

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME II

**Tradição moderna:
poéticas, arquivo e transmissão**



ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME II

**Tradição moderna:
poéticas, arquivo e transmissão**

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2024, IELT - NOVA FCSH; FRMP; IUSMP
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa)
Fundación Ramón Menéndez Pidal
Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid)

Título	Romanceiro Ensaios, Volume II. Tradição moderna: poéticas, arquivo e transmissão
© Editores	Sara Bellido Sandra Boto Álvaro Piquero
Revisão científica	Mariana Masera; José Manuel Pedrosa; José Joaquim Dias Marques; Ana Luisa Lauria; Salvador Rebés; Mònica Sales de la Cruz; Pedro Ferré; Andrés Manuel Martín Durán; Mercedes Zavala; Ana Vian Herrero; Theodora Grigoriadou; Zeljko Jovanovic; Antonio Pardo Cayuela; Ana Valenciano; Manuel da Costa Fontes; Flor Salazar; Gloria Chicote; David Mañero; Ana Paiva Morão; Emili Samper; Santiago Pérez Isasi; Guillermo Gómez-Sánchez Ferrer; Clara Marías; Emilio Ros Fábregas.
I.S.B.N.:	978-989-8968-19-7
Paginação	Isabel Pinto – ACDPRINT
Capa	A partir de um fragmento do tríptico <i>Nau Catrineta</i> (1942-1945) de Almada Negreiros
Edição	2024

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME II

Tradição moderna: poéticas, arquivo e transmissão

Apresentação e edição de

Sara Bellido
Sandra Boto
Álvaro Piquero

IELT | FRMP | IUSMP
Lisboa | Madrid
2024

A obra *Romanceiro | Ensaios* (I e II) agora publicada resulta do aprofundamento dos debates ocorridos na última grande reunião de estudiosos do subgénero poético (VII Congresso Internacional do Romanceiro. Em homenagem a Giuseppe Di Stefano, Lisboa, NOVA FCSH, 10-12 de maio de 2023). Neste sentido, colige ensaios de vários participantes no fórum, sob uma organização geral baseada em dois núcleos temáticos, I. *Interseções e cânone* e II. *Tradição moderna: poéticas, arquivo e transmissão*, que se desdobram em constelações de assuntos críticos e, no seu conjunto, recapitulam as orientações do estado da arte no campo, bem como da investigação próxima.

Os coordenadores gerais da obra,

Teresa Araújo
Jesús Antonio Cid
Ana Vian Herrero

Índice geral

APRESENTAÇÃO

11

POÉTICAS DO ROMANCEIRO

Porque (ainda) menosprezamos tanto o romanceiro tradicional? Estudo de uma variante significativa21

Sandra Boto

Íncipit y variación39

Flor Salazar

Agilidad del lenguaje poético de los romances para tratar situaciones comprometidas65

Ana Valenciano López de Andújar

TRADIÇÃO E COLEÇÕES MODERNAS. ESTUDO E EDIÇÃO

El manuscrito de romances de Josep Massot i Planes de la Fundación Ramón Menéndez Pidal81

Sara Bellido Sánchez

Referencias al más allá en el romancero tradicional 103

Claudia Carranza

A influência portuguesa no romanceiro tradicional da Galiza 123

José Luís Forneiro

Notas sobre os romances marianos da tradição oral portuguesa, a partir de versões inéditas 133

Lina Santos Mendonça

Amor que mata: percepções sobre o amor *post mortem* no romanceiro 165

Natália Albino Pires

Ciento cincuenta años del «Romancero catalan» (1873-1876) de Celestí Pujol i Camps 179

Salvador Rebés Molina

ROMANCEIRO, TRANSMISSÃO E SOCIEDADE

Letras de romances en las danzas paloteadas de la Península Ibérica 205

Javier Asensio García

The Transatlantic Migration of Two Historical Ballads: <i>La muerte del príncipe don Juan and The Death of Queen Jane</i>	249
Teresa Catarella	
Las mil caras del romancero: mediaciones y medialidades	275
Gloria Chicote	
Nau Catrineta – intertextualidades, interdisciplinaridades e outras andanças de um romance que tem ainda muito que contar.....	291
Ana Maria Paiva Morão	
<i>Hilitos de oro</i>, un romance que se viene quebrando	331
Mercedes Zavala Gómez del Campo	

ROMANCEIRO E CULTURA DIGITAL

El romancero moderno en la Península Ibérica y su representación cartográfica	363
Suzanne H. Petersen	
Las imágenes eróticas en el romancero panhispánico: una propuesta de análisis a partir de metodologías digitales	385
Álvaro Piquero	
La presencia del romancero en la base de datos <i>ArxiuFolk</i> del Arxiu de Folklore de la URV	409
Emili Samper Prunera	

Apresentação

O volume II da obra *Romanceiro | Ensaios* gravita em torno do conceito de tradição moderna, congregando reflexões que, de uma forma ou de outra, confluem para o estudo de problemáticas associadas a esta franja da balada ibérica. Partilhamos, contudo, e nunca é demais lembrá-lo, da premissa de que esta cisão não se apresenta isenta de escolhos, na medida em que a simplista separação entre romanceiro de tradição moderna e romanceiro de tradição antiga (aos quais acrescem ainda o romanceiro vulgar, o de cego, o romanceiro novo, a balada romântica, etc.) não representa apropriadamente um universo epistemológico tão complexo como aquele a que dedicamos esta coletânea de estudos.

Correndo ainda assim os riscos inerentes a esta divisão, correspondemos deste modo à necessidade imperiosa de organizar e agrupar os contributos que os diferentes autores gentilmente nos fizeram chegar. Deste trabalho de definição de campos comuns de abordagem surge, pois, a distribuição dos estudos nas diferentes secções do volume, a saber: «Poéticas do Romanceiro», «Tradição e coleções modernas. Estudo e edição», «Romanceiro, transmissão e sociedade», e, por fim, «Romanceiro e cultura digital».

A propósito da primeira das mencionadas secções, «Poéticas do Romanceiro», Sandra Boto, numa reflexão intitulada «Porque (ainda) menosprezamos tanto o romanceiro tradicional? Estudo de uma variante significativa», discorre sobre a utilização do romanceiro tradicional como estratégia induzida desde o século XIX, assumindo o ponto de vista dos preconceitos que inflamaram, no passado e no presente, segundo a autora, a necessidade de inquirir os detentores do romanceiro nas comunidades depositárias da tradição oral. O trabalho aponta o fosso epistemológico cavado entre os estudos que artificialmente segregam o romanceiro ‘livresco’ do romanceiro tradicional, identificando alguns dos perigos que essa separação representa e mostrando como a poética tradicional, tão desprezada, pode afinal ser construtora de sentidos esteticamente pertinentes.

Segue-se o contributo de Flor Salazar, «Íncipit y variación», que reflete sobre o processo de variação intrinsecamente associado à poética tradicional e sobre as diferentes modalidades de comportamento que podem aflorar num lugar particularmente excecional como seja o íncipit de um romance, devido à função identificadora do enunciado que este assume. Conclui a autora, munida de um conjunto completo de exemplos, que é a variação de conteúdo que tende a motivar a variação formal, na abertura dos romances, e não o contrário.

A encerrar este conjunto de trabalhos, Ana Valenciano López de Andújar apresenta-nos «Agilidad del lenguaje poético de los romances para tratar situaciones comprometidas». Como pergunta de partida, o estudo atenta na possibilidade de se aferirem preferências, por parte dos depositários do romanceliro tradicional, por determinados assuntos tratados nos romances, como sejam o trágico ou o amoroso. Neste último caso, procura refletir sobre como a poética tradicional 'resolve', através do recurso a tropos, a representação discursiva do ato sexual ou do elemento escabroso, mediante a discussão de alguns exemplos elucidativos. No fundo, conclui a autora que a linguagem eufemística é uma constante tanto no que respeita à recriação poética detetada na tradição oral moderna como já o era, antes, no romanceliro velho.

Um segundo conjunto de seis textos integra a segunda secção do volume, designada «Tradição e coleções modernas. Estudo e edição». Contribui para esta temática Sara Bellido, com «El manuscrito de romances de Josep Massot i Planes de la Fundación Ramón Menéndez Pidal», onde estuda um manuscrito que se pensa poder ter sido enviado por Josep Massot i Planes a Ramón Menéndez Pidal, intitulado *Folk-lore balear*, e que inclui cinco versões de romances acompanhadas das respetivas partituras. Deste documento, até à data apenas se conhecia uma breve notícia de Diego Catalán, embora anteriormente houvesse sido já estudado de forma preliminar pelo musicólogo José Manrique de Lara, colaborador de Menéndez Pidal. Trata-se, pois, de um contributo relevante para o conhecimento da tradição romancística balear e que aqui suscita comentários detalhados da autora a cada uma das versões de romances, cujo texto edita pela primeira vez.

De seguida, tem lugar o capítulo «Referencias al más allá en el romancero tradicional», por Claudia Carranza, que aborda a representação eufemística associada ao 'além' no romanceliro. Começa por debater as distintas instâncias compreendidas no conceito de 'além', como os conceitos de 'céu' e 'inferno', enquadrados nos

preceitos que a doutrina católica lhes incutiu. Tratando-se de uma presença constante na literatura dita popular, o estudo leva a cabo uma revisão dos motivos, tópicos e fórmulas associados à representação do 'além' no romanceiro latino-americano. Para tal, serve-se de um corpus de trabalho de difusão moderna e de origens diversas, do qual ressalta a preferência da tradição pela utilização de tópicos referentes a espaços liminares de transição entre este mundo e o 'além' e, de forma muito especial, por espaços absolutos como os mencionados 'céu' e 'inferno', procedentes do imaginário religioso.

Num âmbito geográfico peninsular, José Luis Forneiro dedica «A influência portuguesa no romanceiro tradicional da Galiza» ao estudo das relações identificáveis entre a tradição oral moderna romancística de dois territórios contíguos, tanto do ponto de vista geográfico como linguístico: a Galiza e Portugal. Propício à retoma dos contactos entre as culturas galega e portuguesa foi o movimento do *Ressurdimiento* galego do século XIX, no qual o erudito português e editor de romances Teófilo Braga se envolveu. Aventa-se, neste trabalho, a probabilidade de que as influências exercidas sobre o romanceiro português sobre o galego tenham tido origem em fluxos migratórios, o que explicaria a existência de alguns temas e modelos textuais afins à tradição transmontana em terras ourensanas. Incide, de forma especial, sobre o caso do conhecido romance *Conde Alarcos*, que o autor defende constituir o melhor representante da influência portuguesa sobre a tradição oral galega.

Por seu turno, Lina Santos Mendonça, em «Notas sobre os romances marianos da tradição oral portuguesa, a partir de versões inéditas», a propósito do romanceiro de assunto devoto e religioso com enfoque no universo mariano, centra-se no estudo de três temas correntes na tradição oral portuguesa: *A Pobreza da Virgem*, *Nossa Senhora Lavadeira* e *O Cordão de Nossa Senhora*. Servindo-se de um amplo corpus de grande abrangência lusófona, os comentários tecidos aos romances projetam-se na análise das estruturas textuais discursivas e, ainda, no estabelecimento de relações entre as mesmas, do ponto de vista do binómio variante e invariante, para além da inscrição destas composições como manifestações da cultura religiosa popular vigente. Oferece ainda, como anexos, a edição filológica de algumas das versões mais significativas estudadas pela autora.

O contributo de Natália Albino Pires, designado «Amor que mata: percepções sobre o amor *post mortem* no romanceiro», atenta, partindo do conceito de «morte por

amor», nas distintas formas nas quais historicamente este se tem vindo a projetar, para de seguida se centrar na expressão que o romanceiro lhe confere. É abordado, como caso de estudo, o romance *Conde Ninho*, exemplo cabal do amor que sobrevive à morte. Projeta-se, ainda, nas possíveis relações deste romance com outras tradições ocidentais e orientais que abordam idêntico tópico, através de uma análise completa que inclui o escrutínio comparativo dos elementos simbólicos das tradições. Termina, com base na análise conduzida, com a proposta de uma eventual origem oriental do romance.

Em «Ciento cincuenta años del “Romancero catalan” (1873-1876) de Celestí Pujol i Camps», Salvador Rebés Molina chama a atenção sobre o importante papel desempenhado pelo erudito catalão Celestí Pujol i Camps para a construção do monumental edifício que foi o *Romancerillo catalan* de Milà i Fontanals, a quem o primeiro terá fornecido um importante pecúlio de versões de romances provenientes de Girona. Organizado num *romancerillo* independente, o contributo de Pujol i Camps, que se encontra depositado atualmente na Abadia de Montserrat (Barcelona), é aqui observado ao pormenor, estabelecendo-se a análise material e de conteúdo do documento e dando-se ainda a conhecer, em edição modernizada, versões aí originalmente fixadas.

«Romanceiro, transmissão e sociedade», a terceira secção contemplada no volume, compreende cinco textos que têm em comum o estudo da transmissão como fenómeno intrínseco à cultura oral. Em primeiro lugar, Javier Asensio García debruça-se, em «Letras de romances en las danzas paloteadas de la Península Ibérica», e a partir de uma perspetiva etnográfica, sobre as antigas danças processionais ou religiosas representadas no norte de Espanha e Portugal. Em particular, centra-se no caso das danças de pauliteiros. Retoma-se aqui a história desta tipologia de danças, insistindo-se em aspetos decorrentes da sua vertente tradicional e em casos concretos da sua utilização histórica como instrumento de celebração cortesã e popular. Aborda a componente musical à qual se encontram associadas estas práticas mais ou menos ritualizadas e, de forma especial, a componente lírica, pois tais manifestações folclóricas apresentam uma relação estreita com as velhas composições tradicionais hispânicas. Neste contexto, o estudo destaca a incorporação de textos de romances nas danças de pauliteiros, documentando assim uma análise de alguns casos sugestivos de utilização do romanceiro neste fenómeno performativo, incluindo o romanceiro português.

Já Teresa Catarella, no estudo «The transatlantic migration of two historical ballads: *La muerte del príncipe don Juan* and *The death of Queen Jane*», leva a cabo a análise comparativa de duas baladas de pendor dramático que outorgam à morte o protagonismo e que narram tragédias históricas ocorridas entre os séculos XV e XVI. Refere-se a autora aos poemas que cantam o desaparecimento prematuro do filho dos Reis Católicos, sucesso que pôs em perigo a integridade do projeto ibérico, vinculando este romance à balada dedicada à morte da rainha Jane Seymour, terceira esposa de Henrique VIII, na sequência do parto do futuro Eduardo VI. O estudo põe, portanto, em evidência os sugestivos paralelos e correspondências entre as duas baladas, estabelecendo-se um diálogo estrutural baseado no levantamento das invariantes que permitem relacionar os dois relatos. Documenta, por outra parte, a presença do romance *Muerte del príncipe don Juan* nos Estados Unidos da América, para onde confluíram também versões da balada inglesa, em processos paralelos de migração estrutural, discursiva e musical que a autora considera preservarem um núcleo invariante significativo. Conclui-se que, apesar da instabilidade que a oralidade dita, os dois temas mantêm uma estreita relação histórico-cultural-textual. Embora provenientes de contextos linguísticos e históricos totalmente distintos, através do processo de migração para outro continente lograram preservar uma identidade coesa e comum.

De seguida, Gloria Chicote reflete sobre a questão da transmissão em «Las mil caras del romancero: mediaciones y medialidades». A partir de uma original abordagem multimodal, propõe-se traçar a história do romanceiro assente nas sucessivas migrações de suporte, com base no conceito de 'intersecção' e propondo que a sobrevivência do género ao longo dos séculos assenta na diversidade medial aliada à sua capacidade adaptativa, características que obrigam o romanceiro ao exercício sucessivo da «reinserção cultural», de acordo com a autora. Aponta, por fim, os média digitais como mais uma etapa desta cadeia complexa, onde os novos média e a inteligência artificial concorrem para complexificar ainda mais o panorama adaptativo defendido. Por tudo isto, Chicote encerra o estudo retomando a eterna pergunta 'terá o romanceiro desaparecido?', para a qual, à luz do enfoque adaptativo, a resposta afirmativa esperada não se afigura tão taxativa quanto seria expectável.

Centrando-se num estudo de caso concreto, Ana Maria Paiva Morão retoma, em «Nau Catrineta – intertextualidades, interdisciplinaridades e outras andanças de um romance que tem ainda muito que contar», o estudo do romance

Nau Catrineta, a partir de um ângulo de análise inscrito nas múltiplas dinâmicas que o tema tem vindo a conhecer, em especial nas culturas lusófonas. Para tal, assenta a análise na discussão tanto da história interna como naquilo que designa a história externa do romance, sendo neste último ponto que alude à inesgotável capacidade adaptativa do romance, elencando as mais diversas expressões criativas que incorporam elementos da *Nau Catrineta*, como sejam jogos infantis, performances populares, recriações literárias, teatrais e audiovisuais, adaptações plásticas e cénicas, incluindo a presença do tema em produtos digitais. A conclusão é a de que este romance incorpora hoje verdadeiramente o capital mitológico português.

De regresso ao âmbito latino-americano, Mercedes Zavala Gómez del Campo oferece-nos «*Hilitos de oro*, un romance que se viene quebrando», um capítulo dedicado ao estudo dum romance da tradição oral mexicana que sobrevive atualmente enquanto manifestação de canção / jogo infantil: *Hilitos de oro*. Explora-se, segundo defende a autora, a desintegração do romance na tradição oral mexicana, afirmação sustentada numa cuidada análise histórica, de âmbito estrutural e discursivo, que ilustra a vida do romance na tradição mexicana numa trajetória que resulta na sua perda funcional.

A encerrar o volume oferece-se um sugestivo conjunto de capítulos dedicados à articulação do romanceiro tradicional com as tecnologias digitais, que agrupamos sob o título «Romanceiro e cultura digital». Suzanne H. Petersen, pioneira da abordagem digital do romanceiro, assina o estudo «El romancero moderno en la Península Ibérica y su representación cartográfica», começando por traçar uma breve história do por ela liderado *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, que atualmente se lançou na exploração da representação cartográfica do romanceiro, um ângulo de análise que configura umas das mais pertinentes realizações digitais para a concretização da tão almejada visualização espaço-temporal da tradição oral moderna. O estudo discute possibilidades tecnológicas de concretização deste desiderato ao nível do *software* e relata como o projeto foi procurando soluções digitais adequadas à representação cartográfica almejada.

