicarse con su amado.

En el caso de las versiones en que el encuentro con la amada

está en la primera secuencia (encuentro), éste realmente se expresa como aparición y conserva el valor temático.

/// Quinta secuencia: reconocimiento

"El caballero reconoce en la sombra oscura a su amada". Este reconocimiento tiene lugar tanto en las versiones en las cuales el caballero ha tenido, sin saberlo, como primer interlocutor a la propia amada muerta, como en las que ésta se le aparece después de haber oído la noticia de su muerte de boca del palmero. Comúnmente la expresión está formada por la identificación que hace la propia amada de sí misma, seguida de la descripción de la descomposición del cuerpo, ya sea en respuesta a la petición que hace el enamorado para comprobar su identidad, o espontáneamente sin mediar ninguna invitación a hacerlo para explicar su actual condición. Este elemento complementario es uno de los más intensos del romance y está expresado a base de estructuras bimembres formularias.

- 14 —No te alejes, buen rey, no te alejes de cabe mí;
que soy tu esposita, muerta que ya quedí.
- 16 —Si tú eres mi esposita echa los brazos a mí.
—Los brazos que ésta abrazaba en la tierra los podrí;
- 18 los ojos que te miraban de gusanos los llení.

Melilla, Marruecos, 41.

Las versiones catalanas (a excepción de la de Biosca, CATALUÑA, 22) tienen una expresión complementaria un tanto diferente, así como diferente es la presentación de la amada difunta. En este caso, al igual que en el anterior, el elemento complementario también puede surgir en respuesta a una pregunta del caballero o ser dicho directamente por la dama. El elemento

complementario en esta expresión de la secuencia de fábula aparece en torno a lo que es el morir: "algo que no se puede explicar ni decir". El comentario se extiende al doble destino de los dos componentes del ser humano: el cuerpo y el alma, uno destinado a perderse en la vileza de la corrupción, la otra que puede entrar en una dimensión diferente:

16 qu'el morir és una cosa no's pot explicar ni dir,
els cucs se mengen lo cuerpo, l'anima parteix d'aci,
Odén, CATALUÑA, 17.

/// Sexta secuencia: despedida.

En la sexta y última secuencia del romance "la dama se despide del caballero" haciéndole una serie de recomendaciones tanto de lo que debe hacer él mismo (volver a casarse, bautizar a una hija con el nombre de ella, cuidar a las hijas), como lo que debe hacer por ella (rezarle, no llamarla de nuevo). Un ejemplo de la expresión de esta secuencia, formada por varios elementos complementarios, lo tenemos en esta versión burgalesa recogida en 1920 por Aurelio M. Espinosa, por aquellos años profesor de la Universidad de Stanford:

Vengo a decir que te cases, cases en Valladolid;
18 la primer hija que tengas le has de poner Beatriz
para que cuando la nombres tú te acuerdes de mí.
20 Quédate con Dios marido, quédate con Dios aquí,
que tengo el alma penando por venir a verte a tí.
Villatoro, BURGOS, 9.

O en esta versión canaria, del tipo en que el encuentro con la amada difunta está desde la primera secuencia, recogida por Max Trapero:

18 La mujer con quien te casares no se llame Beatriz.
 Cuantas veces la llamares tantas veces me llames a mí,
 20 si llegares a tener hijas, tenlas siempre junto a tí,
 que no las engañe nadie, como me engañaste a mí.-

El Carrizal, CANARIAS, 36.

Estrictamente la expresión de la despedida no aparece en esta versión, pero los elementos complementarios permiten sobreentender dicha expresión, por lo tanto el motivo aparece como un elemento (C) que se convierte en (B) por su significado implícito. Mismo que aparece explícito en la versión burgalesa anterior.

Es claro que la determinación sintagmática del motivo en una relación significado-significante (fábula/intriga-discurso) nos ayuda a entender mejor un Romance determinado, en el caso de La aparición aunque la estructura secuencial presente variantes, o los elementos complementarios tengan un mayor peso que el habitual por recoger implícitamente los significados fabulísticos.

CONCLUSIONES

Como conclusión, al finalizar la exposición de la presente investigación, vuelvo a referirme en síntesis a la propuesta de definición del motivo que ha sido objeto de mi trabajo, en comparación contrastiva con las que constituyeron mi punto de partida.

El modelo de análisis Romancero creado y aplicado por el Seminario Menéndez Pidal ofrece una definición de motivo que me ha parecido válida desde el aspecto operativo durante los años de trabajo como colaborador del Seminario mismo. Sin embargo, el enfoque paradigmático que la caracteriza no la vuelve ese instrumento tan flexible que requiere el investigador en el momento de aplicarla al análisis de textos literarios específicos de transmisión oral, o sea constituidos más que otros por elementos repetitivos y esquemáticos. No olvidemos que este modelo se crea para la catalogación de textos a los que caracteriza la "apertura", y que culmina con la elaboración del CGR. Es por tanto un instrumento que muestra directamente las invariantes, aunque permitiendo la reconstrucción del discurso variable.

Elementos idóneos tiene también la teoría propiana que ve el motivo desde una perspectiva funcional y rescata el significado profundo de las unidades narrativas; pero en su caso

el grado de abstracción es demasiado grande y hace perder de vista nuevamente la variable particular de cada unidad narrativa en un contexto determinado.

Mi intento ha sido efectuar, a partir del modelo Romancero, una aproximación a los textos, encontrar los significados profundos, próximos a las funciones proppianas, determinar cómo se expresaban en los niveles superiores del texto, reconociendo la variación de significantes para significados constantes, así como la multiplicidad de significados para un solo significante según el con-texto específico. Esto significa dar al motivo un valor sintagmático, quitarle aquel estatismo y rigidez que le dan la mayoría de las conceptualizaciones, rigidez cuyas últimas y a todas luces improcedentes consecuencias para un análisis narrativo son las listas siempre incompletas y siempre criticables, (aunque extraordinariamente útiles en otra dimensión) de Stith Thompson. Pienso que la demostración aquí ofrecida haya sido lo suficientemente amplia para permitir lanzarse a sucesivas aplicaciones que demuestren cada vez más su validez.

El motivo no es una entidad justificada en sí misma, antologizable y elencable. Definirlo así, reconociendo su carácter fluctuante y circunstancial, puede parecer difícil y abstruso del punto de vista abstracto; sin embargo, en el concreto acto analítico, la aplicación de este principio no permite resquicio de dudas, y lleva a un resultado claro. En esencia se trata de quitar al concepto de motivo su carácter de

sustantivo concreto, que lo vuelve incompleto y contradictorio: el motivo, unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal, explícita o implícita en sustantivos abstractos de derivación verbal. El motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial, de una acción, solitaria o refleja; también caracteriza al motivo, la posible pertenencia de su expresión verbal a otros registros de significados, más o menos tópicos, más o menos axiales en el espesor de aquel mundo de inasible consistencia que es producto de la palabra del hombre, y que llamamos literatura.

BIBLIOGRAFIA

- AARNE, Antti, The Types of the Folk-Tales, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1928, (FFCommunications, 74).
- BARTHES, Roland, Elementos de semiología, trad. de A. Méndez, Alberto Corazón, Madrid, 1970, (Comunicación serie B, 6).
- _____, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en R. Barthes, et al., Análisis estructural del relato, trad. de B. Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, (Comunicaciones, 8), pp. 9-43.
- BEDIER, Joseph, Les Fabliaux, Bouillon, Paris, 1893.
- BENICHOU, Paul, Creación poética en el Romancero tradicional, Gredos, Madrid, 1968, (Biblioteca Románica Hispánica, 108).
- BOWRA, Cecil Maurice, Heroic Poetry, Mac Millan, New York, 1978.
- BREMOND, Claude, "Sobre la noción de motivo en el relato", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), La crisis de la literariedad, trad. de M. A. Garrido, Taurus, Madrid, 1987, (Persiles, 173), pp. 115-124.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550), ed. de A. Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967.
- CASTRO, Guillén de, La tragedia por los celos en Obras, ed. de E. Juliá Martínez, t. III, Real Academia Española, Madrid, 1927.
- CATALAN, Diego, "El motivo y la variación en la transmisión tradicional del Romancero", Bulletin Hispanique, LXI (1959), 149-182.
- _____, Siete siglos de Romancero (Historia y poesía), Gredos, Madrid, 1969, (Biblioteca románica hispánica, 134).
- _____, con la colaboración de S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez, "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD", en Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1975, pp. 157-194.

- _____, "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo «Romancero»", Revista de la Universidad Complutense, XXV (1976), 55-77.
- _____, con la colaboración de K. Lamb, E. Phipps, J. A. Cid, La dama y el pastor, 2 vols., Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977-1978. (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 10-11).
- _____, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura" en A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Esteve y R. Rubio (eds.), Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.
- _____, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero" en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), El Romancero hoy: poética, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, (Romancero y poesía oral, 3), pp. 231-249.
- _____, "Descripción de modelos translingüísticos dinámicos (a propósito del Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico)", en Studia Linguística in Honorem Eugenio Coseriu (1921-1981), Gredos-W. de Gruyter, Madrid-Berlin, 1981, pp. 245-254.
- _____, et al., Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR), 3 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984.
- _____, "El Romancero medieval" en M. Alvar et al., El comentario de textos, t. 4: La poesía medieval, Castalia, Madrid, 1984, pp. 451-489.
- CID, Jesús Antonio et al., "Towards the Elaboration of the General Descriptive Catalogue of the Pan-Hispanic Romancero", en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), El Romancero hoy: poética, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, (Romancero y poesía oral, 3), pp. 335-363.
- _____, "Semiótica y diacronía del «discurso» en el Romancero tradicional: Belardos y Valdovinos y El Cid pide parias al moro", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXXVII (1982), 57-92.
- CORREAS, Gonzalo, Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627), ed. de L. Combet, Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-américaines, Bordeaux, 1967.

- COURTES, Joseph, "Motif et Type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie", Littérature, XLV (1982), 114-127.
- _____, "La lettre dans le conte populaire merveilleux français", Documents de recherche du GRSL/ILF, 1979-1980, núms. 9, 10, 14.
- CURTIUS, R., Literatura europea y Edad Media latina, 2 vols., trad. de M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- CZERNY-KRAKAU, Z., "Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts" en P. von Böckmann (ed.), Stil- und Formproblem in der Literatur, Winter, Heidelberg, 1959, pp. 38-50.
- CHATMAN, Seymour, Story and Discourse, Cornell University Press, Ithaca, 1978.
- CHICOTE, Gloria, "El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales", Indice, VI (1986), 49-69.
- CHRISTENSEN, Arthur, Motif et Thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et des fables, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1925, (FFCommunications, 59).
- DEBAX, Michelle, Romancero, Alhambra, Madrid, 1982, (Clásicos, 22)
- DEVOTO, Daniel, "Un no aprehendido canto: sobre el estudio del Romancero tradicional y el llamado «método geográfico»", Abaco, I (1969), 11-44.
- DIAZ DEL CASTILLO, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, ed. de C. Sáenz de Santa María, Patria, México, 1983.
- DIAZ ROIG, Mercedes, El Romancero y la lírica popular moderna, El Colegio de México, México, 1976, (Estudios de Lingüística y Literatura, 3).
- Diccionario de la lengua española, 2 vols., 20ª ed., Real Academia Española, Madrid, 1984.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, trad. de E. Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

- DUGGAN, Joseph, "Formulaic Diction in the Cantar de mio Cid and the Old French Epic" en J. Duggan (ed.), Oral Literature. Seven Essays, Scottish Academic Press, Edinburgh-London, 1975, pp. 74-83.
- DUNDES, Alan, "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", Journal of American Folklore, 75 (1962), 95-105.
- _____, Analytic Essays in Folklore, Mouton, The Hague-Paris-New York, 1975.
- ECO, Umberto, Tratado de semiótica general, trad. de C. Manzano, Lumen, Barcelona, 1977, (Palabra en el tiempo, 122).
- Enciclopedia Italiana, Treccani, Milano, 1934.
- ERLICH, Víctor, El formalismo ruso, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- ERNOUT, A. y A. MEILLET, Dictionnaire etymologique de la langue latine, 2 vols., 3ª ed., Klincksieck, Paris, 1951.
- FINNEGAN, Ruth, Oral Poetry, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- FRENK, Margit, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 101-123.
- _____, "Ver, oír, leer...", en Homenaje a Ana María Barrenechea, Castalia, Madrid, 1984, pp. 235-240.
- FRENZEL, Elisabeth, Diccionario de argumentos de la literatura universal, trad. de C. Schad, Gredos, Madrid, 1976.
- _____, Diccionario de motivos de la literatura universal, trad. de M. Albella, Gredos, Madrid, 1980.
- GILMAN, Stephen, The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina", Princeton University Press, Princeton, 1972.
- GONZALEZ, Aurelio, Formas y funciones de los principios en el Romancero Viejo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984, (Cuadernos universitarios, 16).
- GREIMAS, Algirdas J. y Joseph COURTES, Semiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, trad. de E. Ballón y H. Campodónico, Gredos, Madrid, 1982, (Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios 10).

- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, "Música popular de América" en E. Matos Moctezuma (ed.), Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981. pp. 85-136.
- HORALEK, K., "Folk Poetry: History and Typology" en T. Sebeok (ed.), Current Trends in Linguistics, t. 12: Linguistics and Adjacent Arts and Sciences, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp. 741-807.
- JAKOBSON, Roman y Pietr BOGATYREV, "El folklore como forma específica de creación" en Ensayos de poética, trad. de J. Almela, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 7-22. [1ª ed. del artículo: Donum Natalicium Schrijnen, Nimega-Utrecht, 1929].
- JOUSSE, Marcel, L'antropologie du geste, Gallimard, Paris, 1974.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, Cartas del viaje de Asturias (Cartas a Ponz), 2 vols., ed. de J. M. Caso González, Ayalga, Salinas, Asturias, 1981, (Colección popular asturiana, 53-54).
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, trad. de M. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1961, (Biblioteca Románica Hispánica, 3).
- LECOQ PEREZ, Carolina, Los "pliegos sueltos" en las bibliotecas de París, Printing Books, Madrid, 1988.
- LEVI, Ezio, "El romance florentino de Jaume de Olesa", Revista de Filología Española, XIV (1927), 134-160.
- LEVI-STRAUSS, Claude, Antropología estructural, trad. de J. Almela, Siglo XXI, México, 1984.
- LORD, Arthur, The Singer of Tales, Athenaeum, New York, 1973. [1ª ed.: Harvard University Press, Cambridge, 1960].
- MARISCAL, Beatriz, "El romance de La muerte ocultada. Una aproximación semiótica", en La muerte ocultada, Gredos-Seminario Menéndez pidal, Madrid, 1984-1985, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 12), pp. 279-333.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, Flor nueva de romances viejos, Espasa Calpe, Madrid, 1938, (Austral, 100). [1ª ed.: La Lectura, Madrid, 1933]
- _____, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", Los romances de América, Espasa Calpe, Madrid, 1939, (Austral, 55), pp. 52-87.

- _____, Romancero hispánico, 2 vols., 2ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1968. [1ª ed.: 1953].
- _____, Diego CATALAN y Alvaro GALMES, Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, (Anejos de la RFE, 60).
- _____, "La Chanson des Saisnes" en Los godos y la epopeya española, Espasa Calpe, Madrid, 1956, (Austral, 1275), pp. 177-209.
- _____, "Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, XXXI (1965-66), 195-214.
- _____, Estudios sobre el Romacero, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- _____, ed., Primera crónica general de España, 2 vols., 2ª. ed., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1977.
- MEXIA DE LA CERDA, Tragedia famosa de doña Inés de Castro, en R. Mesonero Romanos (ed), Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega, t. I, Atlas, Madrid, 1957, (Biblioteca de Autores Españoles, 43).
- MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Carolina, "Estudos sôbre o Romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal", Revista Lusitana, II (1890-1892), 156-179, 193-240.
- ONG, Walter J., Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, trad. de A. Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre iconología, trad. de B. Fernández, Alianza, Madrid, 1972, (Alianza universidad, 12).
- PARRY, Adam (ed.), The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry, Clarendon, Oxford, 1970.
- PARRY, Milman, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style", Harvard Studies in Classical Philology, XLI (1930), 56-97.
- PEREZ DE HITTA, Ginés, Historia de los bandos de los zegríes y abancerrajes. Guerras civiles de Granada, ed. de P. Blanchard-Demouge, El Museo Universal, Madrid, 1983.

- PETERSEN, Suzanne H., El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de "La condesita" con la ayuda de un ordenador, Tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, 1976.
- PIKE, Kenneth L., Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, 3 vols., Summer Institute of Linguistics, Glendale, California, 1954-60.
- PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, trad. de L. Ortiz, Fundamentos, Madrid, 1971, (Serie crítica, 21).
- PUJOL, Francesc y Joan PUNTI, "Observacions, apèndixs i notes al Romancerillo catalán de Manuel Milà i Fontanals", en Obra del Cançoner de Catalunya. Materials, t. I, fasc. 1, Fundació Concepció Rabell i Cibils viuda Romaguera, Barcelona, 1926.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio, "Cinco notas sobre romances", Anuario de Letras, II (1962), 15-26.
- _____, La transmisión de la poesía española en los siglos de oro, ed. de E. M. Wilson, Ariel, Barcelona, 1976, (Maior, 5), pp.215-230.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, ed. de Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1973.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio, Samuel G. ARMISTEAD y Suzanne H. PETERSEN, Bibliografía del Romancero oral, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1980.
- _____, "El Romancero oral ayer y hoy: breve historia de la recolección moderna (1728-1970)", en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), El Romancero hoy: poética, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, (Romancero y poesía oral, 2), pp. 15-51.
- SCHOLES, Percy A., Diccionario de la música de Oxford, 2 vols., EDHASA, Barcelona, 1980.
- SEGRE, Cesare, "Análisis del racconto, logica narrativa e tempo", Le strutture e il tempo, Einaudi, Torino, 1974, pp. 3-77.
- _____, Principios de análisis del texto literario, trad. de M. Pardo, Crítica, Barcelona, 1985.
- SORIANO, Marc, Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares, trad. de C. Guíñazú, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.

- THOMPSON, Stith, Motif-Index of Folk-Literature, 6 vols., Indiana University Press, Bloomington-London, 1955-1958.
- _____, The Folktale, University of California Press, Los Angeles, 1977.
- TESNIERE, Lucien, Éléments de syntaxe structurale, Klincksieck, Paris, 1959.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, trad. de A. M. Nethol, Siglo XXI, México, 1980.
- TOMACHEVSKI, Boris, Teoría de la literatura, trad. de M. Suárez, Akal, Madrid, 1982, (Akal universitaria, 15).
- TROUSSON, R., Un problème de littérature comparée: les études de thèses; essai de méthodologie, Minard, Paris, 1965.
- VAN DIJK, Teun, Estructuras y funciones del discurso, trad. de M. Gann, Siglo XXI, México, 1980.
- VELEZ DE GUEVARA, Luis, Reinar después de morir y El diablo está en Cantillana, ed. de M. Muñoz Cortés, Espasa Calpe, Madrid, 1948, (Clásicos castellanos, 132).
- VOLEK, Emil, Metaestructuralismo, Fundamentos, Madrid, 1985, (Serie crítica, 97).
- WARTBURG, W. von, Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, Zbinden, Basilea, 1959.
- WEBBER, Ruth House, "Formulistic Diction in the Spanish Ballad", University of California Publications in Modern Philology, XXXIV (1951), 175-278.
- ZUMTHOR, Paul, "Pour une poétique de la voix", Poétique, XL (1979), 514-524.
- _____, "Le discours de la poésie orale", Poétique, LII (1982), 387-401.

***Romanceros, cancioneros y otras fuentes de los textos del corpus**

ALONSO-CORTES, Narciso, Romances populares de Castilla, Eduardo Sáenz, Valladolid, 1906.

_____, "Romances tradicionales", Revue Hispanique, L (1920), 198-268.

_____, Romances de Castilla, ed. de Angel Manteca Alonso-Cortés, Instituto Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1987.

ALVAR, Manuel, Poesía tradicional de los judíos españoles, Porrúa, México, 1966, (Sepan cuantos..., 43).

_____, El Romancero viejo y tradicional, Porrúa, México, 1971, (Sepan cuantos..., 174).

ALVES, Francisco Manuel (Abade de Baçal), "Cancioneiro Popular Bragançano", en Memórias Arqueológico-históricas do Distrito de Bragança, Porto, 1938, t. X, pp. 347-587.

ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yona, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971.

_____, Joseph H. SILVERMAN y Iacob M. HASSAN, Seis romancerillos de cordel sefardíes, Castalia, Madrid, 1981.

ATTIAS, Moshe, Romancero sefardí. Romanzas y cantes populares en judeo español, Instituto Ben-Zewi, Universidad Hebrea, Jerusalén, 1961.

CALABUIG LAGUNA, Salvador (ed.), Cancionero de Haedo, 2 vols., Diputación de Zamora, Zamora, 1987.

Cancionerillos góticos castellanos, ed. de A. Rodríguez Moñino, Castalia, Valencia, 1954

CARE ALVARELLOS, Lois, Romanceiro popular galego de tradición oral, Junta Provincial do Douro Litoral, Porto, 1959.

CATALAN, Diego, con la colaboración de S. Andrés, F. Bustos, Ma. J. Canellada y J. Caso, Romances de tema odiseico, 3 vols., Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1969-1972, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 3-5).

- _____, con la colaboración de M. J. López de Vergara, M. Morales, A. González, Ma. V. Izquierdo y A. Valenciano, La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969.
- CORTES VAZQUEZ, Luis, Leyendas, cuentos y romances de Sanabria, Gráficas Cervantes, Salamanca, 1976.
- COSSIO, José María de, y Tomás MAZA SOLANO, Romancero popular de la Montaña, 2 vols., Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933-1934.
- _____, Romances de tradición oral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, (Austral, 762).
- COSTA FONTES, Manuel da, Romanceiro da Provincia de Tras-os-Montes (Distrito de Bragança), 2 vols., Universidade Coímbra, Coímbra, 1987.
- CHAVES, Luis, "O Ciclo dos Descobrimentos na Poesia Popular do Brasil", Brasilia, II (1943), 110-138.
- DIAS MARQUES, José Joaquim, "Romances dos concelhos de Bragança e de Vinhais", Brigantia, IV (1984), 527-550; V (1985), 43-62.
- DIAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZALEZ, Romancero tradicional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- DURAN, Agustín, Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, 2 vols., Atlas, Madrid, 1945, (Biblioteca de Autores Españoles, X, XVI). [1ª ed.: Ribadeneira, Madrid, 1849-1851].
- ESPINOSA, Aurelio M., "Romancero nuevomejicano", Revue Hispanique, XXXIII (1915), 446-560.
- _____, "Romances tradicionales en California", en Homenaje a Menéndez Pidal, Hernando, Madrid, 1925, t. I, pp. 299-313.
- _____, Romancero de Nuevo México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58).
- FERRE, Pere, "O Romanceiro em Trás-os-Montes", en A Descoberta de Portugal, Seleções do Reader's Digest, Lisboa, 1982, pp. 70-77.
[Reproducido en el Suplemento de A Capital, 26 de julio de 1982].

- LEITE DE VASCONCELLOS, José, Romanceiro Português, 2 vols.,
Imprensa a Universidade, Coimbra, 1958, 1960.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio, El folk-lore andaluz, Francisco
Alvarez, Sevilla, 1882-1883.
- MARTINS, Firmino A., Folklore do Concelho de Vinhais. I, Imprensa
da Universidade, Coimbra, 1928.
- _____, Folklore do Concelho de Vinhais. II,
Imprensa Nacional, Lisboa, 1938.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Antología de poetas líricos
castellanos, Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Santander, 1945, t. IX-X. [1ª ed.: Perlado,
Páez, Madrid, 1906].
- MENENDEZ PIDAL, Juan, Poesía popular: Colección de los viejos
romances que se cantan por los asturianos en la danza prima,
esfoyazas y filandones, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885.
2ª ed. ampliada y cotejada con los originales manuscritos:
Romancero Asturiano (1881-1910), t. I, ed. de Jesús Antonio
Cid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, Madrid-
Gijón, 1986.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "Los romances tradicionales en América",
Cultura Española, I (1906), 72-111.
- _____, "Catálogo del Romancero judío español",
Cultura Española, IV (1906), 1045-1077.
- _____, Los romances de América y otros estudios,
Espasa Calpe, Madrid, 1939, (Austral, 55).
- MILA I FONTANALS, Manuel, Romancerillo catalán, 2ª edición,
Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882.
- _____, Romancer catalá, ed. de Joan Antoni
Paloma, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- MOLHO, Michael, Literatura sefardita de Oriente, Consejo Superior
de Investigaciones Científicas, Madrid-Barcelona, 1960.
- MORLEY, S. Griswold, "El romance del Palmero", Revista de
Filología Española, IX (1922), 298-310.
- MOYA, Ismael, Romancero: estudios sobre materiales de la
colección de folklore, 2 vols., Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, 1941.

- PEREDA VALDES, Ildefonso, Cancionero popular uruguayo, Floresa y Lafón, Montevideo, 1947.
- PETERSEN, Suzanne H., Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982.
- PIÑERO, Pedro M. y Virtudes ATERO, Romancero andaluz de tradición oral, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, (Biblioteca de la cultura andaluza, 53).
- Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga, 2 vols., Joyas Bibliográficas, Madrid, 1960.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid, Introd. de J. A. García Noblejas, 6 vols., Joyas Bibliográficas, Madrid, 1957-1961.
- PONCET y DE CARDENAS, Carolina, El romance en Cuba, El siglo XX, La Habana, 1914.
- _____, "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", Revue Hispanique, LVII (1923), 286-314.
- REDOL, Alves, Romanceiro Geral do Povo Português, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1964.
- RENNERT, Hugo A., "Der Spanische Cancionero des British Museums (Ms. add. 10431)", Romanische Forschungen, X (1899), 1-176.
- RODRIGUES AIRES, Geral, "Folclore Trasmontano", Almanach Bertrand, Lisboa, 1926.
- SAMPEDRO y FOLGAR, Casto y José FILGUEIRA VALVERDE, Cancionero musical de Galicia: colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, 2 vols., Unión Musical Española, Madrid, 1942.
- SANCHEZ CANTON, Francisco Javier, "Un pliego de romances desconocido de los primeros años del siglo XVI", Revista de Filología Española, VII (1920), 37-46.
- SEPULVEDA, Lorenzo de, Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, ed. de A. M. Huntington, De Vinne Press, [New York], 1903. [ed. facs. de la de Juan Steelsio, Anvers, 1551].
- Silva de romances (Zaragoza 1550-1551), ed. de A. Rodríguez Moñino, Cátedra de Zaragoza, Zaragoza, 1970.

TAVARES, José Augusto, "Romanceiro Trasmontano", Revista Lusitana, VIII (1903-1905), 71-80; Ilustração Trasmontana, I (1908), 143-152.

Tercera parte de la Silva de varios romances, Esteban de Nájera, Zaragoza, 1551.

THOMAS, Henry, Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-1517, existentes en el British Museum, Miquel-Rius, Barcelona, 1931.

TRAPERO, Maximiano y Lothar SIEMENS, Romancero de Gran Canaria. I. Zona Sureste, Instituto Canario de Etnografía y Folklore-Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas, 1982.

_____, Romancero tradicional canario, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1989, (Biblioteca básica canaria, 2).

VIGON, Braulio, "El Romancero asturiano", El Carbayón. Estafeta de la quintana, Oviedo, 24 de mayo de 1892.

WOLF, Ferdinand, Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern, Wilhelm Braumüller, Wien, 1850.

YONA, Yacob, Pizmónim de berit milah, s.e., Salónica, 1895-1896.

_____, Gu'erta de romansas antigas de pasatyempo, s.e., s.l., s.f. [antes de 1908].

***Otros romanceros, cancioneros y fuentes varias citados**

- ALMEIDA GARRETT, Joao Baptista, Romanceiro, 2 vols, Livraria Moderna, Lisboa, 1904. [1ª ed.: Viuva Bertrand e Filhos, Lisboa, 1853]
- AGUILO I FUSTER, Marian, Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques, Alvar Verdaguer, Barcelona, 1893.
- AMADOR DE LOS RIOS, José, "Poesía popular de España: romances tradicionales de Asturias", Revista Ibérica, I (1861), 24-51.
- ARMISTEAD, Samuel H., El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978, (Fuentes para el estudio del Romancero sefardí, 1-3).
- BERJANO, Daniel, "Romances populares de la Sierra de Gata", Revista de Extremadura, V (1903), 337-349.
- BRAGA, Teophilo, Romanceiro Geral Português, 3 vols., 2ª ed., Manuel Gomes/ J. A. Rodrigues, Lisboa, 1906, 1907, 1909. [1ª ed.: Universidade, Coimbra, 1867].
- COSTA FONTES, Manuel da, Romanceiro Português do Canadá, Universidade Coimbra, Coimbra, 1979.
- ESTEBANEZ CALDERON, Serafín, Escenas andaluzas, A. Pérez Dubrull, Madrid, 1883. [1ª ed.: Madrid, 1847].
- FERRE, Pedro, Vanda ANASTACIO, Jose Joaquim DIAS MARQUES y Ana Maria MARTINS, Romances tradicionais, Camara Municipal do Funchal, Funchal, Madeira, 1982
- GOYRI DE MENEDEZ PIDAL, María, La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa, Victoriano Suárez, Madrid, 1909.
- GOYRI DE MENEDEZ PIDAL, María, De Lope de Vega y del Romancero, Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1953.
- HARDUNG, Víctor Eugenio, Romanceiro Portuguez, 2 vols., F.A. Brockhaus, Leipzig, 1877.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, El libro de Caravia, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982. [1ª ed.: Gutenberg, Oviedo, 1919].

- MARISCAL, Beatriz, La muerte ocultada, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984-1985, (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí, 12).
- MILA I FONTANALS, Manuel, Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos, Narciso Ramírez, Barcelona, 1853.
- PEREZ DE CASTRO, José Luis, "Nuevas variantes asturianas del Romancero hispánico", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XVI (1960), 477-481.
- REBES, Salvador e Isabel RUIZ, Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant, Alta Fulla, Barcelona, 1988.
- SCHINDLER, Kurt, Folk Music and Poetry of Spain and Portugal, Hispanic Institute, New York, 1941.
- TRAPERO, Maximiano, Romancero de la isla del Hierro, Seminario Menéndez Pidal-Cabildo Insular del Hierro, Madrid, 1985, (Fuentes para el estudio del Romancero. Ultramarina, 3)
- _____, Romancero de la isla de La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, La Gomera, 1987.
- VEIGA, Estacio da, Romanceiro do Algarve, Joaquim Germano de Sousa Neves, Lisboa, 1870.
- VICUÑA CIFUENTES, José Augusto, Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1912.
- WOLF, Fernando José y Conrado HOFMANN, Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos, en M. Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, t. VIII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1945. [1ª ed.: A. Asher, Berlin, 1856].

***Grabaciones**

FRAILE, José Manuel, Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, grabación Saga VPC-172, Madrid, 1985, a-2, (De encuesta por León y Asturias, 2).

FRAILE, José Manuel, Aliste, grabación Saga VPD-2059/60, Madrid, 1989, I b-3, (La tradición oral en la provincia de Zamora, 1-2).

APENDICE DE TEXTOS

CRITERIOS EDITORIALES²⁶⁵

1. Los textos

Nuestro corpus comprende varios tipos de textos: a) textos manuscritos inéditos en el Archivo Menéndez Pidal de Madrid (AMP), b) transcripciones mecanográficas de textos en otras colecciones como las de José Joaquim Díaz Marques, Samuel G. Armistead, Francisco Mendoza Díaz-Maroto, José Manuel Fraile, etc, c) transcripciones de textos grabados durante las encuestas del Seminario Menéndez Pidal entre 1977 y 1985 y depositadas en el ASOR-I.U.SMP (Archivo Sonoro del Romancero), d) Textos publicados.

2. Transcripción de textos

En la transcripción se aspira a fijar por escrito el conocimiento que posee el transmisor tradicional, por lo tanto se ha tratado de mantener la mayor fidelidad al documento que lo contiene, así como a la información que incluye éste, la cual doy en notas. Las transcripciones han sido realizadas en algunos casos por mí, y en otros por el equipo del Seminario Menéndez Pidal, en cuyo caso he vuelto a escuchar las cintas de campo,

²⁶⁵ En principio sigo las normas generales de la serie Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí) según aparecen en el último volumen publicado de la colección.

salvo cuando se trata de las versiones gallegas o leonesas, pues utilizo las versiones ya revisadas por Ana valenciano y Diego Catalán, respectivamente.

La inestabilidad del texto tradicional se ha conservado proporcionando, cuando existen varias ejecuciones de un mismo informante, el aparato completo de variantes a continuación del texto establecido como base.

He tratado, dentro de lo posible de normalizar la puntuación de los textos, aunque esto implique de alguna manera una interpretación del sentido del texto, por lo tanto consideramos que es solamente una propuesta y de ninguna manera un criterio definitivo. En el caso de las versiones ya publicadas, por la razón anterior, no necesariamente he seguido la puntuación que dan los editores.

También se ha normalizado la ortografía tanto en español, como en las demás lenguas hispánicas, salvo en el caso de los textos sefardíes en que se ha mantenido la grafía de los distintos colectores.

3. Organización del corpus

Las versiones han sido organizadas por regiones en el caso de las versiones españolas y portuguesas, y por países cuando se trata de versiones americanas. El ordenamiento geográfico que se ha seguido es de oeste a este y de norte a sur. Al interior de cada región el ordenamiento progresivo ha sido de acuerdo con la cronología de la recolección. En el caso de existir versiones

viejas estas se han colocado al principio del corpus. Los fragmentos se han incluido al final de cada grupo regional sin numeración.

A cada texto se le ha dado una cabecera en la cual se proporcionan los siguientes datos:

TITULO DEL ROMANCE (número del CGR)
Pueblo, (Ayuntamiento), PROVINCIA, REGION O PAIS. Nombre del informante, edad.
Encuesta. Recolector. Fecha de la recolección.
ED[iciones]. Autor, Título, Editorial, Lugar, año, (Colección), páginas.
>Archivo en el que se conservan los originales

Número del romance en el corpus (asonancia)

Al final de cada corpus, para facilitar su uso, se ha incluido un índice por regiones (numeración progresiva, colectores y fechas), índice alfabético de lugares (con informantes) e índice cronológico (lugares y colectores). En estos índices los fragmentos aparecen señalados con un asterisco.

VERSIONES DE LA ESPOSA DE DON GARCIA

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica, GRECIA. Col. Ms. (1860) del gran rabino Isaac Bohor Amaradjí.

M. Manrique de Lara, 1911.

>AMP

1 (polias.)

- Yo me alevanté un lunes, un lunes por la mañana,
 2 me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras
 para aparentar la torre, la torre que era nombrada,
 4 la torre de las Salinas, la que la ciudad nos guarda.
 Caballo, el mi caballo, el mi caballo nazare¹,
 6 yo que tanta cebada te hae dado, otro tanto de hae dade,
 si me llevas ande mi esposa, ande mi esposa reale.
 8 dareis casnyicadas de fuego que non debeis de vidare.-
 A su tornada que él tornaba topó su señora llevada
 10 y la su torre quemada.
- Aquí, aquí, mis caballeros, los que a mi comando estades,
 12 si muncho vos obedeciereis, más muncho vos obedeceríais;
 sillaldo el mi caballo y aflojaldo de su garganta.-
 14 Ya se esparte el caballero, ya se esparte, ya se iba.
 Por enmedio del camino con su madre encontraría.
- 16 -¿Ande vais, el hijo mío, tres horas antes del día?
 -¿Si la visteis a mi esposa y a mi esposa reale?
 18 -Yo la vide, el mi hijo, tres horas antes del día,
 preto viste, preto calza, preto caballo al alssar.-
 20 Ya se esparte el caballero, ya se esparte, ya se va.
 Por enmedio del camino a su esfuegra encontraría.
- 22 -¿Ande te vas, el mi yerno, tres horas antes del día?
 -Yo busco a vuestra hermosa hija que es mi esposa arrebatada.
 24 -Yo la vide, el mi yerno, tres horas antes del día,
 ¡Oh! que blanco viste y que blanco calza
 26 y que blanco caballo al alssar
 así la sentí dezir y así la sentí cantari
- 28 con chuflet de oro en su boca iba diciendo un bel cantar:
 que la esfuegra con la nuera siempre ya se quisieron mal,
 30 que la madre con la hija como la carne y la uña.
 El buen padre con el hijo como la piedra en el anillo.
 32 ¡Oh! así es el amor de la viuda como la pera podrida,
 así es el amor de la moza como la hermosa manzana roja,
 así es el amor del mancebo como el membrillo fresco,

¹ Véase nota 3 de la versión 2.

- que todas las señoras lo tovían por el huesmo²
36 así es el amor de la bien casada como la carne bien assada.
¡Oh! así es el amor de la mal casada como la carne mal assada.
38 Así es el amor de la vieja como la zamarra vieja:
no tenía pelos y no caliente.
40 Tu sox la mía hermosa esposa, la mía esposa reale.

² En el original manuscrito se aclara, entre paréntesis, huesmo, olor; canjicadas, espolazos en turco; vidare, tener piedade en turco.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica, GRECIA.

ED. Yacob Yoná, Pizmónim de berit milah, s.e., Salónica, 1895-1896.Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman y Iacob M. Hassan, Seis romancerillos de cordel sefardíes, Castalia, Madrid, 1981, p. 19.Ramón Menéndez Pidal, "Catálogo del romancero judío español", Cultura Española, IV (1906), p. 152.también en "Romancero judío español" en Los romances de América, Espasa Calpe, Madrid, 1939, pp. 114-179.Transcripción manuscrita en letras latinas del Pizmónim enviada por Moise Abravanel a Menéndez Pidal en 1904.

>AMP

2 (á-a + á-e)

- Yo me alevantí y un lunes y un lunes por la mañana
 2 me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras,
 para aparentar la torre, la torre que era afamada.
 4 Y adientro de aquella torre avía una linda dama.
 El su padre la hay metido por tenerla que bien cuadrada.
 6 Vueltas que dio el caballero, topa la torre quemada
 y a su desposa llevada,
 8 -Caballo, el mi caballo y el mi caballo aczare³,
 muncha cebada te hay dado y muncha y más te vo a dare,
 10 que me lleeves en esta hora ande mi desposa reale.
 Saltó el cavallo y dixo, con palabra que el Dies le hay dado:
 12 -Yo de llevar ya te llevo ande tu esposa reale.
Siclealde⁴ la cinja, y afloxalde el su collare,
 14 dalde sotadas de fierro y de él non tengas piedade.

³ Menéndez Pidal anota, en la copia manuscrita de esta versión enviada por Abravanel, que es palabra hebrea que quiere decir cruel y que Benoliel dice que significa perezoso, indolente.

⁴ Menéndez Pidal dice, en nota en la misma copia: palabra turca: enfortecer, enreciar.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica, GRECIA.

ED. Yacob Yoná, Gu'erta de romansas antiguas de pasatyempo, s.e., s.l., s.f. [antes de 1908], pp. 1-2.Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná, University of California Press, Berkeley, 1971, pp. 174-175.

3 (á-e + á-a)

- Yo me alevanti un lunes y un lunes por la mañana.
 2 Me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras,
 para aparentar la tore, la tore que era nombrada,
 4 la tore de las Salidas y que la ciudad la gudra.-
 A la tornada que atorna falló la tore quemada;
 6 [falló la tore quemada] y a la su esposa llevada.
 -Caballo, el mi caballo y el mi caballo lazare,
 8 tanta cebada te hay dado y mucho más te [en]tiend[o] dare.
 Quiero que me llesves esta noche ande la mi esposa royale.-
 10 Saltó el caballo y dixo, con sensyya que el Dies le hay dado:
 -Yo te llevaré esta noche ande la tu esposa royale.
 12 Estringesme bien la cincha y aflojesme el mi collare.
 Deгле sotadas de fierro y de él no tengás piadad.
 14 Por las calles que hay gente, caminaré de avagare.
 Por las calles que no hay gente, centeas hacía saltare.
 16 -¿Si la verías a mi esposa y a la mi esposa royale?
 -Por aquí pasó esta noche, dos horas al bel lunare,
 18 blanco calza y blanco viste y blanco caballo lazare.-
 Ya se esparte el caballero, ya se esparte y se va.
 20 Por en medio del camino, encontró con un personale.
 -¿Si la vites a mi esposa, a la mi esposa royale?
 22 -Por aquí pasó esta noche, tres horas al bel lunar.
 Preto calza y preto viste y preto caballo lazare.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica, GRECIA. David Baruch Bezés. Impresor, 50 años.
M. Manrique de Lara, 1911.

>AMP

4 (á-a + a-e)

- Yo me levantí un lunes y un lunes por la mañana.
2 Me fuera a acoger tapetes, y tapetes y almenaras^o
para adonar las torres, las torres que eran nombradas,
4 las torres que eran nombradas,
las torres de las Salinas, las que la ciudad nos guardan.
6 Casa el hijo del rey con la princesa de Aldava.
A la tornada que atorno, topo la torre quemada
8 y a la su esposa llevada.
-¡Ah, caballo, el mi caballo, y el mi caballo aczare!^o
10 tanta cebada te he dado y otro tanto te voy a dare,
quiero que me llesves esta noche ande la mi esposa reale.
12 -Yo te llevaré esta noche ande la tu esposa reale;
apretadme bien la cincha y aflojadle el su collare,
14 deisme azotadas de fierro, no me tengais piedade.-
Después de un camino muy largo con los moros se ha encontrado,
16 preguntóles y les dijo: -¿Si visteis mi esposa reale?
-Ya la vimos a tu esposa, a la tu esposa reale,
18 teza como palo seco y envuelta en manto preto,
la mató un gran morisco, un morisco de Granada,
20 que camina con caballeros y que tiene grande fama.

^o En el original manuscrito del Archivo Menéndez Pidal, don Ramón aclara que estas palabras significan para los sefardíes tapices y lámparas de cristales.

* Vease nota 3 de la versión 2.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Lárisa, GRECIA. Vida de Albilansí, 74 años.

M. Manrique de Lara, en Jerusalén, 1911.

>AMP

5 (á-a + á-e)

- Yo me alevantara un lunes, . un lunes muy de mañana,
 2 me fue a recoger tapetes, tapetes y almenaras,
 para adobar la torre, la torre más alabada.
 4 Por en medio del camino atopí la torre gastada,
 me llevaron a la mi esposa, a la mi esposa reale.
 6 -Caballo, el mi caballo,
 mucha cebada te hay dado, más y más te vo a dare,
 8 que me atopes a la esposa, a la mi esposa reale.
 -Aflojesme vos la silla y apretes el mi colare,
 10 desme esquinyés de muerte, no me tengas piedade.-
 Ya le aflojaba la silla y le aprieta el su colare,
 12 ya le da esquinyés de muerte y no le tenía piedade.
 Por puertas de la su madre, allí se le alboreaba.
 14 -¡Estés en buen hora, la mi madre!- -¡El mi hijo, en bien vinieras!
 -Yo pedrí a la mi esposa, a la mi esposa reale.
 16 -Yo la vide yo, el mi hijo, a vuestra esposa reale;
 moricos la cativaron, por horicas de tadre,
 18 preto viste y preto calza y preto caballo alazare,
 una endecha fina cantó, que a todos había llorare.-
 20 Ya se partía el mancebo, ya se parte, ya se ía.
 Por puertas de la su madre, allí se le anocheciera.
 22 -¿Si verías, la mi madre, a la mi esposa reale?
 -Yo la vide, el mi hijo, a la tu esposa reale.
 24 blanco viste y blanco calza, blanco caballo alazare,
 de una cantiga hasta ciento que a todos había pecare.-
 26 La esfuegra con la nuera siempre se quisieron male,
 y la hija con la madre como la uña con la carne.

Variantes:

3b: más alabada.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica(?), GRECIA.

M. Manrique de Lara, 1911.

>AMP

6 (polias.)

- Yo me alevanté un lunes, un lunes por la mañana,
 2 me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras,
 para aparentar la torre, la torre que era nombrada,
 4 a la tornada que torno, topé la torre quemada
 [topé la torre quemada] y a la mi esposa llevada.
 6 -Caballo, el mi caballo, el mi caballo lazare,
 mucha cebada te habe dado, mucha y más te vo a dare,
 8 que me lleves esta noche, ande mi esposa reale.-
 Saltó el caballo y dijo, con gracia que Dios le habe dado:
 10 -Apretalme mi censila y aflojalme mi collare,
 desme candjicadas de fierro, de mi non tengas piedade.-
 12 Ya se parte el caballero, ya se parte ya se iba;
 por en medio del camino con su madre encontraría.
 14 -¿Ande ibas, el mi hijo, el mi hijo caronale?
 -Vo a buscar a mi esposa, a mi esposa reale.
 16 -Aquí la topé anoche, tres horas al bel lunare;
 blanco viste, blanco calza y blanco caballo alazare.
 18 Yo vos rogo, el mi hijo, que vos tornaras atrás.
 -Visto, la hubiere visto
 20 -Preto viste, preto calza, preto caballo alazare.

Variantes:

4b: la torre derrocada.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salónica o Lárissa, GRECIA. Bona Modiano, Simja Aljanati, Sara Beigas y la madre del autor son las informantes que menciona el autor. Las cuatro murieron entre 1935 y 1956.

Moshe Attias, antes de 1956.

ED. Moshe Attias, Romancero sefaradí. Romanzas y cantes populares en judeo-español, Instituto Ben-Zewi, Universidad Hebrea, Jerusalén, 1961, pp. 66-68.

Manuel Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles, Porrúa, México, 1966, pp. 61-62.

7 (polias)

- Yo m'alevantí un lunes, y un lunes, por la mañana,
 2 me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras;
 para aparentar la torre, la torre, que era nombrada,
 4 la torre de las salinas, la que la cibdad mos quadra.
 A la subida que subo deje la torre fraguada,
 6 a la tornada que torno topi la torre quemada;
 topi la torre quemada y la mi esposa llevada.
 8 -¡Caballo, el mi caballo, tú, el mi caballo alcazare!
 mucha cebada te hay dado mucha y más te vo a dare,
 10 si me llevas, esta noche ande mi [e]sposa reales.-
 Saltó el caballo y dijo con huerza que el Dio le hay dares:
 12 -Apretalde de las cinchas, aflojalde el su collare,
 deisle sotadas de fierro y no le tengáis piedades.-
 14 Ya s'esparte el caballero, ya s'esparte, ya se ía,
 por el medio del camino con la shuegra encontraría.
 16 -Shuegra mía, mi querida, ¿si a la mi esposa vería?
 -Yo la vide, el mi yerno, tres horas al bel lunare,
 18 preto viste, preto calza, preto caballo alcazare.-
 Ya s'esparte el caballero, ya s'esparte, ya se ía.
 20 Por el medio del camino con la madre encontraría.
 -Madre mía, mi querida, ¿si a la mi esposa vería?
 22 -Yo la vide, el mi hijo, tres horas al bel lunare,
 blanco viste, blanco calza, blanco caballo alcazare;
 24 chufletico d'oro en boca, que mancebos hace quemare.-
 La shuegra con la nuera siempre vos quijiteis male,
 26 y la madre con la hija como uña en la carne.

FRAGMENTOS:

Salónica, GRECIA. Reina Chínchi de Missin, 22 años.
M. Manrique de Lara, 1911.

>AMP

- Yo me alevanté un lunes, un lunes por la mañana,
2 me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras
para aparentar la torre, la torre que era nombrada.
.....

Salónica, GRECIA. Regina Saltiel, 20 años.
M. Manrique de Lara, 1911.

>AMP

- Yo me alevantara un lunes, un lunes por la mañana,
me fuera a coger tapetes, tapetes y almenaras
2 para aparentar las torres, las torres que las nombraban,
la torre de la salina, la que la ciudad nos quadra.-
4 A la tornada que atorna falla la torre quemada,
topa la torre quemada y a la su esposa robada.
6 -Caballo, el mi caballo, el mi caballo al azar.
.....

Salónica, GRECIA

M. Manrique de Lara, 1911

>AMP

- Yo me alevanté un lunes, un lunes por la mañana,
2 me fui a coger tapetes, tapetes y almenaras
para aparentar la torre, la torre que era nombrada.
4 A la tornada que torno topé la torre derrocada,
topé la torre caída y a la condesa quemada.
.....

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)
 Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA.
 Bernardo Acevedo y Huelves antes de 1892
 >AMP

9 (í-a)

- Dios le guarde a usted, mi madre.- -Bienvenido, don García.
 2 -A preguntar vengo, madre, a preguntar venía,
 si por aquí vió pasar a mi esposa Magdaleniña.
 4 -Esa traidora, mi hijo, bien acompañada iba
 con trescientos de los moros muy contenta te iba;
 6 vestida va de oro, calzada de plata fina,
 mantilla de oro llevaba, y muy bien que la cubría,
 8 bocina llevaba de oro, y muy bien que la tañía.
 El más chiquitín de los moros de amores la pretendía.
 10 -Vuelta, vuelta, mi caballo, esta verdad no sería,
 entre suegras y nueras nunca bien se llevarían.
 12 Iremos junto a mi suegra y la verdad me diría.
 -Dios la guarde a usted, mi suegra.- -Bienvenido, don García.
 14 -A preguntar vengo, suegra, a preguntarle venía,
 si por aquí vió pasar a mi esposa Magdaleniña.
 16 -Por aquí pasó de noche, que nunca yo la parira,
 con trescientos moros que la llevaban cautiva;
 18 vestida iba de nieve, calzada de helada fría,
 mantilla llevaba de oro, de pesar no la cubría,
 20 bocina tenía de oro, de pena no la tañía,
 y el romance que llevaba: "Viva el conde don García".
 22 -Vuelta, vuelta, mi caballo, esta verdad te sería;
 si me cogieras los moros, largas tierras a donde iban,
 24 si mucha cebada te daba mucha más te daría.-
 Llegado a Sierra Morena tocara su bocina,
 26 la oyerá su esposa, largas tierras adonde iba.
 -Sientense, señores moros, yo muy cansadilla iba.-
 28 Desde que todos sentados, ricas meriendas hacían.
 -Escanciador que escancia el vino, escanciador de cada día,
 30 guárdame un vaso de vino para el que en el camino venía.
 -Si es tu hermano, cuatro se le guardarían
 32 si tu marido, a su mandar lo tenía.
 -Yo hermanos no los tengo, marido no lo conocía;
 34 siempre tuve mucho duelo del que en el camino venía.-
 Estando en estas razones llega el conde don García.
 36 -Dios guarde a los moros con toda su compañía.
 -Bienvenido caballero con toda su cortesía;
 38 estábamos en la pelea, estábamos en la porfía
 quien ha de pasar la dama, quien ha de pasar la niña,
 40 pásela usted, caballero, que honra nuestra sería.
 -Mujer que venga sin honra a mi caballo no iría;
 42 mi caballo es muy bravo, mujeres no consentía.
 -Ella, si con honra estaba, ella con honra estaría,
 44 nosotros la encontramos en esos campos de Sevilla.

-Pásense ustedes delante, seré la postrera guía.-

46 Desde que todos pasaron grande traición les hacía.

-Quedaos con Dios, los moros, que la dama es muy mía.

48 -¡Ay, que nos lleva la dama, ay, que nos lleva la niña!

Ya que nos lleva la dama vuélvanos nuestras ropiñas.

50 -Ella en besos y abrazos bastante paga iría.

-De eso quedamos quejosos que nada se le había pedido.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Cerdeira, (Fonsagrada), LUGO, GALICIA. Abelardo Murias, 50 años.
Aníbal Otero Alvarez [1929].

Copia manuscrita de Eduardo M. Torner, 1929, y mecanografiada con
fecha 1930..

>AMP

10 (f-a)

- Don García va a la caza, la caza cómo sería,
2 y a don García le han dicho que su mujer va cautiva.
Y echara para la cuadra donde caballos tenía
4 y escogiera uno de ellos, aquel que más corría.
-Andes, andes, mi caballo, guíete Santa María
6 hasta llegar a la puerta donde mi madre vivía,
que ella si sabe verdad ella no la negaría.
8 -Buenos días, ¡Ay, mi madre! -Bienvenido ¡Ay, don García!
-¿Vería por aquí pasar a Francisca, esposa mía?
10 -Por aquí la vi pasar tres horas antes del día,
vestida de colorado, una reina parecía,
12 anillos de oro en las manos, de alegría los abanguía,
cada pasada que daba: "Cornudo sea don García".
14 -Andes, andes, mi caballo, guíete Santa María,
hasta llegar a la puerta donde mi suegra vivía,
16 que ella si sabe verdad ella no la negaría.
Buenos días, ¡Ay, mi suegra! -Bienvenido, don García.
18 -¿Vería por aquí pasar a su hija, esposa mía?
-Por aquí la vi pasar tres horas antes del día,
20 vestida de luto iba, que viuda parecía,
anillos de oro en la mano, de tristura los abanguía,
22 cada pasada que daba: "Valme, valme, ¡ay, don García!"
-Andes, andes, mi caballo, guíete Santa María.-
24 A la salida de un monte, a la entrada de una ría
se ponen a merendar y él a tocar la bocina.
26 -Escanciador que escancias vino escancia con cortesía,
dejarás un vasadito para quien toca bocina.
28 -Dejo uno y dejo dos y cuatro si se ofrecía,
no siendo hermano tuyo, ni tu esposo don García.
30 -Irmão no tengo ninguno y esposo no conocía;
yo siempre fui compasible dos que andan en montería.
32 -¿A dónde va el cristianillo, a dónde va, a donde iba?
-A Santiago de Galicia, camino para Turquía.
34 -Coma y beba el cristianillo que nada le costaría,
y que nos pase esta niña al otro lado da ría.
36 -Pasen, pasen los morillos que'o atrás la pasaría;
mi caballo tiene zuna, quitársela no podía;
38 mujer que no tenga virgo a ninguna consentía.
-Si lo tenía en su tierra aquí también lo tenía.-
40 La cogió por la cintura y al caballo la subía.
Le echaron perros y galgos y alcanzarlos no podían.
-La niña te va preñada de toda la morería.

- 2 -Que vaya que deje de ir ¿qué cuidado les daría?
si lleva un hijo de un moro yo bautizo le daría.

Variantes:

1a: se va a la caza; 2a: a don García se lo han dicho; 3b: caballo tenía; 12a: en la mano; 12b: os abrangüía; 13b: cornudo era; 22b: valme don García; 30a: hermano no tengo.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Lamas de Ite, (Villardevós), OURENSE, GALICIA. Angela Fernández García, 39 años.

Encuesta N-81. Manuel Lozano, Beatriz Mariscal, Isabel Rodríguez, Ana Valenciano. 11 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

11 (f-a)

- Don Pedro se fue a cazar, a cazar con Mansulina.
 2 leva a sua esposiña, deixava-a no monte escondida.
 Viñeron os perros moros que ela lla abatrían;
 4 levava-na en andas. En altos gritos decía:
 -Váleme Pedro del alma, váleme Pedro, mi vida,
 6 si hoxe no me vales, nunca más me valerías.-
 Cuando ven non oíó á esposiña
 8 Enseguida fueron á sua nai. -Diga-me usted, miña nai:
 ¿Viu pasar por eiquí a miña esposa querida?
 10 -Ela por eiquí che pasou, meu fillo, as once do día;
 vintecinco perros moros llevaba en su compañía,
 12 quien en su vivo reclamo decía:
 "Quédate con Dios, don Pedro, quédate con Dios, mi vida,
 14 que el más san non te quería".
 -Deixa-me ir na miña sogra, que ela verdá me diría,
 16 que entre a nora e a sogra nunca se quixeron ben na vida.
 -Dígame usted, miña sogra, dígame usted, sogra miña,
 18 ¿viu pasar por eiquí á miña esposiña querida?
 -Ela por eiquí che pasou, meu fillo, as once do día,
 20 En altos gritos decía:
 "Váleme Pedro del alma, váleme Pedro, mi vida
 22 que si no vales, nunca más me valerías".
 -Aparelle-me un cabalo que en a busca-la iría.
 24 -Non vaias, meu fillo, que te van matar.
 -Non matan, non señora, que en ben lles sabarei falar.-
 26 Ao ir no medio do camiño ela ao cabalo oira rinchar.
 -Pasemos a descansar
 28 O que va quitar o viño quite-o pa todo o día,
 o cabaleiro que viña, de beber se lle daría.
 30 -Si él era teu marido de beber se lle daría.
 -Meu marido non o era, meu marido non o tiña.
 32 -Si él era teu irmao de beber se lle daría.
 -Meu irmao non o era, meu irmao non o tiña.
 34 -Dios los guarde mouriñas, mouriñas da mourindá.
 -¿Pa onde vai o cabaleiro tan descortés no falar?
 36 -Vai pa terríña dos mouros, él pa la vai camiñar.-
 Chegaron ao rinfón non o poideron pasar.
 38 -¿Quén nos ha de pasa-la nena? ¿Quén nos-la de pasar?
 Pase-ma lo cabaleiro, que Dios lo ha de pasar.
 40 -A nena quen non ten honra no meu cabalo non ha de montar.
 -A nena ten honra, si ela e a tiña que a nai en ela non bolira.-

- 42 Montou-se no cabalo ás ancas do cabaleiro
ao pasar o río
- 44 en vez de curtar a auga o caballo custou-na pa arriba.
Logo que iban fora pronto a auga corría como iba
- 46 -Quedai-vos con Dios, mourifias, mourifias da mourindá,
que esta nena con non vos era vosa, que a nena era-vos miña.

LA ESPOSA DE DON GARCÍA (0183)

Cabuda, (Incio), LUGO, GALICIA. Natividad Rodríguez Valcárcel, 78 años.

Encuesta NO-82: Diego Catalán, José Ramón Prieto, Elvira Ramini, Dolores Sanz. 18 de julio de 1982.

>ASOR-Y.U.SMP

12 (í-a)

- Don Pedro iba de caza, iba hoy no en el otro día
 2 la mujer de don Pedro
 la mujer de don García va en poder de los moros.
 4 Llegó don García a casa y a su mujer non la vio;
 agarra su caballo donde su madre se vía.
 6 -Buenos días, madre mía. -Bienvenido, don García.
 -¿Ha visto por ahí su nuera, la querida esposa mía?
 8 -Sí la he visto pasar con toda la morería,
 vestida iba de blanco, que una reina parecía,
 10 cada paso que iba dando cuernos para ti había.
 -Arriba, caballo, arriba, dice Santa María
 12 hasta llegar 'onde estea la querida suegra mía.
 -Buenos días, suegra mía. -Bienvenido, don García.
 14 -¿Ha visto por ahí su hija, la querida esposa mía?
 -Sí la he visto pasar
 16 vestida iba de luto, que viuda parecía,
 cada paso que iba dando: "¡Valme, valme, don García!"
 18 -Arriba, caballo, arriba, dice Santa María
 hasta llegar 'onde estea la querida esposa mía.-
 20 Llegando a la montaña en la plaza ya los vía,
 y se dirigió allí y allí marchó don García
 22 (en esto les tocara la bocina) En esto dice la mujer
 -Dejadle un vaso del ... para el que toca a bocina.
 24 -El que toca la bocina será tu esposo García.
 -Yo ni tengo padre ni esposo
 26 que voy muy contenta con toda la morería.
 -Buenas tardes, dice él a los que estaban comiendo.
 28 -Coma, beba, caballero e nada lle costaría,
 vamos pasar esta reina á outro lado da ría.
 30 -Mi caballo es muy corto y no sé si la pasaría,
 pasando todos delante quizás yo la pasaría.-
 32 Pasaron todos la ría, don García sube al caballo,
 mándale buena espada por aquella cuesta arriba,
 34 allá arriba echan galgos por ver si alguno cogía.
 -Arriba, caballo, arriba, quiéte Santa María.

Variantes:

20b: se dirigió

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Follebar, (Incio), LUGO, GALICIA. María Porfirio, 61 años.
Encuesta NO-82: Aurelio González, Teresa Meléndez, Elvira Ramini,
Flor Salazar. 21 de julio de 1982.