Segue-se uma proposta de Álvaro Piquero, intitulada «Las imágenes eróticas en el romancero panhispánico: una propuesta de análisis a partir de metodologías digitales», onde o autor expõe a elaboração de uma metodologia digital com vista à abordagem do corpus erótico romancístico. O texto discute algumas das opções digitais disponíveis e expõe, em função das especificidades apresentadas

pelo código literário erótico e respetivas particularidades do tratamento poético que lhe confere o romanceiro tradicional, as diferentes condicionantes metodológicas. Apresenta, por fim, a conceptualização da base de dados relacional preconizada, que constituiu a opção escolhida pelo investigador em função do modelo de dados elaborado para a representação do erotismo no romanceiro.

A fechar o conjunto de estudos de temática digital encontra-se o trabalho de Emili Samper Prunera, «La presencia del romancero en la base de datos *Arxiufolk* del Arxiu del Folklore de la URV», que explora o corpus romancístico conservado na base de dados do Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili, de Tarragona. Parte o capítulo da necessária apresentação do arquivo, dando a conhecer o seu conceito, história e organização, ao mesmo tempo que aborda as especificidades científicas e tecnológicas do mesmo. De seguida, ilustra as possibilidades de pesquisa na base de dados do arquivo e exemplifica com registos textuais recuperados referentes à área folclórica e linguística catalã, sempre apoiados pelo respetivo e pertinente comentário explicativo.

Por fim, uma última palavra dos editores seja inscrita aqui, mas lida, contudo, como primeira. Essa palavra reúne em si todas as palavras que o romanceiro conteve ou poderá vir a conter, na sua universalidade, e homenageia um homem que foi tão universal quanto o próprio género: Aurelio González, mestre de todos quantos tentamos compreender a tradição oral.

Os Editores,
Sara Bellido
Sandra Boto
Álvaro Piquero

**POÉTICAS
DO
ROMANCEIRO**

Porque (ainda) menosprezamos tanto o romanceiro tradicional?

Estudo de uma variante significativa

Sandra Boto

Cátedra High Performance Computing – Universidade de Évora / Cátedra Luís Filipe Lindley
Cintra – Ramón Menéndez Pidal – Universidade de Lisboa / Centro de Literatura Portuguesa
– Universidade de Coimbra
sandra.boto@uevora.pt

*A Ana Valenciano, verdadeiro manual de recolha
do romanceiro tradicional e da vida.*

1. Recorrer ao romanceiro de tradição oral no século XIX: para quê?¹

O título destas reflexões importa um velho conceito, o de *tradicionalidade*, aplicado ao romanceiro². Desde logo, importa recordar que a vinculação deste género poético aos códigos da cultura oral tradicional não passou ao lado dos intelectuais do século XIX, que imploravam, tanto metafórica como literalmente, por versões de romances. Nas entrelinhas das transcrições que estes eruditos iam recebendo

¹ Este estudo integrou as atividades do projeto 'From the past to the future: the platform of the Portuguese expression folk balladry' (CEECIND/00058/2018) DOI: <https://doi.org/10.54499/CEECIND/00058/2018/CP1564/CT0015>.

² Ao conceito de *tradicionalidade* enquanto configuradora de uma poética particular para o romanceiro, sobre a qual já teorizara certamente Ramón Menéndez Pidal, em particular em Menéndez Pidal (1953), regressa Diego Catalán, com a agudeza que lhe é reconhecida e imbuído de um certo espírito darwinista, referindo-se aos «() preciosos poemas orales, enraizados en la tradición durante siglos e recreados, por la cadena de transmisores, en formas múltiples (que compiten unas con otras en su modo de contar la historia e, inclusive, en el significado que a esa historia se le asigna)» (Catalán, 1979: 254).

ou efetuando pelo seu punho, conforme os casos, provenientes das memórias campestres, seria ainda perceptível o aroma a palheiros e a estábulos. Torna-se quase real imaginar o incômodo que os terá invadido de cada vez que havia que entrar num palheiro, lugar tão avesso ao conforto burguês que pautava a perspectiva adotada por estes letrados, o que, afinal, não se terá alterado tão significativamente nos nossos dias.

Decorre desta premissa que a mobilização dos tão celebrados primeiros coletores / editores não se terá desencadeado, está claro, por um ingénuo e desinteressado amor ao romanceiro de transmissão oral, mas antes pela ingente necessidade de obter materiais para a construção dos seus edifícios (nunca desprovidos de ideologia, naturalmente, a qual, em todo o caso, não é avessa à inteligência)³. Dito de outra maneira, estes pioneiros olharam para a tradição com lentes de utilitarismo, ao reconhecerem o valor dos textos poéticos provenientes da oralidade para a concretização dos seus propósitos de:

1. Construção de um imaginário nacional medieval (no caso dos editores românticos);
2. Delimitação dos traços «psicológicos» e do «fundo étnico» dos povos (aplicável aos positivistas);
3. Insistência no caráter épico-lírico do romanceiro como evidência da marca cultural castelhana nos povos hispânicos (desígnio afim ao espírito da Geração de 98 em Espanha).

³ O assomo ideológico que caracteriza o trabalho editorial destes primigénios editores de romances deu azo, quase ao correr do acontecimento, a críticas ferozes dirigidas às manipulações a que estes sujeitavam as versões tradicionais. Por este motivo, Marques (2010) socorre-se da designação «edição criativa» para caracterizar, com maior neutralidade, o fenómeno. Como se tornou evidente, a ideologia que abraçavam estes intelectuais relacionou-se em boa medida com a tentativa de fortalecer ou criar, quando necessário, vínculos a uma suposta nacionalidade ancestral, aos quais o romanceiro parecia prestar-se de forma especialmente útil. Entre outros, Cid (1999) e Boto (2019) recorreram, numa perspectiva ibérica, acerca desta tendência nacionalista que a abordagem romântica do romanceiro refletiu.

Não é difícil, a partir deste preâmbulo, concluirmos que o romanceiro tradicional moderno não passou de um recurso (infelizmente, segundo os próprios coletores) necessário a estas gerações. Vejamos. Por entre as mais eruditas e pretensamente científicas considerações, Teófilo Braga deixa cair algum comentário menos abonatório ao referir-se à «rudeza» dos romances tradicionais (Braga, 1867: VIII). Mas é Almeida Garrett quem se queixa frontalmente da «tarefa, tão tediosa às vezes, de colacionar, estudar e explicar textos já viciados da ignorância do vulgo por cujas bocas e memórias andaram» (Garrett, 1853: XIII). Quem nunca se sentiu garrettiano perante a necessidade de transcrever cassetes após uma recolha? Em diálogo com o romântico português, mas numa tentativa de suavizar o juízo depreciativo de Garrett sobre a tradição oral moderna, Menéndez Pidal matiza que versões de má qualidade sempre existiram, mesmo no período áureo do romanceiro, «aunque entonces predominaban las versiones buenas, al contrario de lo que hoy sucede» (Menéndez Pidal, 1953, II: 405).

2. O que mudou entretanto?

Sem dúvida, é consensual, embora revelando interessantes nuances doutrinárias, a apreciação negativa do romanceiro tradicional moderno por parte daqueles que o difundiram em primeira mão. Há algo de fulcral, contudo, e que a meu ver uniu a atividade destes três eruditos que acabamos de convocar, embora de forma apenas latente. Refiro-me ao entendimento do romanceiro enquanto arquivo. Esquecemo-nos frequentemente de que o próprio género poético se autodesigna como fenómeno colecionável, atentando na obviedade de que ao termo romanceiro, substantivo coletivo, cabe, como se sabe, o sentido de coleção de romances, conforme tive a oportunidade de lembrar em Boto (2022: 4). Tanto Garrett, como Braga e como Menéndez Pidal, para não alargar aqui a relação de nomes, trabalharam, com maior ou menor êxito, para a constituição de arquivos de romances, assentes no conceito ideologicamente determinável de *coleção*.

O simples facto de se colocar hoje uma questão como aquela à qual este estudo tenta, como provocação, responder, deixa por si só entrever que a apreciação estética negativa lançada sobre a tradição oral moderna não cessou no século XIX, nem no decorrer do século XX e muito menos no século XXI, caso contrário não teria qualquer sentido formulá-la hoje, em 2024.

Na atualidade, o paradigma funcional *arqueológico* pidalino aplicado ao romanceiro de tradição oral moderna, junto dos círculos neotradicionalistas entre os quais me incluo, já não se cinge necessariamente a olhar a tradição oral como fonte viável para a reconstrução do que poderá ter sido o romanceiro antigo, áureo, de configuração medieval (com tudo o que de mítico e atrativo nos continua a sugerir a ideia de medieval), mas procura abarcar também o romanceiro como fenómeno diacrónico, tradicional, portanto. Contudo, atrevo-me a afirmar que o preconceito qualitativo que impende sobre as versões tradicionais modernas continua tão vigente como nos tempos românticos⁴. Este facto parece ser responsável pelo afastamento de uma parte significativa da crítica desta componente tão expressiva (tanto em grandeza textual como em perímetro geográfico) do romanceiro: a tradição oral.

Esta afirmação baseia-se em evidências muito concretas, nomeadamente na observação da patologia que indicia o fosso crítico, deveras pronunciado, escavado nos dias de hoje entre aqueles que se dedicam a estudar uma tradição romancística antiga que vincula indelevelmente o romanceiro à cultura escrita e ao prestígio dos prelos, por oposição àqueles que se dedicam a endeusar a palavra oral, as *coisas* do povo que maculam o nariz dos intelectuais sofisticados do século XXI com o renunciável aroma a palheiro. Afortunadamente, cabe reportar pontuais exceções a esta regra. Contrariam, efetivamente, esta tendência, os lúcidos mas não menos megalómanos esforços idealizados no século XX e com projeção no século XXI que constituem a «tarea tan apabullante» (Catalán, 1979: 226) que tem sido a publicação do *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* e, em ambiente digital, o *Pan-hispanic balladry Project*, dirigido por Petersen a partir da University of Washington⁵. Pautam-se, estas magnas coleções, embora com espírito e objetivos distintos, por coligir lado a lado versões de romances oriundas da tradição antiga

⁴ A este propósito, parece-me ser este o lugar para rever aquela que era a minha convicção em 2015, fruto de alguma inocência pueril entretanto mitigada, ao afirmar perentoriamente então que «Hoje, após o ímpeto colecionista do século XX durante o qual milhares de versões de romances foram exumadas da tradição oral pan-hispânica, o olhar sobre os textos da tradição moderna afastou-se finalmente de um certo preconceito qualitativo ditado pela comparação entre estas versões e o requinte poético das versões da tradição antiga (só entrevisto, sublinhe-se, através das fixações dos cancioneros e *pliegos* do século XVI).» (Boto, 2015: 96).

⁵ Acessível em linha em <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

como moderna, apresentando assim uma total neutralidade pois não sucumbem à tentação de se subordinarem editorial ou criticamente uma à outra.

Se se persistir na resposta à questão formulada nesta epígrafe, então a única alteração a reportar relativamente ao paradigma oitocentista reside justamente no agudizar destas fações —após um século xx durante o qual Espanha se maravi-lhara com a descoberta de um ainda exuberante romanceiro tradicional, tal como reporta Catalán (1979) —, acompanhadas dos respetivos juízos depreciativos que uma tece sobre a outra e que, em consequência, as mantêm frequentemente acondicionadas em cordões sanitários no que respeita à organização tribal dos investigadores, uns movimentando-se em águas de um medievalismo pretensamente sofisticado, outros persistindo nas diversas formas de marginalidade que ditam o enquadramento etnográfico, antropológico ou, aquele que mais nos interessa, o tradicionalista, acautelando-se assim possíveis contaminações.

3. A tradição oral moderna deturpa o romanceiro?

Tomemos de empréstimo um caso que me parece valer a pena analisar e que diz respeito ao romance *Pérdida de don Beltrán* (IGR: 0150), tema que apresenta uma variante deveras singular presente em dezassete versões recolhidas a partir dos anos 80 do século xx no distrito de Vila Real e numa de Bragança⁶, num universo de centro e trinta e cinco versões tradicionais sinalizadas em território português:

⁶ Os identificadores das versões, no *Arquivo do Romanceiro em Português*, são: 017-045-001.1; VR – 00258; VR – 00266; versão inédita de Palheiros, concelho de Murça, sem cota; VR – 00345; VR – 00498; VR – 00554; VR – 00590; VR – 00627; VR – 00769; VR – 00789; VR – 00902; VR – 01116; VR – 01117; VR – 01118; VR – 01121; VR – 01124; VR – 01124. O acesso a estes textos ou aos seus metadados, no caso daqueles documentos que ainda se encontram em acesso privado no arquivo digital, é mediado pela plataforma [romanceiro.pt](https://arquivo.romanceiro.pt), em <<https://arquivo.romanceiro.pt>>.

Atente-se, como exemplo desta variante, na seguinte versão recolhida por Manuel da Costa Fontes no concelho de Vinhais (região de Trás-os-Montes)⁷:

15.

*Recitado por Isaías Morais, de 44 anos de idade. Alvaredos (c. de Vinhais),
17 de Agosto de 1980 (33B405).*

— Quedos, quedos, cavaleiros, el-rei vos mandou contar.
 2 Falta aqui o Valdevino, seu cavalo tremedal.
 Botaram sortes à ventura, a ver qual o ia buscare.
 4 Três le caíram por sorte e quatro por falsidade.
 Todas sete lhe caíram ao bom velho do seu pai.
 6 Lá se vai o bom do velho, seu filhinho vai buscare;
 pelos altos vai gritando, pelas baixas procurar.
 8 Avistou nua ribeira três lavadeiras a lavare:
 → — Deus vos guarde, senhoras, Deus vos queira guardar;
 10 vistas aqui passar Valdevino, seu cavalo tremedal?
 — Pelas sinas que o senhor nos dá, morto está no areal.

12

12 Três facadas tem em seu peito, todas de alma e mortal:
 Por ãa entra o sol, por outra sai o luare,
 14 por outra entra um avião, [.....]
 com as asas bem abertas, sem nele poderem pousar.

Fig. 1: Reprodução da versão 017-045-001.1 – *Pérdida de don Beltrán*, proveniente do concelho de Vinhais, conforme a disponibiliza o *Arquivo do Romanceiro em Português*.

⁷ «017-045-001.1 – *Pérdida de don Beltrán*, *Arquivo do Romanceiro em Português*, acedido 7 de março de 2024: <<https://arquivo.romanceiro.pt/items/show/3399>>.

D. Beltrão, herói malogrado de Roncesvalles, é neste poema de longínquas origens medievais desesperadamente procurado por seu pai, sendo por ele finalmente encontrado sucumbido no campo de batalha⁸. O corpo trespassado do cavaleiro apresenta ferimentos visualmente impactantes. Este detalhe não é despiendo nem passou despercebido à tradição oral, na medida em que, em 1980 tal como no romance medieval, permanece o claro investimento na descrição da brutalidade da morte que o vitimou. Importa, sim, atentarmos no modo como, na atualização transmontana do romance, se reconverte poeticamente essa cena no sentido da acentuação visual ou cinematográfica do impacto que se lhe pretende atribuir, ou seja, a observação dos despojos mortais do cavaleiro cristão em modo de *close-up*.

Segundo se pode ler na mesma versão portuguesa acima disposta, as feridas resultam de tal modo exuberantes, que um avião penetra o peito do cadáver de D. Beltrão, conforme dão conta os versos seguintes:

(...)	(...)
Três facadas tem em seu peito,	todas de alma e mortal:
Por uma entra o sol	por outra sai o luar
Por outra entra um avião	[.....]
Com as asas bem abertas	sem nele poderem pousar.

Como classificar, à partida, esta variante? Enquanto grosseiro desvio tradicional, exemplo cabal de um anacronismo espúrio ou de um grotesco risível? Como prova do estado moribundo e indigno do romanceiro tradicional que deveria ser expurgada de qualquer arquivo ou coleção de romances? Vejamos porque defendendo o contrário.

Mais do que a representação literária e visualmente avassaladora da tecnologia aeroespacial a entrar pelo peito de um herói de Roncesvalles, parece esta variante ter a capacidade de corroborar a péssima fama de que o romanceiro tradicional goza junto dessa fação da crítica que despreza a voz tradicional à qual nos referíamos antes. Haverá, seguramente, quem não perca um segundo a olhar para

⁸ Sobre a figura deste célebre cavaleiro vinculada à épica carolíngia e respetivos romances, veja-se o recente estudo assinado por Asensio Jiménez (2019: 299-470).

este caso, pelo desprezo imediato que lhe suscitará, sobretudo quando comparada com a dignidade e o simbolismo do segmento discursivo congénere presente nos romances antigos. Efetivamente, a identificação do corpo inerte de D. Beltrão celebra-se, nos dois romances antigos que permaneceram até hoje, como se segue:

(...) (...)

— Ese caballero, amigo, dime tú, ¿qué señas ha?-
 — Armas blancas son las tuyas, y el caballo es alazán
 y en el carrillo derecho él tenía una señal,
 que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.
 [Fragmento do romance «Por la matanza va el viejo» (*Cancionero de romances* s.a.)⁹]

(...) (...)

— Ese caballero, amigo, dime tú qué señas trae.
 — Blancas armas son las tuyas, y el caballo es alazán,
 y en el carrillo derecho él tenía una señal
 que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.
 [Fragmento «En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán» (*Cancionero romances*, 1550)¹⁰]

Supor a existência de uma relação entre este aparatoso «avião» transmuntano e o simbólico mas elegante «gavilán» espanhol do século XVI obriga a pensar na ocorrência de uma reformulação diacrónica extremamente significativa sofrida pelo romance *Pérdida de don Beltrán*, que sem dificuldade se justifica pelo longo processo de tradicionalização e ressignificação a que esta narrativa esteve sujeita. Não obstante, a questão que verdadeiramente importa colocar – esta, sim, fracionária – consiste em definir até que ponto é possível referir-nos a esta sonante transformação enquanto processo criativo. Note-se que, ao passo que no romance

⁹ Acessível em linha em *Pan-hispanic Ballad Project* <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

¹⁰ Acessível em linha em *Pan-hispanic Ballad Project* <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

antigo a ave de rapina simbolicamente predestina o cavaleiro para o desenlace fatal mediante a inscrição de uma marca corporal em criança, na versão de finais do século XX é a amplitude da ferida mortal que se encontra hiperbolizada e, diríamos mesmo, de forma surrealista, no centro da cena (o peito do cavaleiro é aqui atravessado por um avião, e esta é uma das marcas distintivas de reconhecimento desse corpo, entre tantos outros que sucumbiram no campo de batalha).

De marca premonitória a marca mortal distintiva, portanto. No intervalo de quatro séculos, ter-se-á produzido uma reviravolta no segmento da identificação do cavaleiro, que a rodagem da tradição (com ou sem a ajuda da intromissão de algum impresso desconhecido) podem explicar.

É certo que o «gavião» primitivo se mantém conservado, de facto, numa percentagem elevada das versões modernas portuguesas do romance, mas já não com o sentido que o texto impresso no século XVI lhe atribuíra, na medida em que o centro dramático da cena sofreu um desvio, captando agora a imaginação visual do público para a dimensão da violência a que o corpo do jovem fora sujeito. Na tradição oral moderna portuguesa, a ave deixa de ser um elemento meramente premonitório para passar a dar conta da dimensão desproporcionada da ferida mortal a que D. Beltrán sucumbiu: transformou-se em unidade de medida, com o concurso de uma técnica visual implícita, grotesca e exagerada, digna do mais puro cinema surrealista. Ou seja, o próprio gavião já havia sofrido um processo de resignificação que o distancia da funcionalidade que desempenhava no texto quinhentista castelhano. É o que se observa, por exemplo, na seguinte versão¹¹ do conelho de Bragança:

¹¹ «017-009-001.1 – *Pérdida de don Beltrán*, *Arquivo do Romanceiro em Português*, acedido 7 de março de 2024: <<https://arquivo.romanceiro.pt/items/show/3278>>.

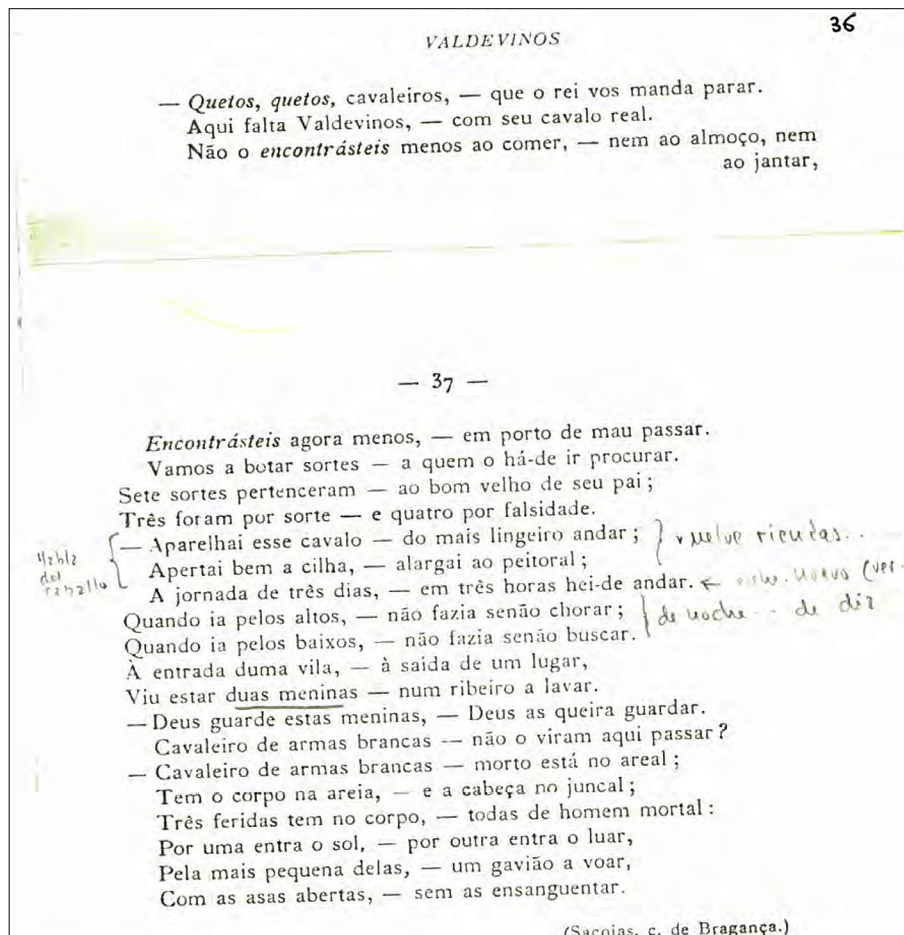


Fig. 2: Reprodução da versão 017-009-001.1 - *Pérdida de don Beltrán*, proveniente do concelho de Bragança, conforme a disponibiliza o *Arquivo do Romanceiro em Português*.

Esta fascinante imagem da ferida pela qual cabe um gavião de asas abertas sem sequer a pressionar domina, de facto, a leitura que a tradição portuguesa transmontana faz do segmento narrativo em estudo. No entanto, tal leitura já é reveladora de uma *anomalia grave* com respeito ao conteúdo textual do romance antigo, se nos colocamos na perspectiva dos críticos mais puristas do romanceiro, a qual atenta contra uma certa *prudência poética* patente no poema antigo. Importa notar, ainda que consideremos a evidente preservação discursiva no que respeita à manutenção da ave, o gavião, que é comum, neste caso, ao texto moderno e ao antigo, que uma oscilação discursiva já se observa em curso em versões mais

recentes da tradição. O gavião surge então substituído em versões do nordeste português por «uma pombinha a voar»¹², ou por um «gaião» (ave da família dos corvídeos¹³) ou simplesmente por «uma ave a voar»¹⁴.

A tal instabilidade discursiva que significado poderemos atribuir? Em primeiro lugar, haverá que reconhecer que se encontra em processo de substituição pela tradição o simbolismo do gavião, pois, para a manutenção da carga visual pretendida na cena da identificação do cadáver, tanto o gavião como qualquer outra ave surtem o efeito que a voz coletiva procura aqui transmitir.

Por seu turno, a presença do «avião» como uma variante entre as demais, poderia, eventualmente, ser sugerida a partir de uma deturpação por simplificação do termo «abelhão» ou «abejón», em castelhano. Indo ao encontro desta proposta, a versão inédita VR – 01123 menciona justamente um «aveijão a voar». Contudo, parece-me pouco provável que este termo, na acepção de inseto, o «abelhão», tenha realmente mediado a transição «gavião» > «avião», pois o efeito de magnitude maneirista que se pretende atribuir à ferida de D. Beltrão não parece coadunar-se com a carga visual débil que proporciona um pequeno inseto a atravessar a ferida. Um abelhão, por maior que se possa imaginar, não passará nunca de um inseto de pequenas dimensões, e nesse caso a utilização desvirtuaria sem dúvida o efeito do relato, ou seja, o de forçar o exagero visual de um objeto de grandes dimensões a entrar por uma ferida, que se quer representar dramaticamente com umas proporções excessivas.

Ainda assim, não creio que possamos abandonar a hipótese de que «avião» proceda de uma deturpação discursiva, porque é notório que as semelhanças fonéticas com algumas das variantes alternativas assim o confirmam. Recapitulemos: vimos já a existência de uma variante do romance que importa o termo «aveijão» sem que seja lícito reconhecer nela uma deturpação de «abelhão». Não obstante, a voz «avejão» surge reportada em fontes lexicográficas e filológicas do século XIX e merece que nela nos detenhamos. O *Diccionario da Lingua Portuguesa*

¹² Na versão 017-042-001.1

¹³ Na versão 017-040-001.1

¹⁴ Na versão 017-051-001.1

de António de Moraes Silva, por exemplo, sugere que o termo (no feminino) consiste numa corruptela de «a visão», no sentido de fantasma ou aparição; propõe ainda o significado de «Homem monstruosamente alto» (Silva, 1844: 263a). Também a douta filóloga alemã Carolina Michaëlis de Vasconcelos identifica «abujão» ou o culto «abusão» com um fantasma ou visão (Vasconcelos, 1895: 131-132). «A avejão é igualmente um espectro qualquer», confirma (Vasconcelos, 1895: 131). «Ambas são, portanto, ideologicamente, visões». De seguida, a romanista alemã comenta a mesma etimologia a partir de um ângulo que nos interessa particularmente. Acrescenta: «Ora a literatura popular prova-nos que em algumas das aparições angélicas e diabólicas, que a gentinha peninsular teve durante a Idade-Média, e depois, a *abujão* tinha figura de *ave* grande (tartaranha, cernicalo, lagarteiro, milhano).» (Vasconcelos, 1895: 131).

Num artigo publicado postumamente, a mesma lusitanista alemã relacionaria a voz «avejão» com uma ave grande, via «abusione». (Vasconcelos, 1930: 35). Esta leitura que vincula etimologicamente «avejão» com um pássaro de gigantes proporções (também apelidado «passarola») converge com os propósitos da tradição oral moderna, ou seja, a *amplificatio* da violência infligida ao cavaleiro D. Beltrão. Por outro lado, as acepções de fantasma ou de homem desproporcionado, como aparição, de alguma maneira também podem ecoar nos versos tradicionais, ou não estivéssemos perante uma cena de morte que interpela o sobrenatural, em presença de um cadáver desfigurado.

Não obstante, e pese embora o sentido de que se reveste esta linha de raciocínio, não deverá ser escamoteado que o número de versões que leem «avião» na tradição transmontana é infinitamente superior à única conhecida que lê «aveijão», o que evidencia o êxito da primeira variante e a sua aceitação por via da tradicionalização, em detrimento da ocorrência isolada e infrutífera da segunda¹⁵.

¹⁵ Cumpre recordar neste momento as palavras já antes aludidas de Catalán, ao referir-se às formas múltiplas «que compiten unas con otras en su modo de contar la historia e, inclusive, en el significado que a esa historia se le asigna» (veja-se novamente a nota 2). Observa-se que terá sido este o caso da variante em estudo.

De pássaro desmarcado ou ente desproporcionado que passou a avião, o que parece inegável é que o romance terá percorrido um caminho de instabilidade, em que à deturpação se segue a procura de ressignificação desta cena, embora facilmente se estabeleça a equivalência semântica entre os sentidos possíveis dos termos, segundo aponte. O «avião» não deixa de ser, etimologicamente falando, um pássaro gigante embora motorizado, de dimensões sobrenaturais. Deveremos assumir, por conseguinte, que os informantes que preferem a lição «avião» o fazem tendo em mente um pássaro grande, cuja designação se limitaram a corromper devido à interferência de um novo termo que entrou, entretanto no léxico comum? Ou, como segunda hipótese, pensarão já diretamente num aparelho moderno, produto da engenharia aeroespacial?

Seja como for, o certo é que o avião «de asas bem abertas / sem nele poderem pousar» citado na versão da Fig. 1 constitui uma atualização e um reforço possível até de datar como fenómeno introduzido na segunda metade do século xx, o que não deixa de ser deveras significativo em prol da defesa da nossa segunda hipótese. Seja como for, é inquestionável defender a exuberância da poética surrealista que este romance tradicional vem tomando desde, pelo menos, o século xix¹⁶.

4. Coda: erro, abertura, documento

Regressando ainda por momentos à ferida por onde cabe um avião: nada pode negar que o efeito da imagem sugerida na nossa segunda hipótese oferece uma capacidade expressiva ímpar, ainda que tal custe aceitar aos puristas do romanceiro, em virtude do distanciamento que protagoniza relativamente aos textos antigos. Resta saber que fortuna viria a conseguir esta variante que surge por substituição terminológica motivada pela dupla atração fónica e funcional, deturpação de uma lição *vulgata* que a tradição sancionou primitivamente: o «gavião». Tornar-se-ia hegemónico este erro, se a transmissão oral prosseguisse o seu curso?

¹⁶ Com respeito a desvios, não esqueçamos que é justamente neste romance que se regista a raríssima ocorrência sobrenatural em todo o romanceiro de conceder a fala a um animal, ao cavalo de D. Beltrão, neste caso, que intervém no diálogo relatando a cegueira bélica do cavaleiro.

Erro, em todo o caso, erro. Já Pedro Ferré, na conferência apresentada ao V Congresso Internacional do Romanceiro¹⁷, vinculava as origens do fenómeno da variação tradicional ao conceito de erro, o qual se projeta na corrente tradicional, consagrando-se ou não. Em síntese: a inovação parte necessariamente do erro. E creio termos encontrado aqui um caminho possível para respondermos à questão que deu o mote a este texto: é que o preconceito contra a suposta degenerescência do romanceiro tradicional assenta na crença (admito que nalguns casos da ordem do subconsciente) de que a tradição oral está incessantemente a errar. Com isto, pretendo ir mais longe do que foi a aplicação do conceito de «apertura» amplamente debatido pelo eminente filólogo Diego Catalán, em particular em Catalán (1997: 159-186). Com efeito, não se trata apenas de operar sobre modelos abertos e dinâmicos, mas de reconhecer que o erro espreita em cada memorização, em cada recitação. Embora todo e qualquer informante tente reproduzir um texto estável (tanto quanto se pode considerar estável um enunciado armazenado na memória), torna-se inevitável o erro. Assim, em que momento é que uma variante deixa de ser considerada erro para ser entendida como recurso criativo? Inegavelmente, e correndo o risco de assumir aqui uma postura darwinista, a partir do momento em que passa a ser sancionada pela cadeia de transmissão tradicional de um romance, o que, de facto, sucede exemplarmente com o «avião» que trespassa a ferida mortal de D. Beltrão. Esta variante tradicionalizou-se, tornou-se reconhecida, foi aceite como válida pelos transmissores e reproduziu-se. Reconfigurou o sentido da cena, amplificou-o. Retirou-lhe subtileza? Sem dúvida. Mas fizemos notar já como essa modificação no cerne da cena —do simbolismo de um mau presságio à brutalidade de um corpo desfeito— se havia operado de há muito a esta parte, caracterizando genericamente o corpus tradicional transmuntano.

Em tese, o problema do erro na tradição oral pouco difere daquele que caracteriza a tradição escrita, embora nem toda a crítica comungue desta visão. Note-se como se referia Rico (2004), no magistral ensaio *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filólogos*, à existência de «determinadas tradiciones (...) insensibles si no inmunes al error entendido como 'desvío' o 'innovación' respecto al modelo» (Rico, 2004: 15), entendendo, a meu ver de forma imprecisa, o saudoso professor espanhol, que a cultura da oralidade se comporta como um mecanismo totalmente avesso à conservação de modelos. Ora, o romanceiro tradicional mostra-nos em permanência

¹⁷ Publicada em Ferré (2020).

que não é esse o seu *modus operandi* e que a noção de desvio e de inovação adquirem total pertinência. Algo idêntico sucede com a tradição escrita, em particular a impressa antiga. No entanto, é necessário discernir, comungando agora da proposta de Rico, que o diminuto lapso de tempo que medeia entre testemunhos impressos torna a identificação do erro na variação associada a este tipo de textualidade ainda mais «ardua» (Rico, 2004: 19). Por este motivo, com frequência se sucumbe à tendência de endeusar a micro-variante como critério de análise de texto, sem, todavia, se conseguir sair do plano da adiaforia acessória sem quaisquer consequências práticas para o estudo do conteúdo textual (literário, entenda-se). Pelo contrário, e paradoxalmente, o erro oral mostra-se por vezes mais esclarecedor enquanto recurso criativo, apesar dos pesares, ao ser submetido à sanção da tradição, isto é, ao decurso do tempo.

Assim, pode ser equívoca a suposta segurança sentida por todos quantos trabalham a partir da *estabilidade* conferida por textos ancorados na fixidez da página e sobre os quais é possível trabalhar com base em evidências, discernir fenómenos e postular teorias. Neste caso operariamos, se me for permitida a metáfora, no domínio da *História*, no plano do documento. Pelo contrário, toda a *mouvance* e inconsistência afetas à imaterialidade do romanceiro tradicional moderno podem sugerir por vezes, àqueles que não alcançam abandonar a segurança do documento escrito, que é bem mais fácil legitimar o apagamento do romanceiro como património literário do que trabalhar por aproximação, conceito que foi discutido com pertinência do ponto de vista editorial por Valenciano (2006). Justamente neste plano da História é onde se situam muitos dos que olham o romanceiro como género antigo, de matriz medieval, esquecendo que foi paradoxalmente a mesma cultura oral que o viu nascer e proliferar.

Ora, o negacionismo ideológico desta importante faceta da vida tradicional do romanceiro seria equivalente, em consequência, a um suposto apagamento da sua *Pré-história* com base no argumento da ausência de documentos escritos que forneçam evidências. O negacionismo do tradicionalismo limita-se, pois, a apontar um caos de perturbadora variação de cuja poética se abdica de estudar, partindo do princípio de que esta se apresenta disfuncional. Vistas assim as coisas, tenderemos a concordar com o facto de que cancelar uma componente tão importante da atividade cultural humana como seja a tradição oral não passaria de uma abjeção, como o é, creio, duvidar do *medievalismo* de alguns romances por se tratar de uma *suposição* devido à falta de documentos escritos da época.

Num anterior trabalho, tracei a páginas tantas um paralelo entre a instabilidade da cultura memorial e a da cultura digital (Boto, 2016: 328), na esteira do que já Catalán (1997) apontara com requintes de mestre com o foco na cultura medieval¹⁸. Refiro-me a um acentuado desprezo generalizado pela literatura interativa (da generativa nem vale a pena falar) motivado pelo apagamento e, nalguns casos, fusão das categorias de autor e de leitor e imputável, numa primeira instância, à própria instabilidade textual. O desapareço pela tradição poética oral não me parece que apresente uma razão diferente daquela que se aplica à literatura digital. A instabilidade de ambos suportes e mecanismos de funcionamento, memorial humano e memorial digital, juntamente com ambas capacidades de (re) criação poética, como ilustrou, creio, o caso do «gavião» > «avião» de D. Beltrán, não promovem nem sequer preveem a fixidez textual, transformando-os, por isso, *noutra coisa*, escorregadia e nunca terminada: subprodutos desprestigiados (como até há bem pouco tempo o foram e-books e outros artefactos digitais, por sinal bastante fixos, mas carregando o fardo da imaterialidade física)¹⁹.

Após esta breve viagem por uma variante (erro) que induz afinal traços bem sugestivos para a apreciação de uma poética diacrónica do romance *Pérdida de don Beltrán*, que consequências há a retirar da manutenção do paradigma negacionista que se recusa a olhar para o romanceiro tradicional como arte literária?

Na prática, o desprezo pelo romanceiro tradicional compromete a assunção de uma visão cabal da balada hispânica como género poético inscrito na História, composto em variação pela e na pluralidade do tempo e do espaço, que articula códigos da cultura escrita com códigos da cultura tradicional. Sobretudo, quem se recusa a analisar um fenómeno de variação pela repulsa estética por ela provocada, recusa-se a assumir que o romanceiro funciona como um sistema, sofisticado, articulado, dinâmico, no qual a rejeição de uma das suas componentes

¹⁸ «Una de las peculiaridades de la cultura medieval más difíciles de comprender para el hombre culto de hoy (después de siglos de individualismo capitalista) es, precisamente, su 'tradicionalidad'. El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros.» (Catalán, 1997: 161).