>ASOR-I. U. SMP

13 (1-a)

- Válgame Dios de los cielos, válgame a Virgen María
2 la que iba en poder de moros y en poder de moraría,
la que iba en poder de moros, la esposa de don García.
4 don García va en la caza nin en hoy, nin en otro día;
al otro día llegara y a su esposa non vía.
6 Se fue corriendo a la cuadra cogió o caballo que había.
-Alto, alto, mi caballo, Santa María te guía
8 hasta llegar a la casa donde mi madre vivía,
que si la verdad supera a mí non m'a negaría.
10 -Buenos días, miña mai. -Bienvenido, seas García
-¿Vió por aquí a sua nora, que ela era esposa mía?
12 -Por aquí a vin pasar tres horas antes do día,
vestida de colorado, una reina parecía,
14 cada pasado que andaba: "Cuernos para don García".
-Anda, anda, mi caballo, Santa María te guía
16 hasta llegar a la casa donde mi suegra vivía,
que si la verdad supera a mín non m'a negaría.
18 -Buenos días, miña suegra. -Bienvenido seas García.
-Vio por aquí a sua filla, que ela era esposa mía.
20 -Por aquí a vin pasar duas horas antes do día,
vestidíña iba de luto viudíña parecía.
22 -Anda, anda, mi caballo, Santa María te guía.-
A entrada dunha serra, á baixada dunha riva
24 se puñeron a comere, ela toca la bocina.
-Bodeguero que echas vino échalo con cortesía,
26 deja un vaso de vino pra quen te toca a bocina;
dejó uno, dejó dos, tres o cuatro dejaría
28 no siendo para tu hermano y pa tu esposo García.
-Yo hermano no lo tengo, esposo no conocía,
30 que siempre fui compasiva ós que andan á moraría.
-¿Dónde va usted, caballero, dónde va de tanta ira?
32 -Mi jornada es muy larga, a tierra de moraría.
-Coma y beba, caballero, que nada le costaría,
34 lamos pasar esta esclava do outro lado da riva.
-O cabalo era fremoso e non o aconsentiría
36 mulleres que non teñan virgo él non as arremetía.
-Si en su tierra lo tenía aquí también lo tería.-
38 E o cabalo era xeitoso, e la idade no sabía,
le diera espuela al caballo y correrlo se le vía.
40 Le echan perros, le echan galgos, alcanzarlos no podían.
-Esa niña vai preñada de toda la moraría.

- 42 -Si vai preñada, que vaya a min ¿qué se me daría?
si trae un hijo de un moro yo bautismo le daría.

Variantes:

39a: le diera mano al caballo.

FRAGMENTOS

Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA. D.N.C.

Braulio Vigón (antes de 1892)

ED. El Carbayón. Estafeta de la quintana, Oviedo, 24 de mayo
de 1892.

-
- 1 -Esa traidora, mi hijo, bien acompañada iba,
2 con más de trescientos moros, moros de la morería;
vestida iba de oro, calzada de plata fina,
4 mantilla de oro llevaba y muy bien que la cubría,
hocina también de oro y muy bien que la tañía,
6 y el más galán de los moros de amores la requería.
.....
- 8 Desde que todos pasaron grande traición les hacía:
-Quedaos con Dios, los moros, que esta dama es muy nfa.
10 -¡Ay que nos lleva la dama, ay que nos lleva la nifa!-

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Navia, (Luarca), ASTURIAS. Rafaela Campoamor.

[Bernardo Acevedo Huelves].⁷ED. Juan Menéndez Pidal, Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, Hijos de J.A. García, Madrid, 1885, pp. 142-143.Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, X, CSIC, Santander, 1945, pp. 76-77.Jesús Antonio Cid, ed., Romancero asturiano (1881-1910), t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH, Madrid-Gijón, 1986, pp. 142-143.

>AMP

14 (1-a)

- En poder de moros va, en poder de moros iba,
 2 en poder de moros va la esposa de don García.

 4 -Dios la guarde la mi madre, Dios la guarde madre mía;
 ¿por aquí pasó mi esposa, la mi esposa tan querida?
 6 -Por aquí pasó esta noche tres horas antes del día,
 vihuela de oro en sus manos y muy bien que la tanguía.
 8 -Andes, andes, mi caballo; guárdate Santa María:
 llevarásme a los palacios donde mi suegra vivía,
 10 que lo que mi madre ha dicho, mi suegra revocaría.
 -Dios la guarde a la mi suegra, Dios guarde la suegra mía;
 12 ¿por aquí pasó mi esposa, la mi esposa tan querida?
 -Por aquí pasó esta noche, tres horas antes del día;
 14 vihuela de oro en sus manos, de pesar no la tanguía;
 toda vestida de luto, por donde iba oscurecía.
 16 -Andes, andes, mi caballo, guárdete Santa María;
 pasarásme aquella sierra, aquella sierra bravía,
 18 si a aquella sierra llegares, nunca más aquí volvías.
 -Dios los guarde a los moros y a toda la morería,
 20 grandes guerras les armastes al infante don García,
 y le robastes la esposa de los palacios de Uzía.
 22 -Tómela el caballero, que cien doblas la darían,
 si doncella la trajimos, doncella la volvería.-
 24 El la agarró por el brazo y a caballo la ponía.

⁷ Estos datos, que no aparecen en la edición original, así como las lecturas del manuscrito original que son las que aquí doy, me fueron proporcionados gentilmente por Jesús Antonio Cid quien los publicará próximamente en el segundo volumen del Romancero asturiano coleccionado por Juan Menéndez Pidal.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Serandinas, (Boal), ASTURIAS. Juventina García.

Braulio Vigón. 1892.*

ED. Braulio Vigón, "El Romancero asturiano", Estafeta de La Quintana, El Carbayón, Oviedo, 24 de mayo de 1892.

>AMP

15 (1-a)

- En poder de moros va, en poder de moros iba,
 2 en poder de moros va la esposa de don García;
 dos mil moros la llevaban, moros de la morería.
 4 -Andes, andes, mi caballo de noche como de día,
 hasta llegar al palacio donde mi madre vivía.
 6 -Dios la guarde, la mi madre. -Bienvenido, don García.
 -Yo le voy a preguntar, breve me respondería,
 8 si vio por aquí pasar a mi esposa Madalena.
 -Por aquí pasó tu esposa, tres horas antes del día,
 10 vestida de colorado, que una reina parecía,
 vigüela de oro en sus manos y muy bien que la tanguía,
 12 cada vuelta que le daba: "Cornudo sea don García".
 -A lo que mi madre dice, mi suegra revocaría.
 14 Andes, andes, mi caballo, de noche como de día
 hasta llegar al palacio donde mi suegra vivía.
 16 -Dios la guarde, la mi suegra. -Bienvenido, don García.
 -Lo que yo le preguntase, breve me respondería,
 18 si vio por aquí pasar a mi esposa Madalena.
 -Por aquí pasó esta noche, dos horas antes del día,
 20 toda vestida de luto, que una viuda parecía,
 vigüela de oro en sus manos, de pesar no la tanguía,
 22 cada vuelta que le daba: "Valme, valme, don García".
 -Andes, andes, mi caballo, de noche como de día,
 24 que si ella me pasa el río, nunca enjamás la vería.-
 A la salida del monte don García toca a bocía.
 26 -Escanciador que escancia el vino, escancia con cortesía
 y guárdeme un trago de vino para el que toca a bocía.
 28 -No le guardaré yo uno, como dos le guardaría,
 si no era hermano tuyo o el infante don García.
 30 -Yo hermano no lo tengo, infante no conocía,
 siempre me dio dolo d'os que andan a la monteiría.-
 32 Estando en estas razones allí llegó don García.
 -Dios los guarde, los morillos, moros de la morería.
 34 -Bienvenido, cristianillo, que buen caballo traía.
 ¿Dónde camina el cristiano? -Camino para Turquía.
 36 -¿Quién ha de pasar la niña, quien la niña pasaría?
 Pasarala el cristianillo, que buen caballo traía.
 38 -Mi caballo tiene zuna, enjamás la perdería,

* En el Archivo Menéndez Pidal existen dos originales manuscritos.

- mujer que no tenga honra sobre sí no consentía.
 40 -Si la traía de su tierra, nadie se la quitaría.
 -Mi caballo tiene zuna, enjamás la perdería,
 42 donde hay tropa de caballos él delante nunca iría.
 -Para eso, cristianillo, para eso remedio había,
 44 que todos irán delante y el son postrero sería.-
 A la entrada de la ría don García respondía:
 46 -Vuelta, vuelta, mi caballo, que ya entramos en Turquía.
 El no la alcanzó con armas, que armas no las traía,
 48 que foi con habilidad y buena que le salía.
Válgame Nuestra Señora y la sagrada María

Variantes:

8a: sí por aquí vio; 11a: las manos; 13a: ¡Ay lo que mi madre;
 14a: Andes, mi caballo, andes; 24b: yo enjamás; 26a: Escanciador,
 el que escancia; 27a: y guarda; 28a: No le guardaríamos uno; 28b:
 como dos le guardaríamos; 30a: non lo tengo; 33a: vos guarda; 36a:
 ¡Quién la nifa ha de pasar; 45a: Desque entraron en el río; 48b:
 que muy buena la había.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Casomera, (Aller), ASTURIAS. Cesarea González.

Juan y Ramón Menéndez Pidal. Agosto de 1909.

>AMP

16 (í-a)

(El estaba a cazar, y vinieron los moros, lleváronla y él vienu y preguntó a su madre):

- Diga, diga la mi madre, por Dios y Santa María,
2 si han visto pasar por aquí mi esposa Madalena.
-Por aquí pasó esta noche, tres horas antes del día,
4 vestida de colorado, que una reina parecía.
Cada vuelta que ella daba: "Cornudo sea don García".
6 -Vamos, vamos, mi caballo, guárdete Santa María,
que lo que mi madre errase, mi suegra lo enmendaría.
8 -Diga, diga la mi suegra, por Dios y Santa María,
si ha visto pasar por aquí mi esposa Madalena.
10 -Por aquí pasó esta noche, dos horas antes del día,
toda vestida de negro, que una viuda parecía.
12 Cada vuelta que ella daba: "Valme, valme, don García".
-Vamos, vamos, mi caballo, guárdete Santa María,
14 si no la alcanzo en el monte, en jamás yo la vería.-
En el medio del monte ha tocado una bucina,
16 y los moros se sentaron al par de una fuente fría.
-Escanciador que escancia vino, escancie con cortesía,
18 que deje un vaso de vino pa'l que toca la bucina.
-Será el su hermanito o el infante don García.
20 -Yo hermano no lu tengo, ni a don García conocía,
mas que siempre tuve duelo del que anda a la montería.-
22 Estando en estas razones ha llegado don García.
-Dios guarde a los morillos, morillos de morería.
24 -Dios guarde al cristianito, caballo polido traía;
¿a dónde va el cristianito, aunque es poca cortesía?
26 -Vengo del señor Santiago, camino para Turquía.
-¿Si nos quisiera pasar esta esclava al alto la ría?
28 -Mi caballo tiene maña que nunca la perdería,
mujer que no fuese suya, consigo no consentía.
30 Mi caballo tiene maña que nunca la perdería,
onde va fuerza de tropa él el postrero sería.
32 Pasen todos los morillos, que yo después pasaría.
-Vuelta, vuelta, mi caballo, que entramos en morería,
34 que esta esclava no era suya, esta esclava era mía,
mas yo saquéla con mañas, que armas no las traía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Bao, (Ibias), ASTURIAS. Luisa Rodríguez, 24 años.

Aurelio de Llano Roza de Ampudia. 1918-1925.

>AMP

17 (1-a)

- Míralo por donde va, el infante don García,
 2 míralo por donde va en busca de Magdalenita.
 -Diga, diga la mi madre, diga, diga madre mía,
 4 si vio pasar a su nuera, su nuera Magdalenita.
 -Por aquí pasó, hijo mío, tres horas antes del día,
 6 pandero de oro en sus manos, mi Dios cómo lo tafía,
 el moro que la llevaba besitos le purría
 8 y cada paso que daba: "Mi cornudo don García".
 -Vamos, vamos, mi caballo, que esto la verdad no es;
 10 entre suegros y cuñadas la verdad me contarían.
 -Diga, diga la mi suegra, diga, diga suegra mía,
 12 si vio pasar a su hija, su hija Magdalenita.
 -Por aquí pasó, hijo mío, tres horas antes del día,
 14 cubierta iba de nieve y de la helada fría,
 pandero de oro en sus manos de pesar no lo tafía,
 16 y cada paso que daba "¡Ay, mi esposo don García!",
 el moro que la llevaba bofetadas le purría.
 18 -Vamos, vamos, mi caballo, que esta la verdad sería.-
 Bien los viera merendar junto a una fuente fría,
 20 y él se puso a tocar una cuerna que traía.
 -Por Dios te pido, buen moro, cuanto pedir te podía,
 22 que guardes una limosna para el que la cuerna tafía.
 -Si es tu padre o tu madre o tu esposo don García.
 24 -Ni es mi padre, ni mi madre, ni mi esposo don García,
 pobres que andan por el mundo, que yo mucho duelo tenía.-
 26 Estando en estas palabras el caballero llegara.
 -Dios te guarde perro moro y toda tu compañía.
 28 -Pásame esta nifa el río no puede pasar a pie.
 -Mi caballo es brioso, mujeres no consentía,
 30 que ella, si estaba preñada, de breve reventaría.
 -Ella, si estaba preñada, porque preñada venía.-
 32 La cogiera por los brazos y al caballo la subía;
 cuando el moro entró al río el caballero salía.
 34 -Quédate ahí, perro moro, que esta nifa es muy mía.
 -Y tú la llevas preñada de toda mi morería.
 36 -Yo, si la llevo preñada, porque preñada venía.
 Nuestra Señora me valga, válgame Santa María.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Occidente de ASTURIAS.

Original manuscrito de letra no identificada incluido en el proyecto de segunda edición del romancero de Juan Menéndez Pidal. ED. Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, X, CSIC, Santander, 1945, pp. 77-79.

>AMP

18 (1-a)

- Que cayó en poder de moros la esposa de don García.
 2 Diez mil moros la llevaban y todos en romería.
 -Ande, mi caballo, ande, ande de noche y de día,
 4 hasta llegar al palacio donde está la madre mía.
 -Dios ayude la mi madre.- -Bienvenido, don García.
 6 -Lo que voy a preguntar pronto me respondería:
 si vio por aquí esta noche mi esposa doña María.
 8 -Por aquí pasó esta noche, dos horas antes del día,
 vestida de colorado, que una reina parecía;
 10 vihuela de oro en sus manos y muy bien que la tangía.
 Cada vuelta que le daba: "Cuernos, cuernos, don García".
 12 -Ande, mi caballo, ande, de noche como de día,
 hasta llegar al palacio donde estaba la mi tía.
 14 -Dios ayude a la mi tía. -Bienvenido, don García.
 -Lo que voy a preguntar pronto me respondería:
 16 si vio por aquí esta noche mi esposa doña María.
 -Por aquí pasó esta noche, tres horas antes del día,
 18 toda vestida de negro, que una viuda parecía;
 vihuela de oro en sus manos, de pesar no la tangía.
 20 Cada vuelta que le daba: "Valme, valme, don García".
 -Ande, mi caballo, ande, de noche como de día.-
 22 Toca en el medio del monte la bocina don García.
 -Escanciador que da el vino, escancie con cortesía,
 24 guárdeme un vaso de vino para aquel de la bocina.
 -No le guardaría uno como dos le guardaría,
 26 si no fuera su hermano o su esposo don García.
 -Hermanos no tengo yo y ni esposo conocía,
 28 es que lástima me dan los que andan de montería.-
 En estos y otros comedios allí llega don García.
 30 -Dios ayude a los morillos, morillos de morería.
 -Bienvenido el cristianillo, que buen caballo traía.
 32 -Yo vengo de Santiago, camino pa Turquería.
 -Allá vamos todos juntos, iremos en compañía.
 34 -Mi caballo tiene zuna que jamás la perdería,
 que entre tropa de caballos él delante nunca iría.
 36 -Nosotros delante iremos y usted detrás quedaría.
 -Alla abajo hay un reguero ¿quién ha de pasar la niña?
 38 -Pasarála el cristianillo, que buen caballo traía.
 -Mi caballo tiene zuna que jamás la perdería,
 40 mujer que no tenga honra sobre sí no consentía.
 -Si la trae de su tierra, nadie se la quitaría.-

- 42 Cuando iba cuestas arriba ojos que lo mirarían,
cuando iba cuesta abajo ni el diante lo alcanzaría.
- 44 -Vuelta, vuelta, mi caballo, ya entramos en Turquería.
Adiós, adiós, los morillos, morillos de morería.
- 46 -Adiós, adiós, el cornudo, el cornudo don García,
esa mujer va preñada de cuántos moros había.
- 48 -Para moro, o perro para, yo se lo bautizaría.
¡Válgame nuestra Señora y la sagrada María!^o

^o El estribillo se repite cada dos hemistiquios, según nota del colector.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Dobres, (La Vega de Liébana), CANTABRIA.

José María de Cossío. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, t. I, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 46-47.José María de Cossío, Romances de tradición oral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, pp. 23-25.

19 (í-a)

- Fuera a caza, fuera a caza el infante don García,
 2 fuera a caza, fuera a caza, no cazó como solía.
 Mientras tanto le llevaron la su esposa doña Elvira.
 4 -Llevarásme, mi caballo, donde mi madre vivía.
 -Dígame, madre galana, dígame, madre querida,
 6 si ha visto pasar por aquí, la mi esposa doña Elvira.
 -Por aquí pasó ayer tarde tres horas antes del día,
 8 setecientos perros moros iban en su compañía,
 con buena toca tocada, con buena saya vestida,
 10 con los unos bien hablaba, con los otros bien reía.
 -Llevarásme, mi caballo, donde mi suegra vivía,
 12 que me diga la verdad que mi madre no quería.
 -Dígame suegra galana, dígame suegra querida,
 14 si vio pasar por aquí a mi esposa doña Elvira.
 -Por aquí pasó ayer tarde tres horas antes del día,
 16 setecientos perros moros iban en su compañía,
 de los unos mal hablaba de los otros maldecía.
 18 -¿Caballo que bien corriese, dónde los alcanzaría?-
 -Caballo que bien corriese de la sierra les vería.-
 20 Ya que ha llegado a la sierra tocara la su bocina;
 bien la oyera, bien la oyera la su esposa doña Elvira;
 22 bien la oyera, bien la oyera, al pie de una fuente fría.
 -Guarde, guarde el escanciante un trago pa'l que venía.
 24 -O es pariente o es hermano, o es marido que dolía.
 -Ni es padre, ni es hermano, ni es marido que dolía,
 26 que yo siempre fui doliosa de aquel que solo camina.-
 Y entre estas palabras y otras el caballero venía.
 28 -Buenos días, caballeros y también la blanca niña.
 -Venga con Dios el caballero, buena sea su venida,
 30 que en las ancas del caballo llevará la blanca niña.
 -Mi caballo tiene una tacha, nadie la conocería,
 32 si la niña va preñada bendito el paso daría.
 -Si la niña va preñada, aquí nadie lo sabía,
 34 que se la hurtamos anoche al infante don García.
 -Mi caballo tiene una tacha, nadie la conocería,
 36 que si no va el delantero bendito el paso daría.
 -Vaiga, vaiga el caballero vaiganos siendo la vía.-
 38 Ellos que recordaron, cien leguas delante iban.
 -Vuelva, vuelva el caballero vuélvanos la blanca niña,

- 40 que la niña va preñada de toda la morería.
-Si la niña va preñada, mujer es que pariría;
- 42 si pariese hijo varón será rey en Castilla,
y si pariese hija hembra monja en Santa Catalina.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

San Mamés, (Polaciones), CANTABRIA.

José María de Cossío y Tomás Maza Solano. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, t. I, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 48-49.

20 (f-a)

- A caza, iba a caza, el infante don García;
 2 lleva los galgos cansados de subir cuestras arriba,
 cuando le vino una carta de su esposa doña Elvira,
 4 que la cautivaron moros días de Pascua Florida,
 estando cogiendo flores para la Virgen María
 6 en el jardín de su padre que muy buenos los tenía.
 -Ala, ala, mi caballo, el de la espada dorada,
 8 tú me pondrás esta tarde donde yo mujer tenía.-
 Se ha asomado a una collada de las más altas que había;
 10 vio los moros comer al pie de una verde oliva;
 vio los moros comer y a su esposa en compañía.
 12 De luego que los vio tocaba una violina,
 la que llegó a conocer su esposa doña Elvira.
 14 -Por Dios le pido al moro y a toda su morería
 que deje una tajada para aquel que allí venía.
 16 -¿Es algún primo o hermano o el infante don García?--
 -No es ningún primo, ni hermano, ni el infante don García;
 18 que siempre fui bien mirada por aquel que bien camina.
 -Buenas tardes, moro perro, y también su morería.
 20 -Téngalas el caballero con toda su bizarría;
 deténgase el caballero, deténgase por su vida.
 22 -No me puedo detener por cuanto en el mundo había;
 quiero pasar esta tarde a tierra de morería.
 24 -Deténgase el caballero y pásenos a la niña.
 -Mujer que no tiene honra mi caballo no sufría.
 26 -Si la tenía en su tierra aquí también la tenía;
 hemos hecho juramento, yo y toda la morería,
 28 de no tocarla ninguno hasta los campos de Hungría.-
 Apeose el infante y a caballo la ponía,
 30 y de luego que la puso dejó de andar y corría.
 -Deténgase el caballero y déjese atrás la niña,
 32 porque la lleva preñada de toda la morería.
 -Que la lleve, que la deje, esta es la mujer mía;
 34 si pare hijo varón será rey en la Turquía,
 y si pare niña hembra yo monja la metería
 36 en el convento de Santa Clara para servir a María.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Fresno del Río, (Enmedio), CANTABRIA.

José María de Cossío y Tomás Maza Solano. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, t. I, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 41-44.

21 (í-a)

- A cazar iba, a cazar, el infante don García;
 2 a cazar iba, a cazar por una sierras arriba,
 donde cae la nieve a copos, donde cae el agua fría,
 4 donde nace la culebra, la sierpe le respondía.
 Llególe la oscura noche en una triste montaña.
 6 Arrimóse a un duro tronco, el más gordo que allí había,
 y en la ramita más alta un ave así le decía:
 8 "Vuélvase el conde a su casa, el infante don García,
 porque a su esposa la llevan moros por sierras arriba".
 10 -Alto, alto, el mi caballo, el de la espada dorida;
 esta noche me pongáis donde está la madre mía.
 12 -Madre ¿ha visto por aquí pasar a mi esposa Elvira?--
 -Hijo, por aquí pasó tres horas antes del día;
 14 un cantar iba cantando y un moro le respondía.--
 En eso él conoció que le decía mentira.
 16 -Alto, alto el mi caballo, el de la espada dorida;
 esta noche me pongáis donde está la suegra mía,
 18 esa me dirá verdad, que la duele como hija.
 -Señora ¿ha visto por aquí pasar la mi esposa y la su hija?--
 20 -Hijo, por aquí pasó una hora antes del día;
 grandes llantos iba dando, y ella dijo: "Ay, madre mía",
 22 yo la dije: "Dios te ampare y también Santa María,
 Dios dé salud a tu esposo el infante don García,
 24 que te sacaré de entre ellos a no faltarle la vida".
 -Alto, alto el mi caballo, el de la espada dorida,
 26 esta noche me pongáis donde está la esposa mía.--
 Al pasar una gran cuesta y al dejar una llanilla
 28 vio que estaban merendando los moriscos y la niña,
 vio que estaban merendando debajo de una verde oliva.
 30 Tocó el son de su guitarra, la niña lo conocía.
 -Por Dios te pido escanciero que me descancies la sidra,
 32 que me dejes pan y vino para aquel que allí venía.
 -¡Ay! ¿es padre o es hermano, o es esposo de la niña?--
 34 -No lo es padre, ni es hermano, yo esposo no tenía,
 es que siempre tengo duelo del que el camino venía.
 36 -Bienvenido sea el caballero, bien venida tu venida.
 -Mahoma os guarde a los moros, y Dios a la blanca niña.
 38 -Pan y vino te han dejado por mandado de la niña.
 -Gracias a usted la señora, yo a usted no la conocía.
 40 -¿Para dónde el caballero?-- -Allá va para Turquía,
 a llevar pliegos al rey y reina de la morería.
 42 -Entonces el caballero nos podrá llevar la niña.--

- Al pasar por una gran puente armaron grande porfía,
44 ellos que debía de ir delante de ellos la niña.
-El mi caballo, señores, es criado en cortesía,
46 y si ésta, doncella no fuera, al punto la tiraría.-
Todos dicen a una voz: "doncella, por vida mía".
48 Y ya pasados los moros el infante don García
tiró un puñal a la puente que al suelo va desde arriba.
50 Allí venía un perro moro, destas maneras decía:
-Ay, si la llevas, caballero, ay, si nos llevas la niña,
52 nos la llevas a traición el caballero a la niña.-
Venía allí un perro moro destas maneras decía:
54 -Que la llesves, que la dejes, de mi preñada ya iba.
-Mientes el moro, el moro mientes, que a mí llegado no habías.
56 -Si pariere hijo varón yo a los perros lo echaría,
y si pariere una hembra yo por Dios la criaría,
58 y después de estar criada a tu tierra la enviaría.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Puente Pumar, (Polaciones), CANTABRIA.

José María de Cossío y Tomás Maza Solano. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, t. I, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 45-46.

22 (í-a)

- A caza lo iba, a caza el infante Juan García;
 2 lleva los perros cansados de subir cuestras arriba,
 cuando le vinieron nuevas de su esposa doña Elvira,
 4 que la cautivaron moros días de Pascua Florida.
 -Alto, alto, mi caballo, el de la espada dorida,
 6 tú me pondrás esta noche donde yo madre tenía,
 y esa me podrá decir de su nuera, esposa mía.
 8 -Dígame usted, la mi madre, dígame usted, madre mía,
 si vio por aquí pasar a su nuera, esposa mía.
 10 -Por aquí la vi pasar tres horas antes del día,
 con buena toca tocada, con mejor saya vestida;
 12 con los unos bien cantaba, con los otros bien reía,
 con el más pequeño de ellos buenos romances decía.
 14 -Alto, alto, mi caballo, el de la espada dorida,
 tú me pondrás esta noche donde yo suegra tenía;
 16 esa me podrá decir de su hija, esposa mía.
 -Por aquí la vi pasar antes de romper el día,
 18 con mala toca tocada, con peor saya vestida;
 con los unos renegaba, con los otros maldecía,
 20 en altas voces diciendo: "Acorredme, madre mía";
 yo me asomé a una ventana, la más alta que tenía:
 22 "¡Que te ampare Dios del cielo y la sagrada María,
 y en el tu corazón llesves al infante Juan García!"
 24 "Que le lleve, que le deje aquí poco me valdría".
 -Alto, alto, mi caballo, el de la espada dorida,
 26 tú me pondrás esta noche donde yo mujer tenía.-
 Asomóse a una collada, la más alta que allí había,
 28 y les vio estar almorzando debajo de una verde oliva.
 -Por Dios le pido valencio, por Dios y Santa María,
 30 que le guardaras un trago, para aquel que allí venía.
 -¿Es algún primo o hermano o el infante Juan García?—
 32 -No es mi padre, ni es mi hermano, ni el infante Juan García,
 que yo siempre fui cuitada del que camino camina.
 34 -Buenos días, moro perro con toda su morería.
 -Bienvenido el caballero con toda su bizarría:
 36 muy solo va el caballero sin ninguna compañía.
 -Me esterró el rey de mi tierra, para la vuestra me envía.
 38 -Entonces el caballero llevarános esta niña.
 -Si la niña no tiene honra el caballo se espantaría,
 40 que mi caballo es cortés y usaba de cortesía.
 -Sí, señor, honra tiene, si en su tierra la tenía.-
 42 Se apea el caballero y a las ancas la ponía.

- Al pasar el río largo, a pesar el ancho iba.
44 -Apéese el caballero; si no, déjenos la niña.
-La niña no vos la dejó que primero lo fue mía.
46 -Pues ya la lleva preñada de toda la morería.
-Si pare niño varón, sería rey de Turquía,
48 y si pare niña hembra religiosa en Santa María.
Válgame nuestra Señora, válgame Santa María.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

La Puente del Valle, (Valderredible), CANTABRIA. Basilisa Díaz, 52 años.

Eduardo M. Torner, 1931.

>AMP

23 (í-a)

- A cazar iba, a cazar el infante don García,
 2 no ha encontrado que cazar, ni caza ni cosa viva,
 si no es un águila real, ni los perros la querían.
- 4 -Vete a casa, el cazador, vete a casa por tu vida,
 te la cautivan los moros a tu esposa doña Elvira.
- 6 -Si la cautivan los moros, cristianos la volverían.-
 Ha ido a casa el cazador, por ver si verdad había;
 8 todo lo encontró cerrado, ventanas y celosías.
 Ha ido en casa de su madre: -Dígame, la madre mía,
 10 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Elvira.
 -Sí, hijo, por aquí ha pasado tres horas antes del día,
 12 dando voces como loca, que el corazón me partía;
 bien tocaba la guitarra, mejor romance decía:
- 14 "Vivan, vivan moros perros, muera, muera don García".
 -Adelante, mi caballo, que aquí verdad no la había.-
- 16 Ha ido en casa de su suegra, por ver lo que le decía.
 -Dígame usted la mi suegra, dígame la suegra mía,
 18 si ha pasado por aquí la mi esposa, la su hija.
 -Sí, hijo, por aquí ha pasado tres horas antes del día,
 20 dando voces como loca, que el corazón me partía;
 bien tocaba la guitarra, mejor romance decía:
- 22 "Mueran, mueran moros perros, viva, viva don García,
 que si él estuviera aquí, otra cosa le sería".
- 24 -Adelante mi caballo, adelante con la guía,
 mucha cebada te he dado, mucho trigo te daría,
 26 si me llevas esta noche antes de entrar en Turquía.-
 Han andado siete leguas, puente de pellejo había,
 28 ha sacado su puñal de su dorada petrina.
 -Adiós, adiós, moros perros, que ya sos llevo la niña.
- 30 -Prenada, preñada la llevas de un hijo de una judía.
 -Pues si pariera un varón yo me le bautizaría,
 32 y si me pariera una hembra yo me le bautizaría;
 adiós, adiós, moros perros, que ya me llevo la niña.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Bárcena de Ebro, (Valderredible), CANTABRIA. Ignacia Maslasca, 72 años.

Eduardo M. Torner, 1931.

>AMP

24 (1-a)

- A caza y a caza iba el infante don García
 2 a donde gallos no cantan, a donde gallos no había,
 donde canta la culebra, la sierpe le respondía.
 4 -A casa, a casa, el buen conde, el infante don García,
 que a su esposa llevan moros aquellas sierras arriba.
 6 -Alto, alto, mi caballo, el de la dorada silla,
 mucha cebada te he dado y mucha más todavía,
 8 si me llevas esta noche donde mi madre vivía,
 que ella, por ser mi madre, la verdad me la diría.
 10 -Buenas noches la mi madre, buenas noches, madre mía,
 ¿si ha visto por aquí pasar a la mi mujer querida?—
 12 -Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día,
 un romance iba diciendo, los moros la respondían.—
 14 Naquello conoció él que la verdad no decía.
 -Alto, alto, mi caballo, el de la dorada silla,
 16 mucha cebada te he dado y mucha más te daría,
 si me llevas esta noche donde mi suegra vivía,
 18 que aquella, por ser su hija, la verdad me la diría.
 -Buenas noches la mi suegra, buenas noches, suegra mía,
 20 ¿si ha visto por aquí pasar a mi mujer y su hija?—
 -Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día;
 22 tres palabras dijo solas, las dos dijo de García
 y la última que dijo: "Ampárame madre mía"
 24 "Cómo te ampararé yo, te ampare Santa María."—
 Al bajar una gran cuesta y al subir una llanilla
 26 en el tocar la corneta, la niña le conocía.
 Se han sentado a merendar debajo una verde oliva.
 28 -Guárdense el pan y el vino pa'el que camino traía.
 -¿Es algún primo o hermano, o el infante don García?—
 30 -No es ningún primo o hermano, ni el infante don García,
 que siempre he tenido duelo del que camino traía.
 32 -Buenas noches, buena gente y en medio la blanca niña.
 -Pan y vino se ha guardado por mandado de la niña.
 34 -Muchas gracias caballero, mas yo no la conocía.
 -¿Dónde va el caballero?— -Allá voy para Turquía
 36 a llevar pliegos al rey y a la reina de Turquía.
 -¿Si usted nos podría pasar del río Jorge esta niña?—
 38 -Mi caballo no sufre ancas de toda la morería.—
 Apeóse el caballero, y a las ancas la ponía,
 40 pega vuelta a su caballo ¡Ay, mi Dios, cómo corría!
 por los altos corría mucho, por los llanos no se vía.
 42 -Vuelva, vuelva, el caballero, que preñada va la niña.

-Siquiera vaiga preñada, siquera vaiga vacía,
44 si pariera un moro perro, yo a los perros lo echaría,
si pariera una infantita, yo por Dios la criaría,
46 después de haberla criado a su tierra la enviaría.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Salceda, (Polaciones), CANTABRIA. Recogido en Uznayo a una vieja.
Diego Catalán y Alvaro Galmés. Agosto de 1948.

>AMP

25 (í-a)

- Iba a caza, iba a caza el infante Juan García,
2 cuando le vinieron cartas de su esposa doña Alvira,
que la cautivaban moros día de Pascua Florida
4 cogiendo veras y flores para la Virgen María.
-Ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
6 tú me pones esta noche donde madre yo tenía.
-Buenos días la mi madre, buenos días madre mía.
8 ¿Ha visto pasar por aquí a su nuera y mujer mía?—
-Por aquí la vi pasar dos horas antes del día,
10 ca los unos bien cantaba, y a los otros bien decía,
y al más pequeñito de ellos un grande romance decía.
12 -Ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
que ésta verdad no nos dice, ésta verdad no decía,
14 ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
tú me pones esta noche donde yo suegra tenía.
16 -Buenos días la mi suegra, buenos días, suegra mía.
¿Ha visto pasar por aquí a su hija y mujer mía?—
18 -Por aquí la vi pasar cuando el sol resplandecía
con mala toca tocando, con mala saya vestida,
20 a los unos religaba, a los otros maldecía
y en altas voces me dijo: "Ampáreme, madre mía".
22 Yo me asomé a esta ventana, "No te puedo amparar hija,
que en tu pecho llevarás el infante Juan García".
24 "Que le lleve o no le lleve aquí poco me valdría."
-ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
26 que ésta verdad sí nos dice, que ésta verdad sí decía,
ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,
28 tú me pones esta noche donde mujer yo tenía.—
Yo me asomé a una collada, la más alta que allá había,
30 y los vio merendar debajo una verde oliva.
. y el tocó una violina.
32 -Ya guardarán un trago para aquel que allí venía.
-Es algún primo o hermano o el infante Juan García.
34 -No es ningún primo, ni hermano, ni el infante Juan García,
que yo siempre he sido buena para aquel que bien camina.
36 -Buenos días, el buen moro con toda su morería.
-Buenos días, el cristiano con toda su bizarria,
38 milagro por esta tierra sin ninguna compañía.
-Me desterró el rey en mi tierra y pa' la suya vendría.
40 -Si usted fuese a nuestra tierra nos pasaría esta niña,
que se la hemos robado al infante Juan García.
42 -Mi caballo es cortés y era de la cortesía,
mujer que tuviera honra volaba que no corría,
44 mujer que no la tenga bendito paso daría.

- Honra caballero sí tiene, si en su tierra la tenía,
46 que se la hemos robado al infante Juan García.-
Puso la niña a caballo, volaba que no corría.
48 Vuelve la niña p'atrás
- Alto, alto, caballero, vuelva, vuélvanos la niña,
50 que ya la lleva preñada de toda la morería.
-Si para niño varón será rey de la Turquía,
52 y si para niña hembra galgos y perros habría.
Válgame Nuestra Señora y la Virgen María.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Uznayo (Polaciones), CANTABRIA. Manuela García Rada, 84 años.
Encuesta Norte-77: Diego Catalán, José M. Cela, Paloma Montero y
Flor Salazar. 9 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del romancero castellano-
leonés. AIER, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos,
Madrid, 1982, pp. 126-127.

>ASOR-I.U.SMP

26 (í-a)

- A caza iba y a caza el infante Juan García,
2 cuando le vinieron cartas de su esposa, doña Elvira,
que la cautivaron moros día de Pascua Florida,
4 estando cogiendo flores para la Virgen María.
-Arre, arre, mi caballo, y el de la espada florida,
6 tú me pondrás esta noche donde yo madre tenía.
-Madre, por ser la mi madre, y usted la verdad diría,
8 ¿si vio pasar por aquí a su nuera y mujer mía?—
-Por aquí pasó ayer tarde con toda la morería;
10 con los unos bien cantaba, con los otros bien reía,
con el más pequeño de ellos, grande romance decía.
12 -Arre, arre, mi caballo, que esta verdad no es creída.
-Suegra, por ser la mi suegra, y usted la verdad diría,
14 ¿si vio pasar por aquí a su hija y mujer mía?—
-Por aquí pasó ayer tarde con toda la morería;
16 con los unos renegaba, con los otros maldecía,
con el más pequeño de ellos, grande maldición decía.
18 Por la calle iba diciendo: "¡Y ampárame, madre mía!"
Me he asomado a una ventana, de las más altas que había,
20 y en altas voces le dije: "No te puedo amparar, hija".
-Arre, arre, mi caballo, que esta verdad es creída;
22 tú me pondrás esta noche donde yo mujer tenía.—
Se ha asomado a una collada, de las más altas que había,
24 y vio los moros cenar debajo una verde oliva;
de que les ha visto allí, les tocó una violina:
26 -Por Dios le pido, buen moro, por Dios y Santa María,
que guardara una tajada para aquel que atrás camina.
28 -¿Es algún primo o hermano o el infante Juan García?—
-No es ningún primo ni hermano, ni el infante Juan García,
30 que yo siempre fui guardada para aquel que bien camina.
-Buenas noches tenga, el moro, con toda la morería.
32 -Buenas noches, caballero, con toda su bizarría.
De prisa va el vaballero, ¿cómo no se detenía?—
34 -Tengo pasar esta noche, tengo que pasar la ría.
-Apéese, el caballero, y apéese por su vida,
36 apéese, el caballero, pásenos allá a esta niña.
-Mujer que no tiene honra, mi caballo no sufría.
38 -Si la tenía en su tierra, también aquí la tenía.—
Se ha apeado el caballero y le puso a las ancas a la niña;

- 40 de que la tuvo a caballo, volaba que no corría.
-Apéese, el caballero, y déjenos atrás la niña,
42 que ya la lleva preñada de toda la morería.
-Si parié hombre varón, será rey en Turquía;
44 y si parié mujer hembra, yo monja la metería.
¡Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María!

Variantes:

4a: cogiendo rosas; 5b: el de la esclava florida; 8b: a mi esposa doña Elvira; 14b: a mi esposa doña Elvira; 17b: una maldición; 27a: que guardáseis una tajada; 27b: para aquel que bien venía; 27b: para aquel que bien camina; 32b: la bizzarria; 34a: tengo mucha prisa que; 35a: Haga el favor, caballero; 35b: haga el favor por su vida; 36b: de pasarnos esta niña.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Uznayo (Polaciones), CANTABRIA. Juliana García, 64 años.
Encuesta Norte-77: Diego Catalán, José M. Cela, Paloma Montero y
Flor Salazar. 9 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del romancero castellano-leonés. AIER, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos
Madrid, 1982, pp. 127-128.

>ASOR-I.U.SMP

27 (1-a)

- A caza iba, a caza, el infante Juan García,
2 lleva el caballo cansado de subir cuestas arriba,
cuando le vino una carta de su esposa, doña Elvira,
4 que la cautivaron moros día de Pascua Florida,
estando cogiendo flores para la Virgen María.
6 -Ala, ala, mi caballo, que ésta la verdad decía,
tú me pondrás esta noche donde yo madre tenía.
8 -Mi madre, por ser mi madre, madre si bien me quería,
me dirá si vio pasar a mi esposa, doña Elvira.
10 -Por aquí pasó ayer tarde con toda la morería;
con los unos bien cantaba, con los otros bien reía.
12 -Ala, ala, mi caballo, que ésta verdad no decía,
tú me pondrás esta noche donde yo suegra tenía.
14 -Mi suegra, por ser mi suegra, suegra, si bien me quería,
me dirá si vio pasar a su hija, esposa mía.
16 -Por allí pasó ayer tarde con toda la morería;
con los unos renegaba, con los otros maldecía,
18 y en voces grandes dijo: "¡Ampárame, madre mía!"
Yo me asomé a la ventana, la más alta que tenía,
20 y con grandes voces dije: "No te puedo amparar, hija,
en tu pecho llevarás el infante Juan García."
22 "Que le lleve, que le deje, nadie me lo conocía."
-Ala, ala, mi caballo, que ésta la verdad decía,
24 tú me pondrás esta noche donde yo mujer tenía.
... el moro perro a la sombra de una oliva
26 tocó una violina.
-Deténgase, moro perro,
28 ... dejar tajada para aquel que atrás camina.
-¿Es padre o es hermano o el infante Juan García?
30 -No es padre ni es hermano, ni el infante Juan García,
yo siempre he sido mirada para aquel que atrás camina.
32 -Buenas tardes, moro perro, con toda la morería.
-Buenas tardes, caballero, dígame, ¿a dónde camina?
34 -Estoy aburrido 'e mi tierra, me marcho para las Indias.
-¿Puede hacernos usted el favor de llevarnos esta niña?
36 -Mujer que no tiene honra, mi caballo no sufría.
-Mujer que sí tiene honra, que de su tierra venía.-
38 Picó espuela a su caballo, ... pasó el río.
-Deténgase, el caballero, déjenos atrás la niña,

- 40 que ya la lleva embrazada de toda la morería.
-Si la llevo, que la lleve, primero lo estaba mia.

Variantes:

3a: cuando recibió una carta.

FRAGMENTOS

Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Vicenta Góme

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, José Ma. Cela, Paloma
Montero, Flor Salazar. 9 de julio de
1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del romancero
castellano-leonés. AIRE, t. I, Seminario Menéndez
Pidal-Gredos, Madrid, 1982, p. 129.

>ASOR-I.U.SMP

- A caza y a caza iba el infante Juan García,
2 cuando recibió una carta de su esposa, Doña Elvira,
que la cautivaban moros día de Pascua Florida.
.....

Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Esquiladoras.

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, José Ma. Cela, Paloma
Montero, Flor Salazar. 9 de julio de
1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del romancero
castellano-leonés. AIRE, t. I, Seminario Menéndez
Pidal-Gredos, Madrid, 1982, p. 129.

>ASOR-I.U.SMP

- A cazar iba, a cazar el infante Juan García,
2 lleva los perros cansados de subir cuestas arriba.
.....

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Prádanos de Bureba, (Prádanos de Bureba), BURGOS.

Federico Olmeda. [c. 1902].

>AMP

28 (í-a)

A cazarlo va a cazar, el infante don García
 2 y a cazarlo va a cazar por esos montes arriba;
 los perros ya iban cansados, la noche ya iba venida,
 4 y le ha pillado la noche en una oscura montaña
 donde gallos no cantaban, donde gente no se oía,
 6 donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría,
 y en la ramita más alta y había un ave que decía:
 8 "Despierta si estás dormido, el infante don García,
 que a tu esposa llevan moros por esa montaña arriba."
 10 Echa rienda a su caballo, la de la silla lorida.
 -Tú me pondrás esta noche donde mi suegra vivía.-
 12 Da un golpecito a la puerta, la suegra le respondía.
 -Diga usted, señora suegra, diga usted, señora mía,
 14 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Elvira.
 -Sí, hijo, por aquí ha pasado dos horas antes del día,
 16 romances iba cantando, los moros la respondían.-
 Y echa rienda a su caballo, la de la silla lorida.
 18 -Tú me pondrás esta noche donde mi madre vivía.-
 Da un golpecito a la puerta, la madre le respondía.
 20 -Por Dios le pido a usted madre, por Dios y Santa María
 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Elvira.
 22 -Sí hijo, por aquí ha pasado dos horas antes del día
 de los gritos que iba dando y el corazón me partía,
 24 yo la dije Dios te ampare, Dios y la Santa María,
 que le dé salú a tu esposo, y al infante don García,
 26 que te saque de entre moros y a tu tierra volverías.
 -Diga usted, señora madre, diga usted, señora mía,
 28 si la podré alcanzar antes de entrar en Turquía.
 -No sé que te diga, hijo, ya hace rato que camina.-
 30 Echa rienda a su caballo, la de la silla lorida.
 Al subir una gran cuesta y al bajar una llanilla
 32 sacó el conde la guitarra por ver si le conocía.
 -Por Dios les pido a los moros, por Dios y Santa María,
 34 que le guarden pan y vino para aquel que allí venía.
 -O lo es padre o es hermano o es esposo de la niña.
 36 -Ni les padre ni es hermano, esposo no le tenía;
 siempre he tenido yo duelo, duelo de los que caminan.
 38 -Buenos días, caballero y en medio la blanca niña.
 -Pan y vino le han guardado por mandado de la niña.
 40 -Muchas gracias, la señora, pues yo no la conocía.
 -¿A dónde va el caballero y adonde va, adonde camina?
 42 -Y a llevar pliegos al rey y a la reina de Turquía.-
 Los moros y el caballero han armado una porfía

- 44 quien ha de pasar delante si el caballero y la nifa.
.....[pero la llevas preñada] de un hijo de una judía.
- 46 -Si fuera varón ha de ser rey en Castilla
y si fuese hembra de su abuela bien querida.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Los Balbases, (Los Balbases), BURGOS. Salustiana Martínez, 48 años.

Narciso Alonso Cortés, 1908.

>AMP

29 (í-a)

Ha salido para caza, el infante don García;
 2 no se ha hallado con la caza, ni cosa muerta ni viva.
 Se ha sentado a descansar al tronco de una encina.
 4 Un pajarito en el aire estas voces le decía:
 "Que te la llevan, galán, que te la llevan cautiva,
 6 que te la llevan, galán, a tu esposa doña Oliva."
 Ha montado en un caballo y arroyo arriba subía.
 8 A poco rato que anduvo con su madre se encontraría.
 -Diga usted, la mi madre, diga usted, la madre mía,
 10 si pasó por aquí mi esposa doña Oliva.
 -Sí, hijo mío, que pasó tres horas antes del día;
 12 bien tocaba la guitarra, mejores romances decía.
 "Viva, viva el perro moro; muera, muera don García".
 14 -No la creo yo a mi madre que mi esposa no diría.-
 Ha dado rienda a su caballo, se ha subido más arriba;
 16 a poco rato que anduvo a su suegra encontraría.
 -Dígame usted, la mi suegra, dígame la suegra mía,
 18 si pasó por aquí mi esposa doña Oliva.
 -Sí, hijo mío, que pasó, tres horas antes del día,
 20 y de llanto que llevaba el corazón me partía.-
 Ha dado rienda a su caballo, se ha subido más arriba;
 22 a poco rato que anduvo con los moros se encontraría;
 se habían sentado a descansar al tronco de una encina.
 24 -Guarden pan para el que viene y vino pa'l que venía.
 -Si es tu padre o es tu hermano o es tu marido, chiquilla.
 26 -Ni es mi padre, ni es mi hermano ni es mi marido el que venía.-
 Al encontrarse con ellos, estas palabras le decían:
 28 -¿Pa donde va el caballero, pa donde lleva la guía?
 -Voy pa tierra de los moros, pa esa que llaman Turquía.
 30 -Si vas pa tierra de los moros, darás ancas a esta niña.
 -Mi caballo no sufre ancas, si no es soltera la niña.
 32 -Solterita es, señor, solterita por mi vida.-
 La ha cogido de la mano y pa'l caballo la subía,
 34 y delante de los moros su camino ellos seguían.
 Al pasar de un riachuelo hizo una descarga García,
 36 y de tres mató a los dos, mas el que quedó decía:
 -Tú te la llevas, galán, tú te llevas a la niña,
 38 pero la llevas preñada del hijo de una judía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)
 San Martín de Humada, (Humada), BURGOS.
 26 de diciembre de 1908.
 >AMP

30 (1-a)

Por el monte se ha ido a cazar el infante don García,
 2 no ha encontrado que cazar, ave ni muerta ni viva;
 se ha arrimado a un arbolito, que es de grande maravilla:
 4 el tronco tiene de oro, la rama de plata fina,
 en lo más alto del árbol hay un ave que decía:
 6 "Vete tú, el infante, a casa, el infante don García
 mira que te están llevando a tu esposa doña Elvira
 8 a esa tierra de los moros a la ciudad de Turquía.
 Estrechas sendas dejaba, anchos caminos cogía,
 10 se va para en ca su madre, para ver qué le decía.
 -Dígame, madre y señora, dígame la madre mía
 12 si pasó por aquí mi esposa, la mi esposa doña Elvira.
 -Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día;
 14 bien tocaban la guitarra, mejor romance decían:
 "Vivan, vivan perros moros; muera, muera don García".
 16 -No lo creo, la mi madre, que la mi esposa eso diga.-
 Vuelve la rienda al caballo, para en ca su suegra iba.
 18 -Dígame, suegra y señora, dígame la suegra mía
 si pasó por aquí mi esposa, la mi esposa doña Elvira.
 20 -Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día;
 de los lamentos que daba el corazón me partía.
 22 -Dígame, suegra y señora, dígame la suegra mía
 si yo les podré alcanzar antes de entrar en Turquía.
 24 -Ya va rato que pasaron, no sé, hijo, qué te diga.-
 Vuelve la rienda al caballo, para Turquía se iba.
 26 Se han sentado a merendar al pie de una verde oliva.
 -Guarda pan para el que viene, vino para el que venía.
 28 -¿Es tu padre o es tu hermano o es tu esposo don García?
 -Ni es mi padre, ni es mi hermano, ni es mi esposo don García.
 30 Yo siempre he tenido duelo del que el camino venía.
 -¿Dónde se va el caballero, dónde se va por su vida?
 32 -A esa tierra de los moros a la ciudad de Turquía.
 -Si usted hiciere la merced llevar en ancas la niña.
 34 -Mi caballo no sufre ancas si no es doncella la niña.
 -Doncella lo es caballero, doncella lo es por su vida.-
 36 La coge de las muñecas, y así que la visto arriba
 vuelve la rienda al caballo, para Castilla volvía.
 38 Al pasar de un alto puente un trabucazo le tiran.
 -Alto, alto, perros moros, que la niña ya lo es mía.
 40 -Si la llevas, caballero, la llevas por galandía
 porque la llevas preñada del hijo de una judía.
 42 -Siquiá la lleve preñada, siquiá la lleve parida,
 si es varón rey en Granada, si es hembra reina en Castilla.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Arroyal de Vivar, (Alfoz), BURGOS. María Alonso, 54 años.
[¿Eduardo M. Torner?]. 1918.

>AMP

31 (1-a)

- A caza la va a cazar, el infante don García,
2 la caza la va cazar, a cazar como solía;
los perros lleva cansados y el caballo no seguía
4 y se ha puesto a descansar al pie de una verde encina,
donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría,
6 donde canta la culebra y la serpiente respondía.
Despierta, si estas dormido, el infante don García,
8 que a tu esposa llevan moros por esos montes arriba.
-Piqué espuela a mi caballo, el de la silla florida,
10 tú me pondrás esta noche donde mi madre querida.
-Dígamelo, la mi madre, dígamelo madre mía,
12 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Elvira.
-Sí, hijo mío, que ha pasado dos horas antes del día;
14 iba cantando romances y el moro le respondía.
-En eso conocí yo que me decía mentira,
16 piqué espuela a mi caballo, el de la silla florida,
tú me pondrás esta noche donde mi suegra querida.
18 -Dígamelo la mi suegra, la mi suegra la querida,
si ha pasado por aquí la mi esposa doña Elvira.
20 -Sí, hijo mío, que ha pasado dos horas antes del día,
con los gritos que ella daba el corazón me partía.
22 -En eso conocí yo que la verdad me decía.
Dígamelo, la mi suegra, dígamelo suegra mía
24 si los podré yo alcanzar antes de entrar en Turquía.
-No sé hijo qué te diga, ya va rato que caminan.-
26 A la subida de un monte y al bajar de una campiña
toca el conde la guitarra, la niña la conocía.
28 -Que se guarde pan y vino para aquel que atrás venía.
-¿Es el padre o el hermano o el esposo de la niña?
30 -No es el padre ni el hermano, esposo yo no tenía,
que siempre he tenido yo duelo de los que caminan.
32 -Buenas tardes, caballeros, ¿dónde van, dónde caminan?
-A llevar pliegos al rey y a la reina de Turquía.
34 -Pues allá vamos nosotros, iremos en compañía.
-Pan y vino se ha guardado por mandado de la niña,
36 a las ancas del caballo se ha poner la blanca niña.
-Eso lo es, por ser mi esposa, que si no la tiraría.-
38 Al pasar un arroyuelo lo tomaron a porfía.
-No han de pasar adelante el caballero y la niña.-
40 Pasaron el arroyuelo, la perra le respondía:
-Catalán que va preñada, catalán que va parida,
42 catalán que va preñada del hijo de una judía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Humada, (Humada), BURGOS. Felisa Fuente Miguel, 19 años.
M. Manrique de Lara. 1916-1918.

32 (í-a)

- A cazar iba don Pedro el de la silla florida
2 y le ha cogido la noche en una oscura montiña
donde gallos no cantaban y la gente no se oía,
4 donde canta la culebra, la serpiente respondía,
donde cai la nieve a copos, donde mana el agua fría;
6 y se ha arrimado allí aun árbol, al más alto que allí había,
y en la ramita más alta hay un ave que decía:
8 "Vuélvete a casa, don Pedro, el de la silla florida,
que a tu esposa llevan moros por esas sierras arriba".
10 Se puso a escuchar don Pedro lo que aquel ave decía;
picó de espuela al caballo, para su casa camina,
12 todo lo encuentra cerrado, ventanas y celosías,
ha llamado siete veces, ninguna le respondían.
14 Picó de espuela al caballo, para en ca su madre iba.
-Diga ustedé, señora madre, dígallo ustedé madre mía,
16 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Alvira.
-Sí, hijo, por aquí pasó dos horas antes del día,
18 iba cantando un cantar y el moro la respondía.
-Eso no lo creo yo, madre, que mi esposa eso haría.-
20 Picó de espuela el caballo, para en ca su suegra iba.
-Dígallo ustedé, la mi suegra, dígamelo suegra mía,
22 si ha pasado por aquí la mi esposa doña Alvira.
-Sí, hijo, por aquí pasó dos horas antes del día,
24 iba llorando y gimiendo y de mí se despedía.
-Dígallo ustedé, la mi suegra, dígamelo suegra mía,
26 si yo les podré alcanzar antes de entrar en Turquía.
-No sé, hijo, qué decirte, ya va rato que camina.
28 Pica de espuela al caballo, por allí afuera camina
y al pasar un puente alto, al subir una llanilla
30 les ha visto merendando al pie de una verde oliva.
Ha tocado la corneta el infante don García,
32 con el son de la corneta le ha conocido la niña.
-Guardará ustedé pan y vino para aquel que allí venía.
34 -Será padre o será hermano o esposito de la niña.
-Ni es mi padre ni es mi hermano yo esposa[o] no le tenía,
36 siempre he tenido yo duelo de aquel que venía.
-¿De ande viene el caballero, de ande viene o de ande iba?
38 -Vengo defen[der] al rey y a la reina de Turquía.
-Si hiciera ustedé el favor de llevar en ancas la niña.
40 -Mi caballo no sufre ancas si no es doncella la niña.
-Doncella lo es, caballero, doncella por vida mía.-
42 Y así que la puso en ancas el caballo arrevolvía.
Al pasar un puente alto un pistolazo le tiran,
44 y así que no le acertaron decían: "por vida mía,
¡ay! que la llevas preñada y que la llevas parida".

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)
Báscones, (Valle de Zamanzas), BURGOS.

Narciso Alonso Cortés.

ED. Narciso Alonso Cortés, "Romances tradicionales", Revue Hispanique, 50 (1920), p. 214-215.

Narciso Alonso Cortés, Romances de Castilla, ed. A. Manteca Alonso-Cortés, Inst. Cultural Simancas-Dip. Provincial de Valladolid, 1982, pp. 163-164.

Manuel Alvar, El Romancero viejo y tradicional, Porrúa México, 1971, pp. 222-223.

>AMP

33 (f-a)

- A cazar iba, a cazar el esposo don García.
 2 Se ha echado a dormir al tronco una verde oliva.
 Sueños estaba soñando, sueños que le parecían
 4 que le llevan a su esposa los moros de Morería.
 Se vino a casa su madre por ver lo que le decía.
 6 -Dígame usted, la mi madre, dígame, madre querida,
 si es verdad llevan mi esposa los moros de Morería.
 8 -Sí, hijo mío, te la llevan
 y cinco mil perros moros llevaba en su compañía;
 10 vestida de raso verde, desde abajo para arriba,
 pandero lleva en sus manos, ricos romances decía.
 12 -Dígame usted, la mi suegra, dígame, suegra querida,
 si es verdad llevan mi esposa los moros de Morería.
 14 -Sí, hijo mío, te la llevan
 y cinco mil perros moros llevaba en su compañía;
 16 vestida de raso negro, desde abajo para arriba,
 grandes voces iba dando a su esposo don García.-
 18 Volvió la rienda al caballo y en busca su mujer iba.
 Al bajar una bajada y al subir de una subida,
 20 ha relinchado el caballo y le ha conocido la niña.
 -Callad, callad, buenos moros, que no sé qué se sentía.
 22 Andad, andad, buenos moros, que nos robarán la niña;
 o es su padre o es su madre o es su esposo don García.
 24 -Que será algún pobrecito que el camino no sabía.-
 Al bajar una bajada y al subir una subida:
 26 -¿Dónde van los buenos moros?- -Allá vamos a Turquía.
 -Andad, andad buenos moros, que yo para allá lo iba.
 28 -A las ancas del caballo nos puede poner la niña.
 -Mi caballo no sufre ancas si doncella no es la niña.
 30 -Si doncella se la hurtamos a su esposo don García,
 si doncella se la hurtamos, doncella va todavía.
 32 -Andad, andad, buenos moros, que yo me vuelvo la niña.
 Si quereis saber quién soy, soy su esposo don García.
 34 -Pues preñadita la llevas de toda la morería.
 -Pues si preñada la llevo, a rezar lo enseñaría,
 36 y si rezar no quisiera, a la mar lo tiraría.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Quintanas de Valdelucio, (Valle de Valdelucio), BURGOS. Aquilina Ortega, 57 años.

Encuesta Castilla/La Rioja-84: Jesús Antonio Cid, Michèlle Débax, Beatriz Mariscal, Teresa Meléndez.
11 de julio de 1984.

>ASOR-I.U.SMP

34 (i-a)

- De caza iba don Pedro, de caza como solía,
2 no ha encontrado nada caza, solo que un alma perdida
- A su esposa lleva el moro por esa montiña arriba.
4 -¿Ha visto pasar a mi esposa doña Elvira?
-Hijo por aquí ha pasado hora y media antes del día,
6 iba cantando un cantar, los moros la respondían.
-No sé si les podré alcanzar antes de llegar el día.
8 -Eso no te digo hijo ya hace rato que caminan.-
Y al relinchar el caballo le ha conocido la niña.
10 -Dejen pan y dejen vino para aquel que allí venía.
-O es tu padre o es tu hermano o esposito de la niña.
12 -Ni es mi padre, ni es mi madre ni esposito de la niña,
yo siempre he tenido duelo a los que por caminos venían.
14 -¿Dónde se va el caballero, pa que ciudad o qué villa?
-Pa la ciudad de Jerez de ese pueblo de Turquía
16 a llevar [pliegos] al rey y a la reina de Sevilla.
-Si eso dice el caballero llevará en ancas la niña.
18 -Mi caballo se ha criado, se ha criado en cortesía,
que pa llevar a mujeres hay que tirarle de brida.-
20 Ha cogido la niña en brazos, la ha montado en su silla.
A eso de pasar el puente
- 22 -No te la llevas por majo, tampoco por valentía,
..... bien preñadita.
- 24 -Pues si pare hijo varón será príncipe en España
y si pare hija hembra será monja en Santa Clara.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Urbel del Castillo, (Urbel del Castillo), BURGOS. Tomasa Cruz, años.

Encuesta Castilla/La Rioja-84: Diego Catalán, Michelle Débax, Pedro Ferré, Bárbara Fernández. 12 de julio de 1984.