¹⁹ Penso retomar e aprofundar futuramente esta analogia entre a marginalização a que se encontram votadas tanto a literatura tradicional como a literatura digital.

compromete cabalmente o seu entendimento. A esta noção de sistema (baseada na teoria dos sistemas) regressarei com a atenção que o assunto merece, pois creio poder demonstrar que esta acepção nos ajudará a encarar o romanceiro em toda a sua complexidade, espero, mostrando como o preconceito é, ele próprio, o mais infeliz erro de todos.

Bibliografia

Arquivo do Romanceiro em Português, Plataforma [Romanceiro.pt](https://arquivo.romanceiro.pt). Acessível em linha em: <<https://arquivo.romanceiro.pt/>>

ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2019), *Romancero de la Batalla de Roncesvalles (estudio y edición)*, Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía.

BOTO, Sandra (2015), «Almeida Garrett e o Romanceiro Antigo», em P. Ferré, P. M. Piñero e A. Valenciano (Coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla – Universidade do Algarve, 95-118.

BOTO, Sandra (2016), «Para a História da edição do romanceiro no Algarve: protagonistas, textos, suportes e uma falsa questão», em AA.VV. (Coord.), *Apontamentos para a História das Culturas de Escrita: da Idade do Ferro à Era Digital*, Promontoria Monográfica História do Algarve 03, Faro, CEPAC, UAlg, 313-334.

BOTO, Sandra (2019), «Os nacionalismos ibéricos nos estudos sobre o romanceiro tradicional», em C. Martínez Tejero e S. Pérez Isasi (Eds.), *Perspetivas Críticas sobre os Estudos Ibéricos*, Veneza, Edizioni Ca' Foscari, 153-173. DOI 10.30687/978-88-6969-323-6/006.

BOTO, Sandra (2022), «Arquivar o arquivo: o processo de remediação do 'Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa'», em M. Portela e D. C. Maduro (Orgs.), *Re-Auto-Meta Arquivo. Formas e Transformações do Arquivo*, Cibertextualidades, Vol. 4, Porto, Publicações Fundação Fernando Pessoa, 98-112. Acessível em linha em: <<http://hdl.handle.net/10284/11432>>

BRAGA, Theophilo (1867), *Romanceiro Geral*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

CATALÁN, Diego (1979), «El romancero de tradición oral en último cuarto del siglo XX», em A. Sánchez Romeralo, D. Catalán e S. G. Armistead (Eds.), *El romanceiro hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 217-256.

- CATALÁN, Diego (1997), «VI. Los modos de producción y 'reproducción' del texto literário y la noción de apertura (1978)», *Arte poética del romanceiro oral. Parte 1.ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 159-186.
- CID, Jesús Antonio (1999), «La poésie narrative populaire et sa collecte dans la péninsule ibérique au XIXe siècle», em P. Fañch (Éd.), *La Bretagne et la littérature orale en Europe*, Mellac; Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique-Centre International de Rencontres des Cultures de Tradition Orales, 139-50.
- FERRÉ, Pere (2020), «Algumas notas a propósito de 'Processos de Variação' de Braulio do Nascimento», em S. Boto, J. A. Cid, e P. Ferré (coords.), *'Viejos son, pero no cansan'. Novo estudos sobre o Romanceiro*, Coimbra – Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra – Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal da Universidad Complutense de Madrid – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa, 61-75. DOI: 0.34619/pzn0-hn81
- GARRETT, Almeida (1853), *Romanceiro*, I, Lisboa, Em Casa da Viuva Bertrand e Filhos.
- MARQUES, José Joaquim Dias (2010), «The Creative editing of traditional ballads», em E. John e T. Widmaier (Eds.), *From 'Wunderhorn' to the Internet. Perspectives on Conception of 'Folk Song' and the Editing of Traditional Songs*, B.A.S.I.S., Vol. 6, 180-189.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, Madrid, Gredos.
- Pan-hispanic Ballad Project*. Acessível em linha em: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>
- RICO, Francisco (2004), *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- SILVA, António de Moraes (1844), *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Tomo Primeiro, Lisboa, Typographia de Antonio José da Rocha, 5.ª ed..
- VALENCIANO, Ana (2006), «Crítica a la edición crítica de los romances de la tradición oral moderna», em R. Santiago, A. Valenciano e S. Iglesias (Eds.), *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 45-69.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1895), «Fragmentos etymologicos», *Revista Lusitana*, Vol. II, 129-190.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1930), «Inéditos de D. Carolina Michaëlis». *Revista Lusitana*, Vol. xxVIII, 16-41.

Íncipit y variación

Flor Salazar

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» / Universidad Complutense de Madrid

fsalazar@ucm.es

Agradezco mucho a los organizadores poder formar parte de esta celebración del Romancero y de uno de sus más insignes maestros, el profesor Di Stefano, ya que me da la oportunidad de reiterarle mis más afectuosas gracias por su generosidad y apoyo como maestro y amigo.

Agradezco así mismo la oportunidad de poder dedicar un recuerdo emocionado a los miembros de nuestra familia romancística que hemos perdido recientemente: Aurelio González y Luis Suárez Ávila.

1. Introducción

El análisis de los comienzos de los romances o de su introito, como los llamaba Jacobo Grimm (Grimm, 1815: Pról.), ha suscitado poco interés entre los estudiosos, con notables excepciones que fueron precisamente las que me llevaron a reflexionar y en las que me apoyaré para esta somera incursión en su estudio. Se trata de tres artículos referentes a los comienzos de los poemas y a la variación.

Precisamente fue Giuseppe Di Stefano (1979: 42) en el *Segundo Coloquio del Romancero*, quien nos engolosinó con su primicia:

Aunque estas notas forman parte de una extensa prospección sobre la tipología de los comienzos en el romancero (y de los finales), no me detendré ahora sobre puntos y rasgos distintivos generales, sino que (...) expondré los resultados del examen de un solo tipo de incipits.

La clarividente aproximación de Di Stefano tipificó entre los comienzos de romances un tipo especial que se expresaba en exordios apostroáficos. Su trabajo, «Un exordio de romances» (Di Stefano, 1979:41-54), utilizando textos del siglo XVI y dos textos del romancero oral moderno, ha dejado para siempre asentada la calificación de dichos comienzos. En un análisis ejemplar de la disposición de este aspecto del discurso y de la intriga, concluye que:

(...) conviene fundar una distinción esencial entre exordios apostroáficos paranarrativos, o sea, cercanos en su contenido organizado a la narración nuclear del romance y en ella confluyentes, y exordios apostroáficos prenarrativos, o sea, desligados de la narración nuclear y con reducido papel expositivo.

El segundo artículo es «Ballad Opening: Narrative and Formal Function» de Ruth House Weber (Webber (1979: 181). En él, con gran acierto, esta investigadora ha notado que, aunque ciertos «openings», como ella los llama, en los romances recogidos en el siglo XVI, parecen estar asociados indisolublemente a determinadas baladas bien conocidas, pero que esta ocurrencia no es enteramente segura y puede llevarnos a error, ya que, como bien ha observado, dichos «openings» pueden aparecer encabezando indiscriminadamente múltiples baladas de la tradición oral moderna, eliminando, para empezar, su función solo como identificadores. Se propone, por tanto, investigar en romances tradicionales con corpus extensos como *Gerineldo* (IGR: 0023), con 800 textos, la función de dichos «openings».

Empieza dividiéndolos en:

- Funcionales: esto es, forman parte de la historia.
- Afuncionales: esto es, no se relacionan directamente con la historia, aunque hayan sido creados para ella.

Después de estudiar los comienzos de *Gerineldo* (IGR: 0023), *La Condesita* (IGR: 0110) y *El moro que reta a Valencia* (IGR: 0045), llega a las siguientes conclusiones: los romances tienen un comienzo relativamente estable que los identifica, que proporciona información esencial, inicia la acción y presenta cualidades formales que hacen al romance reconocible como tal, esto es, como perteneciente al género romancero.

Es obvio que ambos autores, al considerar como una unidad no sólo los primeros versos, sino los principios de variada longitud, se están refiriendo más bien a la unidad «comienzo», que puede constar de varios versos.

En el ámbito de la oralidad hay que hacer una distinción muy clara entre «comienzo» e «incipit». El comienzo es una parte del relato, el incipit es una parte del comienzo, su encabezamiento, y consta de un solo verso: el primero.

2. Definiciones de *incipit*

incipit, según el DRAE (23.^a edición, 2014: s.v. *incipit*), es un término latino que significa «empieza», que se emplea en las descripciones bibliográficas como sustantivo masculino con el sentido de ‘primeras palabras de un escrito o de un impreso antiguo’.

Según otras fuentes no se reduce sólo a documentos antiguos, también es fácil comprobar un uso generalizado actual, que, por extensión, lo utiliza para nombrar las primeras palabras de cualquier texto o documento.

Parece ser que en la tradición hebrea era habitual titular el documento por su incipit y que el cristianismo siguió esta costumbre en sus himnos eclesiásticos, de ahí, el *Gloria*, el *Kyrie*, etc., y en el nombre de las Encíclicas como *Pacem in Terra*, etc.

En literatura, de manera general, el incipit designa el inicio de un texto literario, especialmente de una novela, pero también el inicio de un poema. Según el *Diccionario de Términos Literarios* (Estébanez Calderón, 2002, s. v. *Incipit*) puede ser, además, una forma de presentación del libro.

En este ámbito, cada obra tiene su propio incipit irrenunciable y solo uno, sin posibilidad de confusión y que, incluso, podría darle título a la obra que encabeza.

Pero, además, este íncipit literario conforma una unidad que en realidad constituye el comienzo de los textos. Estos comienzos, tanto para la literatura como para la sociocrítica, están cargados de significados y su relación con el resto de la obra es estructural.

Ahora bien, en el contexto de la tradición oral, como especificaremos más adelante, cuando hablamos de íncipits no nos estamos refiriendo al íncipit invariable de una obra cerrada. La condición de tradicional que proviene de su oralidad lo hace diverso y así se le ha tratado en la investigación de los romances, haciéndolo coincidir con los primeros versos.

Existen, por tanto, dos clases de íncipits: el literario y el tradicional.

¿Qué significa íncipit para los estudiosos especialistas del Romance Tradicional Moderno¹ cuando, pertrechados con los Manuales de Encuesta cargados de íncipits, ponían toda su fe en su capacidad actualizadora para traer a la memoria y a la voz del transmisor las baladas ya casi perdidas?

La práctica en nuestros estudios ha sido considerar el íncipit equivalente al primer verso de cada versión de un romance, el cual tendrá tantos íncipits como versiones conocidas, con una variación que solo se agota con las versiones que se manejen. Estos íncipits han sido recibidos por tradición oral y han estado sometidos a la misma variación que el resto del texto en que aparecen a lo largo de su difusión.

Los íncipits tradicionales o primeros versos comparten los mismos rasgos y definición: básicamente significa verso monorrimo de $8 + 8^2$, con rima asonante, sin rima interna en los primeros hemistiquios. Estos son los rasgos estables que todos los primeros versos tienen en común.

Pero, además, los íncipits tradicionales no pueden servir de título de sus romances.

¹ Me refiero a los miembros del Instituto «Seminario Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid.

² Con algunas excepciones hexasilábicas.

Ruth House Webber se preguntaba cuál era el elemento identificador de cada tema, puesto que los íncipits eran inestables. No por un nombre, ya que los romances no suelen tener nombre entre los transmisores, ellos los reconocen por criterios varios, por el relato que identifican, la historia que reconocen, el nombre de un protagonista, o un conjunto de versos que les suena y, por supuesto, por un determinado íncipit que reconocen, pero con el que no los nombran. Los íncipits no pueden servir de título porque, al parecer, en su mayoría se expresan en fórmulas comunes (Salazar 1989: 222-337)³. En otros géneros orales, como el cuento, ocurre lo mismo, se reconocen por el nombre que le dan no los usufructuarios de los cuentos, sino la tradición literaria, que no es, por supuesto, el íncipit de cada versión de, por ejemplo, el cuento de *Caperucita Roja*, el cual probablemente será una de las fórmulas comunes: *Había una vez...* o *Érase una vez...*

¿Cómo empieza un romance? En la tradición oral no debemos preguntarnos cómo comienza un determinado romance, puesto que como dice Paul Bènichou (1968: Pról.): «un romance es el conjunto de sus versiones y es eso precisamente lo que los distingue de un poema culto.» Es un problema formal que se centra en la expresión. De todos los primeros versos con que se inicia, ¿cuál elegimos para que sea único íncipit de ese romance? Pasa que los íncipits, incluso si están expresados en fórmulas propias (Salazar 1989: 333-337)⁴, esto es, reconocibles como fórmulas asociadas a un determinado romance, pueden viajar e iniciar versiones de otros temas. Cuando una fórmula propia de un tema aparece como íncipit de otra balada, podemos hablar legítimamente de contaminación.

Del Índice de primeros versos del *Catálogo General del Romancero* (CGR) (1984-1988) he entresacado, de entre muchos, algunos ejemplos muy llamativos de este fenómeno:

La fórmula propia de *La muerte ocultada* (IGR: 0080), «A caza iba Don Pedro, a cazar como solía», la tenemos también como inicio de *La infantina* (IGR: 0164), «Alta, alta,

³ *Fórmulas comunes* son las que aparecen en la inmensa mayoría de los romances sin que pueda reconocerse el discurso en que iniciaron su trayectoria tradicional. Totalmente lexicalizadas y generalizadas, constituyen el fondo expresivo común en que se articula el estilo formulaico.

⁴ *Fórmulas propias* son las que al aparecer en un romance determinado lo definen discursivamente, ya que por medio de ellas se identifica como tema autónomo.

va la luna como el sol al mediodía»; es íncipit que *Espinelo* (IGR: 0074) comparte con *La amante del príncipe maldecida* (IGR: 0253).

«Andava bela Silvana pelo corredor acima», fórmula propia del romance de *Silvana* (IGR: 0005), que se ha desplazado a *Quejas de doña Urraca* (IGR: 0004) y *Afuera, afuera, Rodrigo* (IGR: 0021)

«Cativa estaba, cativa la esposa de Don Gaiferos», fórmula propia de *Liberación de Melisendra* (IGR: 0094), que inicia, igualmente, una versión de *De la yuma sale el moro* (IGR: 0071).

«Grandes nuevas, grandes nuevas, se suenan en Portugal», fórmula propia de *La muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006), la tenemos como íncipit de *El conde y la condesa de Aliste* (IGR: 0135).

«Gerineldo, Gerineldo, Gerineldo mi querido», fórmula propia de *Gerineldo* (IGR: 0023), prestada a *Doña Urraca libera a su hermano de prisión* (IGR: 0033).

Resumiendo, el íncipit es el primer verso de cada versión de un romance, para empezar, identifica el género del texto que encabeza, así mismo, es el primer verso del poema que contiene el relato, así como el portador de la asonancia. Por tanto, todo íncipit tiene estructura verbal, estructura poética y estructura narrativa. Además encabeza los «comienzos».

3. Íncipit y variación

El tercer texto en que me apoyaré incide sobre la variación. Para ello debo remontrarme al *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero* de 1971: «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», de Suzanne Petersen.

Petersen (1972: 167-180) se propone estudiar las tendencias generales de la variación en la tradición oral de los siglos XIX y XX, contrastando tanto la estructura verbal (el discurso, según el modelo de análisis del *Catálogo General del Romancero* con la estructura temática-intriga, en el mismo modelo). Para ello trabaja en un corpus de 383 versiones de 20 romances diferentes.

Principia por distinguir en los romances ciertas secciones básicas:

- Comienzos
- Escenas principales y secundarias
- Enlaces
- Finales

Cada una de las cuales «manifiestan evidentes tendencias evolutivas de carácter estructural». Ha observado, igualmente, que la variación opera con más fuerza en los principios y los finales, que son los espacios más vulnerables al cambio.

Me interesa introducir, en este examen de los primeros versos, sus conclusiones sobre la discusión surgida a raíz de un novedoso artículo sobre la variación estructural del Romancero oral, de Braulio do Nascimento (1966: 159), quien, trabajando en un único romance, asegura que la variación obedece a procesos, que, aunque alteran profundamente su estructura verbal (discurso) no afectan fundamentalmente su estructura temática (intriga). Para do Nascimento la variación de la intriga sólo ocurre como consecuencia de una previa variación en el discurso. Petersen demuestra (y con ella están de acuerdo, a lo largo de sus investigaciones, eminentes especialistas como Diego Catalán, el mismo Giuseppe Di Stefano, Paul Bénichu y Ana Valenciano) que la tendencia de la variación y el subsecuente proceso de creación «opera», según sus palabras, «directamente sobre el contenido de las secciones y no meramente sobre su expresión».

Por otra parte, Petersen, en el análisis que aplica a los finales, demuestra otras tendencias generales que actúan en la variación como son el aumento de la proporción de diálogo del romancero viejo al moderno, la gran aversión de los recitadores hacia la ambigüedad, o, lo que es lo mismo, al fragmentismo, y finalmente su propensión al préstamo y la contaminación.

Me interesaba ver si sus conclusiones podían aplicarse, además de a la totalidad del texto, a los primeros versos de los comienzos, aun siendo elementos mínimos del relato, porque como afirma el propio Di Stefano (1973: 48): «(...) cualquier conjunto verbal, por tópico que sea, guarda un sentido y desarrolla una función en el contexto».

¿De qué depende la variación? Se ha pensado que obedece al deseo de los transmisores de actualizar la materia heredada de la tradición, sin embargo, para Diego Catalán en *Arte Poética* (1997: 136):

(...) no depende de una adecuación al texto del dialecto o idiolecto del portador del folklore, sino a imperativos estilísticos, a opciones relacionadas con la búsqueda de una expresión más eficaz y matizada del contenido informativo del hemisquitio (...).

En este sentido, Catalán habla de:

- variación (de la intriga) temática
- variación (del discurso) verbal
 - lingüística
 - de naturaleza poética

La variación tiene lugar dentro de la unidad poética constituida por el octosílabo, rara vez el dieciseisílabo completo será el marco en que se dé la variación.

La maleabilidad de los primeros versos no es mayor ni menor que la de cualquier otra fórmula del conjunto de versos de cualquier romance, que es casi inagotable, como lo ha demostrado Suzanne Petersen (1976) en su tesis doctoral: *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*.