>ASOR-I.U.SMP

35 (f-a)

- A cazar iba, a cazar, el infante don García,
 2 a cazar iba, a cazar por aquellas altas sierras,
 donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría.
 4 hay un ave que decía:
 "A tu esposa la llevan los moros cautiva".
 6 -Coja rienda, mi caballo, aguantaló con esa silla,
 tú me has de llevar, caballo, donde mi madre vivía.
 8 -¿Vio usted, la mi madre, diga la madre mía,
 si ha visto pasar por aquí a mi esposa doña Elvira?
 10 -Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día,
 un cantar iba cantando, los moros la respondían.-
 12 Y en eso conoció él que su madre la mentía.
 -Coja rienda, mi caballo
 14 -¿Ha visto pasar por aquí a mi esposa doña Elvira?
 -Sí, hijo, sí, por aquí pasó tres horas antes del día,
 16 yo la dije "Dios te ampare, también la dije María."-
 Ya subió una cuesta y al bajarla en llanada
 18 ya le vio merendando y en medio la blanca niña,
 guardaban pan y queso para aquel que ahí venía.
 20 -¿Es tu padre o es tu hermano o es esposo de la niña?
 -Ni es mi padre, ni es mi hermano, yo esposo no tenía.-
 22 Al pasar un gran puente tuvieron una profía.
 -¿Quién ha de pasar delante?- -El caballero y la niña.

(y allí no sé lo que tuvo, que derribaron el puente, y no sé, alç con los moros.)

FRAGMENTOS :

Humada, (Humada), BURGOS. Andrea Barría, 90 años.
Encuesta Castilla/La Rioja-84: Jesús Antonio Cid, Michelle
Débar, Beatriz Nariscal, Teresa
Meléndez. 11 de julio de 1984.

>ASOR-I.U.SMP

A cazar iba don Pedro, a cazar como solía
2 y allá en el medio del bosque hay un ave que decía:
"Vuélvete a casa, don Pedro, al de la silla florida
4 que a tu esposa llevan moros por esas sierras arriba.
Va llorando y va gritando como mujer de un esclavo
6 que la cerrabas el vino, que la cerrabas el pan,
que la cerrabas los fuelles con que ella se ha de peinar".
.....
(La suegra le metía cizaña al marido).

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Brañosa, (Brañosa), PALENCIA. Chica joven.

Diego Catalán, septiembre de 1951.

>AMP

36 (1-a)

- A cazar iba, a cazar, el infante don García,
 2 los perros lleva cansados, de andar abajo y arriba,
 los perros lleva cansados y el fardel se le perdía;
 4 no ha encontrado qué cazar, cosa ni muerta ni viva.
 Arrimóse a un duro tronco y alta está la maravilla
 6 y en la ramita más alta un pajarito decía:
 "Vete a casa, vete a casa, el infante don García
 8 que te la cautivan moros a tu esposa doña Elvira".
 -Si me la cautivan moros cristiana la volverían.-
 10 Fuese, fuese para casa, la mala señal que vía,
 fuese en casa la su madre por ver lo que le decía.
 12 -Dígame usted, la mi madre, dígame usted, madre mía,
 dime si ha visto pasar a mi esposa doña Elvira.
 14 -Hijo, por aquí pasó tres horas antes del día,
 daba voces como loca, estas palabras decía:
 16 "Mueran, mueran, perros moros, viva, viva don García
 que si él estaría aquí todo lo remediaría".
 18 -Alto, alto, mi caballo, alto, alto hacer la guía,
 mucha cebada te he echado, mucha más yo te echaría,
 20 si me llevas esta noche donde está mi esposa Elvira.-
 A la entrada del monte tocó el conde la bocina,
 22 la dama como es discreta, al punto la conocía.
 -Dejar de este pan y vino pa'l que camino venía.
 24 -Es tu primo o es tu hermano o el infante don García.
 -No es mi primo, ni mi hermano ni el infante don García,
 26 que siempre he tenido duelo pa'l que camino venía.
 -Toma de este pan y vino por mandado de esta niña.
 28 -No quiero del vuestro pan que en sin sal no lo comía
 y vino por mis dineros en la taberna lo habría.
 30 -¿Adónde va el caballero? -Pa Turquía, pa Turquía.
 -Si usted nos quiere llevar, a las ancas, a esta niña
 32 que anoche se la robemos al infante don García.
 -Adelante, perros moros, adelante a hacer la guía
 34 que el mi caballo es muy nuevo y no sabe la seguida.-
 A la pasada de un puente tiró la espada de arriba.
 36 -Mago, mago lleven perros donde vil traído la niña.
 -Preñada la llevas, conde, del hijo de una judía.
 38 -Ojalá vaya preñada, ojalá vaya vacía,
 que si lo fuese una hembra yo monja la metería
 40 y si fuese un varón yo mismo le castigaría.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Val de San Lorenzo, (Val de San Lorenzo), LEON. Antonia, Carolina Geijo Alonso y Dolores Fernández Geijo.

Jesús Antonio Cid, 7 de septiembre de 1975. José Manuel Fraile, 1983 y 4 de marzo de 1985.

ED. José Manuel Fraile, Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, grabación Saga VPC-172, Madrid, 1985, a-2, (De encuesta por León y Asturias, Vol. 2, León).

>AMP: Col. A. Redondo-anexo y Col. J. M. Fraile

37 (i-a)

- Nesos montes de allá arriba caminaba don García,
 2 en busca de la su esposa, tres días va que no la vía.
 -Voy en casa de mi madre por ver lo que me decía.
 4 -¿Habeis visto, la mi madre, habeis visto, madre mía,
 habeis visto a la mi esposa, la mi esposa vida mía?
 6 -Por aquí pasó ayer tarde, más valié que no la vía;
 calzada iba de oro, vestida de plata fina,
 8 vihuela de oro en sus manos y muy bien que la tañía
 y en el reclamo decía: "Muera, muera don García".
 10 -Voy en casa de mi suegra por ver lo que me decía
 que las suegras pa las nueras nunca muy bien se querían.
 12 -¿Habeis visto, la mi suegra, habeis visto, suegra mía,
 habeis visto a la mi esposa, la mi esposa vuestra hija?
 14 -Por aquí pasó ayer tarde, más valié que no la vía.
 Trescientos perros moros llevaba en su compañía,
 16 calzada iba de oro, vestida de plata fina,
 vihuela de oro en sus manos y muy bien que la tañía
 18 y en el reclamo decía: "Viva, viva don García".-
 Estando en estas razones ha marchado don García.
 20 se montara en el caballo, dejó de andar y corría.
 También se había acordado de tocar una bocina.
 22 Veinte leguas en contorno la había oído la niña.
 -Descanso pido, señores, que yo me encuentro rendida.-
 24 Pusiéronse a merendar al pie de una fuente fría.
 -Escanciador que escancias vino, escanciador de cada día,
 26 ¿le puedes guardar un vaso pa'l que toca la bocina?
 -Si es tu primo o es tu hermano dos o tres le guardaría.
 28 -Ni es mi primo ni es mi hermano, marido no lo tenía.-
 Estando en estas razones ha llegado don García.
 30 -Buenas tardes, los señores.- -Bienvenido el caballero,
 en ancas de su caballo nos puede pasar la niña.
 32 -Mi caballo no consiente mujeres de honra perdida.
 -Tan honradica la hallemos, tan honradica venía,
 34 tan honradica la hallemos 'nesos montes de allá arriba,
 la llevamos por esposa para el rey de Turquería.
 36 -Pasen, pasen, los señores, que yo pasará la niña.-
 La montara en el caballo, dejó de andar y corría.
 38 Uno de los moros perros de esta manera decía:

- Danos, danos el vestido, aunque no nos des la niña.
40 -Ni vos puedo dar el vestido ni vos puedo dar la niña
y si pasais más adelante, vos tengo quitar la vida.

Variantes:

1a: Por aquella sierra arriba; 5b: prenda mía; 6b: no la vieras;
22a: en contorno; 39b: ya que no; 40 a: ni vos tengo dar; 40b: n:
vos tengo dar.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

San Martín de Valtuéjar, (Renedo de Valtuéjar), LEON. Bernardo, 85 años.

Encuesta CSMP-77: Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama. 14 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del romancero castellano-leonés, AIER, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982, pp. 129-130.

>ASOR-I.U.SMP

38 (i-a)

- Iba a caza, iba a caza el infante don García;
 2 no va por falta de caza, que cazadores tenía,
 iba en busca de su esposa, que en poder de moros iba.
 4 Se volviera para casa, y un criado que tenía,
 le mandó ensillar el caballo, que más que el viento corría.
 6 -Andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
 que esta noche hemos de ir donde mi madre vivía.
 8 -Buenas noches, la mi madre, buenas noches, madre mía,
 ¿ha pasado por aquí la mi esposa y la su hija?—
 10 -Por aquí pasó esta noche, tres horas antes del día;
 iba cantando un romance y un moro la respondía.
 12 -Andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
 que el que va en poder de moros, ¡qué mal remedio tenía!
 14 Y andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
 que esta noche hemos de ir donde su madre vivía.
 16 -Buenas noches, la mi suegra, buenas noches, suegra mía,
 ¿ha pasado por aquí la mi esposa y la su hija?
 18 -Por aquí pasó esta noche, tres horas antes del día;
 de las voces que iba dando, el corazón me partía.—
 20 Al pasar un altozuelo, al subir una cuestita,
 ha tocado una corneta por ver si ella se la oía.
 22 -Por Dios le pido, escanciante, que rogarle no quería,
 guarde usted un vaso de vino para aquél que allí venía.
 24 -Si era primo o era hermano, dos también le guardaría.
 -Ni era primo ni era hermano, que yo no le conocía.
 26 -Por Dios le pido, señor, que nos pase usted esta niña
 a las ancas del caballo, al entrar en morería.—
 28 Primero pasó a los moros, después volvió por la niña,
 y al ponerla de a caballo, de esta manera decía:
 30 -Adiós, adiós, perros moros, que ya la llevo por mía.
 -Vaya con Dios, caballero, y también la blanca niña,
 32 que ya la lleva en estado de toda la compañía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Sorbeda, (Páramo del Sil), LEON, Felipa Rodríguez.

Encuesta León-79: Flor Salazar, Saturnino Sanjuan, Ana Valenciano. 21 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

39 (1-a)

- Cuando llegó de su viaje la mujer no la tenía,
 2 fue en casa de la su madre y le preguntó:
 -¿Viste por aquí la mi esposa Maravenilla?
 4 -Por aquí pasó
 cien moros llevan con ella todos en su compañía,
 6 pandero de oro llevaba y en la mancha del pandero decía:
 "Mora, mora de don García".
 8 -Voy en casa la su madre
 que me diga la verdad y me niegue la mentira.
 10 -¿Usted vio por aquí pasar su hija Maravenilla?
 -Nunca yo la pariera que mi hija Maravenilla
 12 pasó una hora antes del día,
 cien moros llevan con ella, todos en su compañía,
 14 el más pequeño de ellos bofetones la corría;
 pandero de oro llevaba, de pena no lo tenía,
 16 que en la mancha del pandero decía: "Viva, viva don García."
 -¿Qué llevaré, la mi suegra, para que de ella sea conocida?--
 18 -Lleva, lleva esta corneta, que ella muy bien te conocería.--
 (Cuando llegó con un caballo en un campo)
 20 Los cien moros estaban con ella todos en su compañía.
 El tocó la corneta y le dice:
 22 No ---- usted que aquí te entrego la niña.
 -No la quiero yo, que destrozada me la darían.
 24 -Espere Dios de los cielos que aquí nadie la tocaría.
 -Tome, tome la niña, llévese la niña,
 26 que sanita la lleva, que sanita.-
 La puso en el caballo, a los pocos metros,
 28 -Adiós, adiós, moros, moros de la morería,
 más la saqué con maña que con fuerza me traía.
Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Valseco, (Palacios del Sil), LEON. Pedro, 80 años.

Encuesta León-79: Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany. 21 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

40 (1-a)

- ¿Has visto pasar a mi esposa Magdalenilla?
- 2 -Yo sí la he visto pasar que nunca la pariera,
catorce moros la llevaron que la llevaban cautiva,
- 4 pandero de oro en las manos, de pena no lo tañía,
y en el reclamo un pandero: "Viva el conde don García".
- 6 -¿Qué ojo me daría, madre, para que me conocieran?
- 8 -Allá abajo, en aquel campo, están comiendo al mediodía,
tocaría la tu corneta, muy pronto te conocían.
- 10 -Corre, mi caballo, corre, sácame de las penas de Olía,
que si de estas me sacares de platas te calzaría.-
Cada vez que subía un teso ... la gallina
- 12 cada vez que veía el campo la su corneta tañía.
- 14 -Escanciador que escancias vino, por favor te lo pedía,
que me guardaras un vaso pa'l que la cuerna tañía.
- 16 -Si era primo o era hermano dos o tres le guardaría,
y si era el tu marido la bota le entregaría.
- Ni es primo ni es hermano ni yo casada sería.
-

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Valenta Fernández, 79 años.
Encuesta León-79: Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 25 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

41 (1-a)

- Los moros le robaron a la mujer al conde rey Juan García,
2 el rey conde Juan García fue a casa de su madre
a ver si viera pasar la hermosa Catalina.
4 -Por aquí pasó tres horas antes del día,
pandero de oro llevaba, de pena no lo tañía.
6 (fue en casa de su hermana)
A ver si viera pasar la hermosa Catalina.
8 -Por aquí pasó tres horas antes del día,
pandero de oro llevaba, de pena no lo tañía.
10 (y entonces fue en casa de su suegra)
-Dígame, suegra del alma, dígame, suegra querida,
12 a ver si vio pasar a la hermosa Catalina.
-Por aquí pasó tres horas antes del día,
14 pandero de oro llevaba, de pena no lo tañía.
-¿Por donde me iré que no sea conocido?
16 -Vete por esos jardines tocando la flautina.
-Escanciador que escancias vino escancia con cortesía,
18 dejarás un poco de él pa'l que toca la flautina.
-¿O es padre o es hermano o marido de la niña?
20 -No es padre ni hermano ni marido de la niña,
que me da mucho duelo del que toca la flautina.
22 (Entonces claro tenían que pasar así un río ...)
-Que la pase el caballero que gran caballo tenía.
24 Con razón decíamos que era el padre o hermano de la niña.
(y era el marido)

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Rioscuro, (Villablino), LEON. Herminia Alvarez Carrera, 84 años.
Encuesta Norte-80: Jacinto Alguacil, Beatriz Mariscal, Salvador
Rebés, Ana Vian. 30 de junio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

42 (í-a)

- Don Pedro iba de caza, de caza como solía,
2 desde el medio del camino a su casa se volvía.
-¿Dónde es el espejo, mi madre, que a mi encuentro no salía?
4 -¡Ay, Dios!, por aquí pasó
con trescientos perros moros y en el medio iba metida
6 y Romanza [iba diciendo] [muera] don Pedro García.
-No sé si le creo, madre,
8 voy a preguntar a la bella que la verdad me diga.
-Buenos días, mi suegra, buenos días, suegra mía,
10 a ver si ha visto a Romanza tres horas antes del día.
-Tres horas antes del día ella por aquí pasó
12 con trescientos perros moros y en el medio iba metida,
y Romanza iba diciendo: "¿dónde estás, Pedro García,
14 dónde estás que no me oyes de mi tormento y fatiga?"...-
Se marchó en el caballo y tocó un violín que tenía.
16 Ya la oyó su esposa están comiendo al mediodía.
-Si me guardara un vaso pa'l que en camino venía.
18 -Si es padre o es hermano, un puñal yo le daría.
-Ni es padre ni hermano, marido no lo tenía.
20 -Buenos días, el buen rey, y toda la compañía,
que yo me voy con ustedes hasta entrar en Berbería
22 y esa niña que ahí tienen conmigo la llevaría.
Ella no, (dijeron ellos)
24 Y la cogió de un brazo y en el roan la ponía,
y apicó espuelas y dijo:
26 -Quede con Dios el rey moro y toda la morería,
que más gané yo por maña que por fuerza que traía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Villar de Golfer, (Luyego), LEON. María Fernández, 82 años, y Celestina Prieto, 83 años.

Encuesta Norte 81: Jon Juaristi, Manuel Lozano, Teresa del Río, Flor Salazar. 5 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

43 (f-a)

-
- 2 y llevaba la mujer consigo de mucho que la quería.
La dejó descansar al pie de una fuente fría,
- 4 pasó por allí los moros, pasó la morería
y la cogieron de la mano, por el camino caminan.
- 6 Cuando don Pedro volvió ya no estaba allí la niña,
la llevaron los moros, la llevó la morería.
- 8 Don Pedro fue a casa de su madre a ver si estaba allí la niña.
-La niña pasó por allí, que la llevaba la morería,
- 10 vestida iba de hielo, calzada de plata fría.
Don Pedro con su caballo por el camino camina.
- 12 Pararon a descansar al pie de una fuente fría.
-Escanciando del buen vino, del que escancias cada día,
- 14 también escanciarás un vaso por el que en el camino venía.
-Es por padre o es por madre o es por marido, si lo tenía.
- 16 -Ni es por padre, ni es por madre, marido no lo tenía.-
Estando en estas palabras, don Pedro allí llegaría.
- 18 -Tome usted este vaso que es por mano de la niña.
-Si es por mano de la niña yo lo tomaría.-
- 20 Y se pone en el camino pa ir por la morería.
-Ahora que está usted aquí ¿nos lleva usted a la niña?
- 22 -Sí, señor, la llevo al pasar la ría;
pasen ustedes delante que yo le pasaré detrás la niña.-
- 24 Al medio del río le tiró de las riendas
-¡Da la vuelta el mi caballo, da la vuelta pa mi tierra!-
- 26 Los moros del otro lado -Pásenos, usted, la niña,
que a besos y abrazos ya la tenemos merecida.
- 28 -Yo la niña no la paso que la niña es muy mía.
Da la vuelta, mi caballo, da la vuelta pa mi tierra
- 30 si yo he dispuesto más que un día.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Maraña, (Maraña), LEON. Teodosia del Molino, 79 años.

Encuesta León-85: Diego Catalán, Bernardino González, Yolanda Mancebo, Maravillas Núñez, Angela Ramos. 29 de junio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

44 (í-a + á-e)

- Mañanitas de San Juan, madruga el lindo don Juan
 2 y a dar agua a sus caballos y a las orillas del mare.
 Mientras su caballo bebe, cantaba un lindo cantare:
- 4 -Camisa, la mi camisa, ¡quién te solía lavare!,
 te cosía, te planchaba, te tendía en el tendal.
- 6 -Caballo, el mi caballo, el de la silla doría,
 me llevarás esta noche y a'n casa la suegra mía.
- 8 -Suegra mía de mi alma, suegra mía de mi vida,
 ¿Ha visto por aquí pasar a mi esposa doña Elvira?
- 10 -Por aquí ha pasado ya, seis horas antes del día;
 de los gritos que iba dando el corazón se partía.
- 12 -Caballo, el mi caballo, el de la silla doría,
 me llevarás esta noche y a'n casa la madre mía.
- 14 -Madre mía de mi alma, madre mía de mi vida,
 ¿Ha visto por aquí pasar a mi esposa doña Elvira?
- 16 -Por aquí ha pasado ya seis horas antes del día;
 de los gritos que iba dando el corazón se partía.-
- 18 Ya tocara la trompeta, ya lo oyera la cautiva.
 -¿Qué es aquello que se siente por aquellas cercanías?
- 20 -No era primo ni hermano, es un alma desconocida,
 Dios tenga misericordia de aquel que solo camina.
- 22 -Diga usted, buen caballero, ¿me quiere llevar la cautiva?--
 La pusieron 'nel caballo, para atrás don Juan camina.
- 24 -¡Oiga usted, buen caballero, no nos lleve la cautiva!

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Caldevilla, (Posada de Valdeón), LEON. Juliana García Pérez, 67 años.

Encuesta León-85: Marisa Argüelles, Nicolás Mifambres, Antonio Sánchez, Elena Tirado, Ana Valenciano. 6 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

(45) (1-a)

- Yendo a caza, yendo a caza el infante don García,
 2 mientras tanto le robaron a su esposa doña Elvira.
 Fue pa en casa de su suegra y de esta manera le decía:
 4 -¿Vio pasar por aquí a mi esposa y a su hija?
 -Por aquí la vi pasar tres horas antes del día,
 6 cuatrocientos perros moros iban en su compañía;
 con mala toca tocaba, con mala saya vestía.
 8 -Si toco la mi bocina, ¿desde dónde me la oiría?
 -Si tocas la tu bocina, de la sierra te la oirían.-
 10 Se sientan a merendar al pie de una fuente fría.
 -Guarde, guarde, el escanciante y un trago p'al que venía.
 12 -¿Es pariente o es hermano o es de gente conocida?
 -No es pariente ni es hermano ni es de gente conocida,
 14 que yo también me adolezco de la gente que camina.
 (Les dijo que si podía él poner la niña a las ancas del caballo)
 16 pónganos la blanca niña.
 -Vuelva, vuelva, el caballero, vuélvanos la blanca niña,
 18 que la niña está preñada de toda la morería.
 -Si la niña está preñada, mujer es que pariría;
 20 si pare un hijo varón, ha de ser rey en Castilla;
 si pare una hija hembra, monja en Santa Catalina.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Candín, (Candín), LEON. María Abella López, 83 años.

Encuesta León-85: Paul Benichou, Mercedes Cano, Jesús Antonio Cid, Concha Enríquez de Salamanca. 17 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

46 (1-a)

- Estando Catalinilla en la ribera de Hungría
 2 vino una tropa de moros y la llevaron cautiva
 Ya quería hacer la guerra, guerra el conde don García.
 4 -Voy a casa de mi madre, que la verdad me contaría.
 ¿Vio pasar por aquí, madre, a mi esposa Catalina?
 6 -Por aquí pasó, meu fillo, tres horas antes del día,
 lleva una tropa de moros, todos en su compañía,
 8 el más chiquitino de ellos de amores la pretendía;
 pandero de oro en sus manos y muy bien que lo tañía
 10 y en el cantar va diciendo: "Muera el conde don García".
 -Voy a casa de mi suegra, la verdad me contaría,
 12 que me cuente la verdad y me niegue la mentira.
 -Dígame suegra galana, dígame suegra querida
 14 si por ahí vio pasar a mi esposa Catalina.
 -Por aquí pasó, mi hijo, tres horas antes del día,
 16 por aquí pasó, mi hijo, que nunca yo la parira
 iba una tropa de moros, todos en su compañía,
 18 el más chiquitifo de ellos bofetones le purría.
 Pandero de oro en sus manos de pesar no le tañía,
 20 en el cantar va diciendo: "Viva el conde don García".
 -¿Cómo haría yo, mi suegra, como haría yo, suegra mía,
 22 cómo haría yo, mi suegra, para rescatar a la niña?
 -A la salida de un monte, al entrar 'nuna abalía,
 24 tocaráste tu corneta que ella te conocería.
 -Por Dios les pido, señores, por Dios y Santa María,
 26 dejen un vaso de vino pa el que corneta tañía.
 -Si era hermano o primo ya se le dejaría
 28 y si era su marido a su madre lo tenía.
 -No es hermano ni primo, yo casada no sería,
 30 siempre me dio mucha pena del que corneta tañía.
 -Díganos usted, caballero, ¿qué hace el conde don García?
 32 -Lo que está haciendo es la guerra por toda la morería,
 que le robaron la niña en la riguera de Hungría.-
 34 La niña no le pasó, ni le pasó nada a la niña,
 ya le llevaban guardada para un hijo que tenía.
 36 La agarrara entre los brazos y a su caballo la subía
 por aquellas veigas verdes non sé como corría.
 38 -Quedai-vos co el diablo, moros, y toda la morería,
 más vo-la saqué con maña que con armas que 'o traía.

FRAGMENTOS

Páramo del Sil, (Páramo del Sil), LEON. La mujer más vieja del pueblo.

Felisa de las Cuevas, [c. 1930].

>AMP

- Madruga Madalenilla tres horas antes del día
 2 a buscar rosas y flores a la reguera de Oría
 a buscar rosas y flores para la Virgen María
 4 Pasan por allí los moros y cautivaron la niña.
 Entre unas razones y otras ya lo sabe don García.
 6 -Ande, mi caballo, ande, ande, ande, vida mía,
 ande, mi caballo, ande, a las regueras de Oría
 8 pues si de esta me sacarás de plata te calzaría.
 Vamos a casa mi madre que la verdad me diría.
 10 -Aquí vengo, la mi madre, aquí vengo, madre mía.

Candín, (Candín), LEON. María Abella Abella, 74 años.

Encuesta León-85: Paul Benichou, Mercedes Cano, Jesús Antonio Cid, Concha Enríquez de Salamanca. 17 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

-
 2 Que tu mujer marchó con los moros cantando decía,
 Pandero de oro tocaba, panderos de oro ceñía
 4 y en el cantar va diciendo: "Muera el conde don García".
 La tenían guardada para el día de San Juan
 6 toda la morería
 Disfrutar de la señora todos nun día.

Pereda de Ancares, (Candín), LEON. Belarmina Fernández, 57 años.

Encuesta León-85: Mercedes Cano, Débora Catalán, Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Paloma Díaz Mas, Maximiano Trapero. 18 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

-
 2 Estando Catalinilla a la ribera de Hungría
 cogiendo rosas y flores para la Virgen María
 vino una tropa de moros y la llevaron cautiva.

LA ESPOSA DE DON GARCÍA (0183)

Lober, (Gallegos del Río), ZAMORA. Anciana de Astorga que lo aprendió de su madre.

Tomás Navarro Tomás. 1910.

>AMP

47 (f-a)

- Don García se fue a caza a montes donde solía
 2 llevó su esposa con él de mucho que la quería,
 le dio el sueño de la sestia se le ha quedado dormida.
 4 Cuando don García vino ya no estaba allí la niña.
 -Voyme, voyme en ca mi madre, ella razón me daría.
 6 ¿Ha visto usted, la mi madre, ha visto usted por aquina,
 ha visto usted a vuestra nuera querida y esposa miya?
 8 -Por aquí pasó ayer tarde, ¡ojalá que no la vira!
 Cuatrocientos perros moros iban en su compañía,
 10 vestida diba de seda, calzada de prata fina,
 vigüela de oro en sus manos y muy bien que la tañiya,
 12 y en el recramo deciya "Muera, muera don García".
 -Voyme, voyme en ca mi suegra, mejor razón me daría.
 14 ¿Ha visto usted, la mi suegra, ha visto usted por aquina,
 ha visto usted a vuestra hija querida y esposa miya?—
 16 -Por aquí pasó ayer tarde, ¡ojalá que no la vira!
 cuatrocientos perros moros iban en su compañía,
 18 vestida diba de seda, calzada de prata fina,
 vigüela de oro en sus manos y muy bien que la tañiya,
 20 y en el reclamo decía: "Valme, valme, don García".—
 Don García de questo oyio dejó de andar y corriya,
 22 iba al bajar de un valle y al subir de una custina,
 con una esquila que trae ha tocado una bucina;
 24 siete leguas en contorno ya lo había oyido la niña.
 La niña de que la oyó luego descanso pedia:
 26 -Pido descanso señores, que yo cansada veniya.
 Se pusieron a comer de lo poco que trayía.
 28 -Escanciador que escancias vino, escanciador de cada día,
 dejaras un vaso dél pra el que tocó la bocina.
 30 -Si él es tu hermano dos o tres le dejariya
 si él era tu marido a la mesa comeriya.
 32 -Mi hermano no es, señores, marido no lo teniya.—
 Estando en estas razones allí llegó don García.
 34 -Bienvenido, caballero, bienvenido por aquina,
 nas ancas de su caballo ¿no se pasea la niña?
 36 -Mi caballo no consiente gente de honra perdida.—
 Hay un río que pasare que a todos miedo metiya.
 38 Todos pasaron alantre y no hay quien pase la niña.
 -Caminen los caballeros que yo pasaré la niña.
 40 La ha cogido en el caballo y para tras se vulvía.

-Quieto, quieto, caballero no nos lleve usté la niña,
42 ya que nos lleve la niña, denos siquiera el vestido.
-Ahora no vos tengo dare ni vestidu ni vestida,
44 para que le dais vestidos a quien no vos los pedía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Una
vieja que lo aprendió de su abuela.

Tomás Navarro Tomás. 1910.

>AMP

48 (i-a)

- A cazar fue don García al monte donde solía,
2 llevó la esposa con él de mucho que la quería;
dejárala descansando al pie de una verde oliva;
4 aprisa que dio la vuelta ya la niña no está allina.
-Vamos en ca la mi madre que la verdad nos diría.
6 Diréismelo la mi madre, diréismelo, madre mía,
¿La mi esposa Melisendra la habeis visto por aquina?
8 -Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella diba
con doscientos moros perros que lleva en su compañiya,
10 vigüela de oro en sus manos, ¡oh, que bien que la tañiya!
nel romance va diciendo: "Muera, muera don García".
12 -Vamos en ca la mi suegra que la verdad nos diría
que las suegras y las nueras nunca ellas bien se queriyan
14 -Diréismelo la mi suegra, diréismelo, madre mía,
¿La mi esposa Melisendra, la habeis visto por aquina?
16 -Por aquí pasó ayer tarde, que nunca yo la parira,
con doscientos moros perros que lleva en su compañiya,
18 nel romance va diciendo: "Valme, valme, don García,
que si agora no me vales, no me valdrás en tu vida".
20 Vigüela de oro en sus manos, de pesar no la tañiya.
-Si la niña pasó el barco, mis ojos no la veriyan,
22 si la niña no ha pasado mis ojos aun la verían.-
Revelárasele a él de tocar una clarina,
24 la niña, que no era boba, luego lo recunecía.
-Descansemos, los moricos, que yo cansada veniya.-
26 Pusiéronse a descansar al pie de una fuente friya.
-Partidor que partes pan, partidor a cada día,
28 partirme una rebanada pa'l que toca la crarina;
escanciador que escancias vino, escanciador de cada día,
30 escancia una taza dél pa'l que toca la crarina.
-Si es tu primo o es tu hermano a la mesa comeriya,
32 pero si es tu marido la vida trae perdida.
-No es mi primo ni es mi hermano, marido no lo teniya.
34 Siempre heí sido doloriosa del que camino camina.-
Cuando el cristiano llegó ya estaban n'estas porfías:
36 -Doscientos moros que somos ¿quién ha de pasar la niña?
pasamosla tú, el cristiano, pasamosla por tu vida.
38 -Mi caballo no consiente mujer que honra no teniya.
Pasen ustedes, los moricos, que yo pasaré la niña.-
40 Montárala en su caballo para atrás se volvería.
-Vuelta, vuelta, mi caballo, vuelta, vuelta dende aquina.
42 -Vuelvenos acá el vestido ya que nos llevas la niña.

- Ella de besos y abrazos bien pagos vos lo tenía.
44 -De eso nos pesa a nosotros y de eso nos pesaría,
la llevábamos guardada pa'l rey de la morería.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Villarino de Manzanas, (Figueroela de Arriba), ZAMORA. Una mujer.
Tomás Navarro Tomás. 1910.

>AMP

49 (f-a)

- Por aquella sierra arriba iba, iba don García
 2 en busca de la su esposa que perdido se le había.
 Fuera en casa la su madre por ver lo que le decía.
 4 -Dígame usted la mi madre, dígame usted, madre mía,
 ¿Visteis pasar por aquí la esposa que más quería?
 6 -Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella iba;
 vigüela de oro en sus manos, ella bien que la tafía
 8 y en el recramo decía: "Muera, muera don García".
 -No diga usted, la mi madre, no diga usted tal mentira,
 10 que las suegras y las nueras ellas bien nunca se miran.-
 Fue en casa la su suegra por ver lo que le decía.
 12 -Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, madre mía,
 ¿Visteis pasar por aquí la esposa que yo quería?
 14 -Por aquí pasó ayer tarde, bien tristita que ella iba,
 vigüela de oro en sus manos, de pesar no la tafía
 16 y en el recramo decía: "Valme, valme, don García".-
 Indo un vallecito abajo, revolviendo un teso arriba,
 18 sacara de entre sus pechos, sacara una crarina,
 de cien leguas, de cien leguas y ya lo oyera la niña.
 20 -Descanso pido, señores, que yo vengo muy rendida.-
 Se pusiera a descansar al pie de una verde oliva.
 22 -Escanciador que escancias vino, escanciador de todo el día,
 escancieme una copita pa'l que toca la crarina.
 24 -Si es tu primo o es tu hermano, dos o tres le escanciaría,
 y si es marido tuyo, en la mesa comería.
 26 -No es mi primo ni es mi hermano, marido no lo tenía,
 es que soy muy devota del que toca la crarina.
 28 -Gracias doy a los señores.- -Bien haya la su venida,
 ahora que usted ha llegado nos ha de pasar la niña.-
 30 Pasa uno, pasan dos, pasan cuatro en cuadrilla.
 En el medio de la mar dio la vuelta don García:
 32 -Que mi caballo no pasa gente que honra no tenía.
 -Calles, calles, caballero, que es hablar descortesía
 34 no le hemos echado la mano ni pa muerte ni pa vida,
 dáinos si quieres las joyas ya que no nos das la niña.
 36 -La niña no vos la doy, aunque me cueste la vida.

LA ESPOSA DE DON GARCÍA (0183)

San Martín de Castañeda (Galende), ZAMORA. Felisa Montero.
Maestro Inocencio Haedo. c. 1920-25.

ED. Salvador Calabuig Laguna, Cancionero de Haedo, t. II,
Diputación de Zamora, Zamora, 1987. pp 448-449.

50 (f-a)

- Quedo estate Don García en los tableros jugando
2 que tu esposa doña Elvira los moros la van llevandq.
A galope don García por aquella sierra arriba.
4 A caballo en su caballo a casa su madre iba.
-Buenas tardes la mi madre, buenas tardes madre mia,
6 ¿Pasó por aquí ayer tarde nuera suya, mujer mía?
-Por aquí pasó ayer tarde, ella bien contenta iba,
8 veinticinco perros moros llevaba en su compañía;
vestidita va de seda, calzada de plata fina.
10 A los sones de guitarra va cantando la muy indina,
en su cántico se escucha: "¡bien cobarde el don García!".
12 -Vamos, vamos mi caballo que eso verdad no sería
que las suegras y las nueras se ausencian con picardía.
14 Vamos, vamos mi caballo en ca de la suegra mía.
-Buenas tardes la mi suegra, buenas tardes, suegra mía.
16 ¿Pasó por aquí ayer tarde hija suya, mujer mía?
-Por aquí pasó ayer tarde, ella contenta no iba,
18 veinticinco perros moros llevaba en su compañía;
vestidita va de seda, calzada de plata fina.
20 A los sones de guitarra va cantando muy afligida,
en su cántico se escucha: "libértame don García".
22 -Vamos, vamos mi caballo orilla del río arriba.-
Se le acordó al caballero de tocar una silbilla.
24 La dama que espera albricias al punto se regocija.
-Descanso pido, guardianes, que voy bastante cansada.-
26 Pusiéronse a merendar al pie de linda cascada.
-Escanciador danos pan, baja presto de tu silla,
28 escancia también ración pa'l que toca la silbilla.
-Si es tu padre o es tu hermano muy bien se lo escanciaría,
30 pero si es el tu marido lo escanciaré con cuchilla.
-No es mi padre ni es mi hermano ni nadie de gente mía,
32 de mi marido no hay que hablar que estoy en la soltería.
-Buenas tardes los señores ¿dónde van con la cautiva?
34 -Caminando la encontramos ese monte de ahí arriba
y en reserva la llevamos al rey de la morería.
36 -Para allá nos vamos todos iremos en compañía.
En ese río tan hondo ¿quién la dama gruparía?
38 -Pásela usted, gran jinete, muy bien se le pagaría.
-Marchen ustedes delante, yo gruparé la cautiva,
40 que mi caballo es muy nuevo y no vale para guía.-
De que los viera en el río para atrás vuelve la brida.
42 Los moros al fin de cuentas han perdido la partida.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)
 San Ciprián de Sanabria (Hermisende), ZAMORA.
 Fritz Krüger, 1922.
 >AMP

51 (í-a)

Por las calles de Madrid se pasea don García
 2 en busca de su esposita que perdido se le había.
 -Voy en casa de mi madre que ella verdad me diría.
 4 -Dígame usted, mi madre, de mi esposa Catalina.
 -Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella diba,
 6 vigüela de oro en sus manos, y muy bien que la tañía,
 nel remán se va diciendo: "Muera, muera don García".
 8 -Voy en casa de la mi suegra que ella verdá me diría.
 -Dígame usted, mi suegra, de mi esposa Catalina.
 10 -Por aquí pasó ayer tarde, muy contenta ella no diba,
 vigüela de oro en sus manos de pesar no la tañía
 12 nel reman se va diciendo: "Venga, venga, don García".
 -Partidor que partes pan, partidor de cada día,
 14 párteme una rebanada pa'l que toca la clarina.
 -Si es tu primo, si es tu hermano dos puñaladas llevaría,
 16 ahora, si es marido tuyo, a la mesa comería.
 -No es mi primo, no es mi hermano, yo marido no tenía,
 18 siempre he sido dolorosa de la gente que camina.-
 Todos pasan, todos pasan, nadie quiere pasar la niña.
 20 -Pásenos, el caballero, pásenos usted la niña.
 -Mi caballo no consiente mujer que honra no tenía.
 22 -Ella si con honra estaba, con honra se quedaría,
 que unos por 'l amor de otros nadie tocado le había.
 24 -Pasen, pase, los señores, que yo pasaré la niña.-
 Pero desde el medio del río el caballo vuelta daría.
 26 -Vuélvanos, el caballero,

28 vuélvanos usted vestidos, ya que nos lleva la niña
 vestida de oro la llevas, calzada de plata fina.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)
 San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA.
 Fritz Krüger, 1922.
 >AMP

52 (i-a)

- 2 Estate, estate, don García en los tabreros jugando
 que tu esposa doña Elvira los moros la van llevando.
 Iba el conde don García por aquella sierra arriba.
 4 sentadito en su caballo a casa su madre iba:
 -Dígame usté, la mi madre, dígame usté, madre mía,
 6 ¿por aquí pasó ayer tarde nuera vuestra y mujer mía?
 -Por aquí pasó ayer tarde ella contenta bien iba,
 8 veinticinco perros moros llevaba en su compañía;
 vestidita va de seda, calzada de prata fina,
 10 una guitarra en sus brazos que muy bien la tocaría,
 en el bramío que decía: "Muera, muera don García".
 12 -Andes, andes, mi caballo, que esa verdad no sería
 que las suegras pa las nueras muy bien no se mirarían.
 14 Andes, andes, mi caballo, por aquella sierra arriba.-
 Sentadito en su caballo a casa su suegra diba.
 16 -Dígame usted, la mi suegra, dígame usted, suegra mía,
 ¿por aquí pasó ayer tarde hija vuestra, mujer mía?
 18 -Por aquí pasó ayer tarde, ella contenta no diba,
 veinticinco perros moros llevaba en su compañía,
 20 una guitarra en los brazos que muy bien la tocaría,
 en el bramío que decía: "Viva, viva don García".
 22 -Andes, andes, mi caballo que verdá sí sería.-
 Iba el conde don García orillas del mar arriba,
 24 se le acordó el don García de tocara una silbilla,
 la niña como no es tonta de lejas tierra oía.
 26 -Descanso pido, señores, que la niña va rendida.-
 Pusiéronse merendare en una fuente muy fría.
 28 -Escanciador que escancias pan, escanciador de todo el día
 escánciale la ración pa que toca la silbilla.
 30 -Si es su padre, si es su hermano muy bien se la escanciaría,
 ahora, si es su marido, ya le daremos cuchilla.
 32 -Ni es mi padre ni es mi hermano ni tampoco es cosa mía,
 ni tampoco es mi marido que yo soy suterrilla.
 34 -Buenas tardes, los señores, ¿onde se van con la niña?
 -Hunradita la encontremos 'nese monte de ahí arriba,
 36 en reserva la llevamos pa'l rey da Morería.
 -Vámonos todos pa'llá, yo también pa'llá iba,
 38 ¿En ese río tan hondo quién ha de pasar la niña?
 -Pásala usted, el caballero, que muy bien se lo pagaría.
 40 -Que mi caballo no pasa gente de la honra perdida.
 -Hunradito la encontramos en este monte de ahí arriba,
 42 cunservado lo llevamos para el rey de Morería.
 -Pasen ustedes delante que yo pasaré la niña,

44 que mi caballo es muy nuevo y no vale para día.—
Los moros quedan llorando que le dejase la ropa
46 y le llevaron la niña.

LA ESPOSA DE DON GARCÍA (0183)

San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA. La hija de Teresa [López]^{1o}, "la loca", 50 años.

Luis Cortés Vázquez. Septiembre de 1947.

ED. Luis Cortés Vázquez, Leyendas, cuentos y romances de Sanabria, Gráficas Cervantes, Salamanca, 1976, 1981², pp. 119-122.

>AMP

53 (f-a)

- Estate, estate, don García, en los tableros jugando,
 2 que a tu esposa doña Elvira los moros la van llevando.
 Iba el conde don García por aquella sierra arriba,
 4 sentadito en su caballo a casa su madre diba.
 -Buenos días, la mi madre, buenos días, madre mía.
 6 ¿Por aquí pasó ayer tarde, nuera vuestra y mujer mía?
 -Por aquí pasó ayer tarde y ella contenta bien diba;
 8 veinticinco perros mouros llevaba en su compañía,
 vestidita va de seda, calzada de prata fina
 10 y una guitarra en sus brazos que muy bien la tocaría
 y en el bramíu que dice: "Muera, muera don García".
 12 -Vamos, vamos, mi caballo, que eso verdá no sería,
 que las suegras pa las nueras nunca bien las mirarían.-
 14 Diba el conde don García por aquella sierra arriba
 sentadito en su caballo a casa su suegra diba.
 16 -¿Por aquí pasó ayer tarde hija vuestra y mujer mía?
 -Por aquí pasó ayer tarde ella contenta non diba,
 18 veinticinco perros moros llevaba en su compañía,
 vestidita va de seda, calzada de prata fina
 20 y una guitarra en sus brazos que muy bien la tocaría,
 en el bramíu decía: "Viva, viva, don García".
 22 -Vamos, vamos, mi caballo, que eso verdá sí sería.-
 Diba el conde don García, a la orilla del mar diba.
 24 Acordóle el don García de tocar una silbilla.
 La nifa como no es tonta y lejas tierras aujera;
 26 -Descanso pido, señores, que la nifa va rendida.-
 Pusiéronse a merendare al pie de una fuente fría.
 28 -Escanciador que escancia pan, escanciador de todo el día,
 escánciale la ración pa'l que toque la silbilla.
 30 -Si es tu padre o es tu hermano, muy bien se le escanciaría,
 mira que si es tu marido lo que le damos cuchilla.
 32 -No es mi padre ni es mi hermano, ni nadie de casa mía,
 ni tampoco es mi marido que yo estoy solterita.
 34 -Buenas tardes, los señores, ¿pa'onde se van con la nifa?--
 -En reserva la llevamos pa'l rey de la morería.

36 ^{1o} El apellido de Teresa "la loca" aparece en el Cancionero
 de Haedo, pues el maestro Haedo encuestó en la misma zona en las
 38 primeras décadas del siglo.

- 36 -Pues vámonos para allí, yo también para allí diba.
En aquel río tan fondo, ¿quién va a pasar la niña?
- 38 -Pásela usted, el caballero, muy bien se le pagaría.
-Mi caballo ya no pasa gente del honra perdida.
- 40 -Si honradita la encontramos, nese monte de ahí arriba,
si honradita la encontramos, honradita va la niña.
- 42 -Pase usted delante, que muy bien la pasaría,
que mi caballo es muy nuevo y non sirve pa la guía.-
- 44 La cogiera en su caballo y para atrás se volvía.
Ellos se quedan allí, llorando a lágrima viva,
- 46 y él se vuelve para atrás muy contento y alegría.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Latedo, (Trabazos), ZAMORA. María Martínez, 70 años.
Diego Catalán y Alvaro Galmés. Enero de 1948.

>AMP

54 (f-a)

- Esta sierra arriba paseaba don García
 2 en busca de su esposa que perdido se le había.
 -Iré en casa de mi madre que ella la verdad diría.
 4 -Dígame usted, la mi madre, la mi madre tan querida,
 si ha visto por aquí pasar la cosa que yo más quería.
 6 -Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella iba,
 cuatrocientos perros moros llevaba en su compañía
 8 y en un romance decía: "Muera, muera don García".
 -Iré en casa de su madre que ella la verdad diría,
 10 que las suegras y las nueras siempre tienen antepía.
 -Dígame usted, la mi madre, la mi suegra tan querida,
 12 ha visto por aquí pasar la cosa que yo más quería.
 -Por aquí pasó ayer tarde, mal contenta que ella iba,
 14 cuatrocientos perros moros llevaba en su compañía
 y en un romance decía: "Viva, viva don García".-
 16 Lloro uno, llora otro, los dos lloran en profía.
 -No llore usted la mi madre, la mi suegra tan querida
 18 que si no ha pasado el vado ella para atrás volvería.-
 Al pasar un arroyuelo y al subir una costita,
 20 se le han revelado al tocar una clarina.
 Ella de que lo oyó, luego la conocía.
 22 -Paremos a descansar que yo cansadita iba.
 Escanciador que escancia vino, escanciador de todo el día,
 24 guárdale un vasito dél pa'l que toca la clarina.
 -Si es tu primo o es tu hermano cuatro o cinco guardaría,
 26 si fuera marido tuyo, a la mesa comería.
 -No es mi primo ni es mi hermano, yo marido no tenía,
 28 porque siempre he sido dolorosa de los que camino caminan.
 -¿Pa donde camina el cristiano? -Pa tierra de morería.
 30 -Pásenos usted, el cristiano, pásenos usted la niña.
 -Mujer que no tiene honra en mi mula no caía.
 32 -Nosotros con honra la llevamos, si acaso ella la tenía,
 que la llevamos por reina pa el reino de morería.
 34 -Pasen ustedes delante
 como la mi mula es nueva el vado no pasaría.
 36 -Denos usted, el cristiano, denos usted a la niña,
 denos usted el cristiano los vestidos que traía.-
 38 Le dio la vuelta a la rienda, la vuelta allá la tenía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuez, (Trabazos), ZAMORA. María Domínguez, 60 años.
Diego Catalán, Alvaro Galmés. Enero de 1948.

>AMP

55 (í-a)

Por aquella sierra arriba iba el conde don García,
2 en busca de la su esposa que perdido se le había.
Estaba cortando rosas en un jardín que ella tenía,
4 la cautivaron los moros el día de Pascua Florida.
-Dígame usted la mi madre, la mi madre tan querida,
6 no visto usted por aquí la cosa que más quería.
-Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella iba,
8 llevaba doscientos moros, todos en su compañía,
vihuela de oro en sus manos, ¡oh, qué bien que la tañía!
10 y en el romance decía: "Muera, muera don García".
-Cállese usted, la mi madre, que ella eso no diría,
12 que las suegras a las nueras nunca ellas bien las querían.
Voy a en ca de la mi suegra, la mi madre tan querida,
14 voy a en ca de la mi suegra, que ella razón me daría.
-Dígame usted, la mi suegra, la mi suegra tan querida,
16 ¿no habrá visto pasar la cosa que más quería?
-Por aquí pasó ayer tarde pingándole el agua fría,
18 llevaba doscientos moros, todos en su compañía,
vihuela de oro en sus manos, ¡oh, qué bien que la tañía!
20 y en el romance decía: "Viva, viva don García".-
Llora el uno y llora el otro, los dos lloran en profía.
22 -Cállese usted, la mi suegra, la mi madre tan querida,
que se no han pasado el vado para atrás la volvería.-
24 Se marchó un valle abajo, al tocar una crarina
los vio estar a descansar al pie de una fuente fría,
26 y ella de que lo oyó desta manera decía:
-Escanciador que escancias vino, escanciador de todo el día,
28 escánciame un vaso dél al que toca la crarina.
-Se es tu primo o es tu hermano dos o tres le escanciaría,
30 y se es tu marido mismo a la mesa comería.
-Ni es mi primo ni es mi hermano, yo marido no tenía,
32 siempre he sido dolorosa del que camino camina.-
Cuando el cristiano llegó todos están en profía,
34 cuál de los doscientos moros había de pasar la niña.
-Pásanos tú, el cristianillo, ¿nos pasarás tú la niña?
36 -Mujer que no tenga honra, mi mula no consentía.
-Se la tiene o no la tiene quitada no se la habían
38 que la llevamos por reina pa'l reino de morería.
-Escamiencen los señores, escamiencen a hacer guía
40 que la mi mula es muy nueva y el vado no lo sabía,
escamiencen los señores, escamiencen a pasar
42 que la mi mula es muy nueva y no sabía nadar.
Al dir en el medio del vado para atrás volvió la niña,

44 alzó la mula las coces en el vado la visarían.
-Vuélvenos el cristianillo vuélvenos pa'cá la niña
46 y si no nos la devuelves las pellas que ella traía.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA. La coja.
Diego Catalán, Alvaro Galmés. Verano de 1949.

>AMP

56 (f-a)

- Estate, estate don García en los tableros jugando
2 que a tu esposa doña Elvira los moros la van llevando.
Diba el conde don García por aquella sierra arriba,
4 montado va en su caballo, a casa su madre iba.
-Buenos días, la mi madre, buenos días, madre mía.
6 ¿Por aquí pasó ayer tarde nuera vuestra, mujer mía?
-Por aquí pasó ayer tarde, ella contenta se iba,
8 veinticinco perros moros llevaba en su compañía,
vestidita va de seda, calzada de plata fina
10 y una guitarra en sus brazos que muy bien la tocaría,
el romance va diciendo: "Muera, muera don García".
12 -Vamos, vamos, micaballo, que eso verdad no sería,
que las suegras a las nueras nunca bien las mirarían.-
14 Iba el conde don García por aquella sierra arriba;
montado va en su caballo a casa su suegra iba.
16 -Buenos días la mi suegra, buenos días, suegra mía.
¿Por aquí pasó ayer tarde hija vuestra, mujer mía?
18 -Por aquí paso ayer tarde, ella contenta no iba,
veinticinco perros moros llevaba en su compañía,
20 vestidita va de seda, calzada de plata fina,
una guitarra en sus brazos que muy bien la tocaría,
22 en romance va diciendo: "Viva, viva don García".
-Vamos, vamos, mi caballo, a orilla del mar arriba.-
24 Se le acordó a don García de tocar una silbilla,
la niña como no es tonta de lejas tierras oía.
26 -Descanso pido señores que la niña va rendida.-
Pusiéronse a merendare al pie de una fuente fría.
28 -Escanciador que escancias pan, escanciador de todo el día,
escánciale la ración pa el que toca la silbilla.
30 -Si es tu padre o es tu hermano muy bien se le escanciaría,
ahora, si es tu marido, ya le daremos cuchilla.
32 -No es mi padre ni es mi hermano ni nada de cosa mía,
ni tampoco es mi marido que tampoco lo tenía.
34 -Buenas tardes, los señores, ¿dónde se van con la niña?
-En reserva la llevamos para el rey de morería.
36 -Pues vámonos p'allá, yo también p'allá iba;
N'aquel río tan hondo ¿quién ha de pasar la niña?
38 -Pásela usted, caballero, muy bien se le pagaría.
-En mi caballo no pasa gente de la honra perdida.
40 -Si honradita la encontramos, 'nese monte de allí arriba,
honradita la llevamos para el rey de morería.
42 -Pasen ustedes delante que yo pasaré la niña.-
La montara en su caballo para atrás la volvería.
44 Ellos se quedan allí llorando a lágrima viva.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Carmen Cago Fernández, 60 años.

Encuesta Norte-81: Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Paloma Montero, Ana Pelegrín. 5 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

57 (í-a)

- A cazar iba don Pedro, a los montes de Abelia.
 2 Lleva la dama con él, de mucho que la quería.
 Pusiéronse a descansar, y al pie de una fuente gría.
 4 Pasan por allí los moros y le llevaron la niña.
 Cuando don Pedro llegó ya no estaba allí la niña.
 6 Montárase en el caballo, más vuela que no corría,
 de muy ligero que iba para ver si la encontraba.
 8 -Diréismelo, la mi madre, diréismelo, madre mía,
 la mi esposa Melisendra, ¿me la has visto por aquina?
 10 -Por aquí pasó ayer tarde, bien contenta que ella iba,
 con doscientos moros perros que lleva en su compañía;
 12 en el roman iba diciendo: "Valme, valme, don García,
 si no me vales ahora, no me vales en tu vida".
 14 -Vamos a en ca la mi madre, que la verdad nos diría,
 que las suegras y las nueras, nunca ellas bien se querían.
 16

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuez, (Trabazos), ZAMORA. María Méndez, 55 años.

Encuesta Norte-81: Koldo Biguri, Jesús Antonio Cid, Michelle Débax, Ana Vian. 6 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

58 (1-a)

- Paseándose andaba don García por aquella sierra arriba,
 2 en busca de la su esposa que perdido se le había.
 -Voy en casa de la mi madre, la mi suegra tan querida,
 4 voy en casa de la mi madre que ella razón me daría.
 -Dígame usted, la mi madre, la mi suegra tan querida,
 6 si ha visto pasar aquí la cosa que más quería.
 -Ayer tarde aquí pasó, bien contenta que ella iba,
 8 trescientos moros llevaba, todos en su compañía.
 Bien cantaba, bien bailaba, malos romances decía,
 10 y en el medio los romances: "Muera, muera don García".
 -Cállese usted, la mi madre, la mi madre tan querida,
 12 cállese usted, la mi madre que ella eso no decía.
 Voy en casa de la mi madre, la mi suegra tan querida,
 14 voy en casa de la mi madre, que ella razón me daría.
 -Dígame usted la mi madre, la mi suegra tan querida,
 16 ¿ha visto pasar aquí la cosa que más quería?
 -Ayer tarde aquí pasó el agua fría,
 18 trescientos moros llevaba, todos en su compañía.
 Mal cantaba, mal bailaba, buenos romances decía
 20 y en el medio los romances: "Viva, viva don García".
 Lloro uno, llora el otro, ambos lloran en porfía.
 22 -Cállese usted, la mi madre, la mi suegra tan querida,
 cállese usted, la mi madre,
 24 si han pasado el vado, yo pa'trás la volvería.-
 Se marchó un valle abajo tocándose la clarina,
 26 la niña como es discreta, entendido se le había.
 -Vámonos a descansar, moritos, que yo cansadita iba.-
 28 Paráronse a descansar al pie de una fuente fría.
 -Escansadore, escansa el agua, escansador de todos los días,
 30 escánsale un vasito de agua al que toca la clarina.
 -Si es tu primo o es tu hermano, dos o tres le escansaría,
 32 y si fuera tu marido a la mesa comería.
 -No es mi primo ni es mi hermano, yo marido no tenía,
 34 pero siempre he sido muy doliosa del que caminos camina.-
 Cuando el cristiano llegó, todos estaban en porfía
 36 a ver cual había de ser el que pasaba la niña;
 el que pasara la niña
 38 se ganaba la corona del rey de la morería.
 -Pasarán usted, el cristiano, pasarán usted la niña.
 40 -Comiencen ya, los moritos, comiencen a hacer la guía,
 que mi mula es muy nueva y yo el vado no rompía.-
 42 Comenzaron los moritos, comenzaron a pasar;

44 él la montó en la yegua y se dio la vuelta pa'trás.
-Quédense con Dios, moritos, moritos de este lugar.-
Levantó el rabo la yegua, gritos de ...

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Tolilla de Aliste, (Riofrío de Aliste), ZAMORA. Margarita Ratón Pedrero, 50 años.

Encuesta Aliste-89: José Manuel Fraile Gil, José Manuel González Matellán. 14 de mayo de 1989.

ED. José Manuel Fraile, Aliste, grabación Saga VPD-2059/60, Madrid, 1989, I a-3. Consorcio Musical Zamorano-Diputación de Zamora.

>Centro de Estudios de Folklore, Zamora

59 (1-a)

- Y estate ahí, don García, y en los tableros jugando,
 2 que a tu esposa doña Alvira los moros la van llevando.
 Y a galope don García y a casa su madre iba.
- 4 -Buenos días, la mi madre, buenos días, madre mía.
 ¿Pasó por aquí, ayer tarde, nuera suya y mujer mía?-
- 6 -Por aquí pasó ayer tarde y ella muy contenta no iba
 y a los sones de guitarra cantaba muy afligida
- 8 y a los cánticos se escucha: "libiértame, don García".-
- 10 -Vamos, vamos, mi caballo, que eso verdad no sería;
 vamos, vamos, mi caballo la orilla del río arriba.-
 Y a galope don García y a en casa su suegra iba.
- 12 -Buenos días, la mi suegra, buenos días, suegra mía.
 ¿Pasó por aquí, ayer tarde, hija suya y mujer mía?-
- 14 -Por aquí pasó ayer tarde y ella muy contenta no iba
 y a los sones de guitarra cantaba muy afligida
- 16 y a los cánticos se escucha: "libiértame, don García".-
- 18 -Vamos, vamos, mi caballo, que eso verdad si sería;
 vamos, vamos, mi caballo y esas tierras arriba.-
 Cuando iba ya muy lejos se acordó tocar la silbilla;
- 20 la dama que lo esperaba al punto se regocija:
 -Descanso pido, señores, que voy un poco cansada.-
- 22 Pusieronse a merendar delante linda cascada.
 -Ración alcance, señora, pa'l que tocó la silbilla;
- 24 si es tu padre o es tu hermano ración alcance, señora,
 pero si es tu marido para quitarle la vida.-
- 26 -De marido no hay que hablar que estoy en la soltería.-
 -Buenas tardes los señores ¿dónde van con la cautiva?-
- 28 -La encontramos caminando nesos montes de allá arriba;
 la llevamos en reserva al rey de la morería.-
- 30 -Vamos, vamos, todos juntos, todos juntos en compañía.-
 -Y este río tan hondo ¿quién la dama gruparía?
- 32 Grúpela usted, gran jinete, y bien se le pagaría.-
 -Que mi caballo es muy nuevo y no sirve para guía.-
- 34 Cuando iban el medio al pozo él para atrás se volvía
 con cuchillos y navajas que amenazaban la vida
- 36 y los pobres de los moros se perdieron la cautiva.

FRAGMENTOS**Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA.**

Aurelia Fernández Cago, 76 años. Luciana Centenc, 65 años, y Josefa Ramos Martínez, 71 años.

Encuesta Norte-81: Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Paloma Montero, Ana Pelegrín. 5 de julio de 1981.

>ASOR-I. U. SMP

- A cazar iba don Carlos a los montes de Abelía,
 2 lleva su esposa con él de mucho que la quería.
 -¡Que señal tiene tu caballo cuando siente morería?
 4 La cagada que lleva, ya le llega al pretal.
 Se la robaron los moros al pie de una fuente fría.
 6 Maldiciendo iba a su madre, maldiciendo a su vida.
 de triste que ella iba,
 8 -Viva, viva don García

Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA.

Melchora, 77 años.

Encuesta Norte-81: Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Paloma Montero, Ana Pelegrín. 5 de julio de 1981.

>ASOR-I. U. SMP

- A cazar iba don Pedro a montes donde solía.
 2 Escurecióse en un monte, en una oscura montaña.
 Llevábase a su esposa con él de mucho que la quería.
 4 Dejárala descansando al pie de una fuente fría.
 Entre la paz y la guerra los moros la cautivan.

Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA.

Varias mujeres.

Encuesta Norte-81: Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Paloma Montero, Ana Pelegrín. 5 de julio de 1981.

>ASOR-I. U. SMP

- A cazar iba don Pedro, a cazar donde solía.
 2 La mujer lleva con él de mucho que la quería.
 La dejara descansando al pie de una fuente fría.
 4 Ya llegaron los moros y la

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

José Augusto Tavares.

ED. José Augusto Tavares, "Romanceiro Trasmontano", Revista Lusitana, VIII (1903-1905), pp. 74-75.Ilustração Trasmontana, I (1908), p. 142.Teófilo Braga, Romanceiro Geral Português, t. III, J. A. Rodrigues, Lisboa, 1909, pp. 543-544.Luís Chaves, "O Ciclo dos Descobrimentos na Poesia Popular do Brasil", Brasília, II (1943), pp. 110-112.Alves Redol, Romanceiro Geral do Povo Português, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1964, pp. 173-174.