Así mismo, los recursos que la lengua utiliza en la variación son muy diversos y funcionan en todos los niveles de la organización estructural de los romances, gramatical, léxico y métrico. Como en tan breve espacio no es posible hacer una tipología de esos recursos, me limitaré a reflexionar y comprobar si las tendencias estructurales mencionadas se pueden rastrear en los incipits o primeros versos. Pero, antes, quiero mencionar algunos puntos, que, si bien son conocidos, conviene enfatizar:

En primer lugar, que no confrontamos los incipits orales a los incipits escritos del siglo XVI, que no solo no son el prototipo del que deriven los modernos, sino que son un incipit más del romance de que se trate.

En segundo lugar, que el examen comparativo se hace entre los incipits de un mismo tema que varían unos respecto a otros.

En tercer lugar, que la variación permite observar las tendencias evolutivas, es decir, el cambio como parte de la poética de los romances.

Finalmente, que la variación que muestran los incipits es una demostración de la creación poética en el Romancero Oral.

Empezando por la tendencia estructural al diálogo, se puede seguir en la comparativa de cualquier tema con un corpus suficiente cómo para expresar lo mismo se elige el estilo directo donde antes había narrativa. Lo veremos en uno de los ejemplos que propongo.

La siguiente tendencia estructural, la aversión hacia la ambigüedad y el fragmentismo, la asentó firmemente J. Antonio Cid (2011) en un artículo sobre el fragmentismo y los romances cuento. Cid afirma que la estética y la poética del Romancero tradicional en su evolución es proclive, mayoritariamente, a una estructura narrativa trabada y coherente que se corresponde con las condiciones de existencia y difusión del género. Además,

(...) ningún narrador popular transmitiría un cuento sin desenlace (salvo para hacer una parodia, precisamente, en el subgénero específico de «cuentos sin desenlace»); y en el Romancero oral no existen más versiones fragmentarias que las mal recordadas o parcialmente olvidadas. El cantor de romances se resiste siempre a comunicar versiones de temas que no recuerda bien, y especialmente las que no sabe cómo empiezan o terminan.

Efectivamente, como afirma Modesta Lozano (1990: 43), el fragmentismo va contra la lógica de un género esencialmente narrativo. De hecho, los cantores no se conforman con el comienzo abrupto, suelen dotar al romance de una introducción, generalmente mediante la contaminación.

La proclividad a la contaminación, por tanto, tiene mucha relación con la aversión al fragmentismo, porque, si no es la única, sí es una de las causas que más favorecen la aparición de primeros versos que proceden de otros temas, ya sea para

enmendar la falta de un íncipit olvidado, o, simplemente, para otorgar al romance un principio que le es imprescindible al cantor.

Al parecer, ya desde los primeros versos se pueden comprobar las tendencias evolutivas del Romancero. Para seguir el funcionamiento de la variación de los íncipits y sus posibles consecuencias, utilizaré un par de romances, uno de viejo abolengo de referente histórico nacional, *La muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006), catalogado en el *CGR*, Vol. III (1984-1988: 432-433) (Ver Apéndice 1).

Otro, de procedencia de pliego de cordel que ha pasado a tradicional, catalogado en *El Romancero Vulgar y Nuevo* (1999: 117-119): *La infanticida* (IGR: 0096) (Ver Apéndice 2).

En *La muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006) se han catalogado 37 íncipits de tradición moderna y un íncipit antiguo de tradición literaria, que, por supuesto, no agotan todos los que corresponden a las más de 300 versiones analizadas. Es un romance con un corpus muy extenso, los íncipits citados son una representación selecta de los más comunes.

He numerado los íncipits del 1 al 36. Si agrupamos los versos similares, podemos reunir los que expresen una misma idea bajo una etiqueta propia:

1. El príncipe / Don Juan/ está gravemente enfermo, vv. 1-13.

1. Muy malo estaba don Juan, muy malo estaba en la cama;
2. Muy malo está Juan de amores, muy malo está en la su cama;
3. Enfermo estaba don Juan, malo, postrado en la cama;
4. Enfermo el rei de Castela em cama de prata estava;
5. Don Juan de Lara está malo, muy malo se halla en la cama;
6. Frei Joao ´stava doente c'uma doença de cama;
7. Hazino estava el buen rey, hazino, echado en la cama;
8. Hazino está el hijo de rey, hazino que non salvava;
9. Malato está el hijo del rey, malato que non sanava;
10. Tando o fillo do rey muy malito en na su cama;
11. Malato estaba ese rey, ese rey de Salamanca;
12. Don Juan de Trunfa está malo de una enfermedad muy larga;
13. El novio de Ricardina está malito en la cama;

2. La noticia conmociona a España, vv. 14-28.

14. Tristes nuevas, tristes nuevas, que se cuentan por España;
15. Tristes nuevas, tristes nuevas, que se corren por España;
16. Tristes novas, tristes novas, corridas sao por Espanha;
17. Tristes novas, tristes novas, se cantam lá por Espanha;
18. Tristes novas, tristes novas, lá do dentro da Espanha;
19. Tristes novas me vieram, lá do centro da Espanha;
20. Tristes novas, novas, em Espanha foram soadas;
21. Tristes novas, novas tristes, que tem vindo de Granada;
22. Lindas nuevas, lindas nuevas, ¿qué se cuenta por España?
23. Cosas buenas, cosas buenas que se cuentan por España;
24. Cartas van y cartas vienen ¿qué se corre por España?
25. ¿Qué se corre por el mundo, qué se corre por España?
26. ¿Qué se cuenta por Sevilla, qué se cuenta por Granada?
27. Villanueva, Villanueva, ¿qué se cuenta por España?
28. Voces corren, voces corren, voces corren por España;

3. Viaje del príncipe, vv.29-31.

29. De Burgos partióse el rey, de Burgos pa Salamanca;
30. Yo me partiera de Burgos, de Burgos a Salamanca;
31. De Buldos partióse el rey, ese rey de Salamanca;

4. Indefensión de la esposa, vv. 32 -35.

32. Santísimo Sacramento, ¿dónde vas tan de mañana?
33. ¿Dónde vienes, Sacramento, tan temprano y de mañana?
34. ¿Dónde vienes, Ricardina, tan temprano y de mañana?

5. Íncipit locativo, vv. 36-37.

35. Allá arriba en Madrid, junto al reino de Navarra;
36. En las calles de Madrid, junto a los caños del agua;

El cambio en los íncipits manifiesta y se corresponde con la desviación del foco de interés de los transmisores que pasa del relato de un suceso nefasto a las consecuencias para España de la muerte del heredero de los reyes católicos.

Por otra parte, el bloque 3, «Viaje del príncipe», es un claro ejemplo de esa necesidad de explicar, de completar la información de la que hablábamos: en las versiones

en que aparece, el comienzo es una explicación de la causa de la enfermedad del príncipe.

Así mismo, podemos observar la variación, sobre todo léxica, que se da hemistiquio a hemistiquio, aunque se nota claramente mayor resistencia al cambio en el segundo hemistiquio portador de la asonancia.

El otro romance que utilizaremos, *La infanticida* (IGR: 0096), también es un tema con abundantes versiones. Disponemos de uno de los pliegos de cordel en que se publicó, de manera que catalogamos el íncipit antiguo del pliego escrito y elegimos 129 muestras de íncipits orales tradicionales representativos. Pero al revisar los íncipits observamos una discrepancia curiosa: una buena porción presenta asonante en *é-a* (vv. 1-113) en contra del asonante *á-a* del pliego y solo los vv. 114-129 riman en *á-a*. Esta discrepancia nos da una pista muy importante: simplemente deben haber existido dos pliegos de cordel con el mismo asunto, pero versificados con distinto asonante, cosa que, de hecho, se ha comprobado en otros casos en que se dispone de ambos. No es nuestro caso, pero bastan los íncipits para suponerlo.

A continuación, presento los íncipits de *La infanticida* como aparecen en el RVN (1999) (Ver Apéndice 2) numerados del 1 al 129 y agrupados en bloques por la asonancia y dentro de cada asonancia por su significado de intriga:

DÓNDE, lugar de la acción:

1. En la provincia de León, partido de Villanueva;
2. En un pueblo junto a Burgos llamado Quintanadueñas;
3. A un lado contra Burgos que llaman Quintanadueñas;
4. Más arribita de Burgos hay una pequeña aldea,
5. En la provincia de Burgos, en una pequeña aldea,
6. En la posada de Burgos, en una pequeña aldea;
7. Más abajito de Burgos hay una tienda pequeña;
8. Más arribita de Burgos hay una rica tendera;
9. Ahí por bajito de Burgos hay una pequeña aldea,
10. Al otro lado 'e Madrid había una pequeña aldea,
11. A los cotos de Madrid hay una pequeña aldea;
12. Allá arriba en León hay una pequeña aldea;
13. Allá arriba junto a Francia, hay una aldea pequeña;

14. A la entrada de Francia hay una pulida aldea;
15. Allá arriba en aquel alto hay una bonita aldea;
16. Allá arribita, arribita, hay una pequeña aldea;
17. Allá arriba en aquel alto hay una pequeña aldea,
18. Allá arriba, entre dos hostias, hay una pequeña aldea;
19. Entre dos sierras nevadas hay una pequeña aldea;
20. Entre dos peñitas blancas hay una pequeña aldea;
21. Al otro lado del valle hay una pequeña aldea;
22. En un pequeño lugar en una pequeña aldea;
23. En un lugar junto a Francia, hay una pequeña aldea;
24. Allá arribita, arribita y arribita de la aldea;
25. Allá arribita, arribita, allá en aquella ribera;
26. Allá arribita, arribita, debajo de una escalera;
27. Allá arriba en Babilonia, al lado de una ribera;
28. Allá arriba en Babilonia, en una fresca alameda;
29. Allá arriba en el Burgo hay una rica palmera;
30. Allá arriba en el cielo hay una hermosa palmera;
31. Allá en las calles de Burgos más allá de Cartagena;
32. Más allá de Madrid, cien leguas de Cartagena;
33. En las calles de Madrid, junto al campo de la Arena;
34. En las calles de Madrid, a la calle de la Arena;
35. En la villa de Madrid, junto a la calle l'Hondera;
36. En la ciudad de Madrid, junto a los caños de Herrera;
37. A la orilla dela mar, en la calle de la Arena;
38. En la ciudad de Madrid, villa principal y buena;
39. En la ciudad de Madrid dentro de la calle Nueva;
40. En la ciudad de León enfrente la calle Nueva;
41. En la provincia de León frente dela calle nueva;
42. En provincia de León, dentro de la callejuela;
43. En la provincia de Almería y en la villa extranjera;
44. En la ciudad de León, ciudad de mucha moneda;
45. (con alguna excepción) En la ciudad de Alicante, ciudad
de mucha moneda;
46. En los campos de Malver, campos de mucha almoneda;
47. En las calles de Madrid, son calles de Cartagena;
48. Por las calles de Madrid, son calles de Cartagena;

QUIÉN, protagonista masculino (con alguna excepción: vv. 64 y 69). Nótese el cambio de asonante a *é-o*; *é* y *á-e*, que podrían provenir de contaminación (*Los presagios del labrador* (IGR: 0818) y en los cuales mayoritariamente se unen el dónde con el quién:

49. Al otro lado de Madrid hay un tío revendedero;
50. Al entrada de Madrid vivía un rico pañero;
51. Allá arriba en aquel alto hay un hombre macareno;
52. Allá arriba en aquella Mancha hay un hombre mercader;
53. Allá arriba en la Mochuela hay un rico mercader;
54. Allá arriba en lo más alto hay un rico comerciante;
55. En una rica aldea vive un rico comerciante;
56. En la villa de Valencia habitaba un caballero;
57. Allá arriba en aquel alto se hallaba en hora buena;
58. Allá arriba en aquel alto hay un labrador muy rico;
60. Un pañuelero en Madrid tratante de paño y seda;
61. Un caballero en Madrid trataba paños de seda;
62. Un caballero en Sevilla tratante en paños de seda;
63. En la ciudad de Brabante, tratante de rica seda;
64. En la ciudad de Granada vivía una rica tendera;
65. Un caballero en Madrid que vendía ricos paños;
66. Una vez había un tratante que trataba en ropa y seda;
67. Por los portales de Francia constante de paño y seda;
68. Fuera los portals de França voltados de paño i seda;
69. Barcelona hi ha una dama va vestida de oro seda;
70. Esto era un matrimonio que trata en paños y seda;
71. Era un rico mercader que trata en paños y seda;
72. Um mercador de Sevilla, tratante de pano y seda;
73. San Isidro labrador labraba paños de seda;
74. Un labrador de Medina, labrador de paño y seda;
75. Mi padre era mercader, trataba paños de seda;
76. Había un herrero en Castilla que andaba vendiendo en tienda;

QUIÉN, protagonista femenina:

77. Mariblanca se casó con un mercader de tienda;
78. Se ha enamorado un hidalgo de una bizarra bella;
79. Gibraltar tiene una peña y en el peñón una tienda;
80. Un caballero hidalgo se casó con una dueña;

81. Un caballero gallardo casado con una dueña;
82. ¡Quién ha visto hombre osualgo casar con ninguna dueña;;
83. ¿Quién ha visto hombre del campo casado con una dueña?;
84. En la ciudad de Granada vivía una rica tendera;
85. Dentro de Nápoles vive una señora muy bella;
86. Dentro de Nápoles hay una querida doncella;
87. Dentro de una polisada hay una hermosa doncella;
88. En la ciudad de Madrid hay una hermosa doncella;
89. En Valladolid vivía una señora muy bella;
90. En Madrid hay una dama, una dama de lendejas;
91. En Madrid hay una dama, una dama de lindezas;

QUÉ, inicio de la acción:

92. Un matrimonio vivía en su casa regalado;
93. Un padre tenía un hijo la cosa más perletuela;
94. Si ni ha un hijo de quince años, la cosa más piqueñera;
95. El rey tenía un hijo que de todo le daba cuenta;
96. A un niño de cinco años su padre le pide cuentas;
97. Un padre dice a su hijo más de chanza que de veras;

ACCIÓN expresada en diálogo

98. —Dime, niño de tres años, niño de la edad primera;
99. Un niño muy rechiquito que se llamaba Juanito;
100. —Me dijeras, hijo mío, ¿quién en la mi casa entra?
101. —Dime tú, hijo querido, quién en nuestra casa entra;
102. —Hijo mío, hijo mío, ¿qui va a casa quan só fuera?
103. —¿Quién entra, mi hijo, en casa cuando yo no estoy en ella?
104. —A casa no hi entren hombres, a casa hombres no hi entren;
105. —El alférez entraba en casa, el alférez entraba en ella
106. —A casa entra don Félix que mus dona confitura;
107. —Mi madre me dóna chavos perquè me'n vaya defuera;
108. —Mi madre me dóna palos perquè me'n vaya de fuera;
109. —Mi madre me da de palos porque me estoy a la mesa;
110. —Ven acá, niño bribón, que te he de sacar la lengua;
111. —Felicito, ven acá, voy a cortarte la lengua;

Probable contaminación por el asonante en *é-a*:

112. Tres criados tenía un rey, sirviendo al rey su bandera;
113. De la felpa colorada, de la colorada felpa;

Cambo de asonante a *á-a*:

QUIÉN y QUÉ, protagonistas y acción en un mismo íncipit:

114. Esto era un pobre lencero casado con una dama;
115. Este era un pobre losero casado con una falsa;
116. Este era un rico lancero casao con una malvada;
117. Érase un pobre lancero casado con una dama;
118. Esto era un guapo lancero casado con una dama;
119. Estaba un pobre liencero casado con una dama;
120. Este era un pobre pañero casado con una dama;
121. Esto era un as de un pañero casado con una dama;
122. Este era un triste mancebo casao con una malvada;
123. Estando un pobre mancebo casado con una dama;
124. Érase este un mancebo casado con una dama;
125. Padre, mire usted a mi madre, que el alférez en casa anda:

CONTAMINACIONES:

126. Sucedió lo que diré en la ciudad de Granada;
127. Vamos a ver lo que cuentan en la Virgen de la Peña;
128. San Isidro Labrador, que labra su rica hacienda;
129. Allí arriba, en esta Mancha, vivía don Juan de Lara (IGR: 0139);

Se puede deducir del análisis de los primeros versos que es un romance de procedencia vulgar por la persistencia con que repiten las marcas propias de los romances vulgares de ciego como son el lugar del suceso, la fecha, los personajes, etc.

Si formamos bloques con su correspondiente etiqueta, siguiendo el mismo criterio aplicado al romance anterior, esto es, fijarnos en el foco de atención de los transmisores, tendremos el «dónde», vv. 1-48, con protagonista masculino, vv.49-76; «dónde» con protagonista femenina, vv. 77-92 y finalmente, el «qué» con el inicio de la acción., expresada en estilo narrativo, vv. 92-99 y en diálogo,

vv. 100-111, que la hace más dinámica. Esta división pertenece al pliego con asonante *é-a* pero lo volvemos a repetir con el «quién» y el «qué» en el de asonante *á-a*, vv. 114-129.

De esta distribución y sólo con la información que nos dan los primeros versos se puede concluir que el pliego en *é-a* tuvo mucho más éxito que el asonantado en *á-a*.

Prosiguiendo con el análisis, en los incipits se puede observar un aumento progresivo de la tensión poética hacia lo tradicional cuando va perdiendo las marcas plieguísticas y va convirtiendo el relato en diálogo. Al irse decantando puede llegar hasta a comenzar en media res.

Si seguimos el desarrollo del cambio, vemos que es posible reconstruir el relato sólo con los incipits hasta el mismo suceso nuclear de la intriga, como vemos en esta *contrafacta* armada con incipits de cada bloque:

- * En la villa de Madrid junto a los caños de Herrera,
un padre tenía un hijo la cosa más partetuela.
—Me dijeras, hijo mío, quién en la mi casa entra.
—El alférez entra en casa, el alférez entraba en ella.
Mi madre me daba chavos perquè me'n vaya defuera.—
—¡Ven acá, niño bribón, que te he de sacar la lengua!

Y lo mismo ocurre en asonante *á-a*:

- * Sucedió lo que diré en la ciudad de Granada.
Este era un pobre pañero casado con una dama.
—Padre, mire usted a mi madre, que el alférez en casa anda

Con el cambio en la intriga se introduce un matiz de desigualdad social, lo que da lugar a la variable en la expresión del discurso.

Finalmente, han necesitado el paso al estilo directo, vv. 100-111, para narrar la acción, aumentando el dramatismo de la escena.

4. Conclusiones

¿Qué nos puede aportar el análisis de los íncipits? Si los comparamos en un mismo romance, podemos encontrar patrones que demuestren que el debate sobre si la variación de la forma es la que varía el contenido o es el contenido el que hace variar la forma, se decanta hacia el lado del contenido, como creo haber demostrado en los ejemplos.

Creo que el estudio de la evolución del conjunto de los primeros versos de cada poema del Romancero puede aportar información sobre el funcionamiento del mecanismo de la variación y, por tanto, de la poética de las baladas.

En la variación del conjunto de los primeros versos de cada tema quedan de manifiesto las tendencias generales estructurales que generan variación tanto en el discurso como en la intriga de los romances, esto es, tendencia hacia el diálogo, aversión a la ambigüedad y fragmentismo, y propensión a la contaminación y el préstamo.

Se puede comprobar la preponderancia de la intriga sobre el discurso como agente de variabilidad.

En el terreno de la poética se puede verificar que el marco de variación es el octosílabo, la unidad poética, aunque no sintáctica.

Es posible deducir el grado de innovación o de conservadurismo de cada romance, si se tiene un corpus suficientemente representativo.

En otros ámbitos, ayuda a comprender el fenómeno de la tradicionalización de los pliegos de ciego en su camino a la acomodación al lenguaje poético de la oralidad, el cual se evidencia en la supresión de los íncipits que contengan las marcas propias con que comienzan los pliegos de cordel, revirtiendo sistemáticamente hacia el molde épico-lírico.

Bibliografia

- Bénichou, Paul (1968), *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- Catalán, Diego (1979), *Arte poético del romancero oral*, Vol. I, Madrid, Siglo Veintiuno de España editores, S. A.
- CGR 3 = AA. VV. (1983), *El Romancero pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo*, Vol. 3, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 432-433.
- Cid, J. Antonio (2011), «Caza y castigo de Don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco: el "fragmentismo" y los "romances cuento»», *La Corónica*, 39.2, 61-94.
- Di Stefano, Giuseppe (1979), «Un exordio de romances», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds), *El Romancero hoy, 2.º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-Universidad de California, Gredos, 41-54.
- Diccionario de la Real Academia Española de la lengua* (Drae) (2001), Madrid, RAE, 1338.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2002), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 562.
- Lozano, Modesta (1990), *Romancero*, Madrid, Círculo de Lectores.
- Nascimento, Braulio do (1966), «As sequências temáticas no romance tradicional», *RBFO*, 6, 159-190.
- Petersen, Suzanne H. (1972), «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en *El Romancero, en la tradición oral moderna: 1er. Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP-Universidad Complutense de Madrid, 167-180.
- Petersen, Suzanne H. (1976), *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*, Ph.D. diss. Univ. Wisconsin, Madison.
- Salazar, Flor (1994), «Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional», en *De Balada y Lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid, vol. I, 323-343.
- RVN = Salazar, Flor (1999), *El Romancero Vulgar y Nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 117-119.
- Webber, Ruth House (1979), «Ballad Openings: Narrative and Formal Function», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds), *El Romancero hoy, 2.º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-Universidad de California-Gredos, 54-64.

Apéndice 1:

0006 *Muerte del Príncipe don Juan* (á-a) (CGR 3, 1983: 432-433)

432

Contexto histórico nacional

15 (núm 16)]; Armistead 1978 1-178-179 (4 fr musicales); Attias 1955, 188-189 [=Attias 1961, 188-189]; Benardete 1923 *MA thesis*, 16 (2 ver: núm 20, 21); Bénichou 1968, 47 [=Bénichou 1944, 348]; Benmayor 1979, 25-26 (2 ver); Castro 1929, 145 (incompl); Conde 1975, 214-215; Cossío 1933-34, 1-51-58 (8 ver) [=Cossío 1947, 25-26 (1 ver)]; Fontes 1979, 7-8 (1 ver: núm 13, 1 fr: núm 14); Furtado de Mendonça 1911, 33-34; Galante 1903, 604-605 [=Gil, R. 1911, 46-47 =Alvar 1966, 16 (núm 16a)]; Goyri 1904, 30-32, 35-36 (3 ver) [=Braga 1909, III-493 (1 ver) =Menéndez Pelayo 1906, XII-546-549 (3 ver)]; Kundert 1962, 86; Larrea 1952, 1-68-70 (3 ver); Léite 1958, 1-20-27 (10 ver: núm 6-8, 10-15); Martins 1938, II-80-81; Molho 1940, 233 [=Molho 1950, 269-270+330 (abrev) =Molho 1960, 178 (abrev) =Alvar 1966, 189 =Levy, I. 1973, IV-1-3 (1 + 1 fr)]; Neves 1893, III-103; Rodrigo 1954, 00, Rodrigues 1908, 40 [=Braga 1909, III-490-491]; Salazar 1979, 390-391; Sampedro 1942, I-112; Tavares 1903-1905, 72, 76 (2 ver) [=Tavares 1905-1907, 280 (1 ver) =Braga 1909, III-492 (var de 1 ver)]; Tavares 1906, 288 [=Braga 1909, III-491-492].

0004. Veiga 1870, 16 [=Athaide Oliveira 1905, 295-297 =Braga 1907, II-308-311].

0080. Catalán 1969a, I-246-247, II-48, 143 (4 ver: núm 241, 242, 440, 530); [=Morales 1955, 52-53 (1 ver fact a base de 4)]; Pérez Vidal 1949, 436-437 [=Catalán 1969a, II-6 (núm 396)]; Goyri 1904, 34 [=Menéndez Pelayo 1906, XII, 548 (núm III)].

0101. Garrido 1946, 81-82 (3 ver).

OTIT: CSeFMP 15; CSeFSGA C14 / Tristes novas; El niño está malito.

IANT: ...Siete doctores lo curan y entre ellos el de la Parra;

...Muy malo esta vuestra alteza, don Juan principe de España,

...Tres oras teneis de vida y la una ya se pasa.

IMOD: Muy malo estaba don Juan, muy malo estaba en la cama;

Muy malo está Juan de amores, muy malo está en la su cama;

Enfermo estaba don Juan, malo, postrado en la cama;

Enfermo el rei de Castela em cama de prata estava;

Don Juan de Lara está malo, muy malo se halla en la cama;

Frei João 'stava doente c'uma doença de cama;

Hazino estava el buen rey, hazino, echado en la cama;

Hazino está el hijo de rey, hazino que non salvava;

Malato está el hijo del rey, malato que non sanava;

'Tando o fillo do rey muy malito na sua cama;

Malato estaba esse rey esse rey de Salamanca;

Don Juan de Trunfa está malo de una enfermedad muy larga;

El novio de Ricardina está malito en la cama;

Tristes nuevas, tristes nuevas, que se cuentan por España;

Tristes nuevas, tristes nuevas, que se corren por España;

Muerte del Príncipe don Juan

433

Tristes novas, tristes novas, corridas são por Espanha;
Tristes novas, tristes novas se cantam lá por Espanha,
Tristes novas, tristes novas, lá do dentro da Espanha;
Tristes novas me vieram lá do centro da Espanha,
Tristes novas, tristes novas em Espanha foram soadas,
Tristes novas, novas tristes, que tem vindo de Granada;
Lindas nuevas, lindas nuevas, qué se cuenta por España?;
Cosas buenas, cosas buenas que se cuentan por España;
Cartas van y cartas vienen, qué se corre por España?;
Qué se corre por el mundo, qué se corre por España?;
Qué se cuenta por Sevilla, qué se cuenta por Granada?;
Villanueva, Villanueva, qué se cuenta por España?;
Voces corren, voces corren, voces corren por España;
De Burgos partiósse el rey, de Burgos pa Salamanca,
Yo me partiera de Burgos, de Burgos a Salamanca,
De Bul-los partiósse el rey, ese rey de Salamanca;
Santísimo Sacramento, dónde vas tan de mañana?;
Dónde vienes, Sacramento, tan temprano y de mañana?;
Dónde vienes, Ricardina, tan temprano y de mañana?;
Quén se doi d'aquel canteiro que está n'aquela ventana?;
Allá arriba en Madrid, junto al reino de Navarra;
Por las calles de Madrid, junto a los caños del agua.

Apéndice 2:

0096 *La infanticida* (é-a)/(á-a) (RVN, 1999: 116-119)

116

ROMANCES DE SUCESOS ADMIRABLES

- 14 como es chiquito y bonito no sabe venir a casa.—
 Al empezar a comer, la carne en el plato habla:
 16 —Detente, padre, detente, no comas de tus entrañas,
 que a la pícara mi madre merecía degollarla.—
 18 Se ha retirado la dama, s' retiró pa'la sala,
 llamando el pecado a voces que viniera por su alma.
 20 Las campanas del infierno por la madre repicaban;
 las campanas de la gloria,
 22 por el padre, por el hijo, por el hijo de la dama.

DIFU A: Portugal s.l., Orense, La Coruña, Lugo, Oviedo, Santander, León, Zamora, Valladolid, Salamanca, Palencia, Burgos, Soria, Segovia, Ávila, Cáceres, Badajoz, Cuenca, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Albacete, Murcia, Almería, Málaga, Huelva, Huesca, Zaragoza, Teruel, Lérida, Barcelona, Gerona, Cataluña, Valencia, Gran Canaria, Tenerife, La Gomera, La Palma, Puerto Rico. B: Badajoz, Ciudad Real, Albacete, Granada, Córdoba, Sevilla, Málaga, Huelva, Tenerife, Marruecos.

CONT *El cordón del diablo* 0084
Madre que maldice a su hijo 0182
Blancaflor y Filomena 0184
La Virgen romera 0192
Jesucristo y el alma enferma 0498
Los presagios del labrador 0818

IANT En la villa de Madrid en la calle de las Almas;

IMOD En la provincia de León, partido de Villanueva;
 En un pueblo junto a Burgos llamado Quintanadueñas;
 A un lado contra Burgos que llaman Quintanadueñas;
 Más arribita de Burgos hay una pequeña aldea;
 En la provincia de Burgos, en una pequeña aldea;
 En la posada de Burgos, en una pequeña aldea;
 Más abajito de Burgos hay una tienda pequeña;
 Más arribita de Burgos hay una rica tendera;
 Ahí por bajito de Burgos hay una pequeña aldea;
 Al otro lado 'e Madrid había una pequeña aldea;
 A los cotos de Madrid hay una pequeña aldea;
 Allá arriba en León hay una pequeña aldea;
 Allí arriba, junto a Francia, hay una aldea pequeña;
 A la entrada de Francia hay una pulida aldea;
 Allá arriba en aquel alto hay una bonita aldea;

CRÍMENES INTRAFAMILIARES

117

Allá arribita, arribita, hay una pequeña aldea;
Allá arriba en aquel alto hay una pequeña aldea;
Allá arriba, entre dos hostias, hay una pequeña aldea;
Entre dos sierras nevadas hay una pequeña aldea;
Entre dos peñitas blancas hay una pequeña aldea;
Al otro lado del valle hay una pequeña aldea;
En un pequeño lugar, en una pequeña aldea;
En un lugar junto a Francia, en una pequeña aldea;
Allá arribita, arribita y arribita de la aldea;
Allá arribita, arribita, allá en aquella ribera;
Allá arribita, arribita, debajo de una escalera;
Allá arriba en Babilonia, al lado de una ribera;
Allá arriba en Babilonia, en una fresca alameda;
Allá arriba en el Burgo hay una rica palmera;
Allá arriba en el cielo hay una hermosa palmera;
Allá en las calles de Burgos, más allá de Cartagena;
Más allá de Madrid, cien leguas de Cartagena;
En las calles de Madrid, junto al campo de la Arena;
En las calles de Madrid, a la calle de la Arena;
En la villa de Madrid, junto a la calle l'Hondera;
En la ciudad de Madrid, junto a los caños de Herrera;
A la orilla de la mar, en la calle de la Arena;
En la ciudad de Madrid, villa principal y buena;
En la ciudad de Madrid, dentro de la calle Nueva;
En la ciudad de León, enfrente la calle Nueva;
En la provincia de León, frente de la calle nueva;
En provincia de León, dentro de la callejuela;
en la provincia Almería y en la villa extranjera;
En la ciudad de León, ciudad de mucha moneda;
En la ciudad de Alicante, ciudad de mucha moneda;
En los campos de Malver, campos de mucha almoneda;
En las calles de Madrid, son calles de Cartagena;
Por las calles de Madrid, son calles de Cartagena;
Al otro lado de Madrid hay un tío revendedero;
Al entrada de Madrid vivía un rico pañero;
Allá arriba en aquel alto hay un hombre macareno;
Allá arriba en aquella Mancha hay un hombre mercader;
Allá arriba en la Mochuela hay un rico mercader;
Allá arriba en lo más alto hay un rico comerciante;
En una rica aldea vive un rico comerciante;

En la ciudad de Valencia habitaba un caballero;
 Allá arriba en aquel alto se hallaba en hora buena;
 Allá arriba en aquel alto hay un labrador muy rico;
 En la capital de Burgos, en medio la población;
 Un pañuelero en Madrid tratante de paño y seda;
 Un caballero en Madrid trataba en paños de seda;
 Un caballero en Sevilla tratante de paño y seda;
 En la ciudad de Brabante, tratante de rica seda;
 En la ciudad de Granada vivía una rica tendera;
 Un caballero en Madrid que vendía ricos paños;
 Una vez había un tratante que trataba en ropa y seda;
 Por los portales de Francia constante de paño y seda;
 Fuera los portales de França voltados de paño i seda;
 Barcelona hi ha una dama va vestida de oro y seda;
 Esto era un matrimonio que trata en paños y seda;
 Era un rico mercader que trata en paños y seda;
 Um mercador de Sevilha, tratante de pano e seda;
 San Isidro labrador labraba paños de seda;
 Un labrador de Medina, labrador de paño y seda;
 Mi padre era mercader, trataba paños de seda;
 Había un herrero en Castilla que andaba vendiendo tienda;
 Mariblanca se casó con un mercader de tienda;
 Se ha enamorado un hidalgo de una bizarra bella;
 Gibraltar tiene una peña y en el peñón una tienda;
 Un caballero hidalgo se casó con una dueña;
 Un caballero gallardo casado con una dueña;
 ;Quién ha visto hombre osualgo casar con ninguna dueña!;
 ¿Quién ha visto hombre del campo casado con una dueña?;
 En la ciudad de Granada vivía una rica tendera;
 Dentro de Nápoles vive una señora muy bella;
 Dentro de Nápoles hay una querida doncella;
 Dentro de una polisada hay una hermosa doncella;
 En la ciudad de Madrid hay una hermosa doncella;
 En Valladolid vivía una señora muy bella;
 En Madrid hay una dama, una dama de lendejas;
 En Madrid hay una dama, una dama de lindezas;
 Un matrimonio vivía en su casa regalado;
 Un padre tenía un hijo, la cosa más parletuela;
 Si ni ha un hijo de quince años, la cosa más piqueñera;
 El rey tenía un hijo que de todo le daba cuenta;

CRÍMENES INTRAFAMILIARES

119

A un niño de cinco años su padre le pide cuentas;
Un padre le dice a su hijo, más de chanza que de veras:
—Dime, niño de tres años, niño de la edad primera;
Un niño muy rechiquito que se llamaba Juanito;
—Me dijeras, hijo mío, quién en la mi casa entra?;
—Dime tú, hijo querido, quién en nuestra casa entra;
—Hijo mío, hijo mío, qui va a casa quan só fuera?;
—¿Quién entra, mi hijo, en casa cuando yo no estoy en ella?;
—A casa no hi entren hombres, a casa hombres no hi entren;
—El alférez entraba en casa, el alférez entraba en ella;
—A casa entra don Félix que mus dona confitura;
—Mi madre me dóna chavos perquè me'n vaya defuera;
—Mi madre me dóna palos perquè me'n vaya defuera;
—Mi madre me da de palos porque me estoy a la mesa;
—Ven acá, niño bribón, que te he de sacar la lengua;
—Felicito, ven acá, voy a cortarte la lengua;
Tres criados tenía un rey, sirviendo al rey su bandera;
De la felpa colorada, de la colorada felpa;
Esto era un pobre lancero casado con una dama;
Este era un pobre losero casado con una falsa;
Este era un rico lancero casao con una malvada;
Erase un pobre lancero casado con una dama;
Esto era un guapo lancero casado con una dama;
Estaba un pobre liencero casado con una dama;
Este era un pobre pañero casado con una dama;
Esto era un as de un pañero casado con una dama;
Este era un triste mancebo casao con una malvada;
Estando un pobre mancebo casado con una dama;
Erase este un mancebo casado con una dama;
Padre, mire usted a mi madre, que el alférez en casa anda;
Sucedió lo que diré en la ciudad de Granada;
Vamos a ver lo que cuentan en la Virgen de la Peña;
San Isidro Labrador, que labra su rica hacienda;
Allí arriba, en esta Mancha, vivía don Juan de Lara; 0139

Agilidad del lenguaje poético de los romances para tratar situaciones comprometidas

Ana Valenciano López de Andújar

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» / Universidad Complutense de Madrid.
valenciano.ana@gmail.com

Ante la proliferación de versiones de determinados temas del Romancero de Tradición Oral Moderna, cabe preguntarse por la posible predilección de los depositarios de esos poemas por ciertos asuntos tratados en las fábulas de sus romances.

Dos elementos llaman la atención por su reiterada aparición en los repertorios conocidos tanto antiguos como modernos: el primero de ellos lo trágico, casi alcanzando el melodrama, un asunto ya apuntado por Giuseppe di Stefano en el romancero viejo¹ que considero digno de estudio y estoy en ello. Y un segundo elemento, las relaciones amorosas (o sencillamente sexuales), dos ingredientes que permiten acercarse a las preferencias reflejadas en los textos.

¹ «la tradición romancística peninsular, separándose en parte de la de otros países, tiende a acentuar desarrollos dramáticos y finales trágicos» (Di Stefano, 2010: 40)

Aunque sin haberlo verificado, no recordaba haber leído u oído palabras malsonantes en los romances de tradición oral moderna o que, en términos generales, no se nos ofrecieran «disfrazadas» por el lenguaje figurativo característico de su poética², y eso es lo que voy a tratar de mostrar (con una pequeña selección de ejemplos dada la limitación de espacio), aunque ya lo indicó hace más de cincuenta años uno de nuestros grandes maestros, Braulio do Nascimento, en un trabajo pionero intitulado «Eufemismos e Criação Poética no Romanceiro Tradicional» (Do Nascimento, 1972).