60 (í-a + á)

- Eu montei no meu cavallo por aquella serra acima;
 2 pois a neve era mui grande, minha esposa vae perdida:
 -Visteis por aqui, minha mãe, a minha esposa linda?
 4 -A tua esposa ahi vae, mui contente que ella ia!
 tocando numa guitarra, bom romance ilhe fazia,
 6 Cum duzentos perros mouros... Vão na sua companhia,
 no romance vão dizendo: "Morra, morra Dom Garcia".
 8 -Valha-me Deus, minha mãe, ella isso não dizia.
 Vou saber da minha sogra que ella isso não diria.
 10 -Vistes por aqui, minha sogra, a minha esposa tão linda?
 -A tua esposa ahi vae, mui triste que ella ia,
 12 tocando numa guitarra
 Com duzentos perros mouros que vão na sua companhia;
 14 no romance ia dizendo: "Vale aqui, Dom Garcia!
 se me não vales agora, não me vales outro dia".
 16 -Adeus, adeus, minha sogra, que eu a valer-ihe ja ia!-
 Chegou o meio da serra, vira ir a Don Garcia:
 18 -Descansa aqui, o mouro, que eu cansadinha ja ia,
 tomaremos um taquinho, beberemos uma pinguinha;
 20 Cavalleiro que alem vem elle para a Mouraria iria.
 -Si elle era teu pae, de beber se lhe daria!
 22 -Elle meu pae não é, que eu pae já o não tinha.
 -Pois se elle era teu irmão, de beber se lhe daria!-
 24 -Pois elle meu irmão não é, que eu irmão já o não tinha.
 -Pois se elle era teu marido, de beber se lhe daria.
 26 -Meu marido não é, que en inda não o tinha.
 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar!
 28 -D'onde era lo senhor, que é tão cortés no fallar?
 -Son Mouro da Mourama, pr'a l'a vou a caminhar.
 30 -Se é Mouro da Mourama hade levar esta ninha,
 que levamos d'esposa o'nosso rei da Turquia.
 32 -Menina que não tem honra no meu cavallo não ia,
 pois de beijos e abraços que voltas já levaria?
 34 -Pois, se a tinha, inda a tem, ninguem lh'a tiraria,
 pois levamol-a d'esposa o'nosso rei da Turquia.-
 36 Pega lhe pela mão, sobre o cavallo a poria;

- os mourinhos mar abaixo e los christianos mar acima.
- 38 -Torna nos cá, cavalleiro, torna-nos a nossa ninha,
que a levamos d'esposa o'nosso rei da Turquia.
- 40 -Dizei lá ó vosso rei que a ninha que era minha;
que me pretencia a mim, e não o rei da Turquia.
- 42 -Torna nos cá os vestidos,' que ja comprámos á ninha.
-Os vestidos não são vossos, os vestidos são da ninha.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Vinhais, TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

Firmino A. Martins.

ED. Firmino A. Martins, Folklore do Concelho de Vinhais, t. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928, pp. 199-203.Alves Redol, Romanceiro Geral do Povo Português, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1964, pp. 170-172.

61 (í-a + á)

- Chorosa vai a Silvana pelas serras da Ungria,
 2 foi cativada dos mouros dia de Páscoa Florida,
 e duzentos perros mouros vão na sua companhia,
 4 guitarra leva na mão mas tocá-la não podia,
 no romance vai dizendo: "Valei-me aqui Dom Garcia;
 6 se me não valeis agora não me valerás outro dia".
 O marido veio da caça como de costume tinha;
 8 puseram-lhe de comer como de costume havia;
 serviu-o mãe à mesa o que nunca ela fazia.
- 10 Dom Garcia suspeito, por não saber o que havia.
 -¿Que é isto, minha mãe, que isto está em demasia,
 12 minha esposa não a vejo, o que é qu'ela teria?
 -Tua esposa, meu filho, cativada ela ia,
 14 com duzentos perros mouros vão em sua companhia;
 ela vai toda contente com muito grande alegria,
 16 guitarra leva na mão muito bem que a cingia,
 e no romance vai dizendo: "Morra, morra, Dom Garcia".
- 18 -Isso não é, minha mãe, minha esposa não dizia,
 porque era o haver dos meus olhos a quem eu tanto le queria,
 20 não me desejava a morte, nem esse poder havia;
 mas eu já vou, minha mãe, tomar uma nova guia,
 22 procurar-lo à mãe dela que a verdade me dizia,
 porque entre sogras e noras sempre há uma covardia.-
- 24 Correu todo apressado e p'ra casa da sogra ia.
 -Diga-me aqui, minha mãe, diga pela sua vida:
 26 donde esta minha esposa, e sua filha querida?
 -Tua esposa aí vai, por essa serra da Ungria,
 28 e duzentos perros mouros vão em sua companhia,
 guitarra leva na mão, mas tocá-la não podia,
 30 no romance vai dizendo: "Valei-me aqui Dom Garcia,
 esposo da minha vida a quem eu tanto queria,
 32 se me não valereis hoje, não me valeis outro dia."-
- Ele correu a toda a pressa pelas serras da Ungria;
 34 avistou-os muito longe, mas ela ainda mais corria.
 Desceu pela serra abaixo o mais depressa que podia,
 36 e lá no fundo da serra um grande rio havia
 donde eles não passavam porque o rio os impedia.
- 38 Puseram-se a descansar aonde a água corria;
 a mulher que o avistou bem contente ficaria,
 40 virou p'ro chefe deles estas palavras dizia:
 -Cavaleiro que além vem uma pinga boberia.

- 42 -Ah! se êle era o teu marido, de boamente se le daria.
A mulher baixou o rosto desfarçou quanto podia;
- 44 -Ele meu marido não era, qu'eu solteirinha seria.
-Ah! mas se êle era teu pai, de boamente se le daria.
- 46 -Pois êle meu pai não era qu'eu orfãzinha seria,
fiquei só de pequenina e eu a ninguem conhecia.
- 48 -Se era algum teu parente, de boamente se le daria.
-Eu não tenho pai nem mãe nem parentes conhecia.-
- 50 O chefe ficou contente com o que a senhora dizia,
o cavaleiro chegava que a mulher conhecia.
- 52 -Deus los guarde, senhores, Deus los queira guardar.
-¿Donde era o cavaleiro tão cortês no falar?
- 54 -Eu sou mouro da Mourama e p'ra lá vou caminhar.
-Se tu es mouro da Mourama, ninha nos hás-de passar.
- 56 -Uma ninha desonrada em meu cavalo não ia.
-A ninha se honrada estava a ninha honrada vinha,
- 58 que a levamos de regalo ó nosso rei da Turquia.
Passa-nos tu, ó mourinho, passa-nos pela tua vida,
- 60 que o rio é muito grande, e a água nos impedia,
se não levamos a ninha, a vida nos custaria.-
- 62 Passara-os um a um p'ra outra banda do rio,
quando êle voltava atrás a espôsa se sorria;
- 64 ele desfarçava o que pôde e a mulher o que podia.
Passou-os todos em grupo p'ra outra banda do rio,
- 66 nenhum dêles ficava atrás que isso era o que ele qu'ria;
desde que os passou a todos o chefe lhe respondia:
- 68 -Mourinho de boa sorte, peço-te por tua vida
que voltes atrás buscar a senhora que o ouvia,
- 70 e que não tenha desastre na veia da água fria,
que é o nosso resgate, peço-te por tua vida.-
- 72 O cavaleiro voltando muito bem que se sorria,
veio ó pé de sua espôsa estas palavras dizia:
- 74 -Minha espôsa e cara amiga, muito bem t'eu defendia.-
O chefe do outro lado fazia-lhe gritaria:
- 76 -¡Passa-nos cá, ó mourinho, passa nos a cristaninha!-
-¡Nao vo-la posso passar porque era espôsa minha!-
- 78 -¡Passa-nos cá os vestidos para resgate da vida!-
-¡Vestidos não vo-los passo, que os vestidos são da ninha!-
- 80 Montou-a no seu cavalo p'ra trás com ela volvia.
-Espôsa da minha vida, ainda te vim resgatar.-
- 82 Os mouros foram-se embora não cessavam de gritar.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

José Leite de Vasconcellos. 1932

ED. José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, t. II, Imprensa a Universidade, Coimbra, 1960, pp. 187-188.

62 (f-a + á)

- Eu montei no meu cavalo, por aquela serra acima;
 2 a neve era muito grande, minha esposa vai perdida.
 -Diga-me aqui, minha mãe, diga-me aqui, ó mãe minha,
 4 se vistes por aqui passar minha esposa tão linda.
 -Tua esposa ai vai, bem contente que ela ia,
 6 com duzentos perros moiros que vão na sua companhia,
 guitarra leva na mão, muito bem que a tangia;
 8 no romance vai dizendo: "Morra, morra Dom García!"
 -Valha-me Deus, minha mãe, valha-me Deus, ó mãe minha,
 10 valha-me Deus, minha mãe, que ela isso não dizia.
 Vou-lhe procurar a ela, que a verdade me diria;
 12 porque entre sogras e noras que a verdade não havia.
 -Diga-me aqui, minha sogra, diga-me aqui, sogra minha,
 14 se vistes aqui passar a minha esposa tão linda.
 -Tua esposa ai vai, muito triste que ela ia,
 16 com duzentos perros mouros que vão na su companhia,
 guitarra leva na mão, mas tocá-la não podia;
 18 no romance vai dizendo: "Valei-me aqui, Dom Garcia,
 se me não valeis hoje, não me valeis outro dia".-
 20 Chegou ao meio do caminho, lá viu vi o Dom Garcia.
 -Sentai-vos ai, ó Moirinhos, que eu ja vou cansadinha;
 22 tomaremos um taquinho, beberemos uma pinguinha,
 guardaremos um copo dela para o cavaleiro que além viria.
 24 -Se esse era teu irmão, muito bem se guardaria;
 ora, se era teu pai, muito bem se guardaria.
 26 -Meu pai não era porque eu pai já o não tinha.
 -Ora, se era o teu marido, muito bem se guardaria.
 28 -Meu marido não era, que eu sou solteirinha.
 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
 30 -Donde sera este senhor tão cortês no seu falar?
 -Sou Mouro da Mourama, para lá vou caminhar.
 32 -Se és Mouro da Mourama, nina nos ha-des passar.
 -Uma nina desonrada no meu cavalo não vai.
 34 -A nina, se honrada vinha, a nina honrada vai.-
 Passara-os um a um p'ra o outro lado do rio,
 36 com esta nina rio abaixo, e os Mourinhos rio acima.
 -Deixa-me cá um vestido para rasgar toda a vida.
 38 -Eu vestido não te deixo que ela despida não vinha.
 De abraços e beijinhos bem paga já vos estaria.
 40 -Abraços e beijinhos ainda ninguém ilhos daria,
 que a levávamos de presente para o rei da Turquia.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Babe e Palacios, (Bragança), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

José Leite de Vasconcellos.

ED. José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, t. II, Inprensa Universidade, Coimbra, 1960, pp. 188-189.

63 (f-a + á)

- Eu montei no meu cavalo, por aquela serra acima,
 2 a neve era muito grande, minha esposa ia perdida.
 -Vistes por'qui, minha mãe, a minha esposa tão linda?
 4 -A tua esposa aí vai, mui contente que ela ia;
 tocando numa guitarra, lindo romance fazia,
 6 e duzentos perros mouros vão em sua companhia;
 no romance vão dizendo: "Morra, morra Dom Garcia!".
 8 -Valha-me Deus, minha mãe, ela isso não dizia.
 Vou saber de minha sogra que ela isso não dizia.
 10 -Vistes por'qui, minha sogra, a minha esposa tão linda?
 -A tua esposa aí vai, muito triste que ela ia;
 12 tocando numa guitarra, lindo romance fazia,
 e duzentos perros mouros vão na sua companhia;
 14 no romance vai dizendo: "Vale-me aqui, Dom Garcia,
 se me não vales agora, não me vales outro dia!".
 16 -Adeus, adeus, minha sogra, que eu a valer-lhe já ia.-
 Chegou ao meio da serra, vira ir a Dom Garcia.
 18 -Descansa, descansa, ó Mouro, que eu cansadinha já ia;
 tomaremos um taquinho, beberemos uma pinga.
 20 Cavaleiro que além vem, ele vai para a Mouraria.
 -Se cavaleiro é teu pai, de beber se lhe daria.
 22 -Ah! Ele meu pai não é, que eu pai já não o tinha.
 -Pois se ele era teu irmão, de beber se lhe daria.
 24 -Ele meu irmão não é, que eu irmão já não o tinha.
 -Poi se ele era teu marido, de beber se lhe daria.
 26 -Meu marido elhe não é, que eu marido inda não tinha.
 -Deus os guarde, meus senhores, e Deus os queira guardar!
 28 -Donde sera o senhor, que é tão cortês no falar?
 -Eu sou Mouro da Mourama, para lá vou a caminhar.
 30 -Se é Mouro da Mourama, há-de levar esta nifã,
 que a levamos de esposa ao nosso rei da Turquia.
 32 -Menina que não tem honra no meu cavalo não ia;
 pois de beijos e abraços que voltas já levaria!-
 34 -Pois se a tinha, ainda a tem, que ninguém lha tiraria,
 pos levamo-la de esposa ao nosso rei da Turquia.-
 36 Pegara-lhe pela mão, sobre a cavalo a poria:
 os Mourinhos mar abaixo e os Cristãos mar acima.
 38 -Torna-nos cá, cavaleiro, torna-nos a nossa nifã,
 que a levamos de esposa ao nosso rei da Turquia.
 40 -Dizei lá ao vosso rei que a nifã que era minha,
 que me pertencia a mim e não ao rei da Turquia.
 42 -Torna-nos cá os vestidos que já comprámos à nifã.
 -Os vestidos não são vossoa, já são de quem os vestia.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

[TRAS-OS-MONTES], PORTUGAL

José Leite de Vasconcellos

ED. José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, t. II,
Imprensa a Universidade, Coimbra, 1960, pp. 190-191.

64 (pólias.)

- Dom Garcia vai à caça, sua esposa linda leva;
 2 mas a neve era tamanha! sua esposa linda perde
 -Não me dará aqui novas da minha esposa linda?
 4 -Quatrocentos perros mouros la levam em companhia,
 c'uma guitarra na mão, muito bem que a cingia;
 6 ao som dela vai dizendo: "Morra, morra Dom Garcia".
 Foi-lhe perguntar à mãe dela que a verdade lhe diria:
 8 -Não me dará aqui novas da minha esposa linda?
 -A tua esposa, meu filho,
 10 quatrocentos Mouros ta levam, ta levam em companhia,
 c'uma guitarra na mão, muito bem que a cingia,
 12 ao som dela vai dizendo: "Acode-me, Dom Garcia".-
 Chamou pelo seu criado, por aquele mais liberal:
 14 -Aparelha-me um cavalo, aquele que melhor andar:
 aperta-lhe bem a cilha, alarga-lhe o peitoral.
 16 -Não vás lá, ó meu filho, que te poderão matar.
 -Não matam, não, minha mãe, que eu hei-de saber falar.-
 18 Alcançou-os, descansando à sombra dum olival.
 -Guardem um copo de vinho para o que toca clarim.
 20 -Ou ele era seu amigo, ou ele é seu conhecido.
 -Nem ele era meu amigo, nem tão-pouco conhecido;
 22 mas sou eu compadecida de quem anda de caminho.
 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
 24 -De donde é o cavaleiro que tão bem sabe falar?
 -Sou da terra da Mourama, para lá vou caminhar.
 26 -Favor lhe peço, cvaleiro, a que nos não há-de faltar:
 que nos passe esta niña daqui para além do mar.
 28 -Niña que não está honrada, no meu cavalo não ia.
 -Se honrada estava, honrada ia,
 30 que a levamos de presente ao nosso rei da Turquia.
 -Andem lá, ó meus senhores, não estejam a aguardar,
 32 que o cavalo é espantado, não haja de vos pinchar.-
 Acudi-lhe à Milondinha que se vai para além do mar;
 34 olhos que a vedes ir, não na vereis cá tornar.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Tuizelo, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, José António Nunes
76 años.

Manuel da Costa Fontes, Maria-João Câmara Fontes, 13 de agosto d.
1980. José Joaquim Dias Marques, 1 de septiembre de 1980 y 18 d
agosto de 1982.

ED. Pere Ferré, "O Romanceiro em Trás-os-Montes" en A Descobert
de Portugal, Selecções do Reader's Digest, Lisboa
1982, pp. 70-71.

_____, A Capital, 26 de julio de 1982, Suplemento, p. 4.
Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da Província de Trás-os
Montes (Distrito de Bragança), Universidade Coimbra, Coimbra
1987, pp. 408-409.

>Col. JJDM

65 (í-a + á)

- A caçar vai cavaleiro, a caçar vai serra acima.
2 As neves eram tão grandes, sua esposa hai perdida.
Ele, des'que a achara menos, para casa vai, corria.
4 -Viste por aqui, ó minha mãe, a minha esposa tão linda?
-Por aqui passou, ó meu filho, muito contente que ela ia.
6 Ia tocando uma guitarra, muito bem que a cingia;
duzentos perros mouros vão em sua companhia,
8 no romance vai dizendo: "Morra, morra Dom Garcia!".
-Ah! Isso é menos verdade, que ela isso não dizia.
10 Eu irei 'inda à mãe dela, que a verdade me diria.
-Viste por aqui, ó minha mãe, minha esposa tão linda?
12 -Por aqui passou, ó meu filho, muito triste que ela ia.
Ia tocando uma guitarra, muito bem que a cingia.;
14 duzentos perros mouros vão em sua companhia
e no romance vai dizendo: "Valei-me aqui, o Dom Garcia!
16 se não me valedes hoje, não me valereis nem um dia!".
-Deixe-me lhe i' lá, ó minha mãe, que eu resgatá-la-ia.
18 -Não vás lá, ó meu filho, que a vida te custaria.
-Não custa, não, minha mãe, que eu bem falar lhe' saberia.-
20 Indo lá no meio do monte ela bem no avistaria.
-Sentemos aqui um poucochinho, que eu venho muito cansadinha;
22 comeremos um taquinho, beberemos uma pinguinha,
deixamos um copinho dele para o cavaleiro que além vinha.
24 -Se ele fora seu pai, muito bem se lhe guardaria.
-O meu pai não era, que eu pai já o não tinha.
26 -Se ele fora seu irmão, muito bem se lhe guardaria.
-Meu irmão não é, porque eu irmão não nos tinha.
28 -Se fora seu marido, muito bem se lhe guardaria.
-Meu marido não é, que eu casada não seria.
30 Sou muito compadecida de quem segue os seus caminhos.
-Deus os guarde, senhores, e mais sua companhia.
32 -De onde é o cavaleiro, que tão bem sabe falar?
-Eu seu mouro da Mourama, para lá vou a caminhar.

- 34 -Quem me as há-de passar a Aninha, quem me la há-de passar?
 Passe-me-la o cavaleiro, que Deus lha há-de pagar.
- 36 -Mulher que não tem honra em meu cavalo não ia.
 -Se a tinha, ainda a tem, que ninguém lha tiraria,
- 38 que nós levamo-la de presente ao nosso rei da Turquia.-
 Passou-os de um a um para o outro lado do rio,
- 40 so a Aninha para o fim deixaria.
 Montou a Aninhas no cavalo,
- 42 em lugar de ir p'o rio abaixo, foi p'o rio arriba.
 -Dá-me as cá a Aninha, dá-me-na cá, por tua vida!
- 44 -Ide-vos vós, ó cavaleiros, que essa Aninhas era minha!
 -Dá-me as ao menos vestir, para resgatar a vida!
- 46 -Ide-vos vós, ó cavaleiro, que os vestidos são da ninha!--

Variantes:

1a: Alcançar vai; 1b: alcançar vai; 7a: Iam duzentos; 7b: em sua companhia; 8a: e no romance; 17a: Deixe-me la ir; 19a: Nao le custa; 21a: pouquinho; 21b: que eu ja vai; 22a: beberemos un copo de vinho; 22b: e comeremos un taquinho; 23b: a cavaleiro; 31a: Deus vos guarde; 31b: e mais a sua companhia; 33a: sou o mouro; 34a: Quem nos há-de; 36b: no meu cavalo; 37a: Eu se a tinha, ainda a tenho; 38a: que a levamos; 43a: Dá-nos cá Aninhas; 43b: dá-me-la pela tua vida; 44a: ó perros mouros; 44b: que esta Aninhas; 45a: Dá-nos ao menos os vestidos; 46a: ó perros mouros.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Eiró, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, Cândida Augusta Ramos
75 años.

Manuel da Costa Fontes, Maria-João Câmara Fontes, 18 de agosto de
1980. José Joaquim Dias Marques, 31 de agosto de 1981.

ED. Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da Província de Trás-o
Montes (Distrito de Bragança), Universidade Coimbra
Coimbra, 1987, pp. 407-408.

>Col. JJDM

66 (í-a + á)

- Lá se vai dom Pedro a caça, a caça de ano e dia.
2 Sua esposa linda leva, sua esposa levaria.
A neve era tanta que na neve ficou perdida.
4 Volveu atrás saber dela, mas ela não a encontraria.
Foi saber do seu cavalo, também não aparecia.
6 Baixou p'ra beira do rio a ver s'ela ñao estaria já na serra
Viu quatrocentos mouros e ele aqueles mouros seguia.
8 Estava no meio de quatrocentos mouros a jantar.
-Deus os guarde, cavalheiros, Deus os queira guardar.
10 -Venha cá, ó senhor, queira-se aqui repousar.
-Eu não me repouso, que tenho muito que andar.
12 -Esta menina que nós aqui temos, no rio no la há-de passar.
-Ponham-ma cá no meu cavalo, que eu não me posso apear,
14 que sou de muito longe, tenho muito que andar.-
Uns foram rio abaixo, outros foram ao correr do rio acima.
16 Ele virou rédeas ao cavalo, segou pela serra acima.
-Venha cá, ó cavalheiro, traga-nos cá essa menina!
18 que estava na neve, na neve perdida,
e as lágrimas eram tantas que muito choraria,
20 e agora queremos-la para nossa primeira rainha.
-Ela não quer o rei nem quer ser rainha,
22 vai com o seu marido, contente da sua vida!

Variantes:

3b: que le ficou perdida na serra; 4a: Voltou atrás; 4b: mas el
não na encontrera; 5b: mas sua esposa não encontrera; 7b: pai
borda dum rio; 8a: senhores; 8b: Deus vos acrescente o jantar; 9a
cavalheiro; 9b: se não nos quer ajudar?; 10a: Eu não quer
jantar; 10b: nem posso demorar; 11a: Mas esta menina; 11b: ma há
de passar; 12a: Ponha-me; 12b: apiare; 14a: Uns foram ao correio
14b: outros ao correio; 15b: ficou serra acima; 19a: que nós tem
la; 19b: para segunda rainha; 20a: Esta menina que aqui vai; 21:
é minha esposa; 21b: já vai na minha companhia.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Tuizelo, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, Josefina dos Santos
Fernandes, 63 años.

José Joaquim Dias Marques, 29 de agosto de 1981.

>Col. JJDM

67 (i-a + á)

- Alcançar vai cavaleiro, alcançar vai serra acima,
2 mas as neves eram tão grandes, su esposa é perdida.
-Onde está a minha esposa, onde está a minha querida?
4 -Aqui passou, ó meu filho, bem contente que ela ia,
com duzentos perros mouros iam em sua companhia,
6 tocando numa guitarra, muito bem que a cingia;
no romance vai dizendo: "Morra, morra Dom Garcia!"
8 -Isso não, ó minha mãe, que ela isso não dizia.
Vou perguntar à mãe dela, que a verdade me diria.
10 -Diga-me aqui, minha mãe, minha esposa como seguia?
-Aqui passou, ó meu filho, muito triste que ela ia,
12 tocando numa guitarra, muito bem que a cingia.
Duzentos perros mouros vêm em sua companhia;
14 no romance vai dizendo: "Valha-me aqui Dom Garcia!
se não me valerdes hoje, não me valeis nenhum dia".
16 -Deixe-me ir, minha mãe, que resgató-la-ia.
-Não vas lá, ó meu filho, aue a vida te tirariam.
18 -Matar não me matam, que eu falar lhes saberia.-
Iam no meio do caminho, ela para trás olharia.
20 Vira vir o seu marido, mas nada não diria.
-Vamos descansar aqui, que vou muito cansadinha.
22 Comeremos un taquinho e beberemos uma pinguinha,
guardaremos um copo de vinho para o cavaleiro que além vinha.
24 -Bem lho guardaremos, senhora,
Se ele era seu irmão, muito bem se lhe guardaria.
26 -Meu irmão não era, que eu irmão não o teria.
-Se ele era seu marido, muito melhor se lhe guardaria.
28 -Meu marido não era, que eu casada não seria.
-Deus os ajude, senhores, e á sua companhia.
30 -Quem era o cavaleiro, que tão bem sabe falar?
-Sou mouro da Mourama, para lá vou a caminhar.-
32 Chegaram no rio donde ela tinha que passar.
-Quem há-de passar a ninha, quem me la há-de passar?
34 Passe-me-la o cavaleiro, que Deus lhe há-de pagar.
-Mulher que não tem honra no meu cavalo não ia.
36 -Se a tinha, ainda a tem, que ninguém lha tiraria:
levamo-la de presente ao nosso rei da Turquia.-
38 Se passaram dum a um para outro lado do rio,
mas a Aninhas para a ultima dexaria.
40 Montou-a no seu cavalo, às avessas viraria.
-Torna-nos cá, cavaleiro, torna-nos, por tua vida!
42 Torna-nos a ninha, para nos resgatar a vida!
-Ide-vos vós, perros mouros, que esta ninha era minha!

Variantes:

1b: como solia; 2a: com duzentos perros; 2b: que alcançá-la não podia; 4a: Tua esposa; 10a: Onde está a minha esposa; 10: onde está a minha querida?; 11a: Tua esposa; 13a: Em duzentos 13a: com duzentos; 13b: iam em sua; 16b: que ela resgatada i 19b: ela bem no avistaria; 21a: Sentemo-nos um bocadinho; 21b: q eu vou; 22a: Vem ali um cavaleiro; 22b: que bem cansado viri 23a: damos este copo; 25b: nós bem lho guardaria; 26b: irmãos nã 29a: boa tarde; 29a: Deus os guarde; 29b: Deus os queira guarda 33a: que nos passará; 34b: lho há-de; 38a: Passara-os duno a un 29b: per o fim deixaria; 40a: Em vez de ir ao para diante; 40b: para trás tornaria.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuzedo de Cima (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, Felisbina da Conceição Morais, 68 años.

José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.

>Col. JJDM

68 (í-a + á)

O marido foi à caça e deixou a mulher em casa com a sogra. Veio da caça e disse à mãe:

- Onde está meu espelho de ouro que eu aqui deixei ficar?
 2 -Tu procuras-me pelo ouro e eu procuro-te pelo metal.
 -Não lhe procuro pelo ouro nem lhe procuro pelo metal,
 4 procuro-lhe pela minha esposa tão linda que eu aqui deixei ficar.
 -Tua esposa aí vai, alegre da sua vida,
 6 com duzentos perros mouros bem na sua companhia.
 Guitarra leva na mão, muito bem que a cingia;
 8 no romance vai dizendo: "Morra, morra Dom Garcia!"
 -Valha-a Deus, ó minha mãe, que ela isso não dizia.
 10 Irei procurar à dela, que ela a verdade me diria.
 -Diga-me aqui, ó minha sogra, diga-me aqui, ó sogra minha,
 12 se viu aqui passar minha esposa tão linda.
 -Tua esposa aí vai, triste da sua vida,
 14 duzentos perros mouros, vêm na sua companhia,
 guitarra leva na mão, mas tocá-la não podia;
 16 no romance vai dizendo: "Acude, acude, Dom Garcia!
 se não me acudires hoje, não me acodes outro dia!"
 18 -Aparelha-me esse cavalo, depressa não devagar.
 Se não trouxer minha esposa, não me vedes cá voltar.
 20 -Eu o vinho não o quero, que eu vinho não beberia;
 o cavaleiro que além vinha muito bem o beberia.
 22 -Se fosse seu marido, muito bem se lhe daria.
 -Meu marido não é, que eu solteirinha seria.
 24 -Se fosse seu pai, muito bem se lhe daria.
 -O meu pai não é, que eu pai já não tinha.
 26 -Se fosse seu irmão, muito bem se lhe daria.
 -Irmão não é, que eu sozinha seria.
 28 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
 -Quem será este senhor tão cortese no falar?—
 30 -Sou mouro, vou para a Mourama, para lá vou a caminhar.
 -Se vai para a Mourama,
 32 Anitas nel rio nos há-de pasar.
 -Anitas desonrada no meu cavalo não vai.
 34 -A Anitas, se honrada estava, a Anitas honrada vinha:
 quere-mo-la levar de presente ao nosso rei da Turquia.—
 36 Passou de uno a uno para outro lado del rio,
 e a Anitas sempre para trás ficaria.
 38 Montou-a no seu cavalo e com ela fugiria.
 Uns pelo rio abaixo, outros pelo rio acima.

- 40 -Dá-mos a Anita, senhor, para resgate da nossa vida.
 -A Anita não vo-la dou, que Anita era minha.
- 42 -Dá-mos uns sapatos da Anitas, para resgate da nossa vida.
 -O sapato não vo-lo dou, que o sapato é da Anita.
- 44 Atiraram-lhe muitos tiros, mas não atingiriam.¹¹

Chegaram onde estava a cidade repleta à espera deis, a festejar a grande alegria dos pais. Estava tudo a chorar. Fizeram uma grande manifestação e muita alegria. E pronto.

Variantes:

1a: Onde deixei minha esposa; 1b: Onde está a minha esposa; 2d: procuro-me pelo metal; 3a: Não me procuro; 8b: Acude, acude Dom Garcia; 10a: Vou procurar; 10a: Vou lhe; 13b: triste com a sua vida; 18a: Aparelha-me; 19a: trouxe Anita; 20b: vino nunca bebo; 21a: quem no beberia era; 21b: era o cavaleiro que alem vinhna; 23b: não era; 24a: seu pai o seu irmão; 27b: irmão ja não tenia; 30b: vou para la a caminar; 32a: a Anitas no rio; 34a: Se Anitas; 35a: que a queremos levar; 40a: Anitas; 41a: Anitas; 41b: porque a Anitas; 42a: o sapato; 44a: Atirando muitos.

¹¹ Aparente contaminación, aunque la versión que proporci esta misma informante del romance de la Mala suegra no empi como èste (vv. 1-4).

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL, Maria Augusta Barreira, 78 años.

José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.

ED. José Joaquim Dias Marques, "Romances dos concelhos de Bragança e de Vinhais", Brigantia, V-1 (1985), pp. 59-60.

>Col. JJDM

69 (í-a + á)

-
- 2 -Diga-me aqui, minha mãe, diga-me aqui, ó mãe minha,
 donde está a minha esposa, a minha esposa tão linda?
- 4 -Por aqui passou, meu filho, muito contente que ela ia,
 guitarra leva na mão, muito bem que a cingia,
 mas leva duzentos mouros bem na sua companhia;
- 6 no remaço vai diziendo: "Morre, morre, Dom Garcia!
 também, se não morres hoje, não morres outro dia!"
- 8 -Valha-me Deus, minha mãe, que ela isso não dizia!
 Vou-lhe procurar à dela, que a verdade me diria.
- 10 -Diga-me aqui, minha sogra, diga-me aqui, sogra minha,
 se viu por aqui passar a minha esposa tão linda?
- 12 -A tua esposa aí vai, muito triste da sua vida,
 guitarra leva na mão, mas tocá-la não podia,
- 14 no remaço vai dizendo: "Valei-me aqui, Dom Garcia,
 (Duezentos perros mouros leva na sua companhia)
 se não me valeis hoje, não me valeis outro dia!"
- 16 -Descansemos um bocadinho. Tomaremos um taquinho.
 18 cavaleiro que além vem, nós lhe daremos do vinho.
- 20 -Se ele era seu irmão, muito bem se lhe daria.
 -Meu irmão não era, que eu irmão não tenia.
 -Se ele era seu marido, muito bem se lhe daria.
- 22 -Meu marido não era, que eu ainda estou solteirinha.
 -Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
- 24 -Donde é o cavaleiro, tão cortês é no falar?
 -Eu sou mouro da Mouranha, p'ra lá vou a caminhar.
- 26 -Se é mouro da Mouranha, a Aninhas mos há-de passar.
 Passara-os dum a um p'ro outro lado do rio.
- 28 Mourinhos rio abaixo, cristaninhos rio acima.
 -O esposa da minha vida, que 'inda te vim resgatar!
- 30 Olhos que a vedes ir, não na vedes cá voltar.
 -Deixa-nos cá um vestido, para resgato da vida!
- 32 -O vestido não te deixo, que ela despida não viria.
 -Deixa-nos cá os sapatos, para resgato da vida!
- 34 -Os sapatos não tos deixo, que ela descalça não viria.

Variantes:

1a: Diga-me cá ó minha mãe; 2a: se viu aqui passar; 3a: A tu esposa aí vai; 3b: muito contente da sua vida; 8a: Valha-me deus aqui minha mãe; 16a: me valeides hoje; 17a: um pouquinho; 21a: S ele fosse seu marido; 26a: Então se é; 27a: d'uno a uno; 27b: lado do mar; 28b: cristaninha rio acima; 33a: Deixe-me.

LA ESPOSA DE DON GARCIA (0183)

Couço, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL. Alcina dos Anjos Alves, 43 años, natural de Brito de Baixo, donde aprendió el romance.

José Joaquim Dias Marques, 12 de agosto de 1982.

>C. JJDM

70 (í-a)

- Chorosa vai a Silvana, pelas serras da Hungria,
 2 com duzentos perros mouros vão em sua companhia;
 guitarra leva na mão, mas tocá-la não podia.
 4 Pelos montes vai dizendo: "Valei-me aqui, Dom Garcia,
 esposo da minha alma a quem eu tanto queria,
 6 e se não me valerdes hoje, não me valeis outro dia".
 *.....
 8 ela que ia com a guitarra muito bem que a cingia
 pelo monte vai dizendo: "Morra, morra Dom Garcia".
 10 **.....
 Os mouros do outro lado faziam-lhe gritaria:
 12 -Passa-nos, cavaleiro, passa-nos cá a ninha!
 Porque, se não no la passares, a vida nos custaria.
 14 -A ninha não vo-la passo, porque a ninha é esposa minha.

* Ele chegou a casa (vinha da caça), perguntou à mãe por ela. E a mãe disse-lhe a falsidade.

** E depois daí é que foi à mãe dela e a mãe dela é que lhe disse a verdade, que ela que tinha sido raptada pelos mouros e que ia muito chorosa, que ia a chorar e falando nele. E depois ele vai alcança-la e depois encontrou os mouros, avistou-os ao longe (eles estavam a descansar ao pé dum regueiro). Foi-se aproximando e ela, mal o viu ao longe, logo supôs que era ele, logo o conheceu. E foi disfarçando o caso até que ele chegasse ao pé deles, para ver de a salvar. Ele, então, passa os mouros num cavalo; ia passando dum a um para o outro lado. Ela foi ficando para o fim de tudo. Depois, em vez de a passar para lá, recuou mas é para trás. E fugiu. E havia um verso no fim que dizia:

Indice por regiones
(lugares, colectores y fechas)

Núm.

SEFARDI

1. Salónica, Isaac Bohor, 1860; Manuel Manrique de Lara, 1911.
2. Salónica, Yacob Yoná, 1895-96; Abravanel, 1904.
3. Salónica, Yacob Yoná, 1908.
4. Salónica, Manuel Manrique de Lara, 1911.
5. Lárissa, Manuel Manrique de Lara, 1911.
6. Salónica?, Manuel Manrique de Lara, 1911.
7. Salónica o Lárissa, Moshe Attias, antes de 1956.
8. Salónica, Michael Molho, 1960.

*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.

*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.

*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.

GALICIA

9. Castelo de Frades, GALICIA, Bernardo Acevedo Huelves, antes de 1892.
 10. Cerdeira, GALICIA, Aníbal Otero, 1930.
 11. Lamas de Ite, GALICIA, N-81 (Lozano, Mariscal, Rodríguez, Valencia), 11 de julio de 1981.
 12. Cabude, GALICIA, N-82 (Catalán, Prieto, Ramini, Sanz), 18 de julio de 1982.
 13. Foillebar, GALICIA, N-82 (González, Meléndez, Ramini, Salazar), 11 de julio de 1982.
- *Castelo de Frades, LUGO, GALICIA. Braulio Vigón, antes de 1892.

ASTURIAS

14. Navia, ASTURIAS, Bernardo Acevedo Huelves, antes de 1886.
15. Serandinas, ASTURIAS, Braulio Vigón, 1892.
16. Casomera, ASTURIAS, Juan y Ramón Menéndez Pidal, agosto de 1909.
17. Bao, ASTURIAS, Aurelio de Llano Roza de Ampudia, entre 1918-1925.
18. Occidente de ASTURIAS, principio de siglo.

CANTABRIA

19. Dobres, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
20. San Mamés, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
21. Fresno del Río, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes 1920.
22. Puente Pumar, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
23. La Puente del Valle, CANTABRIA, Eduardo M. Torner, 1931.
24. Bárcena de Ebro, CANTABRIA, Eduardo M. Torner, 1931.
25. Salceda, CANTABRIA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, agosto de 1948.
26. Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.
27. Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.
 - *Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.
 - *Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.

BURGOS

28. Prádanos de Bureba, BURGOS, Federico Olmeda, c. 1902.
29. Los Balbases, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, 1908.
30. San Martín de Humada, BURGOS, 26 de diciembre de 1908.
31. Arroyal de Vivar, BURGOS, Eduardo M. Torner ?, 1918.
32. Humada, BURGOS, Manuel Manrique de Lara, 1916-1918.
33. Báscones, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, antes de 1920.
34. Quintanas de Valdelucio, BURGOS, CA-84 (Cid, Débax, Mariscal, Meléndez), 11 de julio de 1984.
35. Urbel del Castillo, BURGOS, CA-84 (Catalán, Débax, Ferré, Fernández), 12 de julio de 1984.
 - *Humada, BURGOS, CA-84 (Cid, Débax, Mariscal, Meléndez), 11 de julio de 1984.

PALENCIA

36. Brañosera, PALENCIA, Diego Catalán, septiembre de 1951.

LEON

37. Val de San Lorenzo, LEON, Jesús Antonio Cid, 7 de septiembre de 1977 y José Manuel Fraile, 1983 y 4 de marzo de 1985.
38. San Martín de Valtuéjar, LEON, N-77 (Cid, Lewis, Sutherland Yokoyama), 14 de julio de 1977.
39. Sorbeda, LEON, León-79 (Salazar, Sanjuan, Valenciano), 21 de septiembre de 1979.
40. Valseco, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany), 21 de septiembre de 1979.
41. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979.
42. Rioscuro, LEON, N-80 (Alguacil, Mariscal, Rebés), Vian, 30 de junio de 1980.
43. Villar de Golfer, LEON, N-81 (Juaristi, Lozano, del Río, Salazar), de julio de 1981.
44. Maraña, LEON, León-85 (Catalán, González, Mancebo, Núñez, Ramos), de junio de 1985.
45. Caldevilla, LEON, León-85 (Argüelles, Miñambres, Sánchez, Tirado Valenciano), 6 de julio de 1985.
46. Candín, LEON, León-85 (Benichou, Cano, Cid, Enríquez), 17 de julio de 1985.
 - *Páramo del Sil, LEON, Felisa de las Cuevas, [c. 1930]
 - *Candín, LEON, León-85 (Benichou, Cano, Cid, Enríquez), 17 de julio de 1985.
 - *Pereda de Ancares, LEON, León-85 (Cano, Catalán, D. Catalán, Cid Diaz Mas, Trapero), 18 de julio de 1985.

ZAMORA

47. Lober, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
48. Doney de la Requejada, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
49. Villarino de Manzanas, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
50. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Maestro Inocencio Haedo, 1920-25
51. San Ciprián de Sanabria, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.
52. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.
53. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Luis Cortés Vázquez, septiembre de 1947.

54. Latedo, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, enero de 1948.
55. Nuez, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, enero de 1948.
56. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, verano de 1949.
57. Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
58. Nuez, ZAMORA, N-81 (Biguri, Cid, Débax, Vian), 6 de julio de 1981.
59. Tolilla de Aliste, ZAMORA (Fraile, González Matellán), 14 de mayo de 1989.
 - *Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
 - *Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
 - *Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.

PORTUGAL, TRAS-OS-MONTES

60. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Augusto Tavares, antes de 1903.
61. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, Firmino A. Martins, antes de 1928.
62. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Leite de Vasconcellos, 1932.
63. Babe e Palacios, TRAS-OS-MONTES, José Leite de Vasconcellos.
64. TRAS-OS-MONTES, José Leite de Vasconcellos.
65. Tuizelo, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y Maria João Câmara, 13 de agosto de 1980. José Joaquim Dias Marques, 1 de septiembre de 1980 y 18 de agosto de 1982.
66. Eiró, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Câmara, 18 de agosto de 1980. José Joaquim Dias Marques, 31 de agosto de 1981.
67. Tuizelo, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 29 de agosto de 1981.
68. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.
69. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.
70. Couço, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 12 de agosto de 1982.

*Fragmentos

Indice alfabético
(lugares e informantes)

	Núm.
Arroyal de Vivar, (Alfoz), BURGOS. María Alonso, 54 años.	31
Babe e Palacios, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES.	62
Bao, (Ibias), ASTURIAS. Luisa Rodríguez, 24 años.	17
Bárcena de Ebro, (Valderredible), CANTABRIA. Ignacia Maslasca, 72 años.	24
Báscones, (Valle de Zamanzas), BURGOS.	33
Brañosera, (Brañosera), PALENCIA. Chica joven.	36
Cabude, (Incio), LUGO, GALICIA. Natividad Rodríguez, 78 años.	12
Caldevilla, (Posada de Valdeón), LEON. Juliana García, 67 años.	45
Candín, (Candín), LEON. María Abella López, 83 años.	46
*Candín, (Candín), LEON. María Abella Abella, 74 años.	
Casomera, (Aller), ASTURIAS. Cesarea González.	16
Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA.	9
*Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA. D.M.C.	
Cerdeira, (Fonsagrada), LUGO, GALICIA. Abelardo Murias, 50 años.	10
Couço, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL. Alcina dos Anjos, 43 años.	69
Dobres, (La Vega de Liébana), CANTABRIA	19
Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Mujer	48
Doney de la Requejada, (Rosinos de la R.), ZAMORA. Carmen Cago 60 años.	57
*Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Mujeres.	
*Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Melchora 77a.	
*Doney de la Requejada, (Rosinos de la Requejada), ZAMORA. Mujeres.	
Eiró, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL. Cândida A. Ramos, 75 años.	65
Foilebar, (Incio), LUGO, GALICIA. María Porfirio, 61 años.	13
Fresno del Río, (Enmedio), CANTABRIA.	21
Humada, (Humada), BURGOS. Felisa Fuente Miguel, 19 años.	32
*Humada, (Humada), BURGOS. Andrea Barría, 90 años.	
La Puente del Valle, (Valderredible), CANTABRIA. Basilisa Díaz, 52 años.	23
Lamas de Ite, (Villardevós), OURENSE, GALICIA. Angela Fernández, 39 años.	11
Lárisa, GRECIA. Vida de Albilansí, 74 años.	5
Latedo, (Trabazos), ZAMORA. María Martínez, 70 años.	54

INDICES: ESPOSA DE DON GARCIA

412

Lober, (Gallegos del Río), ZAMORA. Anciana de Astorga.	61
Los Balbases, (Los Balbases), BURGOS. Salustiana Martínez, 48 años.	29
Maraña, (Maraña), LEON. Teodosia del Molino, 79 años.	44
Navia, (Luarca), ASTURIAS. Rafaela Campoamor.	14
Nuez, (Trabazos), ZAMORA. María Domínguez, 60 años.	55
Nuez, (Trabazos), ZAMORA. María Méndez, 55 años.	58
Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES.	59
Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES.	61
Nuzedo de Cima (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, Felisbina Morais 68 años.	67
Nuzedo de Cima, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, Maria A. Barreira 78 años.	68
Occidente de ASTURIAS.	18
*Páramo del Sil, (Páramo del Sil), LEON, la más vieja del pueblo.	
Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Valenta Fernández, 79 años.	41
*Pereda de Ancares, (Candín), LEON, Belarmina Fernández, 57 años.	
Prádanos de Bureba, (Prádanos de Bureba), BURGOS.	28
Puente Pumar, (Polaciones), CANTABRIA	22
Quintánas de Valdelucio, (Valle de V.), BURGOS. Aquilina Ortega.	34
Rioscuro, (Villablino), LEON. Herminia Alvarez Carrera, 84 años.	42
Salceda, (Polaciones), CANTABRIA. En Uznayo a una vieja.	25
Salónica, GRECIA. Isaac Bohor	1
Salónica	2
Salónica, GRECIA.	3
Salónica, GRECIA. David Baruch Bezés. Impresor, 50 años.	4
Salónica(?), GRECIA.	6
Salónica o Lárissa. Bona Modiano, Sjmja Aljanati, Sara Beigas	7
Salónica.	8
*Salónica, GRECIA. Reina Chimchi de Nissim, 22 años.	
*Salónica, GRECIA, Regina Saltiel, 20 años.	
*Salónica, GRECIA.	
San Ciprián de Sanabria (Hermisende), ZAMORA.	51
San Mamés, (Polaciones), CANTABRIA.	20
San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA. Felisa Montero.	50
San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA.	52
San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA. La hija de Teresa.	53
San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA. La coja.	56

San Martín de Humada, (Humada), BURGOS.	30
San Martín de Valtuéjar, (Renedo de Valtuéjar), LEON. Bernardo, 85 años.	38
Serandinas, (Boal), ASTURIAS. Juventina García.	15
Sorbeda, (Páramo del Sil), LEON, Felipa Rodríguez.	39
Tolilla de Aliste, (Riofrio), ZAMORA, Margarita Ratón, 50 años.	59
[TRAS-OS-MONTES].	63
Tuizelo, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, José António Nunes, 76. años.	64
Tuizelo, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, Josefina dos Santos F., 63 años	66
Urbel del Castillo, (Urbel del Castillo), BURGOS. Tomasa Cruz.	35
Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Manuela García Rada, 84 años.	26
Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA, Juliana García, 64 años.	27
*Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Vicenta Gómez.	
*Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Esquiladoras.	
Val de S. Lorenzo, (V. de S. Lorenzo) LEON. Carolina y Antonia Geijo.	37
Valseco, (Palacios del Sil), LEON. Pedro, 80 años.	40
Villar de Golfer, (Luyego), LEON. María Fernández, 82 años.	43
Villarino de Manzanas, (Figuera de Arriba), ZAMORA. Una mujer.	49
Vinhais, TRAS-OS-MONTES.	59

*Fragmentos

Indice cronológico
(lugares y colectores)

Núm.

1. Salónica, Isaac Bohor, 1860; (Manuel Manrique de Lara, 1911.)
14. Navia, ASTURIAS, Bernardo Acevedo Hueñes, antes de 1886.
9. Castelo de Frades, GALICIA, Bernardo Acevedo Huelves, antes de 1892.
*Castelo de Frades, LUGO, GALICIA. Braulio Vigón, antes de 1892.
15. Serandinas, ASTURIAS, Braulio Vigón, 1892.
2. Salónica, Yacob Yoná, 1895-96 (M. Abravanel, 1904).
28. Prádanos de Bureba, BURGOS, Federico Olmeda, c. 1902.
60. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Augusto Tavares, antes de 1903.
3. Salónica, Yacob Yoná, 1908.
29. Los Balbases, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, 1908.
30. San Martín de Humada, BURGOS, 26 de diciembre de 1908.
16. Casomera, ASTURIAS, Juan y Ramón Menéndez Pidal, agosto de 1909.
47. Lober, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
48. Doney de la Requejada, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
49. Villarino de Manzanas, ZAMORA, Tomás Navarro Tomás, 1910.
4. Salónica, Manuel Manrique de Lara, 1911.
5. Lárissa, Manuel Manrique de Lara, 1911.
6. Salónica?, Manuel Manrique de Lara, 1911.
*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.
*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.
*Salónica, GRECIA, M. Manrique de Lara, 1911.
31. Arroyal de Vivar, BURGOS, Eduardo M. Torner ?, 1918.
32. Humada, BURGOS, Manuel Manrique de Lara, 1916-1918.
17. Bao, ASTURIAS, Aurelio de Llano Roza de Ampudia, entre 1918-1925.
18. Occidente de ASTURIAS, principio de siglo.
19. Dobres, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
20. San Mamés, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
21. Fresno del Río, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes 1920.
22. Puente Pumar, CANTABRIA, J. M. de Cossío y T. Maza, antes de 1920.
33. Báscones, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, antes de 1920.
50. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Inocencio Haedo, 1920-25.

INDICES: ESPOSA DE DON GARCIA

51. San Ciprián de Sanabria, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.
52. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.
61. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, Firmino A. Martins, antes de 1928.
10. Cerdeira, GALICIA, Aníbal Otero, 1930.
*Páramo del Sil, LEON, Felisa de las Cuevas, c. 1930
23. La Puente del Valle, CANTABRIA, Eduardo M. Torner, 1931.
24. Bárcena de Ebro, CANTABRIA, Eduardo M. Torner, 1931.
62. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, J. Leite de Vasconcellos, 1932.
63. Babe e Palacios, TRAS-OS-MONTES, J. Leite de Vasconcellos.
64. TRAS-OS-MONTES, J. Leite de Vasconcellos.
53. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Luis Cortés Vázquez, septiembre 1947.
54. Latedo, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, enero de 1948.
55. Nuez, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, enero de 1948.
25. Salceda, CANTABRIA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, agosto de 1948.
56. San Martín de Castañeda, ZAMORA, Diego Catalán y Alvaro Galmés, ver de 1949.
36. Brañosa, PALENCIA, Diego Catalán, septiembre de 1951.
7. Salónica o Lárissa, Moshe Attias, antes de 1956.
8. Salónica, Michael Molho, 1960.
37. Val de San Lorenzo, LEON, Jesús Antonio Cid, 7 de septiembre de 19 José Manuel Fraile, 1983 y 4 de marzo de 1985.
26. Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.
27. Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio 1977.
*Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 julio 1977.
*Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 julio 1977.
38. San Martín de Valtuéjar, LEON, N-77 (Cid, Lewis, Sutherland Yokoyama), 14 de julio de 1977.
39. Sorbeda, LEON, León-79 (Salazar, Sanjuan, Valenciano), 21 septiembre de 1979.
40. Valseco, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany), 21 de septiembre 1979.

41. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979.
42. Rioscuro, LEON, N-80 (Alguacil, Mariscal, Rebés, Vian), 30 de junio de 1980.
65. Tuizelo, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Câmara, 13 de agosto de 1980. José Joaquim Dias Marques, 1 de septiembre de 1980 y 18 de agosto de 1982.
66. Eiró, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Câmara, 18 de agosto de 1980. José Joaquim Dias Marques, 31 de agosto de 1981.
43. Villar de Golfer, LEON, N-81 (Juaristi, Lozano, del Río, Salazar), 5 de julio de 1981.
57. Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
*Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
*Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
*Doney de la Requejada, ZAMORA, N-81 (Cid, Mariscal, Montero, Pelegrín), 5 de julio de 1981.
58. Nuez, ZAMORA, N-81 (Biguri, Cid, Débax, Vian), 6 de julio de 1981.
11. Lamas de Ite, GALICIA, N-81 (Lozano, Mariscal, Rodríguez, Valenciano), 11 de julio de 1981.
67. Tuizelo, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 29 de agosto de 1981.
68. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.
69. Nuzedo de Cima, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 30 de agosto de 1981 y 18 de agosto de 1982.
12. Cabude, GALICIA, NO-82 (Catalán, Prieto, Ramini, Sanz), 18 de julio de 1982.
13. Foilebar, GALICIA, NO-82 (González, Meléndez, Ramini, Salazar), 21 de julio de 1982.
70. Couço, TRAS-OS-MONTES, José Joaquim Dias Marques, 12 de agosto de 1982.
34. Quintanas de Valdelucio, BURGOS, C-84 (Cid, Débax, Mariscal, Meléndez), 11 de julio de 1984.

*Humada, BURGOS, CA-84 (Cid, Débax, Mariscal, Meléndez), 11 de julio de 1984.

35. Urbel del Castillo, BURGOS, C-84 (Catalán, Débax, Ferré, Fernández) 12 de julio de 1984.
44. Maraña, LEON, León-85 (Catalán, González, Mancebo, Núñez, Ramos), 2 de junio de 1985.
45. Caldevilla, LEON, León-85 (Argüelles, Miñambres, Sánchez, Tirado Valenciano), 6 de julio de 1985.
46. Candín, LEON, León-85 (Benichou, Cano, Cid, Enríquez), 17 de julio de 1985.
- *Candín, LEON, León-85 (Benichou, Cano, Cid, Enríquez), 17 de julio de 1985.
- *Pereda de Ancares, LEON, León-85 (Cano, Catalán, D. Catalán, Cid Díaz Mas, Trapero), 18 de julio de 1985.
59. Tolilla de Aliste, ZAMORA, (José Manuel Fraile, José Manuel González Matellán), 14 de mayo de 1989.

***Fragmentos**

VERSIONES DE BELARDO Y VALDOVINOS**BELARDO Y VALDOVINOS (0103)**

ED. Tercera parte de la Silva de varios romances, Esteban de Nájera, Zaragoza, 1551, fol. 21r.

Silva de romances (Zaragoza 1550-1551), ed. A. Rodríguez Moñino, Cátedra de Zaragoza, Zaragoza, 1970, p. 428.

Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, t. IX, CSIC, Santander, 1945, p. 250.

1 (f-a)

- El cielo estaba nubloso, el sol eclipse tenía,
 2 cuando el conde don Belardos de la batalla salía,
 treinta caballos de diestro que en ella ganado había,
 4 el quinto da al emperador que de derecho le venía,
 de los otros el mejor para sí se lo escogía.
 6 El emperador muy triste de esta suerte le decía:
 -Trocáramos mi sobrino ganancia por la perdida,
 8 si viniese Baldovinos: por aquí no parecía,
 volveldo vos a buscar por la parte que os cabía.-
 10 -¿Cómo volveré, señor, que hablar no me quería
 por un neblí muy preciado que me dio la infanta Sevilla?
 12 mas si a mi me dio el neblí a ella le dio una sortija.
 La propiedad del neblí es que caza no se le iba,
 14 la gracia de la sortija es de muy mayor valía,
 que a ferida que tocase luego se restañaría.
 16 Mas en todo esto, mi tío, quiero hacer lo que debía.-
 Ya cabalga don Belardos, a buscar se lo volvía;
 18 por el camino que ia vee venir caballería.
 En hombros de caballeros todos de espada guarnida,
 20 viene herido Baldovinos de una muy mala herida,
 cubiertas vienen las andas de la hoja de la oliva,
 22 encima de un paño negro y una letra genovisca.
 Baldovinos con pasión de aquesta suerte decía:
 24 -Apeadme, caballeros, en este árbol florido,
 descansaredes vosotros, pacerán vuestros rocinos,
 26 menearme me hían los vientos de Francia do fui nacido.
 ¿Si se acordará mi madre de un hijo que había parido?
 28 ¿Si se acordará Sevilla de Baldovinos su amigo?-
 Diciendo estas palabras delante se le ha venido:
 30 -Baldovinos, Baldovinos, corazón y alma mía,
 nunca holgastes conmigo, sino una noche y un día;
 32 sépalo el emperador, que de vos quedo yo encinta.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA.

Bernardo Acevedo y Huelves, c.1890

ED. Diego Catalán con la colaboración de S. Andrés, F. Bustos, M. J. Canellada y J. Caso, Romances de tema odiseico, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969. (Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí. III), pp. 59-60.

>AMP

2 (i-a)

+La vuelta del navegante

- Mes de mayo, mes de mayo mes de grande calor,
 2 cuando la paja cría el grano y el vino andaba en flor,
 toda la gente manceba va a servir al Rey Señor.
- 4 Quiso Dios o su fortuna una noche de lunar,
 puse el pie en el estribo y monté en el arenal.
- 6 He visto estar a mi madre a la sombra de un portal.
 -Dios la guarde a usted, mi madre, Dios la quiera guardar.
- 8 -Tú pare ser mi hijo otras sefas me has de dar.
 -Mi esposa Francisca quedó nueva por criar,
- 10 mis vestidos de seda quedaron por estrenar.
 -A tu esposa Francisca hoy te la van a casar
- 12 y tus trajes de seda también te los van a estrenar.
 -No llevarán, no, mi madre, que se los he de ir a quitar.
- 14 -No vayas allá, mi hijo, que te han de querer matar.
 -No matarán, no mi madre, que he de saberles hablar.
- 16 Quéde-se con Dios, mi madre, que allá voy sin parar.
 -Dios guarde a los señores todos, todos los que a la mesa están
- 18 y guarde también la novia, ¡cuántas veces se ha de casar? -
 Francisca que aquello oyera a él se fue a abrazar.
- 20 Se agarran de mano y mano, empiezan a pasear.
 Valdovinos que tal vio comenzó a llorar:
- 22 -¿Por qué lloras Valdovinos o por qué quieres llorar?
 -Lloro por la vergüenza que por mi va a pasar,
- 24 tener mujer debajo barba y otros venírmela quitar,
 pero te juro Bernardo, la moza he de pleitear.
- 26 -Coge las veigas, Bernardo, coge las veigas arriba,
 a buscar a Valdovinos, fue pelearse y no volvía.
- 28 -¡Cómo he de buscar, buen rey, a quien matarme quería!
 por ser palabra de rey cumplirla he si podía.-
- 30 Bernardo se marcha por aquellas veigas arriba;
 viera estar a Valdovinos al pie de una fuente fría:
- 32 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, vida mía?
 -Estoy mirando las hierbas que mi caballo comía.
- 34 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, vida mía?
 -Estoy mirando la sangre que de mis heridas salía.
- 36 -¿Quién te mató, Valdovinos, quién te mató, vida mía?
 -Quien me mató, don Bernardo, ténganos Dios de su ira,
- 38 encima de su caballo parece una torre erguida,

- para jugar las armas figura una herrería.-
40 Don Bernardo, en estos medios, coge las veigas arriba,
lo vio estarse alabando a la puerta de su amiga:
42 -Maté a Valdovinos, tras de Bernardo corría.
-El matar a Valdovinos, moro, no fue valentía,
44 Valdovinos era joven, jugar a armas no sabía;
y el correr tras de Bernardo, téngolo por grande mentira.-
46 Se marcharon a un campo donde nadie lo veía.
El moro tiró a Bernardo y le pasó por arriba.
48 Bernardo tiró al moro, del caballo le derriba,
-Por Dios te pido, Bernardo, que no me quites la vida.
50 -Juramento traigo hecho a esta espada que traía,
de no dejar vida a moro, sino al que no podía.-
52 Le quitara la cabeza, al buen rey se la traía.
¡Manaya eres tú, Bernardo, y la madre que te parira,
54 mataste el mayor moro que había en toda Turquía!¹

¹ El colector anota en el original lo que parecen ser explicaciones del informante:

v. 25: "Valdovinos con el disgusto fue a pelearse con un gran gigante moro en el mismo día del suceso, pero Bernardo, aconsejado por el rey fue a buscarlo, encontrándole en el campo, junto a una fuente, herido de muerte por el gigante."

v. 42: "Estando el moro hablando con la novia acerca de la muerte de Valdovinos, llegó don Bernardo a la tienda de campaña."

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

San Román, (Viana do Bolo), OURENSE, GALICIA, Avelina García.
Alfonso Hervella, [antes de 1909].

>AMP

3 (í-a)

- Alta vai a lua, alta com'o sol de medodía,
 2 cuando don conde Belartos de la batalla salía;
 sacó ciento cien caballos, todos a rienda perdida,
 4 los otros que no eran tal, al rey su tío los envía.
 -¿Qué le parece, mi tío, con la ganancia del día?
 6 -La ganancia, Belartos, échala por la perdida:
 que tu primo Valdovinos muerto es, que no venía.-
 8
 Alcontrara c'una vieja, que ciento un año tenía,
 10 y aún no era muy vieja, que padre y madre tenía.

 12 -¿En qué lo conoce usted, vieja? ¿Vieja, en qué lo conocía?
 -En el andar del caballo, en el meneo de la silla,
 14 que me parece Belartos, Belartos me parecía.-

 16 Anduvieran de vuelta en vuelta, puñal de oro lle caía,
 lo espetara n'una costilla y le hiciera duas heridas
 18 por una entraba el viento, por otra el aire salía.

 20 -No coma yo pan en Francia ni beba vino en Castilla
 si al moro que a ti te dio no le quitara la vida.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Meira, (Meira), LUGO, GALICIA, Avelino López Otero, 35 años.

Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, [1928].