Es cierto, como se ha señalado³, que en el primer romance tradicional documentado, el de *La dama y el pastor* (IGR 0191), y tanto en la versión de Jaume de Olesa como en los varios pliegos de la tradición vieja y en alguno de los escasos textos de la tradición moderna sefardí (la subtradición más conservadora), la oferta de la dama para atraer al pastor incluye las «teticas agudicas» o «agudillas» en algunos casos, pero no es frecuente encontrar casos semejantes sobre todo en los textos del Romancero de Tradición Oral Moderna que tratan, como he dicho, de camuflar ese lenguaje mediante su capacidad para la recreación de tropos que lo caracteriza, aunque nunca podamos saber si esos motivos en concreto estaban ya en el hipotético poema inicial. Más recarga sexual me parece a mí que tiene, en el caso de *La dama y el pastor*, el hecho de que la dama, y ya en la versión de Olesa, tenga los pies en la verdura «esperando este placer» o los pies descalzos «que era maravilla ver» en los pliegos glosados (Catalán *et al*, 1977-1978: 24,32 y 39); una dama que claramente se ofrece al caballero para darle placer en versiones cuyo estribillo, «Viva el amor», tiene mucho que ver con la fábula del poema como ocurre en ocasiones en el Romancero.

² Desconozco la utilidad de los volúmenes del Catálogo General del Romancero (Catalán *et al*, 1982, 1983) para el conjunto de los especialistas, pero las incontables jornadas de discusión para interpretar el discurso en el que se expresan los romances seleccionados creo ayudó, sustancialmente, a la correcta lectura/interpretación de los romances tradicionales.

³ El siguiente comentario en un interesante trabajo que, en términos generales, no trataba de este asunto, publicado por Vicenç Beltran, fue lo que me animó a revisar los repertorios en parte antiguos, en parte modernos: «A pesar de cuanto se ha dicho en sentido contrario —escribe el estudioso— el romancero suele ofrecer manifestaciones muy directas de la sexualidad femenina» (Beltran, 2016: 471).

Las mujeres protagonistas de la tradición antigua, escribe Di Stefano, «Las hay peligrosas pero al final provechosas (...) maléficas (...), liviana(s) y funesta(s) (...)», aunque añade (y esto va dedicado a Flor Salazar con relación a uno de sus últimos trabajos, claramente “feminista”, Salazar, 2022), «y también víctimas: las esposas y madres» (Di Stefano, 2010: 39-40).

Revisados cientos de versiones de los repertorios viejos⁴ apenas encontramos el motivo de la relación amorosa salvo, por supuesto, en el grupo de los romances «novelescos» que, en ocasiones, expresan esa pasión con bastante claridad porque, obviamente, no todas las doncellas se interesan por «sus amores» con suavidad, ni son doncellas que se resignan con ironía, como en *La infantina* (IGR: 0164) (Di Stefano, 1993: 142), *La doncella que iba a Francia* (IGR: 0100) (Di Stefano, 1993: 137), o *La hija del rey de Francia* (IGR: 0100) (Di Stefano, 1993: 138), más o menos representadas por el verso: «Oh covarde cavallero, bien lleno de covardía, //tuvo la niña en sus braços y él no supo (de) servilla».

En el viejo romance juglaresco de *El Conde Claros*, (IGR: 0366) Claralinda le alaba el porte de su cuerpo para pelear con los moros, a lo que Claros contesta con chulería: «— Mejor le tengo, señora, para con damas holgar», y aunque de inmediato se realice el encuentro amoroso «de la cintura arriba tan dulces besos se dan, // de la cintura abaxo como hombre y mujer se han», ese encuentro ocurre «en un vergel», «a la sombra de un ciprés» y «bajo un rosal» (Di Stefano, 2010: 121), siempre lugares favorables para encuentros amorosos.

Más cercanía al lenguaje formulario que caracteriza al Romancero lo encontramos en las malmaridadas, «que a tu marido, señora, con otras dueñas lo vi» —le dice a la malcasada un caballero— a quien, de inmediato, ella le pide que la lleve consigo con toda clase de ofertas: «Por las tierras donde fueres bien te sabría servir, //yo te haría bien la cama en que ayamos de dormir; // yo te guisaré la cena como a cavallero gentil, // de gallinas y de capones y otras cosas más de mil» (Di Stefano, 2010: 142, 143); o en el tema que Di Stefano denomina *La guirnalda de rosas* (IGR: 0433), «—Essa guirnalda de rosas, hija, quién te la endonara» —que

⁴ Para la selección de ejemplos del romancero viejo he manejado las antologías de Giuseppe di Stefano (1973, 1993 y 2010). Cito por los textos editados por Di Stefano y utilizo sus títulos para facilitar la localización de los versos.

es el comienzo del romance—, fórmula fácil de interpretar cuando la hija alude al reciente encuentro con el caballero, «en un portalito oscuro conmigo se deleitara, // echóme en cama de rosas en la cual nunca fui echada, // hízome, no sé qué hizo, que d'él vengo enamorada» (Di Stefano, 2010:133); o entre los romances de cautivos, el caso de *El cautivo y el ama buena* (IGR: 0443), que atiende al cristiano cuando el moro se ausenta para ir de caza: «y echárame en su regaço y expulgávame la cabeça. // Por un plazer que le hize, otro muy mayor me hiziera» (Di Stefano, 1978: 142). También *Melisenda* (IGR: 0307), quien, siguiendo los consejos de una vieja, «Mientras sois moça, señora, plazer vos queredes dar, // que cuando seades vieja los rapazes n'os querrán», llega a matar al alguacil de su padre, supera todos los obstáculos que encuentra en el camino y, haciéndose pasar por «morica», se lanza a tumba abierta en brazos del conde Ayuelos: «Entonces la Melisenda començole de besar // e quitóse sus vestidos cabo él se fuera a echar» (Di Stefano, 1978: 158, 159).

Finalmente, la coincidencia de la fórmula que usan dos destacadas mujeres del entorno épico que dicen sentirse amenazadas: doña Lambra por los infantes de Lara, que se queja ante Rodrigo, su esposo (Di Stefano, 1993: 339), y Jimena, que es asediada por el propio Cid ante el rey: «que me cortará las haldas por vergonzoso lugar» (Di Stefano, 1993: 346).

Pasemos ahora al Romancero de Tradición Oral Moderna que, como es bien sabido, no conserva una buena parte de los llamados romances “viejos”, aunque, en contraposición, haya enriquecido enormemente sus repertorios con la incorporación de nuevas fábulas, a lo que se suman relatos de rancio abolengo todavía desconocidos en la tradición antigua.

El tratamiento de la sexualidad juega claramente y muy a menudo con la Poética en algunos de los romances más difundidos de la etapa más reciente⁵. Son muy

⁵ Según el banco de datos del proyecto «Romancero Panhispánico» de Suzanne Petersen estarían muy difundidos los romances de *La Condesita* (-á) (IGR: 0110), unas 700 versiones, *Conde Niño* (-á) (IGR: 0149), unas 400, *Delgadina* (-a-a) (IGR: 0075), 350, *Señas del esposo* (-é) (IGR: 0113), 300, *Muerte del príncipe don Juan* (-á-a) (IGR: 0006), 225, en torno a 200 versiones *Hermana cautiva* (-í-a) (IGR: 0119), *Gerineldo* (-í-o) (IGR: 0023) + *La Condesita* (-á) (IGR: 0110) y *La serrana de la Vera* (-í-a) (IGR: 0239), unas 200, pero, como es bien sabido, hay otros muchos romances que superan las doscientas, incluso las trescientas versiones, aunque todavía no hayan entrado en el cómputo del mencionado proyecto.

abundantes las situaciones en las que se alude a la relación amorosa/sexual y, salvo en los insultos dirigidos a las nueras de los romances de malas suegras, no es fácil encontrar palabras malsonantes. Es interesante que tanto en los cuatro romances de incesto, todos ellos muy difundidos, *Tamar -á-a* (IGR: 0140), hermano-hermana, *Silvana -í-a* (IGR: 0005), padre-hija, *Delgadina -á-a* (IGR: 0075), también padre-hija, y *Blancaflor y Filomena -é-a* (IGR: 0184), no consanguíneo, cuñado-cuñada, como en los de adulterio, cuyo paradigma sería *Albaniña -ó* (IGR: 0234), los respectivos discursos expresen el intento o consecución de la relación sexual con suma claridad, mientras no siempre lo haga en el relato de *La bastarda y el segador -á-a* (IGR: 0161), el romance más picante de la moderna tradición, no documentado en el romancero viejo pero ampliamente recogido en la Península, en Hispanoamérica y en las comunidades sefardíes de Oriente. Una fábula cuyo núcleo central son las relaciones sexuales entre una dama bastarda, por lo general de alto linaje, incluidas las jerarquías eclesiásticas («El Padre Santo de Roma tiene una hija bastarda» —empiezan varias versiones—), que se encapricha o se enamora de un segador, diferencia de clases en cualquier caso que suele provocar la ejecución del trasgresor en un buen porcentaje de versiones, salvo en las escasas ocasiones en que el segador logra marcharse o, sencillamente, huir. Memorizado a menudo por informantes varones, compartía su canto con las mujeres en la segada cuando ese trabajo era manual⁶. Se trata de una fábula autocensurada en ocasiones por las informantes o sus antecesoras con el que en ningún caso conviene iniciar una entrevista durante las encuestas de campo para evitar el consiguiente jolgorio entre los asistentes a la *performance*. Un romance estudiado muy a fondo por nuestro colega Álvaro Piquero⁷ cuyos trabajos me han facilitado la selección de ejemplos.

Una dama asomada a una ventana o similares, quien en varias versiones había rechazado a sus pretendientes (como ocurre en una versión de Miranda do Douro, Trás-os-Montes, Portugal), «Uns, que eram mui beilhos, outros, que no teniam barba, // outros, que no teniam pulso para menear la espada» (Piquero, 2020a: 450) se siente atraída por un segador, (aunque en Cataluña y en Andalucía pueda

⁶ Ya don Ramón Menéndez Pidal lo consideraba canto de segada muy divulgado en La Península, Argentina, Canarias y Trás-os Montes (Menéndez Pidal, 1963: 373). Armistead y Silverman indican que en la tradición sefardí se conserva como canto de bodas (Armistead, Silverman, 1979: 107).

⁷ Álvaro Piquero es autor de tres excelentes trabajos sobre *La bastarda y el segador* (Piquero, 2020a, 2020b y 2022).

elegir entre tres: «N'an baixat tres segadors», (Piquero, 2020b: 447) que, por lo general, destaca entre los demás porque «la hoz tenía de oro, la empuñadura de plata» o «el mango de filigrana», claramente referido a la virilidad del trabajador (Piquero, 2020a: 451) a quien a través de su criada o en forma directa, esa dama solicita que le siegue su cebada, senara o similares, más o menos como en Mogadouro, Braganza, entre otras versiones, «—¿Quieres tu, bom segador, facer a minha segada?» (Piquero, 2020b: 457). Sobre el lugar de la siega no cabe negar, en este caso, que la respuesta de la bastarda en un alto número de versiones elimina cualquier duda al respecto: «—No está en alto, ni está en bajo, ni está en cerro, ni en cañada, // que está en un hermoso valle, debajo de mis enaguas», Cuéllar, Segovia, o «Ni está en cerro ni en collado, ni en umbría ni en solana //que la tengo yo escondida debajo de mis enaguas» Portela de Aguiar, León, (Piquero, 2020a: 444) pero, al mismo tiempo, y recordando a Braulio do Nascimento (1972: 269), Álvaro Piquero nos dice que:

A pesar de ello, la mayor parte de las versiones recolectadas muestran cómo existe una tendencia a evitar las palabras tabú, malsonantes y salaces, sustituyendo estas por términos simbólicos o metáforas más aceptados socialmente. Así las cosas, *La bastarda y el segador* se erige como uno de los mejores exponentes de todo el romancero en lo que a creación poética se refiere... (Piquero, 2020a: 440)

Sirvan de ejemplo las siguientes fórmulas que vienen a decir lo mismo sin decirlo: «Mi cebada, caballero, en una fresca cañada», Puerto de Santa María, Cádiz (Piquero, 2020a: 445); «Ni está en cerro, ni en vereda, ni tampoco está en cañada // la tengo entre dos columnas que me traspasan el alma», Munera, Albacete; «—Yo no la tengo en los montes, ni en veredas ni en cañadas, // la tengo entre dos columnas de oro y (de) plata labradas», España, sin lugar, (Piquero, 2020a: 446).

Después de continuados asaltos amorosos —por llamarlo de alguna manera— mayoritariamente relacionados con la siega, «Segaron siete gavillas y a las doce se levantan», (Piquero 2020b:461), «Doce manaditas llevo, pa las trece una me falta», San Félix de la Valdería, León (Piquero, 2020b: 461), «Y en las primeras gavillas la dama quedó turbada», Arroyo de la Luz, Cáceres (Piquero, 2020b: 462), «Trece manadas van hechas, catorce con la empezada», Rioscuro, León (Piquero, 2020b: 461); manadas, gavillas o similares, que pueden repetirse por la insistencia de la dama el segador, suele acabar exhausto.

También este romance, como el de *La dama y el pastor*, puede ir acompañado de un estribillo *ad hoc* como es el caso de un sustancioso número de versiones extremeñas que se acompañan con el estribillo «Dun, dun, dale, dale, dale al don don».

El romance de *El conde Alarcos -í-a*, (IGR: 0503), bastante conocido en la tradición vieja y muy documentado en España y en Portugal en el Romancero de Tradición Oral Moderna, es un relato en el que al recitarlo o al cantarlo las informantes, al menos en España, se emocionan y se posicionan a menudo a favor de la condesa que va a morir por orden inapelable del rey para restituir con el matrimonio el honor de la infanta quejosa por considerarse deshonrada años atrás por el conde, como nos dicen los textos viejos: «—Dezilde que se acuerde de la fe que d'el tenía // la cual él me prometió que yo no gela pidía // de siempre ser mi marido, // yo que su muger sería» (Di Stefano, 1993: 210-211), algo más que suficiente para que, en la etapa antigua del Romancero, el conde mande asesinar a sangre fría a su esposa. Sin embargo, un alto porcentaje de versiones mayoritariamente leonesas de la tradición moderna hace bastante más explícito el compromiso adquirido en el pasado por el conde con quien la infanta pudo perder su virginidad, y justificaría en mayor medida la reclamación de la infanta y, en consecuencia, la posición del rey: «—Si se acuerda de algún tiempo, si se acuerda de algún día // cuando los dos retozamos en campos de verde oliva // yo, con mi blanco jibón, él, con su blanca camisa», Tejera, León (Catalán y de la Campa, 1991: 2013), «Cuando guardaba caballos en las vegas de Almendría, // él me ha dado un pañezuelo, yo le he dado una sortija», Brugos de Fenar, León (Catalán y de la Campa, 1991:224) o «¿No te acuerdas, conde de Arco, cuando en el jardín un día // cortando flores y rosas distes palabra a mi hija?», Prioro, León (Catalán y de la Campa, 1991: 224).

En el muy divulgado romance de *Gerineldo -í-o* (IGR: 0023), donde, con más o menos prolegómenos, paje e infanta suelen acabar acostándose «como mujer y marido» (al igual que en la versión vieja retocada por Durán incluida en la *Primavera*), la Tradición Oral Moderna puede suavizar tanto la propuesta como el encuentro: «—¡Quién te tuviera esta noche tres horas a mi servicio!», Región astur-leonesa, o «—¿Por que nao falas de amores que estás aquí só conmigo?», Açores; «Dándose besos y abrazos, la noche se les ha ido // ganó la hermosa azucena y perdió su hermoso lirio Cantabria», o «Se pusieron a jugar los dos a brazo partido prov. de Soria» o «—¿Qué armas traes, Gerenildo, que a mí me han estremecido? // —Armas no traigo ninguna más que con las que he nacido.— // El rey...», Montevideo,

Uruguay etc., etc. Además, este poema se ha servido a menudo de otra forma de evitar la descripción en detalle de la relación amorosa y, siguiendo las pautas de la economía narrativa que caracteriza al género, ha utilizado la elipsis, como ya señaló en su día do Nascimento, para no detenerse en el encuentro entre los amantes, considerando suficiente la invitación al paje por parte de la infanta precedido de las recomendaciones de cautela «—¿A qué hora, gran señora, cumpliréis lo prometido? // —Sobre las diez o las once que estará el sultán dormido. //—El sultán quiere vestir...», Cantalejo, Segovia, o reduciéndolo a la simple invitación o al recibimiento del paje por parte de la infanta (Do Nascimento, 1971: 246-262).

El mismo procedimiento de aplicar la elipsis para evitar ciertos pasajes lo encontramos en numerosas versiones de la tradición moderna en la sección derivada del viejo romance juglaresco que llamamos *El conde Claros preso* (IGR: 0366), que sustituyen la evidente relación sexual de los amantes por el deseo explícito del conde de dormir con la doncella: «—¡Julianita, Julianita, hija del buen rey Galán, // Dios te me diera tres horas, tres horas a mi mandar!», Soutelo, Lugo (Valenciano, 1993: 200).

A lo anterior cabe añadir el uso en el Romancero de tópicos como el de «La mala hierba», habitualmente con resultado de embarazo, que encabeza los textos de *La infanta preñada* (-á-a) (IGR: 0469), «Por estos campos arriba hay una hierba muy mala // y la mujer que la pise pronto queda embarazada. // La pisó...», Meira, Lugo, (Valenciano, 1998: 224) y que, como ocurre en una versión de Galicia, pueden alcanzar al comienzo del romance de *Delgadina* (-á-a) (IGR: 0075), «En la huerta del rey, madre, hay una hierba muy mala» (Valenciano, 1998: 296); «En Madrid hay un palacio de toda la // hierba mala, toda la que coma de ella se quedará embarazada», Lezuza, Albacete, (Mendoza, 1990: 28). La misma función tiene el tópico de «La fuente fecundante» que encabeza en Canarias el romance de *La infanta preñada* (IGR: 0469), «En Sevilla hay una fuente, nace turbia, mana clara // la joven que toma de ella pronto quedaba preñada. // Doña Usilia tomó de ella, principio de su desgracia», Tenerife, Sin lugar (Catalán *et al*, 1968: 59).

En suma, las versiones de romances que procuran suavizar, poéticamente, las relaciones amorosas en la moderna tradición son muchísimas, por lo que, para terminar, enumero una breve selección de fórmulas que aluden al asunto en baladas muy diversas y de diversos lugares, que dicen sin decir encuentros sexuales:

El conde Claros preso (-á) (IGR: 0366), «—¡Qué cuerpo llevas, don Carlos, para con el moro pelear! // También lo llevo, señora, para con usted hablar— // Él ya tira de capote, la niña con su // sayal. Estando en estas razones...», Goia, Lugo (Valenciano, 1998: 1994).