>AMP

4 (í-a)

- De las guerras ven Bernardos, de las batallas venía,
 2 con cien caballos delante, todos ganados de un día.
 El rey le pedía uno, el rey uno le pedía.
- 4 -Llévalos todos, buen rey, que yo otros ganaría.
 -No digas eso, Bernardos, que eso es mucha valentía:
 6 mataron a Valdivinos con las armas que él traía.
 -Valdivinos era nuevo, jugar armas no sabía.
- 8 Cogió las veigas alante, cogiólas por endio arriba.
 Vira estar a Valdivinos al pie de una fuente fría.
- 10 -¿Qué haces ahí, Valdivinos, qué haces ahí, vida mía?
 -Estoy mirando para el caballo y para al agua que bebía
 12 y también para la sangre que de mis venas corría.
 -¿Quién te hirió, ¡ay! Valdivinos, quién te hirió, ¡ay! vida mía?
- 14 -De quien me hirió, ¡ay! Bernardo, librete a Virgen María.
 Tiene un palmo de ojo a ojo, cuatro de cara tenía;
 16 veinticinco cuartas de alto, siete tiene de petrina,
 de montado en su caballo altas torres parecía.-
- 18 Cogió las veigas alante, cogiólas por endio arriba,
 viera estar al perro moro a puerta de una su tía.
- 20 -¿Qué haces ahí, moro perro que te he de quitar la vida?
 -No me mates, ¡ay Bernardo! seré de tu compañía.
- 22 -Juramento tengo hecho, quebrantarlo no podía,
 de matar moros y moras si yo cogerlos podía.-
- 24 Al jugar de las espadas parece una artillería;
 a los primeros encuentros el moro en tierra caía.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Cuifas, (Meira), LUGO, GALICIA, Josefa Pérez, 60 años.
Aníbal Otero, 1930.

>AMP

5 (í-a)

- De las guerras ven Bernardos, de las batallas venía,
 2 cien caballos trai delante, todos ganados de un día.
 El rey le pedía uno, el rey uno le pedía.
- 4 -Llévelos todos, buen rey, que yo otros ganaría.
 -Eso no, ¡ay, don Bernardos! eso es mucha valentía:
 6 mataron a Valdovinos con las armas que él traía.
 -El matar a Valdovinos no es grande valentía;
 8 Valdovinos era joven, render armas no sabía.-
 Coge las veigas alante, cógelas por ende arriba.
- 10 Vira estar a Valdovinos al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, vida mía?
 12 -Toy mirando pra'l caballo y pra al agua que bebía
 y también para la sangre que de mis venas corría.-
- 14 Coge las veigas alante, coge las veigas arriba,
 vira estar al moro perro a puerta de una su tía
 16 que se estaba alabando que hiciera gran valentía,
 que matara a Valdovinos con las armas que él traía.
- 18 -El matar a Valdovinos no es grande valentía;
 Valdovinos era joven render armas no sabía.
- 20 Ven acá ¡ay, perro moro! que te he de quitar la vida.-
 Se fueron a un valle oscuro donde nadie les oía;
 22 el jugar de las espadas parece una artillería;
 y a los primeros encuentros el moro en tierra caía.
- 24 -No me mates, ¡ay Bernardo! seré de tu compañía.
 -Juramento tengo hecho, quebrantarlo no podía,
 26 de matar moros y moras cuantos en el mundo había.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Parada (Folgozo de Caurel), LUGO, GALICIA, Manuela García, 60 años.

Encuesta NO-82: Aurelio González, Jon Juaristi, Isabel Rodríguez, Dolores Sanz, Teresa Yagüe. 19 de julio de 1982.

>ASOR-I.U.SMP

6 (f-a)

- Belardos tiene cien caballos, todos ganados en un día;
 2 iba para junto al rey, cincuenta regalarle iba.
 El rey estaba enojado, tomárselos no quería
 4 que le faltaba Oliveros, que se iba de caza y no venía.
 -Tómelos usted, buen rey, por Dios y por Santa María
 6 que yo he de buscar a Oliveros o me ha de costar la vida.-
 Baixé una cuesta abaixo subí una cuesta arriba
 8 fuera a dar con Gerinaldo junto a una fuente muy fría.
 -¿Quién te troixo aquí, Oliveros, quien te hizo tal herida?
 10 -El moro que me la hizo Dios te libre de su ira;
 siete cuartas tiene de pecho, cuatro de cara tendida,
 12 tiene nueve de cabello que le llega a la petrina
 y de puesto de a caballo parece una torre erguida.
 14 -Levántate, Oliveros, que de ese yo me vengaría.-
 Se fueron a un sitio donde Oliveros bien sabía;
 16 pasa uno, pasan dos, moro blanco no venía,
 pasan tres y pasan cuatro, moro blanco no venía,
 18 pasan cinco y pasan seis, moro blanco no venía,
 pasan siete y pasan ocho, moro blanco no venía,
 20 pasan nueve y pasan diez, moro blanco no venía.
 -Eu maté a Oliveros junto a una fuente muy fría
 22 y corrí tras de Belardos siete leguas en Castilla.
 -Que mataste a Oliveros junto a una fuente muy fría
 24 esa non era maravilla
 porque era niño chiquillo jugar armas no sabía,
 26 pero que corrísche tras de Belardos siete leguas en Castilla
 digoche que es gran mentira
 28 y un hombre que miente a un hombre merece quitar la vida.
 Vente, moro blanco, vente, que miedo no te tenía.-
 30 Anduvieron vuelta a vuelta y a ver lo que más podía
 y a las tres vueltas que dieron moro blanco en tierra caíra.
 32 Le cortara la cabeza y al rey regalarla iba
 porque era el moro más malo que en su morindad tenía.

Variantes:

6a: Gerinaldo; 7b: una serra.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Seixo, (Germada), LUGO, GALICIA. Emilia López Fernández, 83 años.
Encuesta NO-82: Ana Beltrán, Diego Catalán, José Antonio Blanco,
Olimpia Martínez, Teresa Meléndez. 22 de julio de
1982.

>ASOR-I.U.SMP

7 (f-a)

-
- 2 Eso lo he matado yo con las armas que él traía
que le hice tres heridas,
4 por una se vía el sol por otra salía el día,
por otra se guía la luna
por otra cabía un ave con las alas extendidas.
- 6 -Oliveros ¿Quién te hizo tal herida?
-El moro que me las hizo Dios te libre de su ira
8 que me hizo tres heridas
por una salía el sol por la otra salía el día
10 por la otra cabía un ave con las alas extendidas;
tres cuartas tiene de frente cuatro de pecho tenía
12 cuatro tiene de cabello que le llega a la petrina.
-Cala, Oliveros, cala que de ese eu me vengaría.-
14 Se fue a plaza dos moros donde la morindad vivía.
Vienen moros, pasan moros, moro blanco no venía.
16 Estando en estas palabras moro blanco allí llegar
(e le tiró e le mató)

Variantes:

4a: se cabía.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Vilar de Corota, (Meira), LUGO, GALICIA. Antonio Doval, 73 años.
Encuesta Galicia-83: Mara Catalán, Jesús Antonio Cid, Paloma
Díaz Mas, Salvador Rebés. 12 de julio de
1983.

>ASOR-I.U.SMP

.8 (í-a)

- De las guerras vien Bernardo, de las batallas venía,
2 cien caballos trae delante, todos ganados 'nun día.
El rey le pedía uno, el rey uno le pedía.
4 -Cójalos todos, buen rey, que eu pra outros ganaría.
-No digas eso, Bernardo, que esa es grande valentía.-
- 6 Coge las veigas alante, coge las veigas arriba,
Vira estar a Valdeovinos al pie de una fuente fría.
8 Alabándose el judío que hiciera gran valentía,
que matara a Valdeovinos con las armas que él traía.
10 -Por matar a Valdeovinos esa no es gran valentía,
Valdeovinos era joven, jugar armas no sabía.
12 Ven acá, moro perro, que te he de quitar la vida.-
Se fueron a un valle oscuro donde nadie los oía.
14 Ya han jugado las espadas, parecía una artillería,
y a los primeros encuentros el moro a tierra caía.
16 -No me mates, don Bernardo, seré de tu compañía.
-Juramento tengo hecho, quebrantarlo non quería,
18 de matar moros y moras, cuanto en el infierno había.

Variantes:

7b: A puerta de unas ortigas; a puerta de una su tía; 11b:
rendir armas.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Estrada, (Cervantes), LUGO, GALICIA, Pedro Leoncio Alvarez Gómez, 87 años, ciego.

Encuesta Galicia-83: Mara Catalán, Michelle Débax, Paloma Díaz Mas, Teresa Meléndez, Francisco Mendoza / Bárbara Fernández, Jon Juaristi, Maximiano Trapero / Michelle Débax, Andrea W. Hamos, Fernando Gomarín, Teresa Meléndez, Dolores Sanz. 14, 15 y 16 de julio de 1983.

>ASOR-I.U.SMP

9 (1-a)

- Tan alto iba el sol como las doce del día
 2 cuando aquel mozo Bernardo pelear del moro venía;
 traguía cien caballos y el suyo la mayor guía.
 4 Pues cuando aquel buen rey uno de ellos le pedía.
 -Téngalos todos, buen rey, yo para otros ganaría.
 6 -No hagas eso, Bernardo, no lo hagas en tu vida,
 que el que se gana en un año se suele perder 'nun día.
 8 Valdovinos va en la caza, de la caza no venía;
 Vete y búscalo, Bernardo, búscalo por orden mía.
 10 -¿Cómo he de ir a buscar primo que tan mal quería?
 que me robó cien ducados y una sortija de oría.
 12 -Pues si no vas a buscarlo, no tienes bendición mía.
 -Sólo por ser quien lo manda yo a buscármelo iría.-
 14 Se fuera de prado en prado y de ancina en ancina,
 iba por aquellas sierras, parecía una palomita,
 16 y lo viera estar sentado junto de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, mi primo, primo que 'o tanto quería?
 18 -Estoy mirando las hierbas que mi caballo pacía
 y estoy mirando el arroyo que de esta fuente corría;
 20 estoy mirando la sangre que de mis venas corría.
 -¿Quién te puso así, mi primo, primo que 'o tanto quería?
 22 -Pues me ha puesto un hombre, librete Dios de su ira.
 Tiene palmo de ojo a ojo, cuatro de cara tendida,
 24 encima de su caballo parece una torre erguida.
 -Quédate con Dios, mi primo, y con la Virgen María;
 26 voy a buscar al gigante y a vengarme de su ira.
 -No vayas, por Dios, Bernardo, ni por la Virgen María.-
 28 Valdovinos habla esto, Bernardo ya no lo oía;
 cuando tan pronto lo oyera, ya lo perdiera de vista
 30 y viera estar al gigante junto de una fuente fría
 alabándose a una dama que allí tenía cautiva.
 32 La dama le contestó con muchísima energía,
 -El herir a Valdovinos esa no es valentía,
 34 Valdovinos es muy joven, jugar armas no sabía;
 el correr tras de Bernardo lo tengo por gran mentira,
 36 mira que Bernardo solo a un campo te desafia.-
 Se fueron a pelear a un campo a donde nadie los vía.
 38 El moro llama a Mahoma, Bernardo a Santa María.

- Por Dios te pido, Bernardo, y por la Virgen María,
 40 por el santo en que tú crees que dejemos la porfía.
 -La porfía no la deajo, más que me cueste la vida,
 42 sin que lleve tu cabeza o tú te llesves la mía.-
 Estando en estas razones, la del gigante caía.
 44 La cogiera entre los brazos y la tira a la cautiva.
 -Si fueras una cristiana, conmigo te llevaría.
 46 ¡Qué cosa más parecida a una dama que 'o tenía,
 que en el medio de la espalda su primer nombre tenía!-
 48 La dama se desnudó con muchísima energía
 y en el medio de la espalda su primer nombre tenía.
 50 La cogiera entre los brazos y al caballo la subía
 y vieran el caballo que las hierbas pacía,
 52 y vieran el arroyo que de la fuente corría,
 y vían a Valdovinos que muerto en el suelo ecía.

FRAGMENTOS

Degrada, (Cervantes), LUGO, GALICIA. Manuel Arias Arnesto,
 49 años.

Encuesta Galicia 83: Bárbara Fernández, Jon Juaristi,
 Maximiano Trapero. 15 de julio de 1983.

>ASOR-I.U.SMP

-
- 1 Valdeovino que 'o a la pelea venía
 matar a un chico joven eso no es valentía
 [Valdovinos era joven] jugar armas no sabía.
- 4 Levantate Valdeovino que eu a la pelea venía,
 levántate perro moro que eu a la pelea venía.
- 6 Teste quieto don Bernardo ... jugar la vida
 que matar a un chico joven eso no es valentía.
- 8 Matar a Valdeovino eso no es valentía.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Tamón, (Carreño), ASTURIAS. Josefa Braña González, 68 años,
residente en Salinas.

Josefina Sela, 1915.

>AMP

10 (í-a)

- Don Belardo fue a la guerra, la cosa que él más quería.
2 Cien caballos trai a diestros, todos los ganó en un día.
-Tómelos, tome, mi tío, que pa mí otros ganaría.
4 -No hagas eso don Belardo non hagas tal hirigía,
dar lo que estaba ganado por lo que no paricía.
6 Harás como Valdeovinos que se fue y no volvía.
-Echeme su bendición que yo buscarlo d'iría.-
8 -Que te la eche Dios del cielo la mía dada te la tenías.-
Alcontró con Valdeovinos al pie de una fuente fría.
10 -¿Qué haces ahí Valdeovinos, qué haces ahí vida mía?
-Estoy mirando el agua clara que de esta fuente salía,
12 también estoy mirando el cuervo que de mi sangre bibía.
-¿Quién te hiriera Valdeovinos, quién te hiriera vida mía?
14 -Del moro que a mí me hirió librete la Virgen María.
Cuatro palmos tiene de espalda, siete de pitrina tínía.
16 Palmo tiene de ojo a ojo, furco de boca tínía.
Comer comía por ocho, vino por veinte bibía.
18 De riba de su caballo blanca torre paricía.-
Fuérase por allá alantre hasta en por ver si lo vía.
20 Por los campos de Granada moro canta en soberbía:
-Que matare a don Belardo y que hiriera a Valdeovinos.
22 -El matar a don Belardo, perro moro, es gran mentira,
el herir a Valdeovinos eso no fue valentía,
24 que él era muchachuelo de la espada no sabía.-
Se fueran lucha tres lucha a ver el que más podía.
26 Don Belardo diba cansado, perro moro cerca diba.
-Para un moro tan valiente solo una espuela traía.-
28 El se bajara a mirarla, levantarse no podía.
-No me mates, don Belardo, que otro mal no te haría.
30 -Te tengo matar, perro moro, porque así lo miricías.-
Se le cortó la cabeza y al rey su tío la guía.
32 -¡Ay! ben haya don Belardo la leche que él mamaría,
mató el moro más valiente que había en todo Torquía.-

Variantes: copia manuscrita de Martínez Torner de 1916.

1b: más quería; 15a: tiene de espada; 27b: una espada traía; 33b:
había en toda.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Linares, (Ibias), ASTURIAS. Esperanza Menéndez, 51 años.²
Encuesta Norte-80: Aurelio González, Francisco Mendoza, Isabel
Rodríguez, Ana Vian. 1 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

11 (f-a)

- Tan clara estaba la noche como el sol del mediodía
2 cuando don Pedro Belarde de la batalla salía.
-Esos caballos, Belarde, el mejor me lo darías.
4 -Tómelos todos, mi tío, para mí otros ganaría.
-No hagas eso, Belarde, no hagas eso, vida mía;
6 no hagas como Valdovino, que se ha ido y no volvía.
-Valdovino, rey mi tío, quedaba en la morería
8 peléandose con los moros cuanto se le acontecía.
-Ve a buscármelo, Belarde, traémelo aquí vida mía.
10 -¿Cómo voy a ir a buscar al que tan mal me quería?
-Ve a buscármelo, Belarde, mi bendición te echaría.
12 -Por tener su bendición, a buscármelo yo iría.-
Dio la vuelta a su caballo por ver si lo veía,
14 lo ha visto estar arrimado al pie de una fuente fría.
-¿Qué haces ahí, Valdovino, qué haces ahí, vida mía?
16 -Estoy mirando mi caballo cómo bebe el agua fría,
estoy mirando la sangre que de mis venas corría.
18 -¿Quién te hizo eso, Valdovino, quién te hizo eso, vida mía?
-Del moro que a mí me hizo esto librete Santa María:
20 tres palmos tien de ojo a ojo, seis de costilla a costilla
dieciseis tien de cabello, que le llega a la rodilla.
22 -No digas eso, Valdovino, yo creo que es una mentira
que haya moro tan enorme en toda la morería.
24 -No digas eso, Belarde, calla por Dios, vida mía,
que estoy temblando que vuelva y que me quite la vida.-
26 Dio la vuelta a su caballo por ver si lo veía,
y estando en estas palabras
28 lo ha visto estar arrimado a un roble que en el campo había.
-Cristianillo, cristianillo, ¿quién te trajo a tierra mía?
30 el que a mi tierra viniese mala fortuna traía.
-En mi tierra hay un estilo, en ésta no sé si lo habría;
32 que el que anda insultando a otro, en el campo lo desafia.-
Comenzaron la batalla y allí dio fin de su vida.
34 -¡Ay de mí, que me mataste! ¡acudid, gente mía!
Miran unos para otros, pero nadie se atrevía,
36 que a los palos de Belarde todo el mundo les temía.

Variantes:

23a: No lo creo; 25a: que venga; 30a: tierra viniera; 31b:
fortuna traería; 33a Empezaron la batalla.

² Lo aprendió de María Dominica muerta hace 23 años.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Moncó, (Cangas de Narcea), ASTURIAS. Manuel Alfonso Martínez, 60 años. Recogida en Rengos (Cangas del Narcea).

Encuesta Norte-80: Jacinto Alguacil, Pedro Ferré, Laurie Thompson, Ana Valenciano. 1 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

12 (i-a)

- Más alta iba la luna que el sol del mediodía,
 2 cuando el duque don Belarde de la batalla venía,
 cien caballos trae de rienda que los ganó en un día.
 4 Su rey lo está mirando, su tío bien lo mira.
 -Uno de esos caballos, Belarde, para mi lo quería.
 6 -Tómelos usted rey tío todos que otros yo ganaría.
 -No digas eso Belarde, no digas tal fantasía,
 8 no hagas lo que Valdovino, que se fue y no volvía.
 -Echeme la bendición, tío, que yo a buscarlo iría.
 10 -Bendición es la de Dios, la mía va en compañía.-
 Echó a andar el monte abajo y volvió a andar al monte arriba
 12 y lo encontraba durmiendo al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí Valdovino, primo del alma querida?
 14 -Estoy mirando mi caballo como bebe el agua fría,
 también estoy mirando la sangre que por mi rostro corría.-
 16 Cien puñaladas tiene en el cuerpo la cual más grande sería.
 -Que me las dio un perro moro que nunca me las pagaría;
 18 come pan por ocho y por nueve vino bebía;
 siete cuartas tien de pecho y nueve de espalda tenía.
 20 No vayas a morería que el moro te mataría.
 -Que me mate o no me mate yo me voy a morería.
 22 -Baja de ahí, perro moro, baja si bajar querías,
 aquel que dice o miente a otro al campo se desafia.-
 24 Monta el moro en su caballo, parece una torre encima.
 Monta Belarde el suyo, parece una palomina.
 26 Tira el moro su lanza y Belarde se retira.
 Tira Belarde la suya, la tiró con fantasía,
 28 le pasó pecho y espalda y del caballo le derriba.
 Salieron todas las moras, moritos de morería.
 30 -Mal haya tú, Belarde, mal haya tu fantasía,
 que mataste al mejor moro que había en la morería.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Cruces, (Cangas de Narcea), ASTURIAS. Elsa Rodríguez, 46 años.
 Recogida en Rengos (Cangas del Narcea).

Encuesta Norte 80: Jacinto Alguacil, Pedro Ferré, Laurie
 Thompson, Ana Valenciano. 1 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

13 (f-a)

- Tan alto iba Belarde como el sol nel mediodía.
 2 Cien caballos lleva al riestro, -Para mi de ellos quería.
 -Déjalos para tí todos, para mi otros ganaría.
 4 -No digas eso, Belarde, no digas tal fantasía;
 lo que se gana en un año, se suele perder en un día,
 6 no hagas como Valdovino que fue y no volvería.
 Si no lo vas a buscar, perdida tienes la vida.-
 8 Se marchó de valle en valle y de vallina en vallina,
 sentió una voz muy dolorosa y otra voz muy dolorida.
 10 -¿Qué haces ahí, primo del alma, primo del alma querida?
 -Estoy mirando mis caballos como las hierbas pacían,
 12 también miro mis llagas como la sangre vertían.
 -Aquel moro tan fiero, yo miedo no le tenía.
 14 -Tenía dos varas de alto, una de espalda tendida;
 también comía por cuatro, también por cinco bebía.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Luiña, (Ibias), ASTURIAS. Carmen Suárez, 51 años.

Encuesta Norte-80: Jesús Antonio Cid, Luz García Parra, Amelia García-Valdecasas, Francisco Ribero. 1 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

14 (í-a)

- Vete a buscar Belardo con la bendición mía.-
 2 Se fuera de valle en valle, de encima en encima,
 luego le viera estar al pie de una fuente fría.
 4 -¿Qué haces ahí Belardo con toda tu belardía?
 -Estoy mirando el agua que d'esta fuente salía.
 6 -¿Qué haces ahí Belardo con toda tu belardía?
 -Estoy mirando la sangre que de mi cuerpo salía.
 8 -¿Quién te hirió Belardo, quien te hirió por tu vida?
 -El moro que a mi me hirió, Dios te libre de su ira,
 10 dos cuartas tien de ojo a ojo, cuatro de cara tendida,
 doce ten de hombro a hombro, veinticuatro de petrina.-
 12 Se fuera por allí abajo por si acaso volviera.
 Luego lo viera estar con una señora escontando su valentía:
 14 que matara a Valdovino y que hiriera a Belardo.
 -El matar a Valdovino es una gran mentira
 16 y el herir a Belardo no has hecho gran valentía,
 que era un chico muy joven y no sabía lo que hacía.-
 18 Estando en estas palabras
 se brindaron un lunes pa el martes a medio día.
 20 Golpes da el moro a Belardo que lo arranca de su silla,
 golpes da Belardo al moro que la cabeza le hundía.
 22 -Buen haya a ti Belardo y a toda tu belardía
 que has matado al mejor moro que había en toda morería.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Buso, (Ibias), ASTURIAS. Adolfo Pérez López, 80 años.

Encuesta Norte-80: Jesús Antonio Cid, Michèlle Débax, Ana Maria Martins, Ana Vian. 2 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

15 (í-a)

- Cuando el buen mozo Belardo de la batalla venía
 2 cien caballos trae de rienda y el suyo de fantasía.
 Sale el rey por la ventana le pidió el mejor que traía.
 4 -Tómelos todos, buen rey, que 'o pa otros ganaría.
 -No digas eso, Belardo, no digas tal bobería,
 6 lo que se gana en un año se puede perder 'nun día.-
 Valdovinos va en la caza, Valdovinos no venía.
 8 -Vete a buscarlo, Belardo, llevaras bendición mía.
 -Si llevo bendición suya, yo a buscarlo iría.-
 10 Se fuera de peso en peso, se fuera de encina a encina
 -¿Qué haces, Valdovinos, qué haces allí, por tu vida?
 12 -Estoy mirando el agua que mi caballo bebía,
 estoy mirando la hierba que mi caballo pacía
 14 estoy mirando la sangre que de mi cuerpo salía.
 -¿Quién te ha herido, Valdovinos, quién te ha herido, por tu vida?
 16 -El moro que me ha herido, librete Dios de su ira;
 tres cuartas tiene de ojo a ojo, y cuatro de cara tendida,
 18 cinco tiene de hombro a hombro, veinticinco de petrina.-
 Después fue Belardo a buscarlo
 20 y luego lo viera estar junto a una señorita
 de esta manera decía:
 22 -He matado a Belardo, a Valdovinos lo herira.
 -Eso de matar a Belardo téngolo por gran mentira,
 24 el herir a Valdovinos no hiciste valentía
 porque era un chiquillo nuevo y no se defendía.-
 26 El lunes se desafían pa martes a mediodía.
 Monta el moro en su caballo, parecía una torre erguida;
 28 monta Belardo en el suyo, parecía una palomita
 Golpes da el moro a Belardo que el mundo se estremecía;
 30 golpes da Belardo al moro y lo arrancó de la silla.
 -Por Dios te pido, Belardo, por Dios y Santa María,
 32 que me dejes descansar al pie de esta fuente fría.
 -Juramento tengo hecho, quebrantarlo no quería,
 34 o yo cortar tu cabeza o tu cortarme la mía.-
 La cabeza fue al suelo, de esta manera decía:
 36 "Ben haya a ti, Belardo, y a toda tu belardía,
 que mataste al mejor moro que había en la morería".

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Buso, (Ibias), ASTURIAS. Virginia Pérez, 82 años.

Encuesta Norte-80: Jesús Antonio Cid, Michelle Débax, Ana María Martins, Ana Vian. 2 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

16 (f-a)

- Cuando el buen mozo Belarde de la batalla venía,
 2 cien caballos trae de rienda y todos en fantasía,
 salió el rey por la ventana y le pide el mejor que tenía.
 4 -Tómelos todos, buen rey, que pa' otros ganaría.
 -No digas eso, Belardo, no digas tal bobería,
 6 que el que se suele ganar en un año suele perder en un día.
 Valdovinos va en la caza, Valdovinos no venía.
 8 -Vete a buscarlo, Belardo, llevaras bendición mía.
 -Si llevo la bendición suya yo a buscarlo iría.-
 10 Se fue de valle en valle y de encina en encina.
 luego lo viera estar al son de una señorita;
 12 -¿Qué haces Valdovinos, qué haces ahí, por tu vida?
 -Estoy mirando el agua que mi caballo bebía,
 14 estoy mirando las hierbas que mi caballo comía,
 estoy mirando la sangre que de mi cuerpo salía.
 16 -¿Quién te ha herido Valdovino, quién te ha herido, por tu vida?
 -El moro que me ha herido líbrelo Dios de tu vida,
 18 siete cuartas tien' de ojo a ojo cuatro de cara tendida,
 siete cuartas de hombro a hombro, veinticuatro de petrina,
 20 el moro que me ha herido líbrele Dios de su vida.-
 Se fuera de valle en valle, de encina a encina;
 22 luego le viera estar hablando con una señorita:
 -He matado a Belarde y herido a Valdovino.
 24 -Eso de matar a Belardo, moro, cuentas gran mentira,
 el herir a Valdovinos, moro, no hiciste valentía
 26 porque era un chico nuevo y no tenía picardía.-
 Se brindan para el martes a mediodía.
 28 Monta el moro en su caballo, parecía una torre erguida,
 monta Belarde en el suyo parecía una palumbía.
 30 Tira el moro su espada, vino el aire se la desvía,
 tira Belarde la suya, la tiró con fantasía,
 32 un pie y una mano le partía y el galardón de la silla.
 -Por Dios te pido, Belardo, por Dios y Santa María
 34 que me dejes descansar al pie de una fuente fría.-
 -Juramento traigo hecho, quebrantarlo no quería,
 36 o tú cortas mi cabeza o yo cortarte la tuya.-
 La cabeza fue en el suelo y d'esta manera decía:
 38 "Viva Belarde y toda su valentía
 que ha matado el mejor moro que había en la morería."

Variantes:

1a: Buen soldado; 2a: traía de, 2b: y el suyo de fantasía; 3a: sale el rey; 4b: otros ganaré; 19a: cuartas tiene de; 32a: l rompiera.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Fondodevila, (Ibías), ASTURIAS. Ludivina López López, 69 años.
Encuesta Norte-80: Jesús Antonio Cid, Pedro Ferré, Flor Salazar,
Ana Vian. 3 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

17 (i-a)

- Mes de mayo, mes de mayo, de mayo no hay más que un día
2 cuando aquel mozo Belardo de las batallas venía;
sale el rey por la ventana, d'esta manera decía:
4 -Dame un caballo Belardo, el mayore que troía.
-Tómalos todos, mi rey, pa mí otros ganaría.
6 -No digas eso, Belardo, no digas tal bobería
que el que se gana en un año se suele perder en un día.
8 -¿A dónde ha ido Valdovinos que no me habido esperar?
-Valdovinos va la caza y no parece llegar;
10 vete a buscar a Valdovinos que hace días que no lo vía,
vete a buscarlo mi hijo, llevaras bendición mía.-
12 Fuérase de teso en teso y de encina en encina
y luego vira el moro al par de una fuente fría.
14 -¿Qué haces allí, Valdovino, que haces allí, por tu vida?
-Estoy mirando la agua que mi caballo bebía,
16 estoy mirando la sangre que de mi cuerpo salía.
-¿Quién te ha herido, Valdovino, quién te ha herido, por tu vida?
18 -El moro que a mí me ha herido Dios te libre de tal vida;
siete pulgadas de ojo a ojo, siete de cara tendida.-
20 Fuera de otro teso en teso y otra de encina en encina
y luego lo viera estar al par de una fuente fría,
22 allí estaba contando
que Valdovinos matara y que Valdovino herida.
24 -El matar a Valdovino no hiciste valentía
era un chiquillo muy nuevo no comprendía que hacía,
26 ahora matar a Belardo tengo por gran mentira.-
Se desafían el lunes por martes al mediodía.
28 Tira el moro con su espada, viene el aire y la desvía;
tira Belardo con la de él, la tiró con fantasía,
30 le cortó el pie y una mano y el galardón de la silla.
La cabeza del moro desque cortaba decía:
32 "Ben haya ti Berlardina ben haya tu fantasía
que mataste el mejor moro que tenía la morería".

Variantes:

19a: siete cuartas; 23b: Belardino.

FRAGMENTOS

Sisterna, (Ibias), ASTURIAS. Braulio y Domingo

Encuesta Norte-80: Diego Catalán, Luz García Parra, Ana
María Martins, Eduardo Siverino. 30 de
junio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

- Alta va la luna, madre, como el sol a mediodía,
2 cuando don Carlos y Belardo de la batalla venía,
siete caballos traía, todos ganados de un día;
4 -Tómelos todos, mi tío, que para mí otros ganaría.
-No hables así, Belardo, no hables con tanta valentía
6 que lo que se gana en un mes se suele perder en un día.
.....

Linares, (Ibias), ASTURIAS. Concha Azcárate, 55 años.

Encuesta Norte-80: Aurelio González, Francisco Mendoza,
Isabel Rodríguez, Ana Vian. 1 de julio
de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

- Tan clara estaba la noche como el sol de mediodía
2 cuando don Pedro Belarde de las batallas salía.
.....

Lufiña, (Ibias), ASTURIAS. El hijo de Dolores Chacón.

Encuesta Norte-80: Jesús Antonio Cid, Luz García Parra,
Amelia García-Valdecasas, Francisco
Ríbero. 1 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

- [tan alta iba la luna] como el sol de mediodía
2 cuando don Pedro Abelardo de la batalla venía,
cien caballos trae de rienda y el suyo de fantasía.
.....

Busante, (Ibias), ASTURIAS. José Lago, 83 años.

Encuesta Norte-80: Diego Catalán, Aurelio González, Beatriz
Mariscal, Isabel Rodríguez, Maximiano
Traperero. 3 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

-
El matar a Valdovinos eso no es de valentía.
2 uno al otro al campo se desafían;
tira el moro de su lanza, la tira con cobardía;
4 tira Belardo la suya. la tira con valentía

- y atravesó el pecho a espalda el corazón le partía.
- 6 -¡Oh, mal hayas tú, Belardo, y toda tu belardía!
que mataste el mejor moro que había en toda morería;
- 8 él comía pan por ocho, vino por nueve bebía
y trabajaba por doce, cuando menester había.

Villaoril, (Ibias), ASTURIAS.

Encuesta Worta-80: Jesús Antonio Cid, Pedro Ferré, Flor
Salazar, Ana Vian. 2 de julio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

-
- Dame un caballo, Belardo, dámelo por tu gallardía.
- 2 -Tómelos todos, mi rey, que para mí otros ganaría.
- No digas eso, Belardo, no digas tal tontería,
- 4 que lo que se gana en un año se suele perder en un día.
-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Salceda, (Polaciones), CANTABRIA.

José María de Cossío. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano; Romancero popular de la Montaña, t. 1, Soc. Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 108-110.José María de Cossío, Romances de tradición oral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, pp. 41-43.

18 (í-a)

- Tan alta estaba la luna como el sol a mediodía,
 2 cuando el buen conde Belarde de sus batallas venía.
 Cien caballos trae de rienda, todos les ganó en un día,
 4 y los lleva a beber a la ribera de Hungría.
 Mientras los caballos beben este romance decía:
 6 -¿Quien tanto ganó en una hora ¿cuánto más ganará en un día?--
 Bien lo oía un tío suyo que en alto palacio habita.
 8 -Esos caballos, Belarde, a mí me pertenecían.--
 -Téngales allí el mi tío, yo ¿para quién les quería?
 10 Déjeme el caballo negro para caminar de día;
 déjeme el caballo blanco para de noche la guía.--
 12 -Somos perdidos, Belarde, perdidos que no venía;
 Valdovinos fue a la guerra, Valdovinos no venía;
 14 o le cautivaron moros o en Francia tiene la niña;
 ve a buscar a Valdovinos, ve a buscarle por tu vida.--
 16 Suelta la rienda al caballo, volaba que no corría.
 Asómose a una collada, la más alta que allí había,
 18 y vio estar a Valdovinos a la sombra de una oliva
 con un concho de naranja curando mortal herida.
 20 -¿Quién ha herido a Valdovinos, quién le ha hecho mortal herida
 -El moro que a mí me hirió librete Santa María,
 22 tres cuartas tié de ojo a ojo y ocho varas de pretina.--
 Suelta la rienda al caballo, volaba que no corría.
 24 Asómose a una collada la más alta que allí había,
 y vio estar el moro perro a la sombra de una oliva.
 26 -¿Quién ha herido a Valdovinos, quién le ha hecho mortal herida
 -Yo he herido a Valdovinos, yo le he hecho mortal herida,
 28 yo corrí tras de Belarde siete leguas en un día.--
 -Que hirieras a Valdovinos eso digo que sería;
 30 que corrieras tras Belarde eso digo que es mentira,
 que el hombre que miente a otro en la calle se desafia.--
 32 Pónense a jugar armas y arman grande herrería;
 tira el uno, tira el otro, el moro en tierra caía.
 34 Bien lo veía la mora perra que en el alto palacio habita.
 -Tente arriba, moro perro, moro perro, tente arriba,
 36 que en el menear las armas don Belarde parecía.--

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Puente Pumar, (Polaciones), CANTABRIA.

José María de Cossío y Tomás Maza Solano. [Antes de 1920].

ED. José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Romancero popular de la Montaña, t. 1, Soc. Menéndez Pelayo, Santander, 1933, pp. 110-111.

19 (f-a)

- Tan alta estaba la luna como el sol a mediodía,
 2 cuando el buen conde Belarde de su batalla salía.
 Cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día,
 4 todos los lleva a beber a una fuente que allí había.
 Mientras los caballos beben él un romance decía.
 6 -Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María,
 quien esto ganó en una hora ¿cuánto más ganará en un día?—
 8 Bien lo oyera un tío suyo que está en alta gilogía.
 -Estos caballos, Belarde, a mí me pertenecían.—
 10 -Ahí los tiene, mi tío, yo, ¿para quién los quería?—
 -Pero amigo don Belarde, ganancia por la perdida,
 12 que tu primo Valdovinos fue a la guerra y no volvía;
 o le cautivaron moros o en Francia tiene la amiga.
 14 Ve a buscarle, don Belarde, ve a buscarle por tu vida.—
 -Sólo por una manzana que me dio una blanca niña;
 16 si ella me dio la manzana yo le diera una sortija.
 Déjeme el caballo negro para caminar de día;
 18 déjeme el caballo blanco para de noche la guía.—
 Asomóse a una collada la más alta que allí había.
 20 -¿Quién te ha herido, Valdovinos, quien te ha hecho mortal herida?—
 -Del moro que a mí me hirió te libre Santa María;
 22 tié tres cuartas de ojo a ojo, siete varas de pretina.—
 Bien lo oía el moro perro que está en alta gilogía;
 24 -Yo he herido a Valdovinos, yo le hice mortal hería,
 yo corrí tras de Belarde siete leguas en un día.—
 26 -Que has herido a Valdovinos no lo tengo en mucha fía,
 porque era muchacho y tierno de las armas no sabía;
 28 corríste tras de Belarde; mira moro que es mentira,
 que el hombre que miente a otro en la calle se desafia.—

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Mariuca, 80 años.
Diego Catalán y Alvaro Galmés. Agosto de 1948.

>AMP

20 (i-a)

- Tan alta iba la luna como el sol al medio día
2 cuando el conde don Belarde de su batalla salía,
cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día;
4 mientras los caballos beben él un romance decía:
-Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María,
6 quien estos ganó 'nun hora cuántos ganará en un día.-
Bien lo oía un tío suyo que estaba en atalogía.
8 -Esos caballos, Belarde, a mí me pertenecían,
que tu primo Valdovinos fue a la guerra y no volvía.
10 Ve a buscarle tú, Belarde, ve a buscarle por tu vida.-
-Téngales usted el mi tío, to para qué los quería;
12 -Déjeme el caballo negro para navegar po'l día
y déjeme el caballo blanco para de noche la guía.-
14 Se ha asomado a una collada de las más altas que había,
vio a su primo Valdovino debajo una verde oliva
16 con un concho de naranja curando mortal herida.
-¿Quién te ha herido, Valdovinos, quién te dio mortal herida?--
18 -Del moro que a mí me hirió te libre Santa María.
Tres cuartas tien de ojo a ojo, siete varas de petrina.-
20 Vio venir el moro perro que entre los otros decía:
-Yo he herido a Valdovinos, yo le di mortal herida,
22 yo corr'tras de Belarde siete leguas en un día.-
-Qué has herido a Valdovinos no lo pongo en maravilla,
24 corriste tras de Belarde mira moro que es mentira.
En mi tierra había un uso y aquí no se sí lo habría,
26 que hombre que desmiente a otro en campo se desafia.-
-Tira, tira, don Belarde, tira que te doy la mano.-
28 -Tira, tira, moro perro, que eres más viejo y anciano.-
Ha tirado moro perro, por los aires va volando,
30 y ha tirado don Belarde y en punto le había errado,
que le pasó capa y cuello con las ancas del caballo.
32 Apeóse don Belarde, la cabeza le ha cortado.
Las moras de las ventanas estas palabras decían:
34 -Oh, mal haya don Belarde, mal haya sea tu venida,
que has matado el mejor moro que había en la morería.
36 Ahora con todos podrás, ahora con todos podrías.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Salceda, (Polaciones), CANTABRIA. Adela Gómez, 60 años.

Encuesta Norte-77: Teresa Catarella, Ana Valenciano. 9 de julio de 1977 (en Tresabuela). Jesús Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland, Jane Yokoyama. 10 de julio de 1977 (en Salceda).

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER, t. 1, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 23-24.

>ASOR-I.U.SMP

21 (1-a)

- Tan alta iba la luna como el sol al mediodía,
 2 cuando el buen conde Belarde de sus batallas venía.
 Cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día,
 4 y los echaba a beber a la reguera de Hungría.
 Mientras los caballos beben, este romance decía:
 6 -¡Cuánto yo gané en una hora, cuánto más ganara al día!-
 Bien lo oía un tío suyo que en alto palacio habita:
 8 -Esos caballos, Belarde, a mí me pertenecían.
 -Téngalos allá, mi tío, yo ¿para quién los quería?
 10 Déjeme el caballo blanco para caminar de día;
 déjeme el caballo negro para de noche la guía.-
 12 -Somos perdidos, Belarde, Belarde que no venía;
 Valdovino fue a la guerra, Valdovino no venía;
 14 o le cautivaron moros o en Francia tiene la niña.
 ¡Vé a buscar a Valdovino, vé a buscarle, por tu vida!-
 16 -Eso no lo haría yo en cuanto en el mundo había,
 solo por una manzana que me dio una linda niña.-
 18 -Si ella te dio una manzana, dale tú a ella una sortija.
 Vé a buscar a Valdovino, vé a buscarle, por tu vida.-
 20 -Déjeme el caballo blanco para caminar de día;
 déjeme el caballo negro para de noche la guía.-
 22 Suelta la rienda al caballo, volaba que no corría.
 Por donde le ve la gente, poco a poco se iba;
 24 por dónde no le ve nadie, volaba que no corría.
 Asómose a una collada, la más alta que veía,
 26 y vio estar a Valdovino a la sombra de una oliva:
 -¿Quién te ha herido, Valdovino, quién te ha hecho mortal herida?--
 28 -El moro que a mí me ha hirió, ¡librate Santa María!
 Tres cuartos tien de ojo a ojo y ocho varas de petrina.-
 30 Suelta la rienda al caballo, volaba que no corría.
 Asómose a otra collada, la más alta que veía,
 32 y vio estar al moro perro a la sombra de una oliva.
 -¿Quién ha herido a Valdovino, quién le ha hecho mortal herida?--
 34 -Yo he herido a Valdovino, yo le he hecho mortal herida;
 yo corrí tras de Belarde, siete leguas en un día.-
 36 -Hirieses a Valdovino, eso digo que sería;
 corrieses tras de Belarde, eso digo que es mentira;
 38 que el hombre que mienta a otro, en la calle le desafia.-

- 40 Pónense a jugar las armas, arman grande gritería;
 tira el uno, tira el otro, el moro a tierra caía.
 Bien lo ve la mora perra que en alto palacio habita:
- 42 -Tente arriba, moro perro, moro perro, tente arriba,
 que en el menear de las armas don Belarde parecía.-
¡Válgame Nuestra Señora y la Sagrada María!

Variantes:

6a: cuanto ganó en una; 9a: Vuélvalos allá; 9b: para que los
 quería; 38a: que el hombre que mienta; 38b: se desafía; 39b:
 grande guerrería;

FRAGMENTOS

Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Gabriel Morante Morante, 70
 años.

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, José Manuel Cela, Paloma
 Montero, Flor Salazar. 9 de julio de
 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero
 castellano-leonés. AIBR, t. 1, SMP-Gredos, Madrid,
 1982, pp. 24-25.

>ASOR-I.U.SMP

- Tan alta iba la luna como el sol a mediodía,
 2 cuando el conde don Belarde de sus batallas salía.
 Cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día;
 4 los llevaba a beber a una fuente que él sabía;
 mientras los caballos bebían, él de esta manera decía:
 6 -Los caballos que se ganan en una hora ¡cuántos ganaría en
 un día!
-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Nocedo de Gordón, (La Pola de Gordón), LEON. Juana Fernández González, 77 años.

Josefina Sela. Verano de 1917.

>AMP

22 (í-a)

- Tan alta iba la luna como el sol de mediodía,
 2 cuando el bueno de Belardo de su batalla salía;
 cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día.
 4 Los buenos y los mejores para sí los escogía
 y los otros que le quedan a su tío el rey los invía.
 6 El rey su tío está enojado, recibirlos no quería.
 -Recibirlos, rey mi tío, que es la ganancia de un día.-
 8 -Esa ganancia, Belardo, la puedes dar por perdida,
 que tu primo Valdovino fue a cazar y no venía;
 10 velo a buscar, don Belardo, velo a buscar, por tu vida.-
 -¡Cómo he de ir yo a buscar a quien tan mal me quería!,
 12 que andamos ambos y dos anamorados de una niña,
 uno le da lo que calza y otro lo que vestía.-
 14 -Velo a buscar, don Belardo, la niña tuya sería.-
 Ya comenzaba a buscarlo por altas breñas arriba,
 16 cuando ya lo oye quejarse al pie de una alta montiña.
 -¿Quién te ha herido, Valdovinos, quién te ha hecho mortal herida?--
 18 -Del moro que me la hizo Dios te libre de su ira:
 seis palmos tiene de frente, siete de boca tenía;
 20 por siete comía pan, por siete vino bebía,
 por siete juega a las armas, cuando menester tenía.-
 22 Alabándose está el moro, con otros en su campiña,
 de que ha herido a Valdovino al pie de un alta montiña
 24 y que ha corrido a Belardo por altas breñas arriba.
 -Mientes, mientes, moro perro, dices una gran mentira,
 26 que has herido a Valdovino no se toma a maravilla,
 un muchacho de quince años jugar armas no sabía.-
 28 Se desafían al campo el moro y Belardo un día,
 y a la primera estocada el moro en tierra caía.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Trascastro, (Peranzanes), LEON. Rosario Fernández, c. 55 años.
Encuesta Norte-77: Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flo
Salazar, Ana Valenciano. 18 de julio de 1977
Julio Camarena. 4 de noviembre de 1985.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano
leonés. AIER, t. I, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 25
26.

>ASOR-I.U.SMP

23 (í-a)

- Alta va la luna, madre, como el sol del mediodía,
2 cuando don Pedro Belardo de la batalla venía;
cien caballos traía a diestros, todos ganados 'nun día.
4 Allí el traidor de su tío unos de ellos le pedía:
-Téngalos todos, mi tío, para mí otros ganaría.-
6 -Detente un poco, Belardo, no hagas tanta valentía,
que el que se gana en un año se suele perder 'nun día;
8 no hagas lo que Valdovinos, que se fue y no volvía;
si no lo vas a buscar, lo vida te costaría.-
10 -¡Cómo quier que vaya a buscar a quien tan mal me quería!:
que me iba a llamar a casa y al campo me desafia.-
12 -Si no lo vas a buscar, la vida te costaría.-
Se marcha de valle en valle, de valle en valle en vallina,
14 y allá lo fuera a encontrar al par de una fuente fría.
-¿Qué haces ahí, Valdovinos, oh, primo del alma mía?--
16 -Estoy mirando a mi caballo cómo las hierbas pacía,
también miro a mis heridas cómo la sangre vertían.-
18 -El moro que a ti te hirió le voy a quitar la vida.-
-El moro que a mí me hirió te libre Santa María:
20 el pan comía por ocho, vino por nueve bebía,
el aliento de su boca parecía una nublina.-
22 Se marcha de valle en valle, de valle en valle en vallina;
allá lo fuera a encontrar, en casa de la su amiga:
24 -He matado a Valdovinos, tras de Belardo corría.-
-Mientes, mientes, perro moro, mientes, mientes y es mentira.
26 En mi tierra había un uso y aquí no sé si lo habría,
y el que al otro dice "mientes" al campo lo desafia.-
28 Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida;
monta Belardo en el suyo, parece una palomina.
30 Tira el moro de su espada, buen Belardo la desvía;
tira Belardo la suya, la tiró con valentía,
32 le corta pecho, espalda y el galardón de la silla;
le cortara la cabeza y pa su novia la guía.
34 -Toma la cabeza, niña, de quien tanto te quería.-
-¡Ah, mal hayas tú, Belardo, y toda tu valentía,
36 que has matado el mejor moro que había en la morería,
él de oro me calzaba, él de oro me vestía!-
38 ¡Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María!

Variantes:

3b: ganó en un día; 6a: Abelardo; 8a: lo que tu primo; 11a: llamar a casa; 17b: la sangre corría; 19b: librete Santa María; 20a: comer, comía por ocho; 23a: allí lo fuera; 31b: teró con valentía; 33b: su novia; 35b: toda tu belardía.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Candín, (Candín), LEON. Jesús Salgado, 65 años.

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor

Salazar, Ana Valenciano. 18 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIER, t. I, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 28-29.

>ASOR-I.U.SMP

24 (í-a)

- Flor de mayo, flor de mayo, de mayo no hay más que un día,
 2 cuando aquel pobre Belardo de la batalla venía.
 Cien caballos trae al coro, y el suyo de fantasía.
 4 Vino por allí el buen rey a ver si uno le daría:
 -Tómelos todos, buen rey, para mí otros ganaría.-
 6 -No digas eso, Belardo, no digas tal bobería,
 que el que se gana en un año, se suele perder 'nun día.
 8 Valdovinos va en la caza, Valdovinos no venía;
 vete a buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía.-
 10 -¡Cómo quier que va a buscar a quen tan mal me quería!
 Me ha robado un anillo de plata c'un diamante que tenía.-
 12 -Vete a buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía.-
 -Si llevo bendición suya, yo a buscarlo marcharía.-
 14 Búscaló de valle en valle y de ancina en ancina,
 y luego lo viera estar al lao de una fuente fría:
 16 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, por tu vida?--
 -Estoy mirando el agua que mi caballo bebía.-
 18 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, por tu vida?--
 -Estoy mirando la sangre que de mi pecho salía.
 20 El moro que a mí me hirió, ¡Dios te libre de su ira!,
 veinte varas ten de largo, veinticuatro de petrina,
 22 dos tiene de ojo a ojo, cuatro de cara tendida.-
 Marchó por la calle abajo
 24 y luego lo viera estar al lao de una señorita.
 -El matar a Valdovinos, no hiciste gran valentía,
 26 que era chiquillo nuevo y aún no entendía;
 pero el matar a Belardo, lo tengo por gran mentira.-
 28 Se desafían el lunes pra martes a mediodía:
 -O tu cabeza o la mía rodará en la pradería.-
 30 Tira el moro la su lanza, viene el aire y la desvía;
 tira Belardo la suya, la tiró con fantasía,
 32 le quita pechos y brazos y el galardón de la silla.
 -Por Dios te pido, Belardo, por Dios y Santa María,
 34 que me dejes beber agua en esta fuente tan fría.-
 -Su agua no beberás, menos que yo no podía.-
 36 -¡Ay válgate Dios, Belardo, válgate Santa María,
 que has matado el mejor moro, que había en la morería!-

Variantes:

5a: Tómelos todos; 10b: a quen; 28b: pal martes; 32a: Le quitó pecho; 37a: el mejor mozo.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Trascastro, (Peranzanes), LEON., David Ramón, 69 años.
Encuesta Norte-77: Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor
Salazar, Ana Valenciano. 19 de julio de
1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-
leonés. AIER, t. I, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 26-
28.

>ASOR-I.U.SMP

25 (í-a)

- Alto va la luna, madre, como el sol de mediodía,
2 cuando don Pedro Belardo de las batallas venía.
Cien caballos trae a diestros, todos ganados 'nun día.
4 -De estos caballos, Belardo, yo pa mí alguno quería.-
-Téngalos todos, mi tío, que'o pa mi otros ganaría.-
6 -No hagas eso, Belarde, en toda tu belardía,
lo que suele ganarse en un año, suele perderse en el día;
8 no hagas lo que Valdovino
que si no lo fueras buscar, la vida te costaría.-
10 -¿A quién iba a buscar yo, tío, a quien tan mal me quería,
que m'iba a buscar a casa y al campo me desafía?--
12 -Si no fueras a buscarlo la vida te costaría.-
Y al día siguiente empezara a caminar.
14 Fuera de valle en valle y de vallina en vallina,
y allí le fuera a buscar al pie de una fuente fría.
16 -¿Qué haces ahí, Valdovino, oh primo del alma mía?--
-Estoy mirando cómo mi caballo las hierbas pacía;
18 también estoy mirando cómo la sangre corría.-
-Tú te quies poner en cura, yo te curaría.-
20 -¿Cómo me voy a poner en cura, si tengo seis heridas,
y la más chiquitina de ellas, entra un pajarito
22 con las alas abiertas sin la carne tocar?--
-El moro que a ti te ha dado, dime, ¿qué señas tenía?--
24 -El moro que a mi me ha dado, ¡librete Dios y María!,
dos varas tiene de espalda, dos de espalda tendida,
26 vara y media de cabello, que le llega a la petrina;
el aliento que de él sale, que parece una noblina;
28 comer, comía por siete, catorce por vino bebía,
y peleaba por cuarenta, cuando menester había.-
30 Se fuera de valle en valle, y de valle en vallina,
y allá le fuera a encontrar, y en casa de la su amiga:
32 -Yo maté a Valdovino, detrás de Belardo corría.-
-Mientes, mientes, perro moro,
34 que en mi tierra había un uso, que en la tuya no lo habría,
que quien dice: "Mientes, mientes", al campo se desafía.-
36 Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida,
monta Belardo en el suyo, parece una palomita.
38 Tira el moro la su lanza, viene el aire y la desvía;
tira Belardo la suya, la tiró con gallardía,

- 40 le quitara pecho y espalda y el galardón de la silla;
le cortara la cabeza, le lleva a casa de su amiga:
42 -Malo eres, Belardo, y toda la belardía,
que mataste al mejor moro, que había en toda morería,
44 de plata me calzaba y de oro me vestía.-

Variantes:

3a: trae a distros; 12a: Pues no fueras a buscar; si no lo fueras
a buscar; 18b: fuente corría.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Chano, (Peranzanes), LEON. Felipe Cerecedo García, 56 años.

Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 22 de septiembre de 1979.

Julio Camarena. 4 de noviembre de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

26 (í-a)

- Tan alta va la luna, madre, como el sol del mediodía
 2 cuando don Pedro Belardo de la batalla venía
 con cien caballos en ría todos ganados 'nun día.
 4 Bien lo mira y bien lo ve el rey su tío de altas torres donde está.
 -Belardos, un caballo de esos para mí los quería.-
 6 -Téngalos todos, mi tío, para mi otros ganaría.-
 -Detente, Belardo, no hagas tal valentía
 8 que lo que se gana en un año se suele perder en un día,
 y ahora vete en busca de Valdovinos que se fue y no volviera.
 10 -¿Cómo voy a ir yo a buscar a quien tan mal me quería
 que me iba a buscar a casa y al campo me desafia?
 12 -Pues si no lo vas a buscar la vida te costaría.
 Con los gemidos que daba lo halló junto a la fuente fría.
 14 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, primo del alma mía.
 -Estoy mirando mi caballo la hierba como pacía,
 16 también miro a esta fuente el agua como salía,
 también miro a mis llagas la sangre cómo salía.-
 18 -Calla, calla, Valdovinos, que a ese yo lo vengaría.-
 -Del moro que me hirió a mí librete Santa María.
 20 El comía pan por ocho, vino por nueve bebía
 y el aliento que sale de él parecía una neblina;
 22 vara y media de cabello no le llega a la petrina.
 Derecho, se fuera derecho, en casa de una amiga.-
 24 Le ha encontrado y estaba contando la fantasía.
 -Yo maté a Valdovinos, tras de Belardo corría.-
 26 -El matar a Valdovinos eso no es valentía,
 el correr tras de Belardo lo pongo yo por mentira.
 28 El que a uno y a otro miente al campo se desafían.-
 Monta el moro en su caballo parece una torre erguida;
 30 monta Belardo en la suya parece una palomita.
 Tira el moro la su lanza, quita el aire la desvía;
 32 tira Belardo la suya, le ha tirado con fantasía.
 Le partió pecho y brazo y el galardón de la silla;
 34 le cortara la cabeza y la llevó en casa de la amiga.
 -Mal hayas tú, Belardo, y toda tu valentía,
 36 que mataste al mejor moro que había en la morería.-

Variantes:

2a: Abelardo; 4a: Bien lo mira el rey su tío; 4b: bien lo ve y bien lo vira; 5a: De esos caballos Abelardo; 5b: par mi uno quería; 6b: no harás; 8b: que se fuera; 12b: allá lo halló; 17b:

como vertían; 18b: que a ese; 19a: El moro que a mi me dio; 20b: nueve por vino; 21a: que salía; 22a: de cabeza; 23a: Cuando lo sintió hablar; 23b: en casa de una querida; 28a: El que uno al otro miente; 28b: y al campo se desafía; 29b: parecía una torre; 31b: la tiró como burlando; 32a: Abelardo; 32b: la tiro como raleando; 34b: y al buen rey se la ha llevado; 35a: Aquí le traigo, buen rey; 35b: y aquí le traigo un regalo; 36a: la cabeza del mal moro; 36b: que venía desafiando.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Chano, (Peranzanes), LEON. Remedios Moreda, c. 35 años.

Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 23 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

27 (1-a)

- Alta, alta va la luna como el sol del mediodía
 2 cuando don Pedro Abelardo de las batallas venía,
 treinta rías de caballos todas ganadas de un día.
 4 -De esos caballos, Belardo, uno para mí quería.-
 -Téngalos todos, mi tío, otros pa mí ganaría.-
 6 -No seas tonto, Abelardo, con toda tu valentía,
 lo que se gana en un año suele perderse en un día.-
- 8 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, oh primo del alma mía?--
 -Estoy mirando a mi caballo cómo las hierbas comía
 10 y la sangre de mis llagas cómo por ellas corría;
 también el agua de la fuente cómo por ella corría.-
 12 -El moro que a ti te dio dime que señas tenía.-
 -El moro que a mí me dio librete Santa María,
 14 dos metros media de alto y uno de ancho media,
 comer comía por ocho, vino por nueve bebía
 16 y trabajaba por veinte, cuando menester había.-
 Se fuera de valle en valle y de vallina en vallina
 18 y allá lo fuera a encontrar en casa de una su amiga.
 -Yo maté a Valdovinos, tras de Abelardo corría.-
 20 -Mientes, mientes, perro moro, mientes y cuentas mentira.
 En mi tierra había un uso y no sé si aquí lo habría,
 22 el que dice: "miente" al otro, al campo se desafia.-
 Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida,
 24 monta Abelardo en la suya parece una palomita.
 Echó el moro la su lanza, viene el aire y la desvía,
 26 echó Abelardo la suya, la echa con galardía,
 le llevara pecho, espalda y el galardón de la silla,
 28 le cortara la cabeza, se la llevó a su amiga.
 -Malo eres tú, Abelardo, y toda tu valentía,
 30 pues mataste el mejor moro que había en la morería.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Chano, (Peranzanes), LEON. Joaquina García Álvarez, 81 años.
Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 23 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

28 (í-a)

- Alta va la luna, madre, como el sol de mediodía
2 cuando don Pedro Belardo de la batalla venía
con cien caballos de riestra todos ganados en un día,
4 muchos caballos Belardo, muchos caballos traía.
-Téngalos todos, mi tío.- -Oh, Belardo, no hagas tal valentía
6 que lo que se gana en un año se suele perder en un día.
No hagas el que Valdovinos que se fuera y no volvía
8 y ahora vete a buscarlo, sobrino del alma mía,
si no lo quieres buscar la vida te costaría.-
10 -Ahora ¿cómo lo voy a buscar, yo triste por dónde me iría?
Si me voy por los atajos los moros me matarán
12 si me voy por los caminos que claro que le hacían otro tanto.-⁵
-Qué hace Valdovinos a ver que hacía.-
14 -Estoy mirando a mi caballo en las hierbas como pacía,
también miro las mis llagas la sangre como vestía.-
16 -Calla, calla, Valdovinos que eso yo lo vengaría,
que se detuviera con tal valentía.-
18 -El moro que hirió a mí,
él comía pan por ocho, nueve por vino bebía;
20 también trabaja por doce cuando menester había,
vara y media de cabello no le llega a la petrina.-
22 -Calla, calla, Valdovinos, calla, sobrino mío,
te tengo meter en cura que había de sanar.-
24 -Tengo nueve heridas la menor era mortal,
la más chiquitita de ellas entró un pajarito y sal
26 con las alitas abiertas sin la carne tocar.-
Monta el moro su caballo parece una torre erguida,
28 monta Belardo en el suyo parece una palomina.
Tira el moro la su lanza, viene el aire y la desvía,
30 tira don Belardo la suya, la tira con fantasía,
le partiera pecho y brazo y el galardón de la silla;
32 le cortara la cabeza se la llevó en ca la amiga.
-Oh mal hayas tú, Belardo, y toda tu valentía
34 que mataste al mejor moro que había en la morería.-

⁵ El informante explica: "Después que un tiempo que anduvo que preguntó por ese señor Valdovinos. Ese hombre que usted pregunta está ahí en aquel juncal, con los gemidos que da que hacía la tierra temblar, y entonces fue acercándose y llegó adonde el tío". En el v. 26 aclara: "No sé si lo llevó a curar; fueron a pelearse".

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Adelaida Alvarez, 83 años.

Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 25 de septiembre de 1979.

Encuesta Norte-80: Luz García Parra, Jon Juaristi, Beatriz Mariscal, Francisco Ribero, Laurie Thompson. 29 de junio de 1980.

>ASOR-I.U.SMP

29 (í-a)

- Alta va la luna, madre, alta va, que no es de día
 2 cuando don Pedro y Belardo de la batalla venían,
 cien caballos traía en diestro todos ganados 'nun día.
 4 Y un día el buen de su tío al camino le salía:
 -Dame un caballo, Belardo, que a mí me pertenecía.-
 6 -Téngalos todos, mi tío, para mí otros ganaría.-
 -Detente, detén, Belardo, no hagas tanta valentía
 8 que lo que no se gana en un año se suele perder 'nun día.
 ¿Dónde queda Valdovinos que iba en tu compañía?--
 0 -Valdovinos queda allá, en tierra de morería.-
 -Vete a buscarlo, Belardo, sobrino del alma mía.-
 12 -¡Yo a quién voy a buscar a quien tan mal me quería!
 me iba a buscar a casa y al campo me desafia?--
 14 -Vete a buscarlo, Belardo, si no te cuesta la vida.-
 Se marchó de valle en valle y de vallina en vallina
 16 y allá lo fuera a encontrar al lado de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, oh, primo del alma mía?--
 18 -Estoy mirando mi caballo cómo las hierbas pacía
 y mirando aquesta fuente cómo a las aguas corría
 20 y mirando las mis llagas cómo la sangre vertía.-
 -El moro que a ti te dio, dime qué señas tenía.-
 22 -El moro que a mí me dio, librete Santa María,
 siete cuartas tien de pecho, nueve de espalda tendida
 24 y otras tantas de cabello que le llega a la petrina;
 él comía pan por ocho, vino por nueve bebía,
 26 también trabaja por doce cuando menester había.-
 Se marchó de tienda en tienda, como aquel que a comprar iba
 28 y lo fuera a encontrar en casa de una su amiga,
 allí se estaba alabando de cosas que eran mentira,
 30 que matara a Valdovinos y detrás de Belardo corría.
 -Mientes, mientes, perro moro, mientes, mientes que es mentira;
 32 el matar a Valdovinos esa no es valentía,
 que era chiquito y muy joven y de armas no entendía;
 34 en mi tierra había un uso que en la tuya no lo habría
 que el que se miente uno al otro al campo se desafia.-
 36 Montó el moro en su caballo, parece una torre erguida,
 monta Belardo en el suyo, parecía una palomita;
 38 tira el moro la su lanza, la tiró con cobardía,
 tira Belardo la suya, la tiró con valentía,

- 40 le atravesó pecho, espalda y el galardón de la silla.
Le cortara la cabeza y se la llevó a su amiga.
- 42 -Mala eras tú, Belardo, y toda tu belardía
que mataste al mejor moro que había en toda morería.-
- 44 -Primero me mató él un primo que yo tenía.-
¡Válgame Nuestra Señora, válgame Santa María!

Variantes:

3a: en diestros; 3b: todo es ganado en un día; 8a: lo que se gana en un año; 20a: las mil llagas; 23a: tien d'especho; 26a: También trabaja por cuantos; 33a: que era chico muy joven; 36a: Monte en moro; 37a: monte Belardo; 38a: tiró el moro; 42a: Mala seas; 45 Válganos Nuestra Señora.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Genoveva Fernández Lera, 63 años; Joaquina Ramón Alonso, 65 años; Manuel Ramón Yañez, 76 años.

Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández, Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 25 de septiembre de 1979

>ASOR-I.U.SMP

30 (i-a)

- [Alta va la luna como el sol] a mediodía
 2 cuando Abelardo y don Pedro de la batalla venía,
 cien caballos trae a riestro, todos ganados en un día.
 4 En el medio del camino su sobrino le salía.
 -Dame la mitad don Pedro.-
 6 -Téngalos todos, mi tío, que pa mi otros ganaría.-
 -Ay, detente, Abelardo, con toda tu gallardía
 8 lo que se gana en un año se suele perder en un día.-
 ¿Dónde dejaste a Valdovino que en tu compañía venía?--
 10 -Valdovino quedó allá, en tierra de morería.-
 -Vete a buscarlo, Belardo, si no, te cuesta la vida.-
 12 Se fuera de valle en valle y de vallina en vallina
 y allí lo fuera a encontrar al pie de una fuente fría.
 14 -¿Qué haces ahí, Valdovino? ¡Oh, primo del alma mía!-
 -Estoy mirando esta fuente cómo las aguas corrían,
 16 estoy mirando la sangre que de mis llagas corría.-
 -¿Quién te las hizo, Valdovino? ¡Oh, primo del alma mía!-
 18 -Me las hizo el moro más valiente que hay en tierra de morería;
 del moro que a mí me hirió, librete Santa María,
 20 él comía pan por ocho, vino por nueve bebía,
 él trabajaba por doce cuando menester había.-
 22 Echa andar de valle en valle y de tienda en tiendina
 y allá lo fuera a encontrar y en ca de una su amiga.
 24 -Mientes, mientes, perro moro, mientes, mientes, que es mentira,
 el que miente uno a otro al campo se desafia.-
 26 Monta el moro en su caballo, parecía una torre erguida.
 monta Belardo en el suyo, parecía una pulmarina;
 28 tiró el moro de su espada, la tiró con fantasía,
 tira Abelardos de la suya, la tiró con valentía.
 30 Le cortara la cabeza hasta la silla le diera
 y allá se la fuera a llevar y en ca de una su amiga.
 32 -Mal haya pa ti, Abelardo, con toda tu valentía
 que mataste al mejor moro que había en tierra de morería;
 34 él de plata me calzaba, y él de seda me vestía.-
 ¡Válgame Dios de los cielos, válgame Santa María!

Variantes:

2a: Abelardo y don Pedro; 3b: que a todos ganados en un día; 7b: valentía; 9a: ¿Dónde dejaste, Abelardo; 9b: a Valdovino, dónde lo dejaste?; 14a: Tú que; 15a: a mi caballo; 15b: como las hierbas

pacía (gañía); 16b: de mis llagas cómo corría; 16a: estoy mirando mis llagas; 16b: cómo la sangre corría; 18a: Es el moro; 18b: que había; 19a: el moro; 20a: pan por nueve comía; 20b: vino por ocho bebía; 23a: allí lo fuera; 23b: en casa de; 25a: de mentira en mentira; 28a: tira; 32a: Mal haya tú, Abelardo.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Truchillas, (Truchas), LEON. Cándida Lordén, 60 años.*

Encuesta Norte-81: Ana Beltrán, Koldo Biguri, José Antonio Blanco, Manuel Lozano, Francisco Mendoza. 10 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

31 (1-a)

- Tan alta iba la luna, como el sol de mediodía,
 2 cuando el conde don Belardo de las batallas venía.
 Siete mulas traía, todas ganadas de un día;
 4 al rey, su tío, a enseñárselas iba:
 -Mira, tío, toda la ganancia de un día.-
 6 Y el rey, su tío, le decía:
 -Esa ganancia, Belardo, váyase por la perdida.
 8 Tu primo Valdeovinos, fue a la batalla y no volvía.-
 -Mi primo Valdeovinos yo lo buscaría.-
 10 Cogiera su caballo y a buscarlo iba;
 subiera una montaña, bajara una ladera
 12 y en el medio de una ladera a Valdeovinos encontrara.
 -¿Qué haces ahí, Valdeovinos, qué haces ahí, vida mía?--
 14 -Herido estoy, Belardo, graves heridas tenía;
 por una entraba la luna y por la otra el sol salía.-
 16 -¿Quién te ha herido, Valdeovinos, quién te ha herido, vida mía?--
 -El moro que a mí me hirió, líbrete Santa María.-
 18 -El moro que a ti te hirió le quitara yo la vida.-
 -Blanco tiene el caballo, blanca tiene la silla;
 20 siete metros mide de alto, y otros siete de costilla.
 (Cuando se encuentra con el moro se desafían. Cogen los padrinos).
 22 El rey coge una mora que ciento y dos años tenía,
 y él como era conde, a la Virgen escogía.
 24 -¿Dónde vas, moro blanco, que vas a perder la vida?--
 -¿Por qué lo sabe la mora, por qué lo sabe la madrina?--
 26 -Porque con ese que peleas, Belardo me parecía.
 No me escogiste de madrina, y él a la Virgen cogía.-
 28 Le cortara la cabeza y la colgara de la silla
 y al rey su tío se la envía
 30 -Toma, tío, la cabeza
 del moro que a Valdovinos le quitara la vida.-

Variantes:

1a: alta, alta va la luna; 2a: rey don Belardo; 3b: de un día; 4a: le pregunta el rey su tío; 4b: ¿dónde vienes, Abelardo, donde

* La informante dice: "venía en coplas que cantaban los ciegos y que ella lo cantaba en la siega."

vienes; 5b: Déjala por perdida; 8b: batalla; 9a: si mi primo Valdeovino no volvía; 9b: la culpa no era mía; Búscamelo, Belardo, y tráemelo; 11a: Cogiérase un río abajo; 11b: subiérase una ladera; 12b: A Valdovino encontrara; 14a: estoy curando las heridas; 14b: que la vida se me iba; 14b: las heridas mortales; 19a: Blanco tenía el caballo; 20b: y otros tantos de costilla; 25b: ¿porqué lo sabe la morería?; 31a: del que a tu hijo; 31b: quitara la vida.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Truchas, (Truchas), LEON. Gerarda Cañoeta, 81 años.

Encuesta Norte-81: Ana Beltrán, Koldo Biguri, José Antonio Blanco, Manuel Lozano, Francisco Mendoza. 10 de julio de 1981.

Encuesta Noroeste-82: Ana Beltrán, Diego Catalán, Olimpia Martínez, Teresa Meléndez. 23 de julio de 1982.

>ASOR-I.U.SMP

32 (1-a)

- Alta, alta va la luna, como el sol de mediodía,
 2 cuando don Belardos de su batalla venía.
 Estaba don Belardos 'naltas torres donde mira;
 4 vio venir un moro blanco, que alabándose venía.
 -He corrido a don Belardos
 6 he corrido a Valdovinos siete leguas por la silla.-
 -Oyes, tú, moro blanco, to lo que dices es mentira.-
 8 El correr a Valdovinos, moro, no es maravilla,
 Valdovinos es muy nuevo y de armas no entendía;
 10 el correr a don Belardos digo yo que es mentira.-
 -Hombre que desmiente a otro 'nel campo se desafia.-
 12 -Vamos, vamos, moro blanco, vamos, vamos, por tu vida,
 te he lograr unos padrinos para empezar la porfía.-
 14 El moro nombra una mora, ciento diez años tenía;
 don Belardos, como es diestro, nombró a la Virgen María.
 16 -¿A ónde te vas, moro blanco?, llevas jugada la vida,
 que ése que va a tu lado don Belardos me parecía.-
 18 Ya se retuvo el moro y el moro se retenía.
 -Andes, andes, moro blanco, andes y andes, por tu vida.-
 20 Desenvainan las espadas y empezaron a porfía;
 de la primera que le dio el moro en tierra, caía.
 22 Le cortara la cabeza y la colgara de la silla,
 pa llevársela a la reina cuando estuviera en Castilla.

Variantes:

3b: donde vivía; 4a: Alabándose iba el moro; 4b: estas palabras decía; 6b: siete leguas por arriba; 6b: siglas; 10a: pero el correr; 10b: moro, digo que; 11a: Lo sintió la reina mora; 11b: de altas torres donde mira; 15b: nombró al hijo de María; 23a: y se la llevara a Castilla; 23b: a enseñársela a la reina.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Felechares de la Valdería, (Castrocalbón), LEON. Ramona Pedrosa
79 años y su hija Alicia.

Encuesta León-85: Pilar Aragón, Michèlle Débax, Antonio Lorenzo
Beatriz Mariscal, Salvador Rebés. 14 de julio
de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

33 (í-a)

- Tan alta iba la luna como el sol de mediodía,
2 cuando el rey don Belardo de las batallas venía,
cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día.
4 -Las tus ganancias, Belardo, déjalas por las perdidas,
que han herido a Valdominos, muerto es, que no venía.-
6 -¡Cómo voy a ir a buscarlo, si a mi él no me quería!-
-¿Quién te ha herido, Valdominos, quién te ha herido, por tu vi
8 -El moro que a mi me hirió tiene siete cuartas de costilla;
por siete comía pan, por siete vino bebía,
10 por siete juega a la barra, si menester había;
y si lo quieres seguir, velo, va la sierra arriba.-
12
-He corrido a don Belardo lejos fuera de la villa.-
14 -El correr a Belardo, moro, no es de valentía.-
-El que a uno a otro desmiente, al campo se desafía;
16 dime tú si eres Belardo, contigo no me metía.-
-No conozco a tal Belardo, ni lo habré visto en mi vida.-
18 El moro sacó a una mora, doscientos años tenía,
y aún la mora no era vieja, que padre y madre tenía:
20 y Belardo, como no es tonto, llevó a la Virgen María.
([El moro] era todo una torre de huesos)

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Espanillo, (Arganza), LEON. Josefa López Díez, 76 años.
Encuesta León-85: Ana Beltrán, Débora Catalán, Andrea W. Hamos,
Sylvia Roubaud, Maximiano Trapero. 14 de
julio de 1985.
Jesús Antonio Cid, Andrea W. Hamos, Ana
Pelegrín, Ana Vian. 16 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

34 (1-a)

- Ludivino fue a la caza, Ludivino no venía.
- 2 -Vete a buscarlo, Adelardo, por tu honra y por la mía.-
-Me marcho a buscar a o primo que tanto quería.-
- 4 Agarra el caballo y a buscarlo camina,
cuando lo vio estar lavándose en unha fonte fría.
- 6 -¿Qué es lo que haces ahí, primo, primo que yo tanto quería?--
-Estoy lavándome las heridas que un moro me las haría.-
- 8 -Dame señas de ese moro que en conocerlo quería.-
-Todos visten de color y ese de blanco vestía.-
- 10 E iba de comercio en comercio que por ver que comprar iba,
a veces parecía un moro y no lo parecía;
- 12 se va de cantina en cantina, como aquel que a beber iba,
moros van y moros vienen, pero el de blanco no venía,
- 14 cuando él lo viera estar contándose mil mentiras:
que matara a Luzdivino y a Adelardo lo herira.
- 16 -Un hombre que habla de otro a un campo se desafían.-
Monta el moro en el caballo, parece una torre viva,
- 18 monta Adelardo en el suyo, parecía una palomina.
-Por Dios te lo pido, Adelardo, que no me quites la vida.-

Variantes:

1ab: Baldomero; 1ab: Valdovino; 6b: paje del rey tan querido.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Tejeira, (Villafranca del Bierzo), LEON. Bárbara Poncelas, 69 años.

Encuesta León-85: Débora Catalán, Diego Catalán, Paloma Esteban
Bárbara Fernández, Dolores Sanz. 16 de julio
de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

35 (í-a)

- Cien caballos tien Bernardo, todos los ganó en un día;
 2 y el rey le pedía uno, y el rey uno le pedía.
 -Téngalos todos, buen rey, que pa mí otros ganaría.-
 4 -Non chufes tanto, Bernardo, que esa non é valentía,
 valentía é Valdovinos, que se fue y no volvía;
 6 váimelo a buscar, Bernardo, por Dios y Santa María.-
 -¿Cómo he de ir, buen rey, primo que tan mal quería?--
 8 -Si no vas, Bernardo, pagarás con la tu vida.-
 Monta Bernardo en su caballo aquella pradera arriba;
 10 víralo estar acostado a pe de una fuente fría.
 -Llevántese, el perro moro, que eu a pelear venía.-
 12 -Sácate de ahí, Bernardo, se quieres gana-la vida.-
 Bernardo en su caballo parece una palombita,
 14 y el moro en el suyo parece una torre erguida.
 El moro le tira un tajo y Bernardo se retira;
 16 Bernardo le tira otro, y el corazón le partira.
 Le cortara la cabeza y a su buen rey se la ensiña,
 18 cuarta y media de ojo a ojo, cinco de cara tendida.
 -¡Ben hay, Bernardo, la madre que te parira,
 20 si mucho sueldo ganabas, mucho más te prometía!-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Villar de Acero, (Villafranca del Bierzo), LEON. Antolina Mauriz Merodo, 78 años.

Encuesta León-85: Bárbara Fernández, Aurelio González, Antonio Lorenzo, Cruz Montero, Isabel Rodríguez. 17 de julio de 1985.

Julio Camarena, 25 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

36 (f-a)

- Valdeovino vai de caza, Valdeovino no venía
 2 vai buscalo, don Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
 -¿Cómo hei de ir buscalo, primo que 'o tan mal quería?--
 4 -Vai buscalo, don Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
 Se marchara don Bernardo aquellas veigas arriba;
 6 vira estar a Valdeovino al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan mal quería?--
 8 -Estoy mirando a la agua que de esta fuente salía.-
 -¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan mal quería?
 10 -Estoy mirando a las hierbas que mi caballo pacía.-
 -¿Qué haces ahí, Valdeovino, primo que 'o tan bien quería?--
 12 -Estoy mirando a la sangre que de mis llagas salía.-
 Se montara en el caballo aquellas veigas arriba;
 14 corría un gavilán n'aquellas veigas arriba.
 Vira estar al perro moro a la sombra de una oliva.
 16 -Levántate, perro moro, que yo a pelear venía.-
 -Estáte quieto, don Bernardo, si quieres ganar la vida.-
 18 -Levántate, perro moro, que yo a pelear venía.-
 Se dieron de recios golpes que el mundo atemorecían;
 20 a los dos primeros golpes perro moro ya caía.
 Le cortara la cabeza y en un paño la envolvía,
 22 pa enseñar a Valdeovino; Valdeovino ya morira.

BELARDO Y VALDOVINOS (052)

Chano, (Peranzanes), LEON. Gervasio Ramón, 82 años.

Encuesta León-85: Pilar Aragón, José Luis Forneiro, Aurelio González, Ester San-Pastor, Ana Vian. 18 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

37 (í-a)

- Alta va la luna, madre, como el sol del mediodía,
 2 cuando don Pedro Belardo de las batallas venía.
 traía cien caballos, todos ganados en un día.
 4 Bien le viera el rey, su tío, bien le ve y bien le vira.
 -De esos caballos que traes yo pa mí alguno quería.-
 6 -Téngalos todos, mi tío, que yo pa mí otros ganaría.-
 -Calla, calla, tú Belardo, no hagas tal valentía,
 8 que lo que se gana en un año se suele perder en un día.
 Si no buscas a Valdovino la vida te costaría.-
 10 -¿Cómo voy a buscar yo a quien tan mal me quería,
 que me iba a buscar a casa y al campo me desafia?--
 12 Allí lo fuera a encontrar al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, ay, primo del alma mía?--
 14 -Estoy mirando a esta fuente cómo las aguas vertía,
 también miro a mis venas cómo la sangre perdía.-
 16 -El moro que a tí te hirió dime que señas tenía.-
 -Del moro que a mí me hirió librete Santa María;
 18 cuatro cuartos tiene de ancho, ocho de espalda tendida,
 vara y media de cabello, que le llega a la pretina.-
 20 Que había matado a Valdovinos y trae de Belardo corrida.
 -Calla, calla, perro moro, calla, calla, que es mentira,
 22 ni ha de matado a Valdovinos ni tras de Belardo corrías.-
 Al decirle: "calla, calla" al campo lo desafia.
 24 Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida;
 monta Belardo en el suyo, parece una palomina.
 26 Tira el moro la su lanza, viene el aire y la derriba;
 tira Belardo la suya con afán e galardía
 28 y le cortara pecho, espalda y el galardón de la silla.
 Le cortara la cabeza
 30 y por el cabello la llevó a casa de la querida.
 -Mal hayas tú, Belardo, y toda tu valentía
 32 que mataste el mejor moro que había en la morería.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Chano, (Peranzanes), LEON. Pilar Martínez, 69 años.

Encuesta León-85: Pilar Aragón, José Luis Forneiro, Aurelio González, Ester San-Pastor, Ana Vian. 18 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

38 (í-a)

- Alta va la luna, madre, como el sol de mediodía
 2 cuando don Pedro Belardo de la batalla venía.
 Cien caballos traía suyos, que los ganara 'nun día.
 4 Bien lo viera el rey, su tío, bien lo viera y bien lo mira.
 -De esos caballos que traes alguno para mí quería.-
- 6 -Lo que ganaste en un año, puedes perderlo en un día.
 Si no buscas a Valdovinos, la vida tienes perdida.-
 8 -¿Cómo voy a buscar a quien tan mal me quería?-
- ¿Que haces ahí Belardo?-
- 10 -Estoy mirando la fuente cómo las aguas corría,
 estoy mirando al caballo cómo las aguas bebía.-
- 12 al campó se desafían.
 Monta Belardo en un caballo, parece una palomita;
 14 monta el moro en el suyo, que parece una torre erguida.
 Tira moro su lanza, la tiró con valentía;
 16 tira Belardo la suya, la tiró con gallardía.
 Le partió pecho y espalda ...

Variantes:

3b: todos ganados; 15a: echa moro su espada; 15b la echó con valentía; 16a: echa Belardo; 17a: pecho y brazo.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Villar de Acero, (Villafranca del Bierzo), LEON. Benigno Diaz
Alba, 70 años.

Julio Camarena, 26 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

39 (f-a)

- Valdovino va de caza y él de caza no venía,
2 vai buscalo, don Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
-¿Cómo he de ir a buscar a Valdovino, primo que 'o tan mal quer
4 -Vai buscalo, don Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
-Voy buscarlo, primo que 'o tanto quería.-
6 Se marchara don Bernardo por aquel valle arriba.
Estaba Valdovino con dos sangrientas heridas
8 [estaba Valdovino] al pie de una fuente fría.
-¿Qué haces ahí, Valdovino, primo que 'o tanto quería?--
10 -Dios te libre, don Bernardo, del moro que a mi me herira;
veinte pies tenía de alto, veinticuatro de petrina,
12 cuarta y media de ojo a ojo, cuatro de cara tenía.-
Se marchara don Bernardo por aquel valle arriba;
14 encontró al perro moro a la sombra de una oliva.
-¿Qué haces ahí, perro moro, que 'o a pelearme venía?--
16 -Sácate de ahí, don Bernardo, si quieres ganar la vida.-
Perro moro en su caballo, parecía una artillería,
18 y don Bernardo, de a pie, parecía una palomita.
Se fueron a un valle oscuro donde nadie los oira;
20 se dieron de recios golpes que el mundo atemorecía,
y a los tres primeros golpes el moro en tierra caía.
22 Le cortara la cabeza, en una paño la envolvía.
Cuando volvió don Bernardo, Valdovino ya moría.
¡Válganos Nuestra Señora, la Virgen Santa María!

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Campo del Agua (Paradaseca), LEON. Antolina Poncelas Poncelas, 79 años.

Julio Camarena. 16 de agosto de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

40 (i-a)

- Cuando don Bernardo de la tropa se salía,
 2 con trescientos mil caballos, todos de una igualdad
 y otras tantas yeguas blancas, cada cual con la su cría.
 4 El rey, como le vio tantas, una de ellas le pedira.
 -Llévelas todas, buen rey, llévelas para su vida.-
 6 -Tente, tente do Bernardo, noagas tal valentía,
 lo que se gana en un año, suélese perder 'nun día.-
 8 -¿A dónde va Valdovino, primo que 'o tanto quería?--
 -Valdovino va a caza, Valdovino no venía;
 10 vámelo buscar, Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
 -¿Cómo he buscar un hombre que a mí tan mal me quería?,
 12 que me ha robado cien duros y la sortija la niña,
 solamente la sortija ya cien duros valiría.-
 14 Vámelo buscar, Bernardo, que Dios te lo pagaría.-
 Se marchara don Bernardo a ver si lo encontraría.
 16 Vira estar a Valdovino al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdovino, primo que 'o tanto quería?--
 18 -Estoy mirando a la agua que de esta fuente salía.-
 -¿Qué haces ahí, Valdovino, primo que 'o tanto quería?--
 20 -Estoy mirando a las hierbas que mi caballo pacía.-
 -¿Qué haces ahí, Valdovino, primo que 'o tanto quería?--
 22 -Estoy mirando a la sangre que de mis venas salía.-
 -¿Quien te hirira, Valdovino, Valdovino quién te hirira?--
 24 -Dios te libre, don Bernardo, del moro que a mí me hirira:
 veinte cuartas tiene de alto, veinticuatro de petrina,
 26 cuarta y media de ojo a ojo, cuatro de cara tenía.-
 Se marchara don Bernardo a ver si lo encontraría.
 28 Viera estar el moro perro contando una gran mentira:
 "que matara a Valdovino y que a don Bernardo hirira."
 30 -Mientes, mientes, moro perro, mientes, mientes, por tu vida,
 ni mataste a Valdovino, ni a don Bernardo hiriras.-
 32 -Tente, tente, don Bernardo, noagas tal valentía,
 que haces tanto al pie de mí como a una palomita.-
 34 -Juramento tengo hecho, quebrantarlo no quería,
 que no me salgo del campo sin tu cabeza o la mía.-
 36 Fueron los dos a un campo a donde nadie los vía;
 se dieron de recios golpes y el perro moro caía.
 38 Le cortara la cabeza con las tijeras que tenía;
 pra enseñar a Valdovino muy de prisa camina.
 40 Por la prisa que llevaba, Valdovino ya morira.
 Las campanas se tocaban, cuantas en el mundo había,
 42 por l'alma de Valdovino, que para el cielo camina.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Trascastro, (Peranzanes), LEON. Ramón Rolindes, 77 años.
Diego Catalán y Cruz Montero. 13 de agosto de 1988.
>ASOR-I.U.SMP

41 (f-a)

- Alta va la luna, madre, como el sol del mediodía,
2 cuando don Pedro Abelardo de la batalla venía;
cien caballos trae a diestros, todos ganados 'nun día.
4 Y el traidor del rey su tío (y) uno de ellos le pedía.
-Téngalos todos, mi tío, para mí otros ganaría.
6 -Detente un poco, Abelardo, no hagas la tal valentía,
lo que se gana 'nun año se suele perder ,nun día;
8 no hagas lo que Valdovino, que se fue y no volvía;
si no lo vas a buscar, la vida te costaría.
10 -¡A quién voy a buscar yo a quien tan mal me quería!;
que me vien buscar a caza y al campo me desafía.-
12 Se fuera de monte en monte, de valle, valle en vallina,
y allá lo fuera a encontrar al par de una fuente fría.
14 -¿Qué haces ahí, Valdovino, oh primo del alma mía?
-Estoy mirando a mi caballo cómo las hierbas pacía,
16 (y yo) también miro a mis heridas cómo la sangre corría.
-Calla, Valdovino, calla, ya salió la vengadía.
18 -Y el moro que a mí me dio librete Santa María:
vara y media tien de pecho, cuatro de espalda tendida.-
20 Se fuera de monte en monte, de valle, valle en vallina,
y allá lo fuera a encontrar (y) en casa de su amiga,
22 y allí le estaba diciendo palabras y más mentiras:
-Yo maté a Valdovinos, detrás de Belardo iba.
24 -Mientes, mientes tú, mal moro, mientes, mientes, que es mentí;
y el que al otro dice "mientes" (y) al campo se desafía.-
26 Monta el moro en su caballo, parece una torre erguida;
monta Abelardo en el suyo, parece una palomina.
28 Tira el moro de su espada, gran Belardo la desvía;
tira Abelardo la suya, la tira con valentía,
30 le rompiera pecho y brazo y el armazón de la silla;
le cortara la cabeza y se la entrega a su amiga.
32 -Toma, toma la cabeza de quien tanto te quería.
-¡Oh, mal eras tú, Belarde, y toda tu belardía,
34 que mataste el mejor moro que había en toda morería,
que de plata me calzaba y él de oro me vestía!-

FRAGMENTOS

Trascastro, (Peranzanes), LEON. Una mujer joven en una huerta.

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar, Ana Valenciano. 18 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIEH, t. I, SMP-Gredos, Madrid, 1982, p. 26.

>ASOR-I.U.SMP

- Tan alta iba la luna como el sol del mediodía,
 2 cuando don Pedro Abelardo de la batalla venía.
 Cien caballos trae a diestras, todos ganados 'un día,
 4 y el más pequeño de ellos

Candín, (Candín), LEON. Dulcinea Fernández.

Encuesta Norte-77: Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar, Ana Valenciano. 18 de julio de 1977.

ED. Suzanne H. Petersen, Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. AIEH, t. I, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 29-30.

>ASOR-I.U.SMP

- ¿Dónde vienes, Valdovinos
- 2 -Vete buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía.-
 -¿Cómo me manda a buscarlo a quien tan mal me quería?-
- 4 -Vete buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía.-
 Luego lo encontré al pie de una fuente fría:
- 6 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, por tu vida?-
- Estoy mirando el agua, que de esta fuente corría.-
- 8 -¿Qué haces ahí, Valdovinos, qué haces ahí, por tu vida?-
- Estoy mirando la sangre, que de mi pecho salía.
- 10 ¡El moro que a mí me hirió, te libre Santa María!
 Una cuarta de ojo a ojo

Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Valentina Fernández, 79 años.

Encuesta León-79: Flor Salazar, Saturnino Sanjuan, Ana Valenciano. 21 de septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

- Alta va la luna, madre, como el sol del mediodía,
 2 cuando don pedro y Belardo de la batalla venía.
 Cien caballos trae Belardo todos ganados en un día.

- 4 mi tío, que para mí otros ganaría.
 No digas eso, Belardo,
- 6 que lo que se gana en un año se puede perder en un día.

Chano, (Peranzanes), LEON. Eva Robledo Cachón, 72 años.
 Encuesta León-79: Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández,
 Margarita Pazmany, Ana Valenciano. 23 de
 septiembre de 1979.

>ASOR-I.U.SMP

-
 Abelardo monta en el caballo parece una palomita.
- 2 Comiése el moro parecía una torre erguida
 de a caballo parecía una torre erguida.
- 4 Tira el moro la lanza vino el aire y la desvía,
 tira Abelardo la suya la tiró con valentía.
- 6 Viene el moro
 ... tú, Belardo, y toda tu belardía
- 8 que estaste al mejor moro que había en toda morería.

Tombrio de Arriba, (Fresnedo), LEON. Un hombre.
 Encuesta León-85: Michéle Débax, Andrea W. Ramos, Francisco
 Mendoza, Pilar Moreno, Isabel Rodríguez.
 18 de julio de 1985.

>ASOR-I.U.SMP

-
 sea Belardo y toda su belardía
- 2 que ha dominado el moro más grande de morería.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Uña de Quintana, (Uña de Quintana), ZAMORA. Francisca Delgado, 50 años.

Américo Castro. 1910.

>AMP

42 (f-a)

Tan alta iba la luna [.....]

- 2 cuando aquel conde Belardo de la batalla salía.
cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día.
- 4 Los tales y los mejores para sí los recogía,
y los que no eran tales al rey su tío los invía.
- 6 -¿Qué le parece a mi tío tanta ganancia en un día?--
-Esa ganancia Belardo, échala por la perdida,
8 que tu primo Baldovinos muerto es, que no venía.
Va y me lo busca Belardo, búscamelo por tu vida.--
- 10 -¿Cómo lo he de buscar yo, tío, si él a mí no me hablaría?--
-Va y me lo busca, Belardo, que él hablar, sí te hablaría.--
- 12 Lo encontraba descansando, al pie de una fuente fría,
con tres heridas mortales, con tres mortales heridas,
- 14 por una le entraba el viento, por otra el aire salía,
por la más chiquita de ellas un gavilán volaría.
- 16 -¿Quién te ha herido, Valdovinos, quién te ha herido, por tu vida?--
-El moro que a mí me hirió era de Santa María.
- 18 Moro Blanco se llamaba, Moro Blanco se decía;
cuando andaba por el suelo parece una palomica,
- 20 cuando monta en el caballo parece una sierra erguida.--
-No comeré pan en Francia ni beber he vino en Castilla,
22 si el moro que a ti te hirió no le quitara la vida.--
Dióle riendas al caballo caminó la sierra arriba.
- 24 A la puerta del rey moro reciamente pan pedía.
-Yo soy un vasallo suyo, que a pedirle [pan] venía.--
- 26 Luego le sacan la mesa, en ella pan y cuchilla.
El se pusiera en la calle por ver quién entra y salía.
- 28 Entran moros, salen moros, moro blanco no venía.
Ahora vían moro blanco, echando sus valentías:
- 30 -Que he corrido tras de Belardo, legua y media por las Indias.--
-No te alabes, moro blanco, no te alabes por tu vida.
- 32 No has corrió tras de Belardo, legua y media por las Indias,
ni has matado a Valdovinos con tres mortales heridas.--
- 34 Pa ponerse a pelear ambos pusieron madrina.
El moro puso una mora, más de cien años tenía,
- 36 y el cristiano de callado puso la Virgen María.
A los primeros encuentros al conde muy mal le iba.
- 38 A los segundos encuentros el moro en tierra caía.
Ahora salen las moras que había en la morería.
- 40 -Oh, mal haya tú, Belardo, oh, mal haya tu venida,
que has matado al mejor moro que había en la morería.--

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Ribadelago, (Galende), ZAMORA. María.⁷

Diego Catalán y Alvaro Galmés. Agosto de 1949.

>AMP

43 (í-a)

- Alta, alta va la luna como el sol del mediodía,
 2 cuando el conde don Belardo de la batalla salía.
 Seis mulas lleva de rienda todas las ganó en un día,
 4 de rienda se las va a enseñare a la reina que es su tía.
 -Mira, aquí, mi tía, traigo toda la ganancia del día.-
 6 -Esa ganancia, Belardo, yo te la doy por perdida,
 que tu primo Valdovinos fue a la guerra y no volvía;
 8 búscamelo tú, Belardo, a orillas de un río arriba.-
 -¿Cómo yo lo buscaré donde tan mal me quería?
 10 tan solo porque una vez le di un anillo a una niña.-
 -Búscamelo tú, Belardo, que yo te lo pagaría.-
 12 Se montara en su caballo y a buscarlo se encamina.
 Lo encontrara muy herido a la sombra de una encina.
 14 -¿Quién te ha herido don Belardo, te ha hecho mortal herida?--
 Del moro que te la hizo te libre Santa María.
 16 Cuatro cuartas tien de espalda, tres de pecho bien tendidas,
 de que puesto en el caballo parece una torre engrida.
 18 Siete heridas teiene el cuerpo, la menor era mortal,
 la más chiquitica de ellas entra y sale un gavián.
 20 Se pusieron a comer al pie de una fuente fría,
 un ojo tiene en el plato, otro tiene en la portilla,
 22 vio venir el moro grande cantando una maravilla:
 -Hey herido a Valdovinos, l'hey hecho mortal herida;
 24 he corrido a don Belardo siete leguas en Castilla.-
 -El herir a Valdovinos eso no es maravilla,
 26 porque era un muchacho joven, jugar armas no sabía,
 pero correr a don Belardo, esa sí que es mentira.-
 28 -El hombre que a otro desmiente el campo se desafia.-
 Bajan a una calle abajo, calle de la morería;
 30 vio estar una perra mora, vio estar una perra niña.
 -¿Onde vas el moro grande, que vas a perder la vida?--
 32 -Déle un tiento a su escupeta mientras yo tiento la mía.-
 Le sigoró a la espalda y a los pechos le salía,
 34 del primer hornío^a que dio estremeció la morería.

Variantes:

26a: un chico joven.

⁷ La suelen cantar durante la siega del pan.^a grito.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Ribadelago, (Galende), ZAMORA.

Diego Catalán y Alvaro Galmés. Agosto de 1949.

>AMP

44 (1-a)

- Alta, alta va la luna como el sol de medio día,
 2 cuando el conde don Belardo de la campaña salía;
 seis mulas lleva de rienda, todas las ganó 'nun día,
 4 desde allí las fue a enseñar a la reina que es su tía.
 -Mira, tía, que traigo aquí toda la ganancia de un día.-
 6 -Esa ganancia, Belardo, yo te la doy por perdida
 que tu primo Valdovinas fue a la guerra y no volvía;
 8 búscame lo tú, Belardo, orillas del río arriba.-
 -¿Y cómo yo lo buscaré dónde él tan mal me quería?
 10 tan solo porque una vez le di un anillo a una niña.-
 -Búscame lo tú, Belardo, que yo te lo pagaría.-
 12 Ya lo encontró expirando, arrimadico a una encina.
 -¿Quién te ha herido, Valdovino, te ha hecho mortal herida?--
 14 -Me ha herido el moro grande, me ha hecho mortal herida.-
 Lo cogiera entre los brazos, sobre el caballo lo tira;
 16 lo cogiera por las riendas por una montaña arriba.
 Allí lo fuera a entregar a la la reina que es su tía.
- 18 El matar a don Belardo, esa es una gran mentira;
 el matar a Valdovinos, esa no es maravilla.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Uña de Quintana, (Uña de Quintana), ZAMORA. Teresa Fernández Delgado, 77 años.

Samuel G. Armistead. 22 de julio de 1980.

>Col. SGA

45 (1-a)

- Tan alta iba la luna como el sol de mediodía,
 2 cuando aquel conde Belardo de la batalla salía.
 Cien caballos trae de rienda, todos los ganó en un día.
 4 Los tales y los mejores a su tío se los émbia
 y los que no eran tales para sí los recogía.
 6 -¿Qué le parece el mi tío tanta ganancia en un día?
 -Esa ganancia, Belardo, échala por la perdida,
 8 que tu primo Valdovinos muerto es que no venía.
 Va y me lo busca, Belardo, va y me lo busca, mi vida.
 10 -¿Cómo lo he de buscar, mi tío, si él hablarme no quería
 por una blanca moneda que le di a una blanca niña?
 12 Si yo le dí una moneda, ella me dio una sortija,
 que según dice la gente cien doblones más valía.
 14 -Va y me lo busca, Belardo, va y me lo busca, mi vida.
 -No he de comer pan en Francia, ni beber vino en Castilla,
 16 si al moro que a él hirió no le quitara la vida.-
 Se montara en el caballo y caminó la sierra arriba
 18 y lo encontrara descansando al pie de una verde oliva.
 Tres heridas tien de muerte, cual de la menor moría.
 20 Por una le entraba el sol, por l'otra el viento salía,
 por la más pequeña de ellas un gavián volaría.
 22 -No he de comer pan en Francia, ni beber vino en Castilla,
 si al moro que a ti te hirió no le quitara la vida.
 24 -El moro que a mi me hirió era de Santa María;
 Moro Blanco se llamaba, Moro Blanco se decía.
 26 De blanco trae el caballo, de blanco trae la silla,
 cuando andaba por el suelo, parecía una palomita;
 28 cuando montaba en el caballo, parecía una sierra engrida.-
 Y a la puerta del rey moro reciamente pan pedía.
 30 -¿De quién es ese caballero que reciamente pan pide?--
 Le sacaran pan y la mesa y en ella pan y cuchilla
 32 y se pusiera en la calle por ver quien entra y salía.
 Entran moros, salen moros, Moro Blanco no salía.
 34 Ahí viene Moro Blanco contando sus valentías,
 que ha herido Valdovinos con tres mortales heridas.
 36 -Y si has herido a Valdovinos también te he de quitar la vida.
 Se ponen a pelear; ambos pusieron madrina.
 38 El moro puso a una mora que cien años ya tenía
 y el cristiano de callado puso a la Virgen María.
 40 Y a los primeros encuentros el cristiano mal le iba,
 a los segundos encuentros, el moro en tierra caía.

- 42 Y ahora salen las moras que había en la morería:
-¡Oh, mal hayas tú, Belardo, oh, mal haya tu venida!
44 que has matado al mejor moro que había en la morería.

Variantes:

7b: échala por la atrevida; 29a: Y a la puerta de los moros.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Uña de Quintana, (Uña de Quintana), ZAMORA. Nieves Pérez García, 81 años.

Encuesta Norte-81: María José Kerejeta, Francisco Mendoza, Salvador Rebés, Teresa del Río. 7 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

46 (1-a)

- Tan alta iba la luna como el sol de mediodía
 2 cuando Belardo, valiente, de la batalla salía.
 Cien caballos trae de rienda, todos ganó en un día;
 4 los tales y los mejores para sí los recogía
 y los que no eran tales al rey, su tío, los invía.
 6 -¿Qué hago yo, mi tío, con tanta ganancia en un día?--
 -Esa ganancia, Belardo, échala por la perdida,
 8 que tu primo Valdovinos muerto es, que no venía.
 Búscame a Valdovinos que daraste a valía.--
 10 -¿Cómo he de buscarle si él hablarme no quería,
 por una hermosa manzana que le dio a una blanca niña?--
 12 -Búscame tú, Belardo, que él hablar sí te hablaría.--
 Cogió el caballo y caminó la sierra arriba,
 14 y lo encontró descansando al pie de una fuente fría
 con tres heridas mortales, con tres mortales heridas:
 16 por una le sale el sol, por otra el viento salía,
 por otra más chiquita un gavián volaría.
 18 -¿Quién te ha herido, Valdovinos, quién te ha herido, por tu vi
 Sí al moro que te hirió no le quitara la vida,
 20 no he de comer pan en Francia ni beber vino en Castilla
 sin matar el moro blanco, el moro de Alejandría.--
 22 -Si quieres que te lo enseñe te he de llevar cuesta arriba;
 blanco tenía el caballo, blanco tenía la silla,
 24 blanca tenía las armas que menester había.--
 Corre, Belardo, tras el moro
- 26 Entra el moro, sale el moro, moro blanco no se vía;
 ahora sale moro blanco echando mil valentías:
 28 que corrió tras de Belardo media y legua por las Indias
 y que hirió a Valdovinos con tres mortales heridas.
 30 -Moro que tanto te alabas, al campo te desafía.--
 Para empezar a pelear ambos pusieron madrina;
 32 el moro puso una mora, más de cien años tenía,
 y Belardo, de callado, puso la Virgen María.
 34 A los primeros encuentros a Belardo mal le iba
 y a los segundos encuentros moro en el suelo caía.
 36 Le cortara la cabeza y en la espada la ponía.
 -Esta cabeza, señores, ha de ir para Castilla.--
 38 -¡Oh, mal haya tú, Belardo, oh, mal haya tu venida!,
 que has matado al mejor moro que había en la morería.--

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

San Pedro de la Viña, (Santibáñez de Vidriales), ZAMORA. Miguel Lobo, c. 70 años.

Encuesta Norte-81: Juana Agüero, Jesús Antonio Cid, Ana Pelegrín, Isabel Ruiz. 10 de julio de 1981.

>ASOR-I.U.SMP

47 (í-a)

- Tan alta iba la luna, como el sol de mediodía,
 2 cuando ese rey don Belarte de la batalla venía.
 Cien caballos trae de hacienda, todos los ganó en un día.
 4 De los ciento, los mejores para sí los escogía.
 Los otros, que no eran nada, en la cuadra los tenía.
 6 A los criados retira.
 -Que lo que se gana en un año se lo pierde en un día.
 8 Que tu primo Valdeovino fue a cazar y no venía.-
 Se montara en el caballo, a orillas del mar arriba.
 10 Viera estar a Valdeovino al pie de una fuente fría.
 -¿Qué haces ahí, Valdeovino, que haces ahí, por tu vida?--
 12 -Estoy curando mis llagas y mis mortales heridas.-
 -¿Quién te ha herido, Valdeovino, quién te ha herido, por tu vida?--
 14 Del moro que a mí me hirió, líbrete Santa María.
 Moro blanco se llamaba, moro blanco se decía.
 16 Por siete comía pan, por siete vino bebía;
 por siete juega las armas, cuando menester había.-
 18 Pica de espuela el caballo, a orillas del mar arriba.
 Viera estar al moro bravo contando la maravilla.
 20 -No te alabes, moro blanco, no te alabes, por tu vida,
 que Valdeovino es muy joven y jugar de armas no sabía.-
 22 A los primeros encuentros, moro blanco se caía.
 Le cortara la cabeza y en la silla la ponía,
 24 La llevaba pa'l palacio y a la corte remetía.

Variantes:

1a: Alta iba la luna; 5b: en la guarda; 12a: mis males; 14a: El moro; 20b: no cuentes tu valentía; 21a: Si ha sido Valdeovino es porque es niño; 22b: moro blanco hacía reír; 23a: Le cortó.

FRAGMENTOS

San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA.

Fritz Krüger, 1922.

>AMP

Al cabar la luna alta como el sol de mediodía
2 cuando el conde don Belardo de las batallas venía.

-Hei matado a Valdovino
4 -Vilgate Dios, don Belardo,
que has matado el mejor moro que tenía morería.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Vinhais, TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

José Firmino da Silva, 1904.

ED. José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, t. I,
Imprensa a Universidade, Coimbra, 1958, pp. 32-33.

48 (1-a)

- Bem se passeia Bernardo pela ribeira d'Hungria,
2 duzentos cavalos leva, todos ganhara num dia.
Bem o mirava seu tio da sala onde dormia.
- 4 -O Bernardo, ó Bernardo, a terça parte era minha.-
-Tome-os todos, meu tio, que para mim eu ganharia.-
- 6 -Houlá, houlá, ó Bernardo, não botes tal fantasia,
que o que se ganha num ano logo se perde num dia.-
- 8 -Aqui falta Oliveiros, a saber dele quem iria?--
-Irás tu, ó meu Bernardo, escusa não haveria.-
- 10 -Como irei eu, meu tio, homem a quem eu não queria?--
-Tens d'ir tu, ó Bernardo, escusa não haveria.-
- 12 Montado no seu vcavalo a saber d'Oliveiros ia,
encontrou-o descansando à sombra da verde olia,
14 con a casca da laranja curando uma mortal ferida.
- Quem te feriu, Oliveiros, quem te fez essa ferida?--
16 -Deus te defenda, Bernardo, de quem me fez esta ferida.
Foi o Mouro maioral que na Mourama havia.
- 18 Sete palmos tem d'espada e três de cara estendida;
montado no seu cavalo parece uma torre erguida.-
- 20 -Quem me dera ver tal Mouro, que eu com ele batalharia.-
O Mouro que o ouviu d'alta torre onde vivia:
- 22 -Correrei atrás de ti, catorze léguas num dia.-
-De correr trás de Bernardo, Mouro, eu te livraria.
- 24 O ferires a Oliveiros não foi grande valentia
tem dezesseis anos de idade, da guerra nada sabia.-
- 26 -Quem na cara me desmente ao campo me desafia.-
Deu-lhe uma espadagada, o coração lhe partia.
- 28 -Malo hajas tu, Bernardo, mai'la tua fantasia!
Tu mataste o maior Mouro que lá na Mourama havia.-
- 30 -Se matei o maior Mouro, isso era o que eu queria;
Corre agora após Bernardo catorze léguas num dia.-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

[Tras-os-montes], PORTUGAL.

ED. Geral. Rodrigues Aires, Almanach Bertrand, 1926, pp. 244-245.

49 (í-a)

- Bem se passeia Bernaldo pelas ribeiras de Hungria;
 2 duzentos cavallos leva, todos os ganhou n'um dia;
 bem lhe mirava seu tio da sella onde dormia.
- 4 -O Bernaldo, ó Bernaldo, a terça parte era minha.-
 -Tome-a lá, ó meu tio, para mim eu ganharia.-
- 6 -Calla-te lá, ó Bernaldo, não deites tal fantasia;
 quanto se ganhou n'um anno tudo se perde n'um dia.-
- 8 -Aqui falta Oliveiros a saber d'el quem iria?--
 -Vae saber delle, Bernaldo, desculpa não te valia.-
- 10 -Como é que irei, ó meu tio, homem que tão mal me queria?--
 -Vae saber delle, Bernaldo, desculpa não te valia.-
- 12 Montava no seu cavallo, saber de Oliveiros la;
 achava-o descançando debaixo de verde olia,
 14 com a casca da laranja curando tão mortal ferida.
- Quem te feriu, Oliveiros, quem tal ferida te faria?--
- 16 -O homem que a mim me feriu, guar-te Deus e Santa Maria;
 sete palmos tem de cara, e dez de espada estendida;
 18 montado no seu cavallo parece uma torre erguida!
- Quem me dera ver esse homem que o pago eu lhe daria!--
- 20 Ouvira-o o perro do mouro d'alta torre onde vivia;
 -Eu feri a Oliveiros, eu lhe fiz tão mortal f'rida.-
- 22 -O ferires a Oliveiros, mouro, não é valentia,
 que elle era muito novinho e d'armas nada sabia;
- 24 o correr traz de Bernaldo, mouro, é uma grande mentira.-
 -Quem na cara me desmente ao campo me desafia!--
- 26 Foram os dois desafiados no campo da verde olia;
 co'uma cutilada Bernaldo o coração lhe partia.
- 28 -Mal hajas tu, ó Bernaldo, mais a tua valentia!
 Matastes o maior mouro que em toda a Moraima havia!-

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Rio de Fornos, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

Orlando Ribeiro, agosto de 1936 (en un viaje con Leite de Vasconcellos).

ED. José Leite de Vasconcellos, Romanceiro Português, t. I, Imprensa a Universidade, Coimbra, 1958, pp. 33-34.

50 (f-a)

- Bem se passeia Bernardo pela ribeira de Umbria;
 2 leva duzentos cavalos, todos ganhou num dia.
 Bem lo mirava seu tio da sala donde dormia.
- 4 -Esses cavalos, Bernardo, a terça parte era minha.-
 -Tome-os lá todos, meu tio, que p'ra mim os ganharia.-
- 6 -Cala, cala, ó Bernardo, não deites tal fantasia;
 quanto se ganha num ano, tudo se perde num dia.
- 8 Teu primo Valdevino foi à caça e não vinha;
 busca-me tu, ó Bernardo, busca-me por tua vida.-
- 10 -Como buscarei, meu tio, homem que tão mal me queria?--
 -Busca-me tu, ó Bernardo, busca-o, que eu to pagaria.-
- 12 Montaram o seu cavalo, foram pelo vale acima,
 encontraram-no descansando, a sombra de uma oliveira.
- 14 -Quem te feriu, ó Valdevino, que te fez tamanha ferida?--
 -Do Mouro que me feriu, te guarde Santa Maria.
- 16 Tinha sete varas de largo, outras tantas de medida.-
 -Não quero comer mais pão branco, nem beber vinho em Castilha,
 se esse Mouro que tu dizes, se l'eu não tirar a vida.-
- 18 Foi-se a casa do rei mouro, falando de algaravia,
 de batalhar c'os Cristãos, bem morto de fome vinha.
- 20 A mesa já estava posta, para quem comer queria.
- 22 Estando nestas razões, Moiro branco ali vinha.
 -Eu já fui a Valdevino, já le fiz tão cruel ferida,
 já fui atrás de Bernardo, sete léguas em Castilha.-
- 24 -O tu ferires a Valdevino, não foi grande maravilha;
 era menino e novo, ele da guerra não sabia.
- 26 O ir atrás de Bernardo, olha que isso é mentira!-
 -Quem na cara me desmente p'ra guerra me desafia.-
- 28 A saída dum lugar, á entrada duma vila,
 encontrou uma velha, encontrou uma menina.
- 30 Ela era tão nova, cento e um anos tinha.
- 32 -Donde vais, ó Moiro branco, donde vais deixa'la vida?
 Esse cavaleiro que aí leva, a D. Bernardo se parecia.-
- 34 A primeira cutilada, Mouro branco se doía;
 a segunda cutilada, a cabeça le partia.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Vinhais, TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

ED. Firmino A. Martins, Folklore do Concelho de Vinhais, t. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1938, pp. 42-43.

51 (f-a)

- Bem se passeia don Bernardo . vestidinho de alegria,
 2 dozentos cavalos leva todos los ganhou num dia;
 vai-os chegar a beber a um tanque de agua fria,
 4 bem la mirava seu tio da sala donde dormia.
 -Esses cavalos, Bernardo, a terça parte era minha.-
 6 -Ai os tem todos, meu tio, para um eu ganharia.-
 -Cala-te là, Bernardo, não deites tal fantasia,
 8 que o que se ganha num ano todo se perde num dia!
 Valdevinos foi à caça êle tardava que não vinha.
 10 Vai-me saber dêle, Bernardo, vai-me saber dêle, vida minha.-
 -Como irei, o meu tio, homem que tão mal me queria,
 12 quem na praça me desmente para campos me desafia.-
 -Se tu não vais saber dêle, Bernardo, não verás benção minha.-
 14 Lá se parte don Bernardo pela ribeira da Ungria,
 achara-o êle descansando à sombra de verde oliva,
 16 com casquinhas de laranja refrescando mortais feridas.
 -Quem te fêz isso, Valdevinos, quem te fêz isso, vida minha?--
 18 -Homem que me a mim fêz isso dêle te guarde Santa Maria,
 quinze palmos tem de costas, cinco de cara comprida,
 20 pão comia per oito; vinho por cinco bebia;
 montado no seu cavalo parece uma torre em cima.-
 22 Estando nessas razãos, mouro ali aparecia:
 -O que fiz a Valdevinos também to a ti faria.-
 24 -Tu p'ra que mentes, perro mouro, p'ra que dizes tal mentira,
 que Bernardo del Carpio a nenhum mouro temia.-
 26 Cõ a primeira pancada mouro em terra caía,
 tornou-lhe a segundar outra, acabou-lhe com a vida.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)

Baçal, (Bragança), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

ED. Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), "Cancioneiro Popular Bragançano" en Memórias Arqueológico-históricas do Distrito de Bragança, vol. X, Porto, 1938, pp. 566-567.

52 (í-a)

- Alta vai a lua, alta como o sol ó meio-dia,
2 quando o conde Dom Valerdo de batalhar venia.
La p'la rua abaixo, o virar duma esquina,
4 encontrou uma menina que cento e vinte anos tinha,
-¿Onde vais, ó mouro branco? ¿onde vais perder a vida?--
6 Cavaleiro que aí vai a Dom Valverdo se parecia.
O mouro branco no cavalo parece uma torre erguida:
8 sete palmos tinha de'espádua e tres de cará comprida.
Todo aquele que é valente ó campo se desafia.
10 -Roubou-me una maçana que me deu una blanca niña.
A maçana não era tão mala que cem mil doblonas valia.--
12 Gabou-se o mouro branco daquilo que não fazia:
que matara Dom Valerdo com as armas qu'êle trazia,
14 e que correr a Valdevinos p'ro reino de Castilha.
-O correr a Valdevinos isso não é maravilha,
16 porque é muito novinho, jogar armas no sabia;
o matar a Dom Valerdo isso digo que é mentira,
18 porque Dom Valerdo é valente as costas não le volvia.--

FRAGMENTOS**Baçal, (Bragança), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.**

ED. Francisco Manuel Alves 'Abade de Baçal'. "Cancioneiro Popular Bragançano" en Memórias Arqueológico-históricas do Distrito de Bragança, vol. X, Porto, 1938, pp. 563-564.

- Bem se passeia Bernardo p'la ribeira d'Ungría;
 2 duzentos cavalos leva todos ganhados num dia.
 Vira-o vir seu pai, da sala onde dormia.
 4 -Esses cavalos, Bernardo, a terceira parte é mia.-
 -Tome-os lá, ó meu pai, que outros tantos ganharia.-
 6 -Olá, olá, ó Bernardo, não uses de vilania,
 qu'o se ganhou num ano tudo se perde num dia.

Argozelo, (Vimioso), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL. Manuel

Oliveira Salazar, 59 años.

Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.

ED. Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da provincia de Trás-os-montes (Distrito de Bragança), t. 1, Universidade Coimbra, Coimbra, 1987, p. 40.

- Bem te passeias, Bernardo, pela ribeira d'Ungría,
 2 com novecentos cavalos, todos ganhados num dia.
 Esses cavalos, Bernardo, a quarta parte era minha.-
 4 -Leve-os todos, meu tio, leve-os com alegria;
 o que se gana num ano também se gasta num dia.

Santalha, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL. João

Evangelista Telo, 67 años.

Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.

ED. Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da provincia de Trás-os-montes (Distrito de Bragança), t. 1, Universidade Coimbra, Coimbra, 1987, p. 40.

- Bem se passeava o Bernardo pela ribeira d'Ungría,
 2 cantando muito alegre, alegre da sua vida.
 Ouvira-o el-rei, seu tio, do quarto onde dormia.
 4 Levava trinta cavalos, todos ganhara num dia.

BELARDO Y VALDOVINOS (0103)
 Sevilla, (Sevilla), SEVILLA, Juan José Niño.
 M. Manrique de Lara, 1916.
 >AMP

53 (f-a + á)

+ El marqués de Mantua

- Por allí baja el Briale con el sol de medio día,
 2 con cien caballos del diestro que ha ganao solo en un día,
 cincuenta de los mejores a su tío se los envía.
 4 -Sobrino mío, Briale, ganancias por las perdiás
 que tu primo Valdolino tres días que no parecía.
 6 Has de salir a buscarlo.- -Eso sí que yo no haría,
 porque pretendí de amores a la infanta doña Sevilla.-
 8 -Tú has de sali a buscarlo que él no se acordaría.-
 De Aranta salieron postas con pensamiento de casal
 10 lleva perros y lebreles
 y la botita del vino llena de munición va.
 12 El día era caluroso, vispera el señor San Juan.
 Encontraron una fuente, se paran a descansar.
 14 Sienten un ruido, todos suelen de asomar
 cuando vieron que era un ciervo que a la fuente quiere llegar.
 16 Le sueltan perro y lebral a ver si alcance le dan.
 El marqués como era viejo, quieto en la fuente se está
 18 y así que llegó la noche
 se ha montado en su caballo,
 20 le ha dejado de las riendas por donde él quiso tomar.
 El caballo era de casta, de casta y de calidad.
 22 Ha pasado la provincia y no había querido él entrar,
 a las nueve a la mañana lo ha sacado a su olvidar.
 24 El ha escuchado un ruido, malas señas él le da,
 manque el Marqués era viejo miedo ninguno le da.
 26 Se ha echado su divisera y ha empuñalto su espá,
 y por donde estaban los quejíos paso entre paso se va.
 28 -Ven acá, mi d'escudero y llévame a confesar.-
 -No soy tu d'escudero, menos m'he como tu pan.-
 30 -Si me decís quien sois yo vos suelo de ayudar.-
 -N'estas fatigas que tengo no me podeis ayudar.
 32 Yo tango siete lanzazos y catorce cuchillás
 y otras tantas mi caballo de la cincha hasta el petral.
 34 Y el noble marqués de Arantina era mi tío carnal
 me dejó por heredero para su estado tomar
 36 y ahora que yo soy muerto él el mío tomará.-
 -Sobrino de mis entrañas ¿quién te ha hecho tanto mal?--
 38 -Me lo ha hecho don Marloto con engaño y falsedad,
 a ver si con mi mujer él se podía cograr,
 40 ya que en vida él no se logra, en muerte se puede lograr.
 Y por Dios te pido, tío, y la Santa Trinidad
 42 que con la mía mujer no le dejaréis casar.-
 El noble marqués de Arantua juramento quiso echar:

- 44 -Ni de la barba me afeitó, ni del pelo he de cortar,
ni como pan con manteles, ni con la duquesa he jolgar
- 46 hasta no vengar tu muerte, en batalla pelear.-
El lo cogió por la mano y se lo llevó a confesar.
- 48 Le preguntó al monje: -¿de quién eran aquellas tierras?-
-Del noble marqués de Arantua, que el que entra no sale más.-
- 50 De Arantua salieron postas, de Arantua la gran ciudad.
Salió el conde don Mislón y el duque San Soleal.

Indice por regiones
(lugares, colectores y fechas)

Núm.

TEXTO VIEJO

1- Tercera parte de la silva

GALICIA

- 2-. Castelo de Frades, LUGO, Bernardo Acevedo y Huelves, c.1890
- 3-. San Román, OURENSE, Alfonso Hervella, antes de 1909
- 4-. Meira, LUGO, Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, 1928
- 5-. Cuiñas, LUGO, Aníbal Otero, 1930
- 6-. Parada de Courel, LUGO, NO-82 (González, Juaristi, Rodríguez, Sanz, Yagüe), 19 de julio de 1982.
- 7-. Seixo, LUGO, NO-82 (Beltrán, Catalán, Blanco, Martínez, Meléndez), 22 de julio de 1982.
- 8-Vilar de Corota, LUGO, GA-83 (Cid, M. Catalán, Díaz-Mas, Rebés), 12 de julio de 1983.
- 9-Estrada, LUGO, GA-83 (M. Catalán, Débax, Díaz Mas, Meléndez, Mendoza / Fernández, Juaristi, Trapero/ Débax, Hamos, Gomarín, Meléndez, Sanz), 14, 15 y 16 de julio de 1983.
* Degrada, LUGO, GA-83 (Fernández, Juaristi, Trapero), 15 de julio de 1983.

ASTURIAS

- 10-. Tamón, ASTURIAS, Josefina Sela, 1916
- 11-. Linares, ASTURIAS, N-80 (González, Mendoza, Rodríguez, Vian), 1 de julio de 1980.
- 12-. Moncó (en Rengos), ASTURIAS, N-80 (Alguacil, Ferré, Thompson, Valenciano), 1 de julio de 1980.
- 13-. Cruces (en Rengos), ASTURIAS, N-80 (Alguacil, Ferré, Thompson, Valenciano), 1 de julio de 1980.
- 14-. Luiña, ASTURIAS, N-80 (Cid, García Parra, García-Valdecasas, Ribero), 1 de julio de 1980.

- 15-. Buso, ASTURIAS, N-80 (Cid, Débax, Martins, Vian), 2 de julio de 1980.
- 16-. Buso, ASTURIAS, N-80 (Cid, Débax, Martins, Vian), 2 de julio de 1980.
- 17-. Fondodevila, ASTURIAS, N-80 (Cid, Ferré, Salazar, Vian), 3 de julio de 1980.
- * Sistora, ASTURIAS, N-80 (Catalán, García Parra, Martins, Siverino), 30 de junio de 1980.
 - * Linares, ASTURIAS, N-80 (González, Mendoza, Rodríguez, Vian), 1 de julio de 1980.
 - * Luiña, ASTURIAS, N-80 (Cid, García Parra, García-Valdecasas, Ribero), 1 de julio de 1980.
 - * Busante, ASTURIAS, N-80 (Catalán, González, Mariscal, Rodríguez, Traper), 3 de julio de 1980.
 - * Villaoril, ASTURIAS, N-80 (Cid, Ferré, Salazar, Vian), 2 de julio de 1980.

CANTABRIA

- 18-. Salceda, CANTABRIA, Cossío y Maza Solano, antes de 1920.
- 19-. Puente Pumar, CANTABRIA, Cossío y Maza Solano, antes de 1920.
- 20-. Uznayo, CANTABRIA, Catalán y Galmés, agosto de 1948.
- 21-. ' Salceda, CANTABRIA, N-77 (Catarella, Valenciano/ Cid, Lewis, Sutherland, Yokoyama), 9-10 de julio de 1977.
- * Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio de 1977.

LEON

- 22-. Nocedo de Gordón, LEON, Josefina Sela, verano de 1917.
- 23-. Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977. Camarena, 4 de noviembre de 1985.
- 24-. Candín, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
- 25-. Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 19 de julio de 1977.
- 26-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 22 de septiembre de 1979. Julio Camarena, 4 de noviembre de 1985.
- 27-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.
- 28-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.

- 29-. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979. N-80 (García Parra, Juaristi, Mariscal, Ribero, Thompson), 29 de junio de 1980.
- 30-. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979.
- 31-. Truchillas, LEON, N-81 (Beltrán, Biguri, Blanco, Lozano, Mendoza), 10 de julio de 1981.
- 32-. Truchas, LEON, N-81 (Beltrán, Biguri, Blanco, Lozano, Mendoza), 10 de julio de 1981. NO-82 (Beltrán, Catalán, Martínez, Meléndez), 23 de julio de 1982.
- 33-. Felechares de la Valdería, LEON, León-85 (Aragón, Débax, Lorenzo, Mariscal, Rebés), 14 de julio de 1985.
- 34-. Espanillo, LEON, León-85 (Beltrán, De. Catalán, Hamos, Roubaud, Trapero/ Cid, Hamos, Pelegrín, Vian), 14 y 16 de julio de 1985.
- 35-. Tejeira, LEON, León-85 (De. Catalán, Catalán, Esteban, Fernández, Sanz), 16 de julio de 1985.
- 36-. Villar de Acero, LEON, León-85 (Fernández, González, Lorenzo, C. Montero, Rodríguez), 17 de julio de 1985. Julio Camarena, 25 de julio de 1985.
- 37-. Chano, LEON, León-85 (Aragón, Forneiro, González, San-Pastor, Vian), 18 de julio de 1985.
- 38-. Chano, LEON, León-85 (Aragón, Forneiro, González, San-Pastor, Vian), 18 de julio de 1985.
- 39-. Villar de Acero, LEON, Julio Camarena, 26 de julio de 1985.
- 40-. Campo del Agua, LEON, Julio Camarena, 16 de agosto de 1985.
- 41-. Trascastro, LEON, Diego Catalán y Cruz Montero, 13 de agosto de 1988.
- * Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
 - * Candín, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
 - * Peranzanes, LEON, León-79 (Salazar, Sanjuan, Valenciano), 21 de septiembre de 1979.
 - * Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.
 - * Tombrío de Arriba, LEON, León-85 (Débax, Hamos, Mendoza, Moreno, Rodríguez), 18 de julio de 1985.

ZAMORA

- 42-. Uña de Quintana, ZAMORA, Américo Castro, 1910.

- 43-. Ribadelago, ZAMORA, Catalán y Galmés, agosto de 1949.
- 44-. Ribadelago, ZAMORA, Catalán y Galmés, agosto de 1949.
- 45-. Uña de Quintana, Samuel G. Armistead, 22 de julio de 1980.
- 46-. Uña de Quintana, ZAMORA, N-81 (Kerejeta, Mendoza, Rebés, Río), 7 de julio de 1981.
- 47-. San Pedro de la Viña, ZAMORA, N-81 (Agüero, Cid, Pelegrín, Ruiz), 10 de julio de 1981.
 - * San Martín de Castañeda, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.

PORTUGAL, TRAS-OS-MONTES

- 48-. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, Firmino da Silva, 1904.
- 49-. [Tras-os-Montes], Rodrigues Aires, 1926.
- 50-. Rio de Fornos, TRAS-OS-MONTES, Orlando Ribeiro, agosto de 1936.
- 51-. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, F. Martins, 1938.
- 52-. Baçal, TRAS-OS-MONTES, Francisco M. Alves (Abade de Baçal), 1938.
 - * Baçal, TRAS-OS-MONTES. Francisco M. Alves (Abade de Baçal), 1938.
 - * Argozelo, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.
 - * Santalha, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.

ANDALUCIA

- 53-. Sevilla, SEVILLA, Manrique de Lara, 1916

* Fragmentos

Indice alfabético
(lugares e informantes)

	Núm.
*Argozelo, (Vimioso), TRAS-OS-MONTES, Manuel Olivera Salazar 59 años	
Baçal, (Bragança), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.	52
*Baçal, (Bragança), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.	
*Busante, (Ibias), ASTURIAS. José Lago, 83 años.	
Buso, (Ibias), ASTURIAS. Adolfo Pérez López, 80 años.	15
Buso, (Ibias), ASTURIAS. Virginia Pérez, 82 años.	16
Campo del Agua (Paradaseca), LEON. Antolina Poncelas, 79 años.	40
Candín, (Candín), LEON. Jesús Salgado, 65 años.	24
*Candín, (Candín), LEON. Dulcinia Fernández.	
Castelo de Frades, (Cervantes), LUGO, GALICIA.	2
Cruces, (Cangas de Narcea), ASTURIAS. Elsa Rodríguez, 46 años.	13
Cuiñas, (Meira), LUGO, GALICIA, Josefa Pérez, 60 años.	5
Chano, (Peranzanes), LEON. Felipe Cerecedo García, 56 años.	26
Chano, (Peranzanes), LEON. Remedios Moreda, c. 35 años.	27
Chano, (Peranzanes), LEON. Joaquina García Alvarez, 81 años.	28
Chano, (Peranzanes), LEON. Gervasio Ramón, 82 años.	37
Chano, (Peranzanes), LEON. Pilar Martínez, 69 años.	38
*Chano, (Peranzanes), LEON., Eva Robledo Cachón, 72 años.	
*Degrada, (Cervantes), LUGO, GALICIA. Manuel Arias Armesto, 49 años.	
Espanillo, (Arganza), LEON. Josefa López Díez, 76 años.	34
Estrada, (Cervantes), LUGO, GALICIA, Pedro Leoncio Alvarez, 87 años.	9
Felechares de la Valdería, (Castrocalbón), LEON. Ramona Pedrosa 79a.	33
Fondodevila, (Ibias), ASTURIAS. Ludivina López López, 69 años.	17
Linares, (Ibias), ASTURIAS. Esperanza Menéndez, 51 años.	11
*Linares, (Ibias), ASTURIAS. Concha Azcárate, 55 años.	
*Luiña, (Ibias), ASTURIAS. El hijo de Dolores Chacón.	
Luiña, (Ibias), ASTURIAS. Carmen Suárez, 51 años.	14
Meira, (Meira), LUGO, GALICIA, Avelino López Otero, 35 años.	4
Moncó, (Cangas de Narcea), ASTURIAS. Manuel Alfonso Martínez, 60 a.	12
Nocedo de Gordón, (La Pola de Gordón), LEON. Juana Fernández, 77 años	22

INDICES: BELARDO Y VALDOVINOS

493

Parada (Folgosos de Caurel), LUGO, GALICIA, Manuela García, 60 años.	6
Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Adelaida Alvarez, 83 años.	29
Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Genoveva Fernández Lera, 63 años.	30
*Peranzanes, (Peranzanes), LEON. Valentina Fernández, 79 años.	
Puente Pumar, (Polaciones), CANTABRIA.	19
Ribadelago, (Galende), ZAMORA. María.	43
Ribadelago, (Galende), ZAMORA.	44
Rio de Fornos, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.	50
Salceda, (Polaciones), CANTABRIA.	18
Salceda, (Polaciones), CANTABRIA. Adela Gómez, 60 años.	21
*San Martín de Castañeda, (Galende), ZAMORA.	
*Santalha, (Vinhais), TRAS-OS-MONTES, João Evangelista Telo 67 años	
S. Pedro de la Viña, (Santibáñez de Vidriales), ZAMORA. Miguel Lobo 70	47
San Román, (Viana do Bolo), OURENSE, GALICIA, Avelina García.	3
Seixo, (Germada), LUGO, GALICIA. Emilia López Fernández, 83 años.	7
Sevilla, (Sevilla), SEVILLA, Juan José Niño.	53
*Sisterna, (Ibias), ASTURIAS. Braulio y Domingo	
Tamón, (Carreño), ASTURIAS. Josefa Braña González, 68 años.	10
Tejeira, (Villafranca del Bierzo), LEON. Bárbara Poncelas, 69 años.	35
*Tombrio de Arriba, (Fresnedo), LEON. Un hombre.	
Trascastro, (Peranzanes), LEON. Rosario Fernández, c. 55 años.	23
Trascastro, (Peranzanes), LEON. David Ramón, 69 años.	25
Trascastro, (Peranzanes), LEON. Ramón Rolindes, 77 años.	41
*Trascastro, (Peranzanes), LEON. Una mujer joven en una huerta.	
[Tras-os-montes], PORTUGAL.	49
Truchas, (Truchas), LEON. Gerarda Cañoeta, 81 años.	32
Truchillas, (Truchas), LEON. Cándida Lordén, 60 años.	31
Uña de Quintana, (U. de Q.), ZAMORA. Francisca Delgado, 50 años.	42
Uña de Quintana, (U. de Q.), ZAMORA, Teresa Fernández Delgado, 77 a.	45
Uña de Quintana, (U. de Q.), ZAMORA. Nieves Pérez García, 81 años.	46
Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Mariuca, 80 años.	20
*Uznayo, (Polaciones), CANTABRIA. Gabriel Morante Morante, 70 años.	
Vilar de Corota, (Meira), LUGO, GALICIA. Antonio Doval, 73 años.	8
Villar de Acero, (Villafranca del Bierzo), LEON. Antolina Mauriz 78a.	36
Villar de Acero, (Villafranca del Bierzo), LEON. Benigno Diaz 70 años	39

INDICES: BELARDO Y VALDOVINOS

494

*Villaoril, (Ibias), ASTURIAS.

Vinhais, TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

48

Vinhais, TRAS-OS-MONTES, PORTUGAL.

51

Indice cronológico
(lugares y colectores)

Núm.

- 1-. Versión vieja, 1551.
- 2-. Castelo de Frades, LUGO, Bernardo Acevedo y Huelves, c.1890.
- 48-. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, Firmino da Silva, 1904.
- 3-. San Román, ORENSE, Alfonso Hervella, antes de 1909.
- 42-. Uña de Quintana, ZAMORA, Américo Castro, 1910.
- 10-. Tamón, ASTURIAS, Josefina Sela, 1916.
- 53-. Sevilla, SEVILLA, Manrique de Lara, 1916.
- 22-. Nocedo de Gordón, LEON, Josefina Sela, 1917.
- 18-. Salceda, CANTABRIA, Cossío y Maza Solano, antes de 1920.
- 19-. Puente Pumar, CANTABRIA, Cossío y Maza Solano, antes de 1920.
* San Martín de Castañeda, ZAMORA, Fritz Krüger, 1922.
- 49-. [TRAS-OS-MONTES], Rodrigues Aires, 1926.
- 4-. Meira, LUGO, Eduardo M. Torner y Jesús Bal y Gay, 1928.
- 5-. Cuiñas, LUGO, Aníbal Otero, 1930.
- 50-. Rio de Fornos, TRAS-OS-MONTES, Orlando Ribeiro, verano de 1936.
- 51-. Vinhais, TRAS-OS-MONTES, F. Martins, 1938.
- 52-. Baçal, TRAS-OS-MONTES, Francisco M. Alves (Abade de Baçal), 1938.
* Baçal, TRAS-OS-MONTES, Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), 1938.
- 20-. Uznayo, CANTABRIA, Catalán y Galmés, agosto de 1948.
- 43-. Ribadelago, ZAMORA, Catalán y Galmés, agosto de 1949.
- 44-. Ribadelago, ZAMORA, Catalán y Galmés, agosto de 1949.
* Uznayo, CANTABRIA, N-77 (Catalán, Cela, Montero, Salazar), 9 de julio de 1977.
- 21-. Salceda, CANTABRIA, N-77 (Catarella, Valenciano/ Cid, Sutherland, Yokoyama), 9-10 de julio de 1977.
- 23-. Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
- 24-. Candín, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
- 25-. Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.

- * Trascastro, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
- * Candín, LEON, N-77 (Catalán, Cid, Salazar, Valenciano), 18 de julio de 1977.
- * Peranzanes, LEON, León-79 (Salazar, Sanjuan, Valenciano), 21 de septiembre de 1979.
- 26-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 22 de septiembre de 1979. Julio Camarena, 4 de noviembre de 1985.
- * Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.
- 27-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.
- 28-. Chano, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 23 de septiembre de 1979.
- 29-. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979. N-80 (García Parra, Juaristi, Mariscal, Ribero, Thompson), 29 de junio de 1980.
- 30-. Peranzanes, LEON, León-79 (Cid, Fernández, Pazmany, Valenciano), 25 de septiembre de 1979.
- * Sisterna, ASTURIAS, N-80 (Catalán, García Parra, Martins, Silverino), 30 de junio de 1980.
- * Linares, ASTURIAS, N-80 (González, Mendoza, Rodríguez, Vian), 1 de julio de 1980.
- * Luiña, ASTURIAS, N-80 (Cid, García Parra, García-Valdecasas, Ribero), 1 de julio de 1980.
- 11-. Linares, ASTURIAS, N-80 (González, Mendoza, Rodríguez, Vian), 1 de julio de 1980.
- 12-. Moncó (en Rengos), ASTURIAS, N-80 (Alguacil, Ferré, Thompson, Valenciano), 1 de julio de 1980.
- 13-. Cruces (en Rengos), ASTURIAS, N-80 (Alguacil, Ferré, Thompson, Valenciano), 1 de julio de 1980.
- 14-. Luiña, ASTURIAS, N-80 (Cid, García Parra, García-Valdecasas, Rivero), 1 de julio de 1980.
- 15-. Buso, ASTURIAS, N-80 (Cid, Débax, Martins, Vian), 2 de julio de 1980.
- 16-. Buso, ASTURIAS, N-80 (Cid, Débax, Martins, Vian), 2 de julio de 1980.
- * Villaoril, ASTURIAS, N-80 (Cid, Ferré, Salazar, Vian), 2 de julio de 1980.
- * Busante, ASTURIAS, N-80 (Catalán, González, Mariscal, Rodríguez, Trapero), 3 de julio de 1980.

- 17-. Fondodevila, ASTURIAS, N-80 (Cid, Ferré, Salazar, Vian), 3 de julio de 1980.
- 45-. Uña de Quintana, ZAMORA, Samuel G. Armistead, 22 de julio de 1980.
* Argozelo, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.
* Santalha, TRAS-OS-MONTES, Manuel da Costa Fontes y María João Camara. 3 de agosto de 1980.
- 46-. Uña de Quintana, ZAMORA, N-81 (Kerejeta, Mendoza, Rebés, Río), 7 de julio de 1981.
- 31-. Truchillas, LEON, N-81 (Beltrán, Biguri, Blanco, Lozano, Mendoza), 10 de julio de 1981.
- 32-. Truchas, LEON, N-81 (Beltrán, Biguri, Blanco, Lozano, Mendoza), 10 de julio de 1981. NO-82 (Beltrán, Catalán, Martínez, Meléndez), 23 de julio de 1982.
- 47-. San Pedro de la Viña, N-81 (Agüero, Cid, Pelegrín, Ruiz), 10 de julio de 1981.
- 6-. Parada de Courel, LUGO, NO-82 (González, Juaristi, Rodríguez, Sanz, Yagüe), 19 de julio de 1982.
- 7-. Seixo, LUGO, NO-82 (Beltrán, Catalán, Blanco, Martínez, Meléndez), 22 de julio de 1982.
- 8-. Vilar de Corota, LUGO, Ga-83 (Cid, M. Catalán, Díaz Mas, Rebés), 12 de julio de 1983.
- 9-. Estrada, LUGO, GA-83 (M. Catalán, Débax, Díaz Mas, Meléndez, Mendoza/ Fernández, Juaristi, Trapero/ Débax, Hamos, Gomarín, Meléndez, Sanz), 14, 15 y 16 de julio de 1983.
* Degrada, LUGO, GA-83 (Fernández, Juaristi, Trapero), 15 de julio de 1983.
- 33-. Felechares de la Valdería, LEON, León-85 (Aragón, Débax, Lorenzo, Mariscal, Rebés), 14 de julio de 1985.
- 34-. Espanillo, LEON, León-85 (Beltrán, De. Catalán, Hamos, Roubaud, Trapero/ Cid, Hamos, Pelegrín, Vian), 14 y 16 de julio de 1985.
- 35-. Tejeira, LEON, León-85 (De. Catalán, Catalán, Esteban, Fernández, Sanz), 16 de julio de 1985.
- 36-. Villar de Acero, LEON, León-85 (Fernández, González, Lorenzo, C. Montero, Rodríguez), 17 de julio de 1985.

- 37-. Chano, LEON, León-85 (Aragón, Forneiro, González, San-Pastor, Vian),
18 de julio de 1985.
- 38-. Chano, LEON, León-85 (Aragón, Forneiro, González, San-Pastor, Vian),
18 de julio de 1985.
- * Tombrío de Arriba, LEON, León-85 (Débax, Hamos, Mendoza, Moreno,
Rodríguez), 18 de julio de 1985.
- 39-. Villar de Acero, LEON, Julio Camarena, 26 de julio de 1985.
- 40-. Campo del Agua, LEON, Julio Camarena, 16 de agosto de 1985.
- 41-. Trascastro, LEON, Diego Catalán y Cruz Montero, 13 de agosto de 1988.

* Fragmentos

VERSIONES DE LA APARICION DE LA ENAMORADA**LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)**

Cancionero de Londres [1471-1500], Núm. 351.

ED. Hugo A. Rennert, "Der Spanische Cancionero des British Museums (Ms. add. 10431)", Romanische Forschungen, X (1899), p. 140.S. Griswold Morley, "El romance del Palmero", RFE, IX (1922), p. 299.

>Museo Británico, Ms. add. 10431.

1 (f)

- Yo me partiera de Francia fuérame a Valladolid,
 2 encontré con un palmero, romero atan gentil,
 ¡ay, dígame tú, el palmero, romero atan gentil,
 4 nuevas de mi enamorada si me las sabrás dezir.
 Respondíome con nobleza, él me fabló y dixo asy:
 6 -¿Dónde vas el escudero, triste cuydado de tí?
 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vy,
 8 ataut lleba de oro, y las andas de un marfil,
 la mortaja que llevava es de un paño de París,
 10 las antorchas que le lleban, triste yo las encendy.
 Yo estuve a la muerte della, triste cuydado de mí,
 12 de ty lleva mayor pena que de la muerte de sy.-
 Aquesto oy yo cuytado, a cavallo yba y cay,
 14 una visión espantable delante de mis ojos vi,
 hablóme por conortarme, hablóme y dixo asy:
 16 -No temas el escudero, non ayas miedo de mí,
 yo soy la tu enamorada, la que penava por ty;
 18 ojos con que te mirava, vida, non los traigo aquí,
 braços con que te abraçava, so la tierra los mety.
 20 -Muéstresme tu sepoltura y enterrarme yo con ty.-
 -Bivays vos, el caballero, bivays vos, pues yo mory,
 22 de los algos de este mundo fagais algund bien por mí:
 tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí,
 24 que no podíes hazer vida, señor, sin estar asy.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ED. Pliego suelto gótico¹. Zaragoza, c. 1506-1519.Francisco Javier Sánchez Cantón, "Un pliego de romances desconocido de los primeros años del siglo XVI", RFE, VII (1920), p. 42.

>CSIC

2 (1)

- dónde vas triste de tí?
 2 -Buscando la mia señora, días ha que no la vi.
 -O persona desdichada ¡mal punto te conocí!
 4 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi;
 las andas que la levavan de negro la vi cobrir;
 6 los responsos que le dizen yo los ayudé a dezir.
 Siete condes la lloravan, cavalleros más de mil;
 8 llorávanla sus donzerllas, llorando dizen ansí:
 "Triste de aquel cavallero que tal pérdida perdí."
 10 -De que aquesto oyera mesquino en tierra muerto cay
 desde aquellas dos horas no tornara, triste, en mí.
 12ornado

¹ El título está mutilado y sólo se pueden leer los siguientes fragmentos: "...Ro/çia por muy/ ...ualdouinos fue/ al le catiuo."

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ED. Pliego suelto gótico en el Museo Británico: "Aquí comiençan onze maneras de romances. Con sus villancetes y aquestè primero romance fue fecho al Conde de oliva", Burgos, 1516-1517.

Henry Thomas, Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-1517 existentes en el British Museum, Miquel-Rius, Barcelona, 1931, p. 30.

>Museo Británico

3 (1)

- En los tiempos que me vi más alegre y plazentero,
 2 yo me partiera de Burgos para yr a Valladolid;
 encontré con un palmero; él me fabló y dixo assí:
 4 -¿Dónde vas tú, desdichado, dónde vas triste de tí?
 ¡O persona desdichada, mal punto te conocí!
 6 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi;
 las andas en que la llevan de negro la vi cobrir;
 8 los responsos que le dizen yo los ayudé a dezir.
 Siete condes la lloravan, cavalleros más de mill;
 10 llorávanla sus donzellas, llorando dizen assí:
 "Triste de aquel cavallero que tal pérdida perdí."-
 12 De questo oyera, mezquino, en tierra muerto cay;
 desde aquellas dos oras no tornara, triste, en mí.
 14 Desque huve retornado, a la sepultura fuy;
 con lágrimas de mis ojos llorando dezía assí:
 16 -Acógeme, mi señora, acógeme a par de tí.-
 Al cabo dela sepultura una triste voz oy:
 18 -Vive, vive, enamorado, vive, pues que yo morí.
 Dios te dé ventura en armas y en amores assí,
 20 quel cuerpo come la tierra y el alma pena por tí.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ED. Pliego suelto gótico en la Biblioteca Universitaria de Praga:
 "Aqui comienzan. . . iij. Romances glossados: en este
 primero dize, caminava el cavallero. y otro que dize,
 Amadís el muy famoso. Y otro que dize, Triste esta la
 gentil dama. Y otro que dize, En el tiempo que me vi.
 Con un mote glosado". [hacia 1525].

Ferdinand Wolf, Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in
 fliegenden Blättern, Wilhelm Braumüller, Wien, 1850, p.
 128.

Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos
 castellanos, t. IX, CSIC, Santander, 1945, p. 220.

Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga,
 introd. Ramón Menéndez Pidal, t. I, Joyas
 Bibliográficas, Madrid, 1960.

>Bibl. Praga

4 (f)

En el tiempo que me vi más alegre y placentero
 2 encontré con un palmero que me habló y dijo así:
 —¿Dónde vas, al caballero, dónde vas, triste de tí?
 4 Muerta es tu linda amiga, muerta es que yo la ví;
 las andas en que ella iba de luto las ví cubrir,
 6 duques, condes la lloraban, todos por amor de tí;
 dueñas, damas y doncellas llorando dicen así:
 8 "Oh triste del caballero que tal dama pierde aquí."

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ED. Lorenzo de Sepúlveda, Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, Juan Steelsio, Anvers, 1551, fol. 236v-237r.

Francisco del Canto, Medina del Campo, 1576, fol. 258v.

Pedro Bellerio, Anvers, 1580, fol. 218.

Agustín Durán, Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, Ribadeneira, Madrid, 1849, p. 159.²

5 (1)

- En los tiempos que me vi más alegre y plazentero,
 2 yo me partiera de Burgos para yr a Valladolid.
 Encontré con un palmero; el me habló y dixo assí:
 4 -¿Dónde vas tú, el desdichado, dónde vas triste de tí?
 O persona desdichada ¡en mal punto te conocí!
 6 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la ví;
 las andas en que la llevan de negro la vi cubrir;
 8 los responsos que le dizen yo los ayudé a dezir.
 Siete condes la lloravan, cavalleros más de mil;
 10 llorávanla sus donzellas, llorando dizen assí:
 "Triste de aquel cavallero que tal pérdida pierde aquí."
 12 Desde aquesto oy, mezquino, en tierra muerto cay;
 desde aquellas dos horas no tornara, triste, en mí.
 14 Desde uve retornado, a la sepultura fuy;
 con lágrimas de mis ojos llorando dezía assí:
 16 -Acógeme, mi señora, acógeme a par detí.-
 Al cabo de la sepultura una triste boz oy:
 18 -Bive, Bive, enamorado, bive, pues que yo morí.
 Dios te dé ventura en armas y en amores otro que sí,
 20 que el cuerpo come la tierra y el alma pena por tí.-

² El texto publicado por Durán tiene diferencias con el que se reproduce aquí, tal vez debido a una mala lectura o a haber seguido una edición distinta de la de 1551, cuyo texto es el que doy aquí según el facsímil publicado en 1903 por Archer M. Huntington del ejemplar de su biblioteca. Las diferencias en el texto que publica Durán son las siguientes: 3b: quien me fabló; 5a: Oh persona desgraciada; 13a: y por más de doce oras; 17a: de la sepultura; 19b: y en amor otro que sí; 20a: qu'el cuerpo.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ED. Pliego suelto gótico en la Biblioteca Nacional de Madrid:
"Aquí comienzan diez maneras de romances con sus
villancicos: y aquesta primera fue hecha al conde
Oлива".

Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos
castellanos, t. X, CSIC, Santander, 1945, pp. 362-363.

Cancionerillos góticos castellanos, ed. de A. Rodríguez
Moñino, Castalia, Valencia, 1954, pp. 55-57.

Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid,
intr. José Antonio García Noblejas, t. I, Joyas
Bibliográficas, Madrid, 1957, p. 282.

>BNM, R.2298

6 (i)

- En los tiempos que me vi más alegre y placentero,
2 yo me partiera de Burgos para yr a Valladolid,
Encontré con un palmero; él me fabló y dixo assí:
4 -¿Dónde vas tú, desdichado, dónde va triste de tí?
Oh persona desdichada ¡en mal punto te conocí!
6 Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi;
las andas en que la llevan de negro la vi cobrir;
8 los responsos que le dizen yo los ayudé a dezir.
Siete condes la lloravan, cavalleros más de mil;
10 llorávanla sus donzellas, llorando dizen assí:
"Triste de aquel cavallero que tal pérdida perdí"-
12 De que aquesto oyera, mezquino, en tierra muerto cayó;
desde aquellas dos oras no tornara, triste, en mí.
14 Desde uve retornado, a la sepultura fuy;
con lágrimas de mis ojos llorando dezía assí:
16 -Acógeme, mi señora, acógeme a par de tí.-
Al cabo de la sepultura una triste voz oy:
18 -Bive, bive, enamorado, bive, pues que yo morí.
Dios te dé ventura en armas y en amores assí,
20 quel cuerpo come la tierra y el alma pena por tí.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Los Balbases, (Los Balbases), BURGOS, Demetria Santamaría, 28 años.

Narciso Alonso Cortés, [antes de 1906].

ED. Narciso Alonso Cortés, Romances populares de Castilla, Eduardo Sáenz, Valladolid, 1906, pp. 33-34.

Narciso Alonso Cortés, Romances de Castilla, ed. de A. Manteca Alonso-Cortés, Instituto Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, 1982, pp. 43-44.

>AMP

7 (i)

- Aquel rey de los romanos³ siete años de servir;
 2 él no me pagó soldada, tampoco se la pedí.
 A los siete años que estuve, a los siete años que fui
 4 me envían a llevar cartas, cartas a Valladolid.
 Como el tiempo está engorroso, mucho me detuve allí.
 6 A la vuelta que volviere y a la vuelta que volví,
 me encuentro con un romero de esos que andan a pedir.-
 8 -¿Dónde va el buen caballero, dónde vas, triste de ti?--
 -Voy a ver a mi esposa que hace tiempo que la vi.-
 10 -La tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi.
 Cien doncellas la lloraban, caballeros más de mil,
 12 y de esa gente menuda yo no lo puedo decir.
 La mortaja que llevaba era de lienzo país;
 14 las andas que la llevaban eran de oro y marfil;
 su manada de caballos la caja quieren cubrir.-
 16 Se marchó a hacer oración a la ermita de san Gil
 y estando haciendo oración ha visto un bulto salir.
 18 -No temas, gran caballero, no tengas miedo de mí,
 porque yo soy la tu esposa, la tu esposa Beatriz.-
 20 -Si tú eres la mi esposa, ¿pues no te abrazas a mi?--
 -Brazos con que te abrazaba a la tierra se los di;
 22 labios con que te besaba turbados los traigo aquí,
 y ojos con que te miraba los cerré y no los abrí.
 24 Adiós, adiós, caballero, yo no puedo estar aquí;
 he dejado mi alma penando por verte a ver aquí.-

³ Comienzo de un romance de la violación de Lucrecia: Silva de varios romances, Barcelona, 1602, fol. 128v-130r. Cancionero de romances, 1563, Nº 63. Lorenzo de Sepúlveda, Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, Juan Steelsio, Anvers, 1551, fol. 99v-101r. Pliego suelto, BNM, R-9490.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rioparaiso, (Villadiego), BURGOS.

Matías Martínez Burgos

>AMP

8 (1)

- A ese rey de los romanos. siete años le serví;
 2 soldada no me la daba, tampoco se la pedí.
 Encontréme y desposéme con su hija Beatriz.
 4 Cartas van y cartas vienen cartas iban a Madrid,
 y allá en medio del camino un pobrecito allá vi.
 6 -¿Dónde se va el caballero, dónde vas, triste de ti?-
 -Voy a ver a la mi esposa a mi esposa Beatriz.-
 8 -La tu esposa, caballero, muerta es que yo la vi.
 estuve en el entierro, la caridad recibí;
 10 lloraba el rey y la reina, y de duques más de mil
 y de gente pequeñita no te lo podré decir.
 12 La mortaja que llevaba también te lo he de decir:
 es de lienzo muy delgado que se usa en el país.-
 14 Voyme, voyme poco a poco a la ermita de san Luis,
 al tomar agua bendita, una palomita vi,
 16 cuanto más me resistía ella más se arrima a mí.
 -No se asuste, el caballero, que yo soy la Beatriz
 18 ojos con que te miraba ya no los traigo aquí
 que el día de los Santos a la tierra se los di.
 20 Si te casas, caballero, cástate en Valladolid;
 la primer hija que tengas le has de poner Beatriz
 22 de que tú te acuerdes de ella tú te acordarás de mí.
 Voyme, voyme, el caballero, que no puedo estar aquí
 24 que dejé a mi alma penando por venirme a ver a tí.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Villatoro, (Burgos), BURGOS. Purificación Villalafán, 9 años.
Aurelio M. Espinosa, 1920.

>AMP

9 (í)

Al rey de los Israeles siete años yo le serví;
2 soldada no me la daba, tampoco se la pedí.
Contratéme y esposéme con su hija Beatriz.
4 Cartas van y cartas vienen cartas a Valladolid.
—¿Dónde vas tú, caballero, dónde vas, triste de tí?—
6 —Voy en busca de mi esposa, de mi esposa Beatriz.—
—Si tu esposa ya está muerta, muerta está, que yo la ví;
8 cuatro duques la llevaban, cuatro duques, ¡ay de mí!
Lloraba el rey y la reina, y de condes más de mil,
10 y de gente menudita no te lo puedo decir.—
Vamos, vamos caminando a la iglesia de san Luis,
12 al tomar agua bendita, una palomita ví,
cuanto más me deslía más se arrimaba ella a mí.
14 —Brazos con que te abrazaba hoy ya no los traigo aquí;
labios con que te besaba tampoco los traigo aquí,
16 porque el día de los Santos a la tierra se los di.
Vengo a decir que te cases, cases en Valladolid;
18 la primer hija que tengas le has de poner Beatriz
para que cuando la nombres tú te acuerdes de mí.
20 Quédate con Dios, marido, quédate con Dios aquí,
que tengo el alma penando por venir a verte a tí.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

(Villalpando), ZAMORA.

Francisco Salado. 1905-1909.

>AMP. Col. F. Salado

10 (í)

Estaba yo a una ventana labrando paños de seda,
2 vi venir a un caballero por cima de un alta sierra;
yo vine y preguntéle si venía de la guerra.
4 -Si señora, sí por cierto, siete años he estado en ella,
no tengo primos ni hermanos ni cosa que a mí me duela,
6 y solo quedé a mi esposa que quedó niña y doncella.-
-A tu esposa, caballero, hace días que la vi;
8 las andas eran de pino y el manto de escarlatín,
cuatro frailes la cantaban todos de san Agustín,
10 cuatro monjas la llevaban solo por honrarte a tí.-
-Si tú eres mi esposa y no te abrazas de mí.-
12 -Brazos con que te abrazaba con el manto los cubrí,
boca con que te besaba a la tierra se la di,
14 ojos con que te miraba a la tierra se los di;
adiós, adiós, caballero, que no puedo estar aquí
16 que los ángeles del cielo me están aguardando a mí.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Villar de los Pisones, (Asturianos), ZAMORA. Recogido en La Habana, Cuba, a una joven emigrante. Carolina Poncet, 1912.

ED. Carolina Poncet y de Cárdenas, El romance en Cuba, El siglo XX, La Habana, 1914, p. 114.

"Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", Revue Hispanique, LVII (1923), pp. 286-314.

>AMP

11 (1)

-
- 2 -Y si tú eres mi esposita ¿Cómo no me abrazas, di?
-Brazos con que te abrazaba vida, no los traigo aquí,
ya me los pidió la tierra y a la tierra se los di.
- 4 -Y si tú eres mi esposita ¿Cómo no me besas, di?
-Labios con que te besaba vida, no los tengo aquí,
6 ya me los pidió la tierra y a la tierra se los di.
- 8 Si te llegas a casar cástate en Valladolid
con la hija del zapatero que se llama Beatriz,
para cuando llames por ella que te acuerdes tú de mí;
- 10 si llegas a tener hijas ténlas siempre junto a tí
para que no las engañen como me engañaste a mí.
- 12 Adiós, adiós, mi esposo
- 14 Allá arriba hay cuatro perros esperando por mí
el día de la mi muerte ¡qué desgracia fue pa mí!
por olvidárseme Dios y acordárseme de tí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Cerdedo, (Cerdedo), PONTEVEDRA, GALICIA. Lucía Domínguez, [65 años], mendiga. 1904.

ED. Casto Sampedro y Folgar y José Filgueira Valverde, Cancionero musical de Galicia: colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, t. I, Unión Musical Española, Madrid, 1942. p. 118.

Lois Carré Alvarellos, Romanceiro popular galego de tradición oral, Junta Provincial do Douro Litoral, Porto, 1959, pp. 146-147.

>Museo de Pontevedra, col B)230*

12 (i)

- ¿Onde vas, triste soldado, onde vas, triste de ti?
 2 —Vou ver miña namorada qu'hai ben tempo non a vin.
 —Túa namorada é morta, eu coas honras lle corrín.
 4 —Dáme as señas que levaba para me eu fiar de ti.
 —As señas que ela levaba eu chas saberei decir:
 6 levaba medias de seda, zapatos de carmesil.
 catro frades a levaban, todos de San Agustín.
 8 catro monxes a choraban sólo por amor de ti.
 —Arre, arre, meu cabalo, á capilla de San Fis.
 10 O chegar xunta capilla unha sombra vexo vir.

* En el AMP copia de Eduardo Martínez Torner del incipit y de la música.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

CATALUNYA. s.l.^a

Manuel Milà i Fontanals. [antes de 1853?]

ED. Manuel Milà i Fontanals, Romancerillo catalán, 2ª ed.,
Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882. p. 113.Romancer català, ed. de Joan Antoni Paloma, Edicions 62,
Barcelona, p. 111.

13 (i)

- A on aneu vós, el bon comte, a on aneu tan dematí?-
- 2 -Vaig a veure la comtessa tant de temps que no ens hem vist.-
-La comtessa ja n'és morta, ja és morta que jo ho puc dir.
- 4 Que el dia del seu enterro jo la missa vaig oir.
Les cortines del palacio jo de dol les vaig cobrir,
- 6 els infants que ella tenia jo de dol los vaig vestir.-
Al sentir això el bon comte passa avant el seu camí,
- 8 amb la punta de l'espada ell la fossa li va obrir:
-Alça't, alça't, la comtessa, que al teu comte n'és aquí.-
- 10 -Com m'alçaré, lo bon comte, si sola no em puc tenir?
casa't, casa't, lo bon comte, casa't per amor de mi
- 12 i la dona que tindries estima-la com a mi,
que com pensaràs amb ella també pensaràs amb mi.
- 14 I tots los fills que teniem posa'ls en un monestir.
Posa'ls-hi xiquets, no aprenguin el món què cosa vol dir,
- 16 fes-los dir lo Pare-nostre al vespre i al dematí.-

^a Milà no incluyó en su edición información sobre lugares y colectores, pero tampoco aparece ninguna información sobre este romance en el trabajo que recoge las observaciones manuscritas de Milà: Francesc Pujol i Joan Puntí, "Observacions, apèndixs i notes al Romancerillo catalán de Manuel Milà i Fontanals", en Obra del Cançoner popular de Catalunya, Vol. I, Fasc. 1, Fundació Concepció Rabell i Cibilis viuda Romaguera, Barcelona, 1926.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

CATALUNYA. s.l.

Manuel Milà i Fontanals. [antes de 1853?]

ED. Manuel Milà i Fontanals, Romancerillo catalán, 2ª ed.,
Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882. p. 113.

14 (í)

- N'hi havia un caballero que s'anava esposí:
 2 quant ne varen se esposats la dama li va fugí.
 Ya varen está siete años d'ella no's va recordí.
 4 Acabats son los siete años per veure si l'encontrí.
 Quant ne va sé pel camino una dama va encontrí.
 6 -A on aneu vós, el bon comte, a on aneu tan dematí?—
 -Vaig a veure la comtessa tant de temps que no 'ns hem vist.—
 8 -La comtessa ja n'és morta, ja és morta que jo ho puc dir.
 -Em diría, linda dama' ahont la varen enterri?
 10 -La tomba dels Agustinos allí la van enterri,
 sa caixa era de plata y 'l cobertó d' un or fi;
 12 cien hatxas l'acompanyavan cien leguas van resplandí.—
 Al sentí aixó'l bon comte passa avant el seu camí.
 14 Ya l'en crida tres vegadas, ella no li responguí.
 Ya'n sent una veu tan fonda de la sepultura eixí;
 16 -Vest'en, vest'en, caballero, que tindriás pó de mí,
 que yo sentó las cadenas que'm venen á recibí.
 18 -Em dirá, la linda dama, quina cosa es el morí?
 -El morí es una cosa que no's pot pensá ni dí:
 20 la terra es hont [va] el cuerpo l'ánima al infern patí,
 casa't, casa't, lo bon comte, y no tingas pó de mí.
 22 La dama que't casarás pósali el nom de mí,
 sempre que la cridarás sempre pensarás ab mi.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Castellar de Nuch, (Castellar de Nuch), BARCELONA, CATALUNYA

Cecilia Orriols, 37 años.

Higiní Inglés y Pere Bohigas, 1922.

>AMP

15 (í)

- Dónde vas tú, caballero, dónde vas tan dematí?
 2 -Vaig a ver mia senyora, fa set anys que no l'he vist.
 -La tua senyora es muerta, jo la n'hai vista morir,
 4 moltes dames la lloraban, caballeros mes de mil,
 el día que l'enterraven jo els oficis vaig oír,
 6 El tapet que ella portava no era de canem ni de lli,
 sino d'una rica tela blanca com un satalí.
 8 -Beém dirás tú, caballero, aont la van enterrar?
 -Al altar de Santiago el seu fosso en te'allí.
 10 -Me n'hi vai bon caballero si la'n posé fer sortir.
 Amb la punta de l'espassa la coberta fa sortir.
 12 -Deu la guard, bona senyora. -Deu lo guard le cavaller.
 -Bem dirás, buena señora, que cosa és el morir?
 14 -Els cucs se mengen lo cuervo, l'anima s'està a patir.
 Casa't, casa't caballero, no puedes estar així,
 16 casa't amb una senyora que l'estimos més que mi
 i si alguna hija tienes posa-li el nom de mi,
 18 que cuando la llamarás, sempre pensaràs en mi,
 i quand en mi pensaràs, pensaràs en el morir.
 20 Adéusiau, caballero, no'm puedo estar aquí.

Variantes:

8b: on la van; 12b: bon cavaller; 18b: pensaràs amb mi; 19a: quand amb mi; 19b: pensaràs amb el morir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Solsona, (Solsona), LLEYDA, CATALUNYA. Agustina Balletbó, 28 años.

Higini Inglés y Pere Bohigas, 1922.

>AMP

16 (i)

- Que cerca lo caballero, que cerca usted por aquí?
 2 -Cercó la meva senyora, la que'm solia servir.
 -La senyora ja n'és morta jo la n'hai vista morir.
 4 -Ai aont l'han enterrada? -Tomba de Sant Agustí.-
 Cavaller se'n va a la iglésia la tomba s'hi agenolli,
 6 dóna tres trucs á la tomba, la tomba se li va obrir
 i amb la punta de l'espasa la sepultura n'obrí,
 8 Ja se'n posa a suplicar-li: "Una paraula en poques dir".
 Tan a tant li suplicava la paraula li'n torní.
 10 -Que cerca lo caballero, que'n cerca usted por aquí?
 -Cercó la meva senyora, la que'm solia servir.
 12 -Jo soi la seva senyora, la que'l solia servir;
 la soquilla que al coll porto cavaller treume-la a mi
 14 i la donquis en una altra que léstimis com a mi,
 que si's casa el caballero no temes en lo morir,
 16 que lo morir té una cosa que no'n pot pensar ni dir,
 los cucs se mengen el cuero, l'alma s'aparta d'aquí.
 18 Si's casa tiene una hija posa-li nom de mi,
 perque quant la cridarias pot-ser pensarás amb mi,
 20 fes-li dir lo sant rosari cada vespre y de mati
 i també algun Pare nostre que del purgatori en puja eixir
 22 i a Deu sian, caballero, no pensarás més amb mi.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Odén, (Odén), LLEYDA, CATALUNYA. Rosa Besora, 60 años.
Higini Anglés y Pere Bohigas, 1922.

>AMP

17 (i)

- El conte se'n va a la guerra, set anys va estar a tornar;
 2 quant ell torna de la guerra, torna de bon demati.
 -Aont va lo bon conte aont va tant de mati?
 4 -Cercó la meva senyora la quina'm solia servir.
 -La seva senyora és morta que jo la n'hai vista morir;
 6 n'és morta i enterrada al'altar de Sant Agusti.-
 Cavaller se'n va a l'Iglésia a la tomba s'agenolli,
 8 dona tres trucs a la tomba, la tomba se li va obrir;
 amb la punta de l'espasa la sepultura va obrir.
 10 -Que cerca el caballero, que cerca costé per aquí?
 -Cercó la meva sinyora, lo que'm solia servir.
 12 -Jo soc la seva sinyora, la que os solia servir.
 -Les cadenes que al coll porta trameteu-me-le aquí
 14 si acas en tingues un altra també se'n podria servir.
 -Casa't, casa't, caballero i no temis el morir
 16 qu'el morir és una cosa no's pot explicar ni dir,
 els cucs se mengén lo cuerpo l'anima parteix d'ací,
 18 si acas tingues altres hijas que'ls pose lo nom de mi
 perquè quant les cridaria vosté pensaria amb mi,
 20 diquen-me el Pare nostre al vespre i lo demati
 perquè del purgatori puja eixir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

La Mora, (Grañarella), LLEYDA, CATALUNYA. Recogido en Montpol.
 Concepción Villaró, 20 años.

Higini Anglés y Pere Bohigas, 1922.

>AMP

18 (í)

- Donde va el caballero, donde va tant de mati.
 2 -A veure nuestra señora molt temps fa que no l'he vist.
 4 -Vuestra señora n'és muerta, jo la n'hei vista morir
 i el dia que l'enterraven tres oficis vaig oir,
 a tothom daven candela no ho feien pras a mi.
 6 -Ena dirien ont és enterrada? -La tomba de Sant Marti.-
 Se n'hi va lo caballero ja se n'hi va de camí,
 8 ja li dóna con déspasa la tombeta se va obri,
 ja'n reclama sants i santes pogues parlar desseguit:
 10 -Tanca bé la sepultura no me la tornes a obrir,
 los cucs se menjen el cuero l'amimeta és a patir,
 12 Si't tornes a casar, casa't amb una qu'es digui'l nom de mi,
 sempre quant la cridarás, sempre pensarás en mi.
 14 Si per cas teniu familia els posareu el nom de mi,
 sempre quant les cridareu, sempre pensareu en mi.
 16 Tanca bé la sepultura no me la tornes a obrir,
 que jo me'n vai al cielo ai cielo de camí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Calaf, (Calaf), BARCELONA, CATALUNYA. Trinidad Rovera.

Josep Barberá y Pere Bohigas, 1923.

>AMP

19 (í)

- Aon va, mi caballero, més ai, aon va tan demati, Ay Dios de mi
 2 -Vaig a veure ma senyora que s'acaba de morir.
 -Set cents ciris li cremaven i els altars ne van lluir,
 4 les dames que la portaven totes duien manto fi,
 menos una que n'hi havia que'l portava d'or més fi;
 6 -Bé'm dirà, mi caballero, aon la van enterrir?
 -Sa muller n'és enterrada a la tumba del Roser.-
 8 Amb la punta de l'espasa la tumba ja'n va obrir.
 -Bé'm diries, mi senyora quq cosa és el morir.
 10 -El morir és una cosa que no's pot pensar ni dir.
 Marit, tanca'm la sepultura no me la tornis a obrir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Polinyá, (Polinyá), BARCELONA, CATALUNYA. Teresa Roger, 40 años.
Josep Barberá y Pere Bohigas, 1923.

>AMP

20 (í)

-Aon va aquest cavaller, aon va tan de mati?

2 -Vaig a veure la mia amada, set anys fa que no'ns hem vist.

-La teva aimada n'és morta que jo l'hai vista morir,

4 quatre dames que la duien i quatre que l'han servit,

i altres vuit que la ploraven totes amb un manto fi.

6 -Bé'm dirà vosté'l bon padre, la tumba qu'és enterrí?

-La tumba qu'és enterrada, tumb de Sant Agostí.-

8 «avaller agafa l'espasa se'n va cap el monestir,

amb la punta de l'espasa la tumba se'n va anar a obrir.

10 En sent una veu molt trista una veu ne va sentir.

-No t'assustis, cavaller, no t'assustis per a mi,

12 que jo soc la teva aimada set anys ha que no'ns hem vist.

els anells que tu'm donaven aquí'ls tens, ve-te'ls aquí,

14 dona'ls amb un altre dama i estima-la com a mi,

i si tens alguna filla posa-li el nom de mi,

16 que quan cridaràs amb ella sempre pensaràs amb mi.

Cavaller, tanca la tumba, que me'n tinc d'anar d'aquí.

18 -Bé'm diràs tu, la mi aimada, que cosa n'és lo morir?

-El morir n'és una cosa que no's pot pensar ni dir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Oliana, (Oliana), LLEYDA, CATALUNYA. Carmen Esteve, [60 años].
Pere Bohigas, 1923.*

>AMP

21 (í)

- ¿Dónde va lo caballero, donde va tan dematí?-
2 -A veure la mi senyora que temps ha que no l'hai vist.?
-La seva sinyora és morta que jo l'hai vista morir,
4 li hai fet l'auferineta la d'avui el dematí.
Lo dia que l'enterraven los ofis vai oir,
6 a tot hom daven candela no me'n varen donar a mi,
tres centes dames hi havie totes porten manto fi,
8 menos una que n'hi havie que'l portave de l'or fi,
tres centes atxes enceses tot ho feien relluir.-
10 -Allà ond'és enterrada? -Davant de sant Agustí.-
Amb la punta de l'espasa la sepultura va obrir.
12 -Que busca, lo caballero? que busca vosté aquí?-
-Jo busco la mi senyora, la qui'm solie servir.-
14 -Aond' era, lo caballero, l'hora que jo vai morir?
-Qui detràs feie de guardia feie de guardia per mi.-
16 -No'm diré la mi senyora quina cosa és lo morirí?-*
-Lo morir és una cosa que no's pot pensar ni dir,*
18 i si te quieres casar no n'estigues per a mi.
La dona que tu tendrás tractaràs-la com a mi,
20 i si cap noieta tienes posaràs-li nom de mi,
sempre que la cridaràs sempre pensaràs amb mi.
22 Fes-li dir el Pare Nostre cada vespre i dematí,
Tanc-me la sepultura no me la tornes a obrir,
24 tanca-me la sepultura me'n vai al cel de camí.-

Variantes:

4a: fet l'ofeiment; 4b: al vespre i al dematí; 5b: vaig oir.
6a: daren candela; 8b: portava; 9a: tres-centes llànties; 10a
Allí d'on és enterrada; 14a: On era, lo caballero; 15a: qui tras
feia de guardia; 15b: feia de guardia; 20a: tindràs; 20b: el noi
de mi; 21b: et recordaràs de mi; 22a: li faràs di el Parenostre
23a: sepultura; 24a: sepultura. * Antes del verso 22.

* En el AMP existe otro original, mecanografiado, de los
textos del Cançonner, fechado en 1929, con la indicación como
recolectores T.-A. (Joan Tomás y Joan Amades). Las variantes son
de este original.

7 ¡Ay de mí, Dios! después del primer hemistiquio; ¡Ay

mí!, después del segundo.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Biosca, (Biosca), LLEYDA, CATALUNYA. Magdalena Suriguèra.
Pere Bohigas, 1923.*

>AMP

22 (1)

- Dios lo guarde, el caballero, Dios lo guarde, el pelegrino.
2 -¿Me diría, el caballero que busca usted por aquí?.*
-Busco la mi señora la quina'm solí servir.-
4 -La sua señora es muerta, fa temps que's morta;
quatre frares n'hi havia a ajudar-la a ben morir,
6 quatre cirís n'hi cremaven per la seva bona fi.-
Cavaller gira el caballo a l'iglésia es dirigí,
8 i a l'entrar-ne de l'iglésia un sospir ne va sentir.
Ja n'arrenca de l'espasa i la tomba ne va obrir.
10 -No me diries, mi señora, quant temps fa que n'ets aquí.-
-En fa dos anys i dos mesos que soc enterrada aquí.-
12 -Dónde están aquellos labios que parlaven en serafí?
-Aquellos labios, caballero, los gusanos se los comí.-
14 -Dónde están aquellos cabellos que eren rossos com or fi?
-Los cabellos, caballero, la tierra me los podrí.
16 Toma aquesta soguilla en recordança de mi;
cavaller, si tienes hijas, ponles el nombre de mi,
18 cuando llamarás a ellas, llavos pensaràs en mi;
rezarás un Padre Nuestro al vespre i al dematí.
20 Cavaller, tanca la tumba que me'n vai al paradís.-

Variantes:

2a: Me dirá; 4b: fa molts temps que es va morir; 7b: i a l'iglésia es dirigí; 14a: toma esta soguilla.

* En el AMP existe un original manuscrito de Bohigas y otro mecanografiado, de los materiales del Cançoner, con la indicación B.-B. (Josep Barberá y Pere Bohigas) y la fecha 1923.

* ¡Ay de mí, Dios! después del primer hemistiquio; ¡Ay Dios de mí!, después del segundo.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Can Cirera, (Cervera), GIRONA, CATALUNYA.

T.-Ll. [Joan Tomàs y Bartomeu Llongueras], 1924.

>AMP

23 (í)

- Donde vas tu, caballero, donde vas tan dematí?
 2 -I a veure l'enamorada que està mala per morir.
 (Sempre viure, caballero, sempre viure i mai morir)
- 4 -No hi vagis pas, caballero, jo la n'he vista morir,
 i el dia del seu enterro jo la missa vaig oir;
 6 i a tothom donen candela i a tothom menos a mi.
 Tres cents ciris que cremaven tot ho felen relluir,
 8 capellans que al cor cantaven passaven de trenta sis.
 -I en 'gafo sella i xiballo, cementiri me n'aní,
 10 i amb la punta de l'espassa jo la tomba vaig obrir.
 La vaig veure que seïa i amb cadira de or fi;
 12 me'n diries, noble dama, que cosa és el morir?
 -I el morir n'és una cosa que no es pot pensar ni dir;
 14 com te casis, caballero, posa-li nom de mi,
 que con cridaràs an ella també pensaràs en mi.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)
 Sant Privat, (Val de Bas), GIRONA, CATALUNYA.
 T.-B. [Joan Tomàs y Antoni Bonell]. 1925.
 >AMP

.24 (i)

	-Donde vas tu, <u>caballero</u> ,	donde vas tan dematí?
2	-Vaig a veure mi <u>amoreta</u> ,	fa set anys que no la he vist.
	(Sempre viure, <u>caballero</u> ,	sempre viure i mai morir.)
4	-La teva amoreta <u>és morta</u> ,	jo la som vist morir,
	que el die del seu enterro	jo la missa vaig oir,
6	i a tothom dàreu candela,	i a tothom menos a mi.
	-Jo vull veure l'amoreta	i enc que sàpiga morir.
8	-Si vols veure l'amoreta	me'n ets de seguí an a mi.-
	I amb la punta de l'espasa	ell la tomba li'n va obrir.
10	-No em diràs, 'moreta mia,	quin està hi fa al paraís?
	-Si t'ho deia, <u>caballero</u> ,	el món te'n faria avorrir;
12	tinc un peu que <u>els cucs se'</u>	l mengen, l'altre que no el tinc amb mi;
	si, <u>els ossos de l'esquena</u>	se'm 'caben de consumir.
14	Casa't, casa't, <u>caballero</u> ,	no t'estigues més fadrí,
	i a la dona que <u>arrepleguis</u>	estimala com a mi;
16	i si Déu te daba <u>infantes</u> ,	posa'ls-hi el nom de mi,
	que quan cridaràs an elles	sempre pensaràs en mi;
18	els en faràs passar rosari	al vespre i al dematí,
	i al capdevall del rosari	un Pare Nostre per mi.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Besalú, (Besalú), GIRONA, CATALUNYA.

T.-B. [Joan Tomàs y Antoni Bonell]. 1926.

>AMP

25 (1)

- I el dia set de Setembre carta nova vaig tenir,
 2 carta de mia senyora, ma sácaba de morir.
 (Sempre viure, caballero, sempre viure i mai morir).
 4 I el dia vuit de Setembre ja me'n llevo dematí,
 i en el passant de la porta i un amic meu n'encontrí.
 6 -Donde vas tu, caballero, donde vas tan dematí?
 -Vaig a veure mi senyora me s'acaba de morir.
 8 -Teva senyora ja és muerta jo la'n he vista morir,
 -Per l'enterro de mi senyora jo un ofici vaig oir.
 10 -Hi havien tres centes dames totes portavan manto fi,
 i havien tres centes atxes tot ho feien relluir.
 12 I a tothom daven candela i a tothom menos a mi.-
 I amb la punteta del sabre sepultura vaig obrir.
 14 Ja la veig acalorada com la rosa en el jardí,
 i una estrella en a la cara com ja l'hi solia tenir.
 16 -I on eres tu, caballero, on eres quan jo vaig morir?
 -Jo estava al castell de guardia i no la podia jiquí.
 18 -Casa't, casa't, caballero, ja no quedis pas oer mi,
 que si per cas tenes hijos posa-l's hi el nom de mi,
 20 sempre que cridaràs en ellos tu ne pensaràs en mi.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Montblanch, (Montblanch), TARRAGONA, CATALUNYA.

J.-R. [Joan Just y Josep M. Roma], 1928.

>AMP

26 (polias)

- ¿Dónde vas, hombre bendito, dónde vas tú por aquí?
 2 -Voy a ver mi enamorada, que hace tiempo no l'he vist.
 -Tu enamorada está muerta, que yo la he visto morir.
 4 El día que l'enterraven tres misses ne vaig oir;
 le anaven a acompanyar
- 6 -Dieu-me on està enterrada, que jo la vull anà a obrir.
 -Convent de Santa Maria, frente a Sant Agustí.-
 8 Ja se'n gafa la guitarra i al cementiri se'n va.
 i als peus de la sepultura allí se'n posa a tocar.
- 10 -Desperta't, ànima mia, desperta't d'ara i bon cor,
 que si tu me'n dius qui ets jo bé te'n diré qui sóc.
- 12 -Sóc morta, m'has deixada, i ara em véns a buscar;
 tres lletres te'n vaig escriure en aquella pedra d'allà.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Ugern, ?, CATALUNYA.

T.-A. [Joan Tomàs y Joan Amades]. 1929.

>AMP

27 (f)

- Ande va, lo caballero, ande va tan de matí?
- 2 —A veure la mi senyora que temps ha que no l'he vist.¹⁰
- La seva senyora és morta que jo l'hai vista morir;
- 4 lo dia que l'enterraven los oficis vaig oir,
a tothom daven candela, a tothom menos a mi.
- 6 —En quin altà és enterrada? —Al altar de Sant Agustí.—
Se'n puja iglesia amunt, a la tomba s'agenollí;
- 8 pega tres trucs a la tomba, la tomba se li va obrir,
i amb la punta de l'espasa la sepultura va obrir.
- 10 —Que busca lo caballero, que busca per aquí?
- Busco la meua senyora, la que'm solí servir.
- 12 —Caballero, casa't, casa't, no temis amb lo morir,
que lo morir té una cosa que no es pot pensar ni dir;
- 14 que si per cas ne tens hijas, posa'ls-hi el nom de mi,
que quan cridaràs an elles també pensaràs en mi;
- 16 farás-los di el Pare nostre al vespre i al de mati.
adeu-siau, caballero, me'n vaig al cel de camí.

¹⁰ ¡Que ai de mí, Dios! después del primer hemistiquio; ¡Que ai Dios de mí!, después del segundo.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)
 Bellvis, (Bellvis), LLEYDA, CATALUNYA.
 T.-A. [Joan Tomàs y Joan Amades]. 1930.
 >AMP

.28 (1)

- A on va lo caballero, a on va tan de matí? Ay, Dios de mi
 2 -A veure la mis senyora, que set anys que no l'hai vist.
 -La vostra senyora és morta, que jo l'hai vista morir;
 4 lo dia que l'enterraren los oficis vai oir,
 tres-centes dames hi havia, totes duien manto fi,
 6 tres-centes veles hi havia, tot ho felen relluir,
 i a tothom daven candela, a tothom menos a mi.
- 8 -A la meua canalleta farás-los pensar en mi;
 feu-los dir lo Pare Nostre cada vespre i de matí.
 10 Si sabies, caballero, lo que importa el morir.
 Tanca-me'n la sepultura, no me tornis a obrir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)
 Juneda, (Juneda), LLEYDA, CATALUNYA.
 T.-A. [Joan Tomàs y Joan Amades]. 1930.
 >AMP

29 (í)

- ¿Qué busca, lo caballero, que busca usted por aquí?
 2 -Busco la meua senyora, fa set anys que no l'hai vist.¹¹
 -La seua senyora és muerta, que jo l'hai vista morir.
 4 A la iglésia està enterrada, a l'altar de Sant Agustí.
 Caballero se n'hi anava i en tierra s'agenollí;
 6 i amb la punta de l'espasa la sepultura va obrir.
 -¿Qué busca, lo caballero, qué busca usted por aquí?
 8 -Busco la meua senyora, fa set anys que no l'hai vist.
 -Jo sóc la teua senyora, que enterrada sóc aquí.
 10 Caballero, casa't, casa't, no pensos en lo morir,
 que els cucs se mengen el cuerpo i l'ànima pateix aquí.
 12 Caballero, si tens hijas, los poses el nom de mi;
 faràs-los passà el rosari el vespre i el de matí,
 14 faràs-los dir un Pare Nostre per l'animeta de mi.

¹¹ ¡Ai de mí, Dios! después del primer hemistiquio; ¡Ai Dios de mí!, después del segundo.

FRAGMENTOS :**CATALUNYA. s.l.**

Manuel Milà i Fontanals. [antes de 1853?]

ED. Manuel Milà i Fontanals, Romancerillo catalán, 2ª ed., Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882. p. 113.

-¿Dónde vas, el caballero, dónde voste per qui?

2 -Vaig a veure la contessa tant de temps que no'ns hem vist.

-La contessa ya n'es morta, ya es morta que yo ho puch di,

4 cien batras l'acompanyaban cien leguas van resplandí,cien mujeres la lloraban, todas por amor de ti.

6 Ab la punta de l'espasa ell la fossa li va obrí.

.....

3 -A las nevas criaturas no las deixis mal patí.

Ab la punta de l'espasa la sepultura tanquí.

CATALUNYA. s.l.

Manuel Milà i Fontanals. [antes de 1853?]

ED. Manuel Milà i Fontanals, Romancerillo catalán, 2ª ed., Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882. p. 113.

-La contesa ya n'es morta, ya es morta que yo ho puch di,

2 quatre damas l'han portada y altres quatre per seguí.

Altres vuyt que hi anavan totas portan manto fi.

4 -Me dirá, la linda dama, about varen enterri?

-La tomba de Santa Clara ó la de San Agustí.

6 Poso la sella al caballo y cap alia n'en aní.

.....

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0186)

Sevilla, SEVILLA, ANDALUCIA.

ED. Antonio Machado y Alvarez, El folklore andaluz, Francisco Alvarez, Sevilla, 1882-1883, pp. 221-223.Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, Romancero andaluz de tradición oral, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, pp. 71-72.

30 (1)

- ¿Dónde va usted, caballero, dónde va usted por ahí?-
- 2 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.-
- Ya tu esposa no está viva; muerta está que yo la vi,
- 4 cuatro condes la llevaban por las calles de Madrid;
- las señales de su cuerpo bien te las puedo decir:
- 6 la garganta de alabastro y los dientes de marfil,
- y el paño que la cubría era un rico carmesí.-
- 8 -Que esté muerta, que esté viva, a verla tengo de ir.-
- Al subir una escalera una sombra vi hacia mí.
- 10 -No te asustes dueño mío, no te asustes tú de mí
- que soy tu esposa querida que ha venido aquí a morir.-
- 12 -Si eres mi esposa querida echa los brazos a mí.-
- Los brazos que te abrazaban a la tierra se los dí.
- 14 -Si eres mi esposa querida dirige un beso hacia mí.-
- Los labios que te besaban los gusanos dieron fin.
- 16 Cásate, marido mío, cástate y no estés así,
- la primer hija que tengas ponle Rosa como a mí.-
- 18 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
- ya murió la que reinaba por la corte de Madrid.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0186)

Osuna, (Osuna), SEVILLA, ANDALUCIA.

Francisco Rodríguez Marín, 1880.

ED. Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos
castellanos, X, CSIC, Santander, 1945, p. 192.

31 (1)

—¿Dónde va usted, caballero, dónde va usted por ahí?—

2 —Voy en busca de mi esposa que hace años que la vi.—

—Su esposa de usted se ha muerto y yo la vide enterrar;

4 las señales que llevaba yo se las puedo explicar.

La cara era de cera y los dientes de marfil,

6 y el pañuelo que llevaba era rico carmesí;

la llevaban cuatro duques, caballeros más de mil.

8 —Haya muerto o no haya muerto a su casa me he de ir.—

Al subir las escaleras una sombra vide allí.

10 mientras más me retiraba, más se acercaba hacia mí.

—Siéntense usted, caballero, no te asustes tú de mí

12 que soy tu querida esposa que hace un año que morí.

Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di.

14 La boca que te besaba los gusanos dieron fin.

Cásate, buen caballero, cástate y no andes así,

16 la primer hija que tengas ponle Rosa como a mí,

pa cuando a llamarla fueras, que te acuerdes tú de mí.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0186)

Alozaina, (Alozaina), MALAGA, ANDALUCIA. Una mujer de 47 años.
Juan Marqués Merchán, 1921.

>AMP

32 (1)

- ¿Dónde vas, caballero, dónde vas triste de tí?—
2 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la vi.—
-Si tu esposa ya se ha muerto muerta está que yo la vi;
4 cuatro duques la pasaban por las calles de Madrid;
las señales que llevaba bien te las puedo decir:
6 su carita era de cera y sus dientes de marfil,
y el velo que la cubría era un rico carmesí.—
8 A la entrada de mi cuarto una sombra negra vi,
mientras más me retiraba, más se acercaba ella a mí.
10 -No te asustes, caballero, no te asustes tú de mí
que soy tu querida esposa. -Echa los brazos a mí.
12 -Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di.
La boca que te besaba a la tierra la ofrecí.
14 Los ojos que te miraban para siempre los perdí.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0186)

Medina Sidonia, (Medina Sidonia), CADIZ, ANDALUCIA. Recogido en Cádiz. Josefa Macías, 60 años.

Juan Tamayo y Francisco, octubre de 1931.

>AMP

33 (f)

—¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas triste de tí?—

- 2 —Voy a buscar a mi esposa que hace años que la vi.—
 —Tu esposa ya se murió, es muy cierto, yo la vi,
 4 su carita era de cera y sus dientes de marfil,
 y el paño que la cubría de muy rico carmesí,
 6 cuatro duques la llevaban y caballeros diez mil.—
 —Sea muerta o no lo sea a mi casa yo he de ir.—
 8 Al subir las escaleras una sombra negra vi,
 mientras más subía de ella más se acercaba hacia mí.
 10 —No huyas, buen caballero, no huyas triste de tí
 que soy tu querida esposa que hace años que te vi.—
 12 —Si eres mi querida esposa echa los brazos a mí.—
 —Los brazos que te abrazaban a la tierra se los dí
 14 y la boca que te besaba de gusanos la cubrí.
 Cásate, buen caballero, cástate y no estés así,
 16 la primer hija que tengas ponle Rosa como a mí.—
 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
 18 ya murió la que reinaba reina de todo Madrid.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0186)

Cartagena, (Cartagena), MURCIA. Carmen Teruel, 19 años.
[Manuel Manrique de Lara, 1916-1919]

>AMP

34 (í)

- Al subir las escaleras una sombra negra vi,
2 mientras más me retiraba más se aproximaba a mí.
-¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas tú por aquí?
4 -Voy en busca de mi esposa, días ha que no la vi.
-Pues tu esposa ya se ha muerto muerta está que yo la vi,
6 y las señas que llevaba yo te las puedo decir:
su cara era de cera y sus manos de marfil
8 y el manto que la cubría era un rico carmesí.
Las alhajas que llevaba no te las puedo decir.
10 Cuatro duques la llevaban, caballeros más de mil.
Mientras más me retiraba más se acercaba ella a mí.
12 -No te asustes tú, mi esposo, no te asustes tú de mí,
que soy tu esposa querida que me vengo a despedir.
14 -Esposa, si eres mi esposa, echa los brazos a mí.
-Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di;
16 los ojos que te miraban en la tierra los perdí;
la boca que te besaba los gusanos dieron fin.
18 Cásate buen caballero, cástate y no estés así,
y si tienes una hija ponle Amparo como a mí.
20 Cada vez que la mentares te acordarás de mí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

TENERIFE, CANARIAS.

Colección de José M. García de Sotomayor y Manuel Manrique de Lara.

ED. Dñego Catalán et al., La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969, pp. 60-61.Maximiano Trapero, Romancero tradicional canario, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1989, p. 98.

>AMP

35 (í)

- ¿Dónde vas el caballero? —¿Dónde iré, triste de mí?
 2 voy en busca de mi dama días hace que la vi.
 —No la busques, no la busques, muerta está que yo la vi
 4 en su cabecera estuve y una vela le encendí.
 Sus manos son de alabastro su garganta de marfil
 6 y el cajón en que la llevan forrado de carmesí;
 la ermita donde la entierran es la ermita de san Luis.—
 8 Yo que me voy a mi cuarto un bulto veí venir.
 —No te asustes, caballero, no tengas temor de mí,
 10 soy la linda de tu dama que en un tiempo te serví;
 ojos con que te miraba, mi bien no los traigo aquí,
 12 brazos con que te abrazaba a la tierra se los di.
 Si tuvieres una amada amarásla como a mí;
 14 si tuvieres una hija ponle el nombre de Beatriz,
 para que al llamar por ella, mi bien, te acuerdes de mí.
 16 —Adiós, la flor de las flores, adiós, hermoso alhelí.
 —Ya no traigo más licencia de mi Dios, sino hasta aquí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

El Carrizal, (El Carrizal), GRAN CANARIA, CANARIAS. Dolores Verona Silva, 56 años.

Juan Ramírez y Maximiano Traperero, 5 de mayo de 1981.

ED. Maximiano Traperero y Lothar Siemens, Romancero de Gran Canaria. I. Zona del Sureste, Instituto Canario de Etnografía y Folklore-Mancomunidad de Cabildos Las Palmas, 1982, p. 211.

36 (1)

- En la ermita de san Jorge, una sombra oscura vi,
 2 se me paraba el caballo, ella se acercaba a mí.
 -¿A dónde va el soldadito a estas horas por aquí?—
 4 -Voy a ver a la mi esposa que hace tiempo no la vi.—
 -La tu esposa ya se ha muerto, su figura vedla aquí.—
 6 -Si ella fuera la mi esposa ella se acercaba a mí.—
 -Piernas con que caminaba, la desgraciada de mí,
 8 ya se las comió la tierra, su figura vedla aquí.—
 -Si ella fuera la mi esposa ella me abrazaba a mí.—
 10 -Brazos con que te abrazaba, la desgraciada de mí,
 ya se los comió la tierra, su figura vedla aquí.—
 12 -Si ella fuera la mi esposa ella me besaba a mí.—
 -Labios con que te besaba, la desgraciada de mí,
 14 ya se los comió la tierra, su figura vedla aquí.
 -Yo venderé mis caballos y diré misas por tí.—
 16 -No vendas los tus caballos ni digas misas por mí,
 que por tus malos amores ahora peno yo aquí.
 18 La mujer con quien te casares no se llame Beatriz.
 Cuantas veces la llames tantas veces me llames a mí,
 20 si llegares a tener hijas, tenlas siempre junto a tí,
 que no las engañe nadie, como me engañaste a mí.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Tánger, MARRUECOS.

José Benoliel, [1904-1906].

ED. Ramón Menéndez Pidal, "Catálogo del Romancero judío español",
Cultura Española, IV (1906), pp. 1045-1077."Romancero judío español" en Los romances de América y
otros estudios, Espasa Calpe, Madrid, 1939, p. 149.

>AMP

37 (í)

- Yo me partiera de Burgos, de Burgos para París,
 2 y en mitad de aquel camino a un palmero vi venir.
 -¿Dónde vas triste del rey, dónde vas triste de tí?--
 4 -Voy a ver a la mi esposa, siete años que no la vi.--
 -Fieisme la vida, el rey, yo vos diré lo que vi.--
 6 -Yo te la fio, el palmero, así Dios me la dé a mí.--
 -Tu esposica, doña Abricia, muerta es que yo la vi:
 8 condes y duques la lloran, todos por amor de tí;
 los cien frailes la confiesan, todos por amor de tí;
 10 la mortaja que la ponen era un fino calequí;
 la caja donde la llevan era de fino marfil;
 12 el lugar en que la entierran marcado por cuatro mil.--
 Como eso oyera el buen rey desmayado cayó allí
 14 y en mitad de aquel desmayo una sombra vio venir.
 -Vive tú, triste del rey, vive tú que yo morí;
 16 los ojos que te miraban en la tierra yo los vi,
 los brazos que te abrazaban en la tierra los pudrí,
 18 la boca que te besaba de gusanos la henchí.
 Cásate tú, caballero, cástate no aguardes a mí.
 20 La primera hija que tengas nómbrela tú como mí;
 cada vez que la llames tú te acordarás de mí.
 22 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
 ya se murió la que fuera reina después de morir.--

Variantes:

14b: en un desmayó cayó; 18b: de gusanos la llení; 19b: y no me
aguardes a mí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Tánger, MARRUECOS.

José Benoliel, 1906.

>AMP

38 (í)

- ¿Dónde vas tú, caballero, dónde vas, triste de tí?
2 -Voy en busca de mi esposa, días hay que no la vi.
-Tu esposa ya es muerta, ya es muerta más de un mes;
4 la señal que ella llevaba yo te la sabré decir:
la caja en que la llevaban era un fino marfil,
6 la mortaja que llevaba era un fino camisí,
ciento y ochenta oficiales todos para amor de ti.-
8 Y en la mitad de aquel camino vide una sombra venir,
yo me retiraba de ella y ella se acercaba a mí.
10 -No te asustes caballero, no te asustes tu de mí,
que soy tu querida esposa y a quien quieres más que a mí.
12 -Si sos mi querida esposa echa los brazos a mí.
-Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di;
14 la boca que te besaba de gusanos la llené;
los ojos que te miraban de tierra los llené.
16 Cásate tú, el caballero, no te quede tú así sin;
la primer hija que tengas la nombrarás como mí,
18 para que cuando la llares te acuerdaras tú de mí.
Adios, adios caballero que me voy a morir.
20 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
Ya murió la que reinaba por las tardes en el jardín.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Tetuán, MARRUECOS. Sultana Cohen, 46 años y Esther Levi, 13 años.
Manuel Manrique de Lara, 1915.

>AMP

.39 (í)

- Si tú eres la mi esposa, echa los brazos a mí.
- 2 -Brazos con que te abrazaba a la tierra se los di;
boca con que te besaba de gusanos la cubrí;
- 4 ojos con que te miraba en la tierra los vací.
Cásate tú, el caballero, cástate y no estés así.
- 6 La primer hija que tengas la nombrarás como a mí,
cada vez que la llamas tú te acordarás de mí.
- 8 Ya murió la flor de España, ya murió la flor de abril.
Ya murió la que reinaba reina después de morir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Larache, MARRUECOS. Halia Benzecrí, 59 años.

Manuel Manrique de Lara, [1916]

>AMP

40 (1)

- ¿Dónde va usted, el caballero, dónde vas, triste de tí?
- 2 -Voy en busca de mi esposa, siete años que no la vi.
-La tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi.
- 4 Las señales que llevaba yo se las puedo decir:
su carita era de rosa y sus dientes de marfil,
- 6 la garganta de alabastro, dientes de un fino marfil,
la ropa que la hacen es de un rico casimir,
- 8 el velo con que la cubren es de un rico carmesí,
los zapatos que llevaba eran un rico chapín,
- 10 el peine con que la peinan era de un rico marfil,
cien condes que la velaban, caballeros más de mil.
- 12 -Sea muerta, sea viva, a su casa yo he de ir.
Al subir las escaleras una sombra vi venir,
- 14 más me retiraba de ella, más se acercaba a mí.
-No te asustes, caballero, no te asustes tú de mí
16 que soy tu querida esposa siete años que no te vi.
-Si sois mi querida esposa, tira tus brazos a mí.
- 18 -Los brazos que te abrazaban con la tierra los cubrí;
la boca que te hablaba los gusanos la llevai;
20 los ojos que te adoraban a la tierra se los di.
Cásate tú, caballero, cástate no estés así.
- 22 La primer hija que tengas tú nómbrala como a mí.
Adiós, adiós, caballero, adiós que me quiero ir
24 que la tierra ya me llama para mi cuerpo cubrir.
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril.
- 26 -Ya murió la que era reina, reina después de morir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Melilla, MARRUECOS.

Manuel Alvar, entre julio de 1949 y enero de 1959.

ED. Manuel Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles,
Porrúa, México, 1966, pp. 54-55.

41 (f)

- Yo me partiera de Burgos de Burgos para París,
 2 en mitad de aquel camino, un parmero me encontrí.
 -¿Dónde vas, triste del conde, dónde vas, triste de tí?-
 4 -Voy a ver a mi esposita, siete años no la vi.-
 -Flisme la vida, el conde, yo te diré lo que vi.-
 6 -Yo te la fío, el palmero, si Dios me la dejó a mí.-
 -Yo he visto a tu esposita, muerta es que yo la vi:
 8 la mortaja que llevaba era de un fino felí;
 la caja donde la llevaban, era de un fino marfil;
 10 condes y duques la lloran, todos por amor de tí.-
 -Sea muerta, sea viva, a verla tengo que ir.-
 12 Y en meatad de aquel camino, una sombra me encontrí;
 cuanto más me retiro d'ella, más se acerco a mí.
 14 -No te alejes, buen rey, no te alejes de cabe mí;
 que soy tu esposita, muerta que ya quedí.-
 16 -Si tú eres mi esposita echa los brazos a mí.-
 -Los brazos que ésta abrazaba, en la tierra los podrí;
 18 los ojos que te miraban de gusanos los llení.
 Cásate, triste del reye, cástate triste de tí:
 20 la primer hija que tengas no la nombres nada más que a mí.-
 El conde al oír eso, muerto quedó ahí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Socorro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. José A. Torres, 36 años.
Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, "Romancero nuevomejicano", Revue Hispanique, XXXIII (1915), p. 31.

Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 24.

42 (í)

En una playa arenosa una blanca sombra vi,
2 que entre más me retiraba, más se acercaba de mí.
-¿Adónde vas, caballerito, alejándote de mí?-
4 -Voy en busca de mi esposa, que hace días que no la vi.-
6 -Ya tu esposa ya murió, de cierto, que yo la vi;
el vestido que llevaba era rojo carmesí,
8 el cajón que la llevaban era blanco y de marfil;-
Se acabó la flor de mayo, se acabó en el mes de abril;
10 se acabó la que reinaba en la suida de Madrí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Socorro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Gregorio García, 30 años.
Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, "Romancero nuevomejicano", Revue Hispanique, XXXIII (1915), p. 32.

Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 21.

43 (1)

- En una playa arenosa una blanca sombra vi,
2 y entre más me retiraba, más se acercaba de mí.
-¿Dónde vas, caballero, alejándote de mí?-
4 -Voy en busca de mi esposa, que hace días no la vi.-
-Ya tu esposa ya es muerta con mis ojos yo la vi,
6 cuatro duques la llevaban, a la ciudad de Madrid.
El coche en que la llevaban era de oro y cortesí,
8 la tapa que le pusieron era de oro y de marfil.-
Cásate, caballero, y no te quedes así
10 y al primer niño que tengas ponle nombre como a mí.
Ya murió la flor de mayo, ya murió en el mes de abril;
12 ya murió la que reinaba en la ciudad de Madrid.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Los Padillas, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Juanita Sánchez,
años.

Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, "Romancero nuevomejicano", Revue
Hispanique, XXXIII (1915), p. 32.

Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 24-25.

44 (1)

- En una playa arenosa una sola sombra vi,
2 y entre más me retiraba, más se acercaba de mí.
-¿Onde vas, caballero, alejándote de mí?--
4 -Voy en busca de mi esposa, que hace un año no la vi.-
-Vuélvete, el caballero, vuélvete, no seas así;
6 ya tu esposa ya está muerta, ya está muerta, yo la vi;
cuatro duques la llevaban, para el portal de Madrid;
8 el cajón que la llevaban era de oro y de marfil;
la ropa que le pusieron no te la puedo decir.-
10 Ya murió la flor de mayo, ya murió en el mes de abril;
ya murió la que reinaba en el portal de Madrí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Bernalillo, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Próspero Baca, 67 años.
Arthur M. Campa.

ED. Arthur M. Campa, Spanish Folk-Poetry in New Mexico.
University of New Mexico Press, Albuquerque, 1946
p. 45.

45 (í)

En una playa arenosa una blanca sombra vi,
2 que entre más se retiraba, más se acercaba a mí.
Se acabó la flor de marzo, reventó la flor de abril;
4 se acabó la que reinaba en la ciudad de Madrid.
-¿A dónde vas, caballero, dónde vas andando así?-
6 -Voy en busca de mi esposa, cuatro días no la vi.-
-Pues tu esposa es muerta ya, es verdad que yo la vi;
8 cuatro duques la han pasado por la ciudad de Madrid.
Cásate, caballero, cástate, no estés así.
10 El primer hijo que tengas, ponle el nombre como a mí.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Carrizoso, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Estéfana Pino y Gallegos, 52 años.

Aurelio M. Espinosa¹².

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 23.

46 (i)

En una playa de arena una blanca sombra vi,
 2 entre más me retiraba, más se acercaba ella a mí.
 -¿Adónde vas, caballero, alejándote de mí?—
 4 -Voy en busca de mi esposa, que hace días que la perdí.—
 -Ya tu esposa ya está muerta, ya está muerta, yo la vi;
 6 cuatro duques la llevaban, a enterrarla, yo los vi.
 la toca que la cubría era raso carmesí,
 8 la tumba en que la llevaban era de oro y de marfil;—
 Cásate, cástate, caballero, pues no te quedas así;
 10 esas tres niñas que tienes sácalas a divertir.
 La primer niña que tengan ponle el nombre como a mí.
 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril;
ya murió la que reinaba en el portal de Madrid.¹³

¹² Sobre los materiales incluidos en el Romancero de Nuevo México, Espinosa aclara que fueron recogidos él mismo, por su padre Celso Espinosa, (muerto en 1933), por Trinidad García (parte central de Nuevo México), por Juan B. Rael (alabados y textos religiosos), por Rubén Cobos, y por el jesuita Juan Bautista Rallière (entre 1858 y 1913).

¹³ El estribillo se repite cada dos versos.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Río Mimbres, Faywood, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Mateo Parras, 34 años.

Aurelio M. Espinosa et al..

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 25-26.

47 (í)

- En una playa arenosa una blanca sombra vi;
2 yo me retiraba de ella y ella se acercaba a mí.
-¿Qué anda haciendo, caballero? ¿qué anda haciendo por aquí?—
4 -Ando en busca de mi esposa, que hace días la perdí.—
-Cásate, esposo mío, no te quiero ver así;
6 la primer niña que tengan le han de poner como a mí.
Mi esposo y mis hijitos son los que me han de llorar;
8 y ellos mismos han de ver donde me han de sepultar.—

LA APARICION DE LA AMADA. (0168)

Pajarito, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Fernanda Soto, 40 años.
Aurelio M. Espinosa et al.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 25.

48 (i)

- En una playa arenosa una blanca sombra vi,
2 que entre más me retiraba, más se acercaba a mí.
-¿Adónde vas, caballero, alejándote de mí?-
4 -Voy en busca de mi esposa, que hace tiempo no la vi.-
-Ya tu esposa ya es muerta, ya es muerta, yo la vi;
6 la tapa que le pusieron era de oro y de marfil;
cuatro duques la llevaban a la ciudad de Madrid.-
8 Ya murió la que reinaba en la ciudad de Madrid.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Cerro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Ricardo Archuleta, 64 años.
Aurelio M. Espinosa et al.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953,
(Anejos de la RFE, 58), p. 25.

49 (í)

- En una playa arenosa una blanca sombra vi,
2 y entre más me retiraba; más se acercaba ella a mí.
--¿Adónde vas, caballero, alejándote y así?--
4 --Voy en busca de mi amante, que hace un año la perdí.--
--Ya tu amante ya está muerta, no lo dudes, yo la vi;
6 cuatro coches la llevaban, cuatro caballeros vi;
el coche que la llevaba era de oro y de marfil;
8 la llevaban a enterrar a la ciudad de Madrid.--
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril;
10 ya murió la que reinaba en la ciudad de Madrid.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Santa Bárbara, CALIFORNIA, ESTADOS UNIDOS. Eduviges Cordero, 89 años.

Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, "Romances tradicionales en California", en Homenaje a Menéndez Pidal, Hernando, Madrid, 1925, t.I, p. 310.

50 (i)

En una arenosa playa una hermosa ninfa vi,
2 que cuanto más me alejaba más se acercaba de mí.
-¿Dónde vas, caballerito, ausentándote de mí?-
4 -Voy en busca de mi esposa, que hace días no la vi.-
-Tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
6 muchos condes la llevaban al palacio de Madrid;
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril;
8 ya murió la que reinaba en la corte de Madrid.

FRAGMENTOS

Belén, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Ana María Aragón, 38 años.

Aurelio M. Espinosa et al.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 26.

- En una playa arenosa una sombra blanca vi,
 2 y entre más me retiraba, más se acercaba de mí.
 -¿Adónde vas, caballero, alejándote de mí?-
 4 -Voy en busca de mi esposa, ya hace días no la vi.-
 -Ya tu esposa ya es muerta, ya es muerta, yo la vi;
 6 cuatro duques la llevaban, todos de oro copesí,
 las tapas que la cubrían eran de oro y de marfil.-

Chimayó, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Marina Ortega, 44 años.

Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 26.

- En una playa arenosa y una sombra blanca vi,
 2 entre más me retiraba, más se acercaba ella a mí.
 -¿Adónde vas, caballero, y alejándote de mí?-
 4 -Voy en busca de mi esposa, ya hace días no la vi.-
 -Ya tu esposa ya está muerta, ya está muerta, yo la vi;
 6 cuatro duques la llevaban, caballeros más de mil.-

Las Vegas, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Luisa Nevárez, 59 años.

Aurelio M. Espinosa.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 26.

- En una playa arenosa y una sombra blanca vi,
 2 y entre más me retiraba, más se acercaba, ¡ay de mí!
 -¿Dónde vas, caballero, dónde vas, andando así?-
 4 -Voy en busca de mi esposa. ya hace tiempo no la vi.-
 -Ya tu esposa ya está muerta, ya está muerta, yo la vi;
 6 la llevaban a enterrarla y a la ciudad de Madrid;

cuatro duques la llevaban, cuatro caballeros vi.
 8 La llevaban a enterrarla a la ciudad de Madrid.-

Alcalde, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Emilia Lara Montoya,
 74 años.

Aurelio M. Espinosa et al.

ED. Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, Consejo
 Superior de Investigaciones Científicas, Madrid,
 1953, (Anejos de la RFE, 58), p. 27.

En una arenosa playa y una sombra blanca vi,
 2 y entre más me retiraba. más se acercaba ella a mí.
 -¿Y dónde va, caballero, y alejándose de mí?--
 4 -Voy en busca de mi esposa, que hace días que no la vi.-
 -Ya su esposa, ella es muerta, ella es muerta, yo la vi;
 6 cuatro duques la llevaban, caballeros más que vi.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Zamora, MICHOACAN, MEXICO. Alejandro García, 24 años. Procede de Baja California.

Recolección UNAM: Jesús Guillén, c. 1976.

ED. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 108.

>AGP-MDR

51 (í)

A la orilla de una palma una negra sombra vi;
 2 mientras más yo me alejaba ella se acercaba a mí.
 -Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?--
 4 -Ando en busca de mi amada que hace tiempo la perdí.--
 -Su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candelabros negros la alumbraron al morir.--
 -Cásate, esposo querido, cástate, no andes así,
 8 son recuerdos de tu amada pa que te acuerdes de mí.--

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Jacona, MICHOACAN, MEXICO. José Rodiles, 27 años.

Recolección UNAM: Jesús Guillén, 1976.

ED. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 107.

>AGP-MDR

52 (1)

- A la orilla de una playa una sombra negra vi;
 2 yo me retiraba de ella, ella se acercaba a mí.
 -Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?--
 4 -Ando en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.--
 -Pues su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candeleros blancos la alumbraron a ella ahí.--
 -Cásate, esposo querido, cástate, no andes así,
 8 la primera hija que tengas le pondrás igual que a mí;
 de los hijos que quedaron sácalos a divertir,
 10 nómbrame cuando les hables pa que se acuerden de mí.--
 -Se secó la flor de mayo, se secó la flor de abril.
 12 Son secretos de mi esposa que dejó antes de morir.--

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Querétaro, QUERETARO, MEXICO. José Magaña, 42 años.

Recolección UNAM: Jesús Guillén, 1976.

ED. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 107.

>AGP-MDR

53 (1)

- A la orilla de una playa una sombra negra vi;
 2 yo me retiraba de ella, ella se acercaba a mí.
 -Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?—
 4 -Ando en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.—
 -Pues su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candeleros blancos la alumbraron al morir.—
 -Cásate, esposo querido, cástate, no andes así,
 8 la primera hija que tengas le pondrás igual que a mí;
 a los hijos que quedaron sácalos a divertir,
 10 nómbrame cuando les hables pa que se acuerden de mí.—
 -Se secó la flor de mayo, se secó la flor de abril.
 12 Son recuerdos de mi Lola que dejó antes de morir.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Lagos de Moreno, JALISCO, MEXICO. Señor Pepito, 37 años, cantor ciego.

Recolección UNAM: Sergio López, julio de 1979.

ED. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 107.

>AGP-MDR

54 (í)

- A la orilla de una playa una sombra negra vi;
 2 yo me retiraba de ella, ella se acercaba a mí.
 -Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?—
 4 -Ando en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.—
 -Su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candeleros blancos la alumbraban a ella allí.—
 -Cásate, esposo querido, cástate, no andes así,
 8 la primera hija que tengas le pondrás igual que a mí;
 de los hijos que quedaron sácalos a divertir,
 10 pláticales de su madre pa que se acuerden de mí.—
 -Se secó la flor de mayo, se secó la flor de abril.
 12 Son recuerdos de mi esposa que dejó antes de morir.—

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Lagos de Moreno, JALISCO, MEXICO.

Recolección UNAM: Sergio López, julio de 1979.

ED. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986, p. 108.

>AGP-MDR

55 (í)

- A la orilla de una playa una sombra negra vi;
 2 yo me retiraba de ella, ella se acercaba a mí.
 -Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?--
 4 -Ando en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.--
 -Ya su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
 6 cuatro candeleros blancos alumbraban frente a mí.
 -De los hijos que quedaron sácalos a divertir,
 8 háblales cuando los mientes pa que se acuerden de mí.--
 -Se secó la flor de mayo, se secó la flor de abril.
 10 Son recuerdos de mi esposa que dejó antes de morir.--

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

SALTA, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 548.^{1*}

56 (1)

- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas triste de mí?—
 2 —Voy en busca de mi esposa a quien ha días no vi.—
 —Ya tu esposa ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
 4 el cajón que la llevaba era de oro y de marfil,
 el manto que la cubría era de puro alhelí,
 6 los zapatos que llevaba eran de rico charol,
 regalados por Alfonso el día que se casó,
 8 la compañía que llevaba era un joven que lloraba.
 A la subida del monte a la bajada del tren,
 10 cuándo yo más me acercaba ella se acercaba más.
 —No te asustes caballero, no te asustes tú de mí,
 12 que soy tu esposa querida, que hoy vengo a despedirme.

^{1*} Los materiales publicados por Moya están sacados de la gran Encuesta del Magisterio realizada por los maestros rurales en 1921 en Argentina debido a una iniciativa oficial. Existen algunos índices preparados por R. Rojas en los cuales se puede localizar la proveniencia exacta de los textos. La mayoría de los materiales siguen inéditos hasta la fecha y se hallan en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología en Buenos Aires.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

SANTIAGO DEL ESTERO, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 554.

57 (1)

- ¿Para dónde mi buen conde, tan triste que va usted?-
- 2 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.-
- Vuestra esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi,
- 4 cuatro duques la llevaron en carro de oro y marfil.-
- Cuando iba por el camino una sombra se acercaba,
- 6 cuando más se retiraba, más se acercaba a mí.
- No te asustes mi buen conde, no te asustes tú de mí,
- 8 que yo soy tu fiel esposa que por tí quiso morir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

SANTA FE, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, pp. 544-545.

58. (1)

- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas tan solo así?-
2 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la vi.-
-Tu esposa ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
4 el cajón que la llevaba era de oro y de marfil,
los zapatos que llevaba eran de un rico charol,
6 regalados por su esposo la noche que se casó,
su carita era de cera y los dientes de marfil.-
8 Al entrar al cementerio una sombra negra vi,
cuánto más me retiraba más se aproximaba a mí.
10 -No te asustes esposito, no te asustes tú de mí,
que soy tu esposa querida, abre los brazos a mí.
12 Los brazos y los besos a la tierra se los di.
Cásate esposo mío, cástate y no estés así,
14 la primera hija que tengas ponle Dolores por mí.
No la saques a paseo, no la llesves al jardín,
16 métele entre cristales, no le pase lo que a mí.-
Los faroles de la calle ya no quieren alumbrar
18 porque ha muerto Dolores, luto le quieren llevar.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

ENTRE RIOS, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 550.

59 (1)

- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas triste de tí?—
 2 —Voy en busca de mi esposa que hace años no la vi.—
 —El cajón que la llevaba era de oro y de marfil,
 4 las alhajas que tenía no te las sabré decir,
 el mantón que la cubría era de hojas de jazmín.—
 6 Al bajar un monte abajo vi una sombra llegar a mí;
 cuánto más yo más me alejaba ella más se acercaba a mí.
 8 Y en voz baja me dijo:
 —¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas triste de tí?—
 10 —Voy en busca de mi esposa que hace años no la vi.—
 —Si tu esposa ya esta muerta, muerta, muerta yo la vi;
 12 tres caballeros la llevaban por las calles de Madrid.
 Y un letrado que decía: "Aquí murió la fiel esposa:
 14 y un letrado que decía: "Aquí murió la flor de abril".

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)
ENTRE RIOS, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la
colección de folklore, Univ. de Buenos Aires,
Buenos Aires, 1941, t. II, p. 551.

60 (í)

- Al subir una montaña una sombra vi venir;
2 cuánto más yo más me alejaba ella más se acercaba a mí.
-No se asute, caballero, no se asuste usted de mí.
4 -Voy en busca de mi esposa que tiempo la perdí.-
-Su esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
6 las alhajas que llevaba yo se las podré decir,
el cajón era de oro y la tapa de marfil,
8 y el mantón que la cubría eran flores de alhelí.-
Los faroles de palacio apagados siempre están,
10 los faroles de palacio nunca más se encendrán.
-Se acabó la flor de mayo se acabó la flor de abril.
12 Se acabó mi fiel esposa que hace tiempo la perdí.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

TUCUMAN, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 553.

61 (1)

- ¿Para dónde mi buen conde, para dónde va usted?--
2 -Voy en busca de mi esposa que hacen días no la vi.--
-Ya su esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi,
4 el cajón que la llevaron era de oro y de marfil;
la compañía que llevaba caballeros más de mil.--
6 -Cuándo te cases con otra cástate con Alquimir.
La primer hija que tengas me le pondrás Beatriz.--
8 -Adiosito flor de mayo, adiosito flor de abril.
¡Ay de mi querida esposa que por mí quiso morir!--

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

CORDOBA, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 551.

62 (f)

- ¿Dónde vas tú, caballero, dónde vas triste de tí?—
2 —Voy en busca de mi esposa que hace días la perdí.—
—Tu esposa está muerta, muerta, muerta yo la vi,
4 las alhajas que llevaba yo te las voy a decir;
el cajón era de oro y la tapa de marfil
6 y el mantón que la cubría era de hojas de jazmín.
Al bajar un monte espeso una sombra vi venir,
8 cuánto más yo me alejaba más se acercaba a mí.
—Yo soy tu fiel esposa que me vengo a despedir,
10 si tú sos mi fiel esposo, dame tus brazos a mí.
—Estos brazos que abrazaban a la tierra se los di.
12 Ya murió la flor de mayo ya murió la flor de abril
y yo soy tu fiel esposa que me vengo a despedir.

FRAGMENTOS

Buenos Aires, BUENOS AIRES, ARGENTINA. María Elena Holmberg de Ambrosetti.

Ramón Menéndez Pidal, 9 de mayo de 1905.

ED. Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", en Cultura Española, I (1906), p. 195. Los romances de América y otros estudios, Espasa Calpe, Madrid, 1939, pp. 40-41.

>AMP

- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas tan solo así?-
 2 -Voy en busca de mi esposa a quien ha días no vi.-
 -Si tu esposita ya está muerta, muerta está que yo la vi;
 4 el cajón que la llevaba era de oro y de marfil,
 las alhajas que tenía no te las sabré decir.

Cachi, SALTA, ARGENTINA.

Juan B. Ambrosetti. Enero de 1907.

>AMP

- ¿Dónde vas caballero con tanta prisa,
 2 dónde vas de Madrid?
 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la veo.-
 4 -Su esposa ya se ha muerto hace tiempo que vi;
 la fueron a enterrar
 6 y el cajón que la llevaban era de oro y marfil,
 las alhajas que tenía las mandaron bendecir.

SANTIAGO DEL ESTERO, ARGENTINA.

ED. Ismael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklóre, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 561.

- ¿Dónde vas, buen caballero, dónde vas, tan solo así?-
 2 -Voy en busca de mi esposa a quien ha días no vi.-
 -Tu esposita ya está muerta, muerta está que yo la vi,
 4 el cajón que la llevaban era de oro y de marfil.
 las alhajas que tenía no te las sabré decir.

SANTIAGO DEL ESTERO, ARGENTINA.

ED. Isnael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 560.

- ¿A dónde va mi caballero, a dónde va tan solo así?—
 2 —Voy en busca de mi amada que hacen días que la vi.—
 —Tu amada ya se ha muerto, tu amada murió ayer,
 4 el cajón que la llevaron era de oro y de marfil.
 —Ya se fue la flor de mayo, ya se fue la flor de abril,
 6 ya se acabó todo el mundo.
-

SANTIAGO DEL ESTERO, ARGENTINA.

ED. Isnael Moya, Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, t. II, p. 560.

- ¿Dónde vas mi caballero, a dónde va tan triste así?—
 2 —Voy en busca de mi esposa que hace tiempo que la vi.—
 —Tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi,
 4 el cajón que la llevaba era de oro y de marfil.
-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. Angela Iriart, 9 años.

Ramón Menéndez Pidal, 1905.

ED. Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", en Cultura Española, 1 (1906), p. 105. También en Los romances de América y otros estudios, Espasa Calpe, Madrid, 1939, pp. 40-41.

>AMP

63 (1)

- ¿Dónde vas, gran caballero, dónde vas triste de mí?
 2 -Voy en busca de mi esposa que hace un año no la vi.-
 -Si tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
 4 el cajón que ella llevaba era de oro y de marfil,
 las alhajas que llevaba no te las puedo decir,
 6 el manto que la cubría era puro carmelín.
 Al llegar al camposanto una sombra se acercó.
 8 -No te asustes caballero, no te asustes tú de mí
 que soy tu querida esposa que hace tiempo no te vi.

Variantes:

2b: hace tiempo.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. Teresa Iriart, 11 años.
Ramón Menéndez Pidal, 1905.

ED. Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", en Cultura Española, 1 (1906), p. 105.
Los romances de América y otros estudios, Espasa Calpe, Madrid, 1939, pp. 40-41.

>AMP

64 (1)

2 -Si tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
el cajón que ella llevaba era de oro y de marfil,

Al llegar al camposanto una sombra se acercó;
4 cada vez me retiraba ella más se me acercaba.
-No te asustes caballero, no te asustes tú de mí
6 que soy tu querida esposa que algún tiempo te querí.
Al subir a la montaña Alberto se desmayó;
8 los soldados le decían: "teniente, tenga valor".

Variantes:

2b: no te lo puedo decir

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Miriam González.

Marina López Blanquet. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

65 (1)

- ¿Dónde va usted, caballero, dónde va usted por aquí?-
- 2 -Voy en busca de mi esposa que hace días que no la veo.-
- Su esposa ya está muerta, muerta está que, yo la vi;
- 4 el cajón que ella llevaba era de oro y de marfil,
la manta que la tapaba era de un rico crespón.-
- 6 Al subir una montaña una sombra vi venir,
cuanto más yo me alejaba, ella más se acercaba a mí.
- 8 -No se asuste, caballero, no se asuste usted de mí,
que soy su querida esposa que me vengo a despedir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Obdulia Pereira.

Marina López Blanquet. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

66 (i)

Al subir una montaña una sombra vi venir,
2 cuanto más yo me alejaba, ella más se acercaba a mí.
-No se asuste, caballero, no se asuste, ¡ay de mí!
4 -Ando en busca de mi esposa que hace días la perdí.-
-Su esposa ya es muerta, muerta yo la vi;
6 cuatro coches la llevaban por la plaza de Madrid.
el cajón era de oro y la tapa de marfil,
8 el vestido que llevaba era de rico zafir,
que se lo regaló Alfonso el día antes de morir.
10 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol,
que se los regaló Alfonso el día que se murió.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Soledad Sánchez.

Marina López Blanquet. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

67 (1)

- Al subir una montaña una sombra vi venir,
2 cuanto más yo me alejaba, ella se acercaba a mí.
-No se asuste, caballero, no se asuste, ¡ay de mí!-
4 -Que ando en busca de mi esposa que hace días la perdí.-
-Su esposa ya es muerta, muerta yo la vi;
6 cuatro coches la llevaban por las calles de Madrid.
el cajón era de oro y la tapa de marfil,
8 el vestido que llevaba era de un rico zafir,
que se lo regaló Alfonso el día antes de morir.
10 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol,
que se los regaló Alfonso el día que ella se casó.-

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Milkar Techera.

Marina López Blanquet. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

68 (í)

- Al subir una montaña una sombra vi venir,
2 -¿Dónde vas, mi caballero, usted tan apurado?
-Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la veo.-
4 -Su esposa muerta está, muerta está que yo la vi;
el cajón que ella llevaba era de oro y de marfil,
6 la manta que la cubría era de un rico alhelí.
Al llegar al cementerio una sombra vi venir.
8 -No te asustes, caballero, no te asustes, ¡ay de mí!,
que yo soy tu fiel esposa que concluyo de vivir.

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Alumno del liceo de Rocha.
Marina López Blanquet. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

69 (í)

- Al subir una montaña una sombra vi venir,
2 cuanto más yo me alejaba, ella se acercaba a mí.
--¿Dónde vas, mi caballero, dónde vas, triste de mí?--
4 --Voy en busca de mi esposa que hace días que no la vi.--
--Si tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
6 cuatro coches la llevaban por la plaza de Madrid.
el cajón era de oro y la tapa de marfil,
8 el vestido que llevaba era de un rico zafir,
que se lo regaló Alfonso el día antes de morir.
10 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol,
que se los regaló Alfonso el día que ella se casó.
12 No te asustes, caballero, no te asustes tú de mí,
sí yo soy tu fiel esposa que me vengo a despedir.--

LA APARICION DE LA ENAMORADA (0168)

Rocha, ROCHA, URUGUAY. Fabiana Bobadilla de Núñez.

Soledad Sánchez. 1946.

>AMP. Col López B. 1948

70 (í)

Al subir una montaña una sombra vi venir,
2 cuanto de ella me alejaba, más se acercaba ella a mí.
-No se asuste, caballero, no se asuste usted de mí,
4 que soy su esposa querida que me vengo a despedir.
-Mi esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi;
6 el cajón que ella llevaba era de oro y de marfil,
la tapa que la tapaba era de un rico metil;
8 la compañía que llevaba, caballeros que lloraban.-
Ya se acaba el mes de mayo, ya se acaba el mes de abril;
10 ya se acaba, caballero, ya se acaba para mí.

FRAGMENTO

Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. M. de B.

Ildefonso Pereda Valdés.

ED. Ildefonso Pereda Valdés, Cancionero popular uruguayo,
Florensa y Lafón, Montevideo, 1947, p.
73.

- ¿Dónde vas, tú, caballero, dónde vas, triste de ti?
2 -Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la vi.
-Pues tu esposa está muerta, es muy cierto, yo la vi,
4 el cajón era de oro y la tapa de marfil,
la mortaja que llevaba era de hojas de jazmín,
6 los zapatitos de plata y la cara de un querubín,
la quirnalda de azucenas, de azabar y toronjil
8 y el paño con que la cubren es de tela carmesí.
Los grandes pusieron lutos todos por amor de tí,
10 y de la gente menuda pasan de sesenta mil.

Indice por regiones
(Lugares, recolectores y fechas)

Núm.

VERSIONES VIEJAS

- 1.- Cancionero en el Museo Británico, Ms. add. 10431. c. 1500..
- 2.- Pliego suelto aragonés, c. 1506.
- 3.- Pliego suelto "Aquí comiençan onze maneras de romances...", 1516-1517. Museo Británico.
- 4.- Pliego suelto "Aquí comienzan. iijj. Romances glossados...", [c. 1525]. Biblioteca de Praga.
- 5.- Lorenzo de Sepúlveda, Romances nuevamente sacados de..., 1551.
- 6.- Pliego suelto "Aquí comiençan diez maneras de romances con sus..." Biblioteca Nacional de Madrid..

BURGOS

- 7.- Los Balbases, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, antes de 1906.
- 8.- Rioparaíso, BURGOS, Matías Martínez Burgos, [c. 1910]
- 9.- Villatoro, BURGOS, Aurelio M. Espinosa, 1920.

ZAMORA

- 10.- (Villalpando), ZAMORA, Francisco Salado, 1905-1909.
- 11.- Villar de los Pisones, ZAMORA, Carolina Poncet, 1912.

GALICIA

- 12.- Cerdedo, PONTEVEDRA, GALICIA, 1904

CATALUÑA

- 13.- CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
- 14.- CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
- 15.- Castellar de Nuch, BARCELONA, CATALUNYA, H. Anglés y P. Bohigas 1922.
- 16.- Solsona, LLEYDA, CATALUNYA, H. Anglés y P. Bohigas, 1922.
- 17.- Odén, LLEYDA, CATALUNYA, H. Anglés y P. Bohigas, 1922.

- 18.-La Mora, LLEYDA, CATALUNYA, H. Inglés y P. Bohigas, 1922.
- 19.-Calaf, BARCELONA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
- 20.-Polinyá, BARCELONA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
- 21.-Oliana, LLEYDA, CATALUNYA, P. Bohigas, 1923.
- 22.-Biosca, LLEYDA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
- 23.-Can Cirera, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y B. Llongueras, 1924.
- 24.-Sant Privat, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y A. Bonell, 1925.
- 25.-Besalú, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y A. Bonell, 1926.
- 26.-Montblanch, TARRAGONA, CATALUNYA, J. Just y J. M. Roma, 1928.
- 27.-Ugern, ?, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1929.
- 28.-Bellví, LLEYDA, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1930.
- 29.-Juneda, LLEYDA, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1930.
- *CATALUNYA, s.l., Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
- *CATALUNYA, s.l., Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.

ANDALUCIA

- 30.-Sevilla, SEVILLA, ANDALUCIA, Antonio Machado, antes de 1882.
- 31.-Osuna, SEVILLA, ANDALUCIA, Francisco Rodríguez Marín, 1880.
- 32.-Alozaina, MALAGA, ANDALUCIA, Juan Marqués Merchán, 1921.
- 33.-Medina Sidonia, CADIZ, ANDALUCIA, Juan Tamayo y Francisco, octubre de 1931.

MURCIA

- 34.-Cartagena, MURCIA, [M. Manrique de Lara, 1916-1919?]

CANARIAS

- 35.-TENERIFE, CANARIAS, J.M. García de Sotomayor y M. Manrique de Lara.
- 36.-El Carrizal, GRAN CANARIA, CANARIAS, Juan Ramírez y Maximiano Trapero, 5 de mayo de 1981.

SEFARDI

- 37.-Tánger, MARRUECOS, José Benoliel, 1904-1906.
- 38.-Tánger, MARRUECOS, José Benoliel, 1906.
- 39.-Tetuán, MARRUECOS, Manuel Manrique de Lara, 1915.
- 40.-Larache, MARRUECOS, Manuel Manrique de Lara, 1916.

41.-Melilla, MARRUECOS, Manuel Alvar, julio de 1949-enero de 1959.

ESTADOS UNIDOS

- 42.-Socorro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.
43.-Socorro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.
44.-Los Padillas, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.
45.-Bernalillo, NUEVO MEXICO, Arthur M. Campa, antes 1946.
46.-Carrizoso, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes 1953.
47.-Río Mimbres, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
48.-Pajarito, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
49.-Cerro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Belén, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Chimayó, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Las Vegas, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Alcalde, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
50.-Santa Bárbara, CALIFORNIA, Aurelio M. Espinosa, antes de 1925.

MEXICO

- 51.-Zamora, MICHOACAN, Recolección UNAM (J. Guillén), c. 1976.
52.-Jacona, MICHOACAN, Recolección UNAM (J. Guillén), 1976.
53.-Querétaro, QUERETARO, Recolección UNAM (J. Guillén), 1976.
54.-Lagos de Moreno, JALISCO, Recolección UNAM (S. López), julio de 1979.
55.-Lagos de Moreno, JALISCO, Recolección UNAM (S. López), julio de 1979.

ARGENTINA

- 56.-SALTA, Encuesta del Magisterio, 1921.
57.-SANTIAGO DEL ESTERO, Encuesta del Magisterio, 1921.
58.-SANTA FE, Encuesta del Magisterio, 1921.
59.-ENTRE RIOS, Encuesta del Magisterio, 1921.
60.-ENTRE RIOS, Encuesta del Magisterio, 1921.
61.-TUCUMAN, Encuesta del Magisterio, 1921.
62.-CORDOBA, Encuesta del Magisterio, 1921.
*Buenos Aires, BUENOS AIRES, Ramón Menéndez Pidal, 9 de mayo de 1905.

- *Cachi, SALTA, Juan B. Ambrosetti, enero de 1907.
- *Santiago del Estero, Encuesta del Magisterio, 1921.
- *Santiago del Estero, Encuesta del Magisterio, 1921.
- *Santiago del Estero, Encuesta del Magisterio, 1921.

URUGUAY

- 63.-Montevideo, MONTEVIDEO, Ramón Menéndez Pidal, 1905.
- 64.-Montevideo, MONTEVIDEO, Ramón Menéndez Pidal, 1905.
- 65.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 66.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 67.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 68.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 69.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 70.-Rocha, ROCHA, Soledad Sánchez, 1946.
- *Montevideo, MONTEVIDEO, Ildefonso Pereda Valdés, antes de 1947.

Indice alfabético
(lugares e informantes)

Núm

*Alcalde, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Emilia Lara Montoya, 74 años.	
Alozaina, MALAGA, ANDALUCIA. Una mujer de 47 años.	32
*Belén, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Ana María Aragón, 38 años.	
Bellvís, LLEYDA, CATALUNYA.	28
Bernalillo, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Próspero Baca, 67 años.	45
Besalú, GIRONA, CATALUNYA.	25
Biosca, LLEYDA, CATALUNYA. Magdalena Suriguèra.	22
*Buenos Aires, BUENOS AIRES, ARGENTINA. Ma. Elena Holmberg.	
*Cachi, SALTA, ARGENTINA.	
Calaf, BARCELONA, CATALUNYA. Trinidad Rovera.	19
Can Cirera, GIRONA, CATALUNYA.	23
Carrizoso, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Estéfana Pino, 52 años.	46
Cartagena, MURCIA. Carmen Teruel, 19 años.	34
Castellar de Nuch, BARCELONA, CATALUNYA. Cecilia Orriols, 37 años.	15
CATALUNYA. s.l.	13
CATALUNYA. s.l.	14
*CATALUNYA. s.l.	
*CATALUNYA. s.l.	
Cerdedo, (Cerdedo), PONTEVEDRA, GALICIA. Lucía Domínguez, [65 años].	12
Cerro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Ricardo Archuleta, 64 años.	49
CORDOBA, ARGENTINA.	62
*Chimayó, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Marina Ortega, 44 años.	
El Carrizal, GRAN CANARIA, CANARIAS. Dolores Verona Silva, 56 años.	36
ENTRE RIOS, ARGENTINA.	59, 60
Jacona, MICHOACAN, MEXICO. José Rodiles, 27 años.	52
Juneda, LLEYDA, CATALUNYA.	29
La Mora, LLEYDA, CATALUNYA. Rec. en Montpol. Concepción Villaró, 20a.	18

INDICES <u>LA APARICION...</u>	580
Lagos de Moreno, JALISCO, MEXICO.	55
Lagos de Moreno, JALISCO, MEXICO. Señor Pepito, 37 años.	54
Larache, MARRUECOS. Halia Benzecrí, 59 años.	40
*Las Vegas, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Luisa Nevárez, 59 años.	
Los Balbases, (Los Balbases), BURGOS, Demetria Santamaría, 28 años.	7
Los Padillas, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Juanita Sánchez, 41 años.	44
Medina Sidonia, CADIZ, ANDALUCIA. Rec. en Cádiz. Josefa Macías, 60 a.	34
Melilla, MARRUECOS.	41
Montblanch, TARRAGONA, CATALUNYA.	26
Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. Angela Iriart, 9 años.	63
Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. Teresa Iriart, 11 años.	64
*Montevideo, MONTEVIDEO, URUGUAY. M. de B.	
Odén, LLEYDA, CATALUNYA. Rosa Besora, 60 años.	17
Oliana, LLEYDA, CATALUNYA. Carmen Esteve, 60 años.	21
Osuna, SEVILLA, ANDALUCIA.	31
Pajarito, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Fernanda Soto, 40 años.	48
Polinyá, BARCELONA, CATALUNYA. Teresa Roger, 40 años.	20
Querétaro, QUERETARO, MEXICO. José Magaña, 42 años.	53
Rio Mimbres, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Mateo Parras, 34 años	47
Rioparaiso, BURGOS.	8
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Alumno del liceo de Rocha.	65
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Fabiana Bobadilla de Núñez.	66
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Milkar Techera.	67
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Miriam González.	68
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Obdulia Pereira.	69
Rocha, ROCHA, URUGUAY. Niña Soledad Sánchez.	70
SALTA, ARGENTINA.	56
Sant Privat, GIRONA, CATALUNYA.	24
Santa Bárbara, CALIFORNIA, ESTADOS UNIDOS. Eduviges Cordero, 89 años.	50
SANTA FE, ARGENTINA.	58
SANTIAGO DEL ESTERO, ARGENTINA.	57
*Santiago del Estero, ARGENTINA. (3)	
Sevilla, SEVILLA, ANDALUCIA.	30
Socorro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. Gregorio García, 30 años.	43
Socorro, NUEVO MEXICO, ESTADOS UNIDOS. José A. Torres, 36 años.	42

<u>INDICES LA APARICION...</u>	581
Solsona, LLEYDA, CATALUNYA. Agustina Balletbó, 28 años.	16
Tánger, MARRUECOS.	37, 38
TENERIFE, CANARIAS.	35
Tetuán, MARRUECOS. Sultana Cohen, 46 años y Esther Levi, 13 años.	39
TUCUMAN, ARGENTINA.	61
Ugern, ?, CATALUNYA.	27
(Villalpando), ZAMORA	10
Villar de los Pisones, ZAMORA. Recogido en La Habana, Cuba.	11
Villatoro, BURGOS. Purificación Villalaín, 9 años.	9
Zamora, MICHOACAN, MEXICO. Alejandro García, 24 años.	51

Indice cronológico
(Lugares y colectores)

úm.

- 1.- Cancionero manuscrito en el Museo Británico, Ms. add. 10431. c. 1500.
- 2.- Pliego suelto aragonés. Zaragoza, c. 1506.
- 3.- Pliego suelto "Aquí comiençan onze maneras de romances...", Burgos, 1516-1517.
- 4.- Pliego suelto "Aquí comienzan. iii]. Romances glossados...", [c. 1525]
- 5.- Lorenzo de Sepúlveda, Romances nuevamente sacados de..., 1551.
- 6.- Pliego suelto "Aquí comiençan diez maneras de romances con sus..."
- 13.-CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
- 14.-CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
*CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
*CATALUNYA, Manuel Milà i Fontanals, antes de 1853.
- 31.-Osuna, SEVILLA, ANDALUCIA, Francisco Rodríguez Marín, 1880.
- 30.-Sevilla, SEVILLA, ANDALUCIA, Antonio Machado, antes de 1882.
- 12.-Cerdedo, PONTEVEDRA, GALICIA, 1904
- 37.-Tánger, MARRUECOS, José Benoliel, 1904-1906.
*Buenos Aires, BUENOS AIRES, Ramón Menéndez Pidal, 9 de mayo de 1905.
- 63.-Montevideo, MONTEVIDEO, Ramón Menéndez Pidal, 1905.
- 64.-Montevideo, MONTEVIDEO, Ramón Menéndez Pidal, 1905.
- 10.- (Villalpando), ZAMORA, Francisco Salado, 1905-1909.
- 38.-Tánger, MARRUECOS, José Benoliel, 1906.
- 7.- Los Balbases, BURGOS, Narciso Alonso Cortés, antes de 1906.
*Cachi, SALTA, Juan B. Ambrosetti, enero de 1907.
- 8.- Rioparaíso, BURGOS, Matías Martínez Burgos, [c. 1910]
- 11.-Villar de los Pisones, ZAMORA, Carolina Poncet, 1912.
- 42.-Socorro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.
- 43.-Socorro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.
- 44.-Los Padillas, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1915.

- 39.-Tetuán, MARRUECOS, Manuel Manrique de Lara, 1915.
40.-Larache, MARRUECOS, Manuel Manrique de Lara, 1916.
34.-Cartagena, MURCIA, [Manuel Manrique de Lara, 1916-1919?].
35.-TENERIFE, CANARIAS, J.M. García de Sotomayor y M. Manrique de Lara, antes de 1920.
9.- Villatoro, BURGOS, Aurelio M. Espinosa, 1920.
20.-Alozaina, MALAGA, ANDALUCIA, Juan Marqués Merchán, 1921.
56.-SALTA, Encuesta del Magisterio, 1921.
57.-SANTIAGO DEL ESTERO, Encuesta del Magisterio, 1921.
58.-SANTA FE, Encuesta del Magisterio, 1921.
59.-ENTRE RIOS, Encuesta del Magisterio, 1921.
60.-ENTRE RIOS, Encuesta del Magisterio, 1921.
61.-TUCUMAN, Encuesta del Magisterio, 1921.
62.-CORDOBA, Encuesta del Magisterio, 1921.
*SANTIAGO DEL ESTERO, Encuesta del Magisterio, 1921.
*SANTIAGO DEL ESTERO, Encuesta del Magisterio, 1921.
*SANTIAGO DEL ESTERO, Encuesta del Magisterio, 1921.
15.-Castellar de Nuch, BARCELONA, CATALUNYA, H. Inglés y P. Bohigas, 1922.
16.-Solsona, LLEYDA, CATALUNYA, H. Inglés y P. Bohigas, 1922.
17.-Odén, LLEYDA, CATALUNYA, H. Inglés y P. Bohigas, 1922.
18.-La Mora, LLEYDA, CATALUNYA, H. Inglés y P. Bohigas, 1922.
19.-Calaf, BARCELONA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
20.-Polinyá, BARCELONA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
21.-Oliana, LLEYDA, CATALUNYA, Pere Bohigas, 1923.
22.-Biosca, LLEYDA, CATALUNYA, J. Barberá y P. Bohigas, 1923.
23.-Can Cirera, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y B. Llongueras, 1924.
50.-Santa Bárbara, CALIFORNIA, Aurelio M. Espinosa, antes de 1925.
24.-Sant Privat, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y A. Bonell, 1925.
25.-Besalú, GIRONA, CATALUNYA, J. Tomás y A. Bonell, 1926.
26.-Montblanch, TARRAGONA, CATALUNYA, J. Just y J. M. Roma, 1928.
27.-Ugern, ?, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1929.
28.-Bellvis, LLEYDA, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1930.
29.-Juneda, LLEYDA, CATALUNYA, J. Tomás y J. Amades, 1930.

- 33.-Medina Sidonia, CADIZ, ANDALUCIA, Juan Tamayo y Francisco, octubre de 1931.
- 45.-Bernalillo, NUEVO MEXICO, Arthur M. Campa, antes 1946.
*Montevideo, MONTEVIDEO, Ildelfonso Pereda Valdés, antes de 1947.
- 65.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 66.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 67.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 68.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 69.-Rocha, ROCHA, Marina López Blanquet, 1946.
- 70.-Rocha, ROCHA, Soledad Sánchez, 1946.
- 46.-Carrizoso, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes 1953.
- 47.-Río Mimbres, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
- 48.-Pajarito, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
- 49.-Cerro, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Belén, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Chimayó, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Las Vegas, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
*Alcalde, NUEVO MEXICO, Aurelio M. Espinosa, antes de 1953.
- 41.-Melilla, MARRUECOS, Manuel Alvar, julio de 1949-enero de 1959.
- 51.-Zamora, MICHOACAN, Recolección UNAM (J. Guillén), 1976.
- 52.-Jacona, MICHOACAN, Recolección UNAM (J. Guillén), 1976.
- 53.-Querétaro, QUERETARO, Recolección UNAM (J. Guillén), 1976.
- 54.-Lagos de Moreno, JALISCO, Recolección UNAM (S. López), julio de 1979.
- 55.-Lagos de Moreno, JALISCO, Recolección UNAM (S. López), julio de 1979.
- 36.-El Carrizal, GRAN CANARIA, CANARIAS, Juan Ramírez y Maximiano Trapero, 5 de mayo de 1981.

* Fragmentos