Conde Claros en hábito de fraile (-á) (IGR: 0366), «Se cogió con Claralinda, al jardín del rey se van; // el conde tendió la capa, Claralinda su sayal», o más simple, «La agarrara de la mano, fuéranse junto a un rosal», Brañuelas, León, (Catalán y de la Campa, 1991: 97, 109); «Por allí pasó don Luna recreándose en amores //—¡Quién te pillara, Lisadra, quién te pillara esta noche! // — Lisadra le ha contestado: —Ni aunque fueran ciento once.—», San Martín de Tesorillo, Cádiz (Atero, 1996: 119); «—Quién te cogiera, Lisarda, esta noche a mis ardores. // —Cójame usted, caballero, entre las diez y las once», Torrejoncillo, Cáceres, (Casado, 1995: 62).

Gaiferos libera a Melisendra (-á) (IGR: 0151) «—¿Con cuál de vos, señoras, que el moro se suel lograré? // —Con todas, señor, con todas, con todas en general.» Guímara, León (Catalán y de la Campa, 1991: 80).

Marquillos (-ó) (IGR: 0292) simplificando, «Le mandara hacer la cena, ya se la hizo y cenó//...//Le mandara hacer la cama y él con ella se acostó. //Al cabo de nueve meses, ya Catalina parió», Val de San Lorenzo, León (Catalán y de la Campa, 1991: 145).

El caballero burlado (-i-a) (IGR: 1000) «—¿De qué te ríes, mulata, nieta de una mulatía? // —Ríome del caballero y toda su bizarría, // que encuentra una niña en monte y allí la deja y se iba. // —Vuelta, vuelta, mi caballo, vuelta, vuelta pa la vida mía // que se me quedó la espada al pie de la fuente fría», Tresabuela, Santander (Petersen, 1982, I:281), «—¿De qué te ríes, mi bien? — De ti y de tu cobardía. //—Golvamos la cara atrás que la espuela se me olvida. //—Si la espuela era de plata, de oro te la daría // que mi padre marca el oro y mi madre, plata fina. // Y el cazador fue cazado por las redes de la niña», Alcuéscar, Cáceres (Casado 1995: 819).

El ciego raptor (hexas. poliason. í-a) (IGR: 0189) «—Métete aquí, Elena, bajo mi capilla mientras que no pase la caballería», Nocado, Ourense (Valenciano, 1988: 262).

La mártir de su honra (IGR: 0456), «O traidor do mariñeiro donde estaba ben a vía // —¿Cuánto dieras, ay doncella, a quien te saque da ría? // —Daré yo este triste cuerpo que otra cosa no tenía. — // Inda bien no la sacara cuando sus gustos cumplía», Cuiñas, Lugo, (Valenciano, 1998: 261)

Blancaflor y Filomena (-e-a) (IGR: 0184), claramente violación, «—¿Es que te tienta el demonio, es que el demonio te tienta? // —A mí no me tienta nadie que tus amores me ciegan. — // La ha amarrado al tronco un pino y ha hecho lo que quiere de ella», Pozohondo, Albacete, (Mendoza, 1990:74).

Incluso en los romances llamados «Jocosos», en general inferiores poéticamente:

La adúltera del cebollero (IGR: 0625), «Mi marido no está en casa, no sé qué dirá en viniendo // —Diga, diga lo que quiera, suba, suba el cebollero. — // Se pusieron a freir dos perdices y un conejo: // las perdices para el ama y el conejo el cebollero.», Palacios del Sil, León, (Catalán y de la Campa, 1991: 317-318); «Le convidó a merendar, tres perdices y un conejo. // A eso de los nueve meses, naciera un niño tan bello, // le fueron a bautizar y por nombre le pusieron, // unos que había de ser Juan y otros que había de ser Pedro // y unos que había de ser Juan, ¡ay! Juan el cebollinero», Carbajal de Valderaduey, León (Catalán y de la Campa, 1991: 318).

El cura pide chocolate (-á-a) (IGR: 0177), «En el fondo ´el pozo le picó la rana. // Le picó con gusto, le picó con gana. // Y a los cinco meses barri-guita hinchada // y a los nueve meses parió la criada.», Confurco, Ourense (Valenciano, 1998: 347); «De la picadura, ella salió mala // y a los nueve meses parió la criada», Tuiriz, Lugo (Petersen, 233: 233).

Por último, en una versión del romance de *Soldados forzadores* (IGR: 0163), que Flor Salazar, especialista en el romancero tardío, considera derivado de un pliego de ciego: «—Deténganse, los señores, que yo vestirme quería. // —Vestirte no te hace falta que yo capa aquí traía // para taparnos los dos hasta que fuese de día», San Martín de Valdetuéjar, León, (Petersen, 1982: 261-262).

En fin, entendiendo el Romancero como un *continuum* desde los siglos XIV a XXI, como propuso Jesús Antonio Cid en el pasado Congreso de Coimbra (Cid, 2000: 19), los transmisores del romancero viejo y, en mayor medida, los informantes de los romances de Tradición oral moderna, muchos de ellos iletrados y tildados de «clases incultas» (Menéndez Pidal, 1963: 362) por no haber tenido acceso a la escuela, han sido capaces de conservar, recrear y transmitir de memoria en memoria unos poemas que muestran una extraordinaria agilidad para no hacer explícitas las situaciones comprometidas; en último término y, como nos diría el profesor Paul Bénichou, quien quiso escuchar de viva voz a esos informantes durante la Encuesta de León de 1985 del Instituto “Seminario Menéndez Pidal”, son unos depositarios de la tradición oral con una extraordinaria capacidad para la *Creación poética* (Bénichou, 1968).

Bibliografía

- Armistead, Samuel y Silverman, Joseph (1979), *Tres calas en el romancero sefardí: (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*, Madrid, Castalia.
- Atero Burgos, Virtudes (1996), *Romancero General de Andalucía I. Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz-Diputación Provincial de Cádiz.
- Beltran, Vincenç (2016), «Génesis del romance y difusión del romancero: ideología, política, propagación», en Sarah Fini Constante Carta y Dora Mancheva (eds.), *Magis déficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar, Vol I: Edad Media*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Bénichou, Paul (1968), *Creación Poética del romancero oral*, Madrid, Editorial Gredos.
- Calvo, Raquel (1993), *Romancero General de Segovia*, Segovia, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia.
- Casado de Otaola, Luis (1995), *El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910]*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Asamblea de Extremadura.
- Catalán, Diego, et al. (1969), *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias, I*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal

- Catalán, Diego y Mariano de la Campa (1995), *Romancero General de León, Tradiciones leonesas*, I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación Provincial.
- Cid, Jesús Antonio (2020), «Escilas y Caribdis en el Romancero Hispánico y, de nuevo, El Infante Arnaldos», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid y Pere Ferré (coords.), *'Viejos son pero no cansan'. Novos estudos sobre o Romanceiro, V Coloquio Internacional do Romanceiro*, Coimbra, 22-24 Junho de 2017, Coimbra – Madrid – Faro – Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» – Centro de Investigação em Artes e Comunicação-Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 17-45.
- Di Stefano, Giuseppe (1978, 2.ªed.), *El Romancero*, Edición, notas y comentario, Madrid, Narcea.
- Di Stefano, Giuseppe (1993), *Romancero*, Edición, Madrid, Clásicos Taurus.
- Di Stefano, Giuseppe (2010), *Romancero*, Edición, Madrid, Editorial Castalia.
- Do Nascimento, Bráulio (1973), «Eufemismos e criação. Poética no Romanceiro Tradicional», en Diego Catalán y Samuel G. Armistead con la colab. de Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna, 1er Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal-Rectorado de la Universidad de Madrid.
- Menéndez Pidal, Ramón (1963), *Romancero Hispánico (Español, português, catalán, sefardí)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Petersen, Suzanne H. (1982), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, AIER, I, Madrid, Editorial Gredos.
- Piquero, Álvaro (2020a), «Erotismo y creación poética en *La bastarda y el segador*», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid, Pere Ferré (coords.), *Viejos son, pero no cansan, Novos Estudos sobre o Romanceiro, V Coloquio Internacional do Romanceiro*, Coimbra, 22-24 Junho de 2017, Coimbra – Madrid – Faro – Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»-Centro de Investigação em Artes e Comunicação-Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 439-455.
- Piquero, Álvaro (2020b), «El romance de *La bastarda y el segador* a la luz de sus variantes», *Revista de Filología Española (RFE)*, julio-diciembre (2020), 443-470

Piquero, Álvaro (2022), «El romance *de La bastarda y el segador* (0161) entre Portugal y España», *BLO*, vol. extr. n.º5, 125-147.

Valenciano, Ana (1994), *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus textos*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de investigacións lingüísticas e literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal.

**TRADIÇÃO E COLEÇÕES
MODERNAS.
ESTUDO E EDIÇÃO**

El manuscrito de romances de Josep Massot i Planes de la Fundació Ramón Menéndez Pidal

Sara Bellido Sánchez

Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»

sarasanc@ucm.es

Es bien sabido que la labor de recolección de romances emprendida por el matrimonio Menéndez Pidal-Goyri que dio origen al Archivo del Romancero conservado en la Fundación Ramón Menéndez Pidal (ARMPG) no habría logrado tal alcance en número de versiones y variedad geográfica sin la contribución y el trabajo de varias generaciones de colaboradores. La correspondencia conservada da muestra del continuo interés de Menéndez Pidal por obtener versiones de todas las regiones de España, tal y como ilustra Diego Catalán en su magnífica obra, *El Archivo del Romancero, patrimonio de la Humanidad* (2001, I: 47-56). No solo se nutría su archivo de las pesquisas realizadas por los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios aprovechando sus viajes dedicados a investigaciones de diversa índole, como Navarro Tomás, Blánquez Fraile o Manrique de Lara, sino que sus contactos con personas de distintas procedencias, especialmente para sus trabajos de tipo dialectal o lingüístico, le sirvieron para fomentar en ellos el interés por recolectar romances que después enviaban a Menéndez Pidal. Así sucedió, por ejemplo con la colección de romances leoneses enviada por José González o con los recogidos por Lomba y Pedraja en Cantabria:

En el año de 1906 Menéndez Pidal consiguió que su amigo de años mozos José Ramón Lomba y Pedraja, con el que había compartido aficiones literarias y campestres desde 1890, consintiera en recoger para él romances desde su residencia en Gajano (*Cantabria*). Gracias a su colaboración, se incorporaron

a la colección pidalina las primeras versiones de *Cantabria*. Nada menos que 65 textos (Catalán, 2001, I: 50).

Cataluña y Balerares no eran una excepción y entre los materiales recibidos que constan en la Fundación Ramón Menéndez Pidal se encuentra un breve manuscrito remitido por Josep Massot i Planes con el título de *Folk-lore balear*, que incluye diversas composiciones de las que registra letra y partitura musical. Parece que, hasta ahora, la única referencia que se ha hecho a este documento entre la crítica es la que realiza Diego Catalán en la obra citada (2001, I: 53), donde dice:

No puedo situar en el tiempo la recepción por Menéndez Pidal de un cuaderno de hojas sueltas manuscrito titulado «Folk-lore Balear», firmado por Josep Massot [i Planes]. Los romances catalanes que incluye («A la ciutat de Nàpols», *Don Juan y don Ramón*, «A Fransa hi ha una dama», *La Donzella*, «Jo m'axech dematinet») no parecen haber sido incorporados, por entonces, a las carpetas del Archivo. Pero, de todas formas, creo que hay que fecharlos por estos años, en que Menéndez Pidal solicitaba canciones populares catalanas a los amigos que podían proporcionárselas.

Más de veinte años después de estas palabras sí encontramos copia de estas versiones en el ARMPG, probablemente incluidas por el propio Diego Catalán, pero no se han localizado más noticias de en qué momento y circunstancias le llegó a Menéndez Pidal el manuscrito. En este trabajo se intentará, al menos, dar cuenta de la materialidad del mismo, su contenido y su posible relación con la composición del *Cançoner musical de Mallorca*.

Josep Massot i planes y la recolección de romances

Josep Massot i Planes, figura algo menos conocida que su nieto, Josep Massot i Muntaner, pero también apreciada en el ámbito de la historia musical catalana, fue músico, compositor y colector de canciones populares¹, labor que compaginó toda su vida con la de funcionario de Correos, ocupación laboral a la que su propio

¹ Entre sus composiciones musicales destacan el himno de los terciarios franciscanos *Oh sant dolçíssim* o el *Himne a la Mare de Déu de Montserrat* (Massot i Muntaner, 1984: 6).

padre le animó como forma de asegurarse un trabajo más estable que la música. Era hijo de Guillem Massot i Beltran, también músico, y sobrino por parte materna de Jaume Planes i Bernat, «cofundador de la Societat Arqueològica Lul·liana, i considerat com un dels iniciadors de la recerca arqueològica a Mallorca» (Massot i Muntaner, 2023: 21).

A pesar de arrastrar una serie de problemas de salud durante buena parte de su vida, su labor de recolector de la poesía y las canciones populares en las Islas Baleares fue fructífera y muy valiosa, aunque tan solo conocemos la colección que años más tarde publicaría su nieto, Josep Massot i Muntaner, el *Cançoner musical de Mallorca*. Desde 1900 hasta el final de su días², recogió multitud de canciones, bailes y músicas populares, con anotación de partituras y descripción de los movimientos, etc. Son las primeras décadas del siglo xx y la puesta en valor de la cultura popular iniciada por los románticos del xix ha dado numerosos frutos a lo largo de toda España³: tras las primeras colecciones catalanas de Milà y Aguiló, en 1885 aparece la primera recolección asturiana de Juan Menéndez Pidal, en torno a 1900 dan Menéndez Pidal y María Goyri noticias de sus primeros hallazgos castellanos y se inicia su labor recolectora intensiva, en la primera década del xx también envía García Plata a Pidal más de cien versiones, solo por poner algunos ejemplos (Menéndez Pidal, 1968, II: 280-301). No es de extrañar, pues, que en el ámbito balear, relacionado con la tradición catalana, de la que tan temprana dedicación al estudio romancístico está atestiguada, quisiera un amante de la música tradicional como Massot i Planes rastrear igualmente su pervivencia, junto a la de otras manifestaciones populares.

El fruto de este trabajo tardó en ver la luz mucho más de lo deseado. Josep Massot i Planes intentó publicar su trabajo en varias ocasiones, al igual que

² Especialmente en torno al año 1909, cuando incrementó su trabajo de campo, con la ayuda de algunos colaboradores, con la intención de participar en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid a la mejor colección de canciones de una provincia española. No logró hacerse con este galardón, pero sí fue premiado años más tarde en el Concurso Nacional de Música (1932) (Massot i Muntaner, 1984: 8-10). Resulta especialmente interesante la imagen que su nieto da en el prólogo a la edición del *Cançoner musical de Mallorca* (1984: 5-13) de la figura de Massot i Planes y su intensa labor recolectora.

³ Para un resumen de la labor realizada por nombres como Herder, Grimm, Wolf, o, en España, Durán, Milá y, mucho más tarde, Menéndez Pelayo, siguen resultando esclarecedoras las páginas dedicadas a ello por Menéndez Pidal en su *Romancero Hispánico* (Menéndez Pidal, 1968, I: 11-33).

sus herederos, viendo este la luz parcialmente en 1984. Dice sobre esto Massot i Muntaner (1984: 10) que

El material recollit per Massot fou comunicat a vegades a altres investigadors. Sabem, per exemple, que estava en contacte amb l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, fundat el 1915 per Tomàs Carreras i Artau, del qual rebia les enquestes i les publicacions, i ens consta que el 1912 envià «cantos populares mallorquines» a la belga Mathilde de Cannart d'Hamale, la qual el 8 de desembre del mateix any li escrivia des de Brussel·les acusant-li'n recepció i dient-li que havia compost «una (*sic*) vals con los motivos de uno de estos cantos añadiendo (*sic*) en ellos algunos desarrollos (*sic*) y algunas modulaciones para evitar la monotonía».

Es probable que en esos mismos años, alrededor de las dos primeras décadas del siglo xx, fuera cuando le llegara su cuadernillo con romances a Menéndez Pidal, como señalaba Catalán, pero no consta, como se decía más arriba, ninguna anotación sobre ello en la Fundación Ramón Menéndez Pidal y no se ha podido, por el momento, rastrear este dato en el archivo familiar (Massot i Muntaner-Capó-Planes) conservado por sus herederos⁴.

El manuscrito «folk-lore balear»: descripción y análisis de contenido

El manuscrito que recibió y conservó el matrimonio Menéndez Pidal-Goyri consta de catorce folios de 160 x 223 mm, aprox., numerados en el recto con números romanos, más una portadilla sin foliar y una contraportada en blanco, todos ellos unidos por corchetes metálicos en el margen izquierdo.

En cada folio se recoge, en el recto, el texto de cada una de las distintas composiciones que se incluyen, a dos columnas, y la partitura de los dos primeros versos de estas. Además, en la esquina superior izquierda, antes del inicio de cada romance,

⁴ Agradezo a Salvador Rebés, no solo la ayuda con la revisión de los textos en catalán y su atenta lectura del trabajo, sino la idea de que el manuscrito pudo llegar a Menéndez Pidal no por el envío directo por parte de su autor sino a través de otros colaboradores (recolectores, amigos de correspondencia o incluso músicos) con los que ambos tuvieran relación.

se indica el tempo de ejecución de la partitura (véanse Imagen 1 e Imagen 2)⁵. En algunos de los vueltos, incluido el de la portadilla, se recoge lo que parece la revisión o corrección de alguna de las partituras.

♩-92. A la ciutat de Nàpols.. i La Presó. I.

A la ciu-tat de Nà--pols hey ha u-na pre-só, la vi-da
mi-a, hey ha u-na pre-só, la vi-da vi-da a-mó. Hi

A la ciutat de Nàpols
hi ha una presó,
la vida mia!
hi ha una presó,
la vida amó!
Hi ha vint y nou presos
que canten la canço,
la vida mia!
que canten la canço,
la vida amó!
La dama està en finestra

qu'escolta la canço,
etc....
qu'escolta la canço,
etc....
Los presos se'n temeren,
ja no cantarien, no,
etc....
ja no cantarien, no,
etc....
-Perque no cantem, presos,
perque no cantem, no?
etc....
perque no cantem, no?
etc....

Imagen 1: Manuscrito de Josep Massot i Planes. Fundació Ramón Menéndez Pidal

⁵ Agradezco a la familia, en concreto a D. Biel Massot, la ayuda con la revisión de los materiales.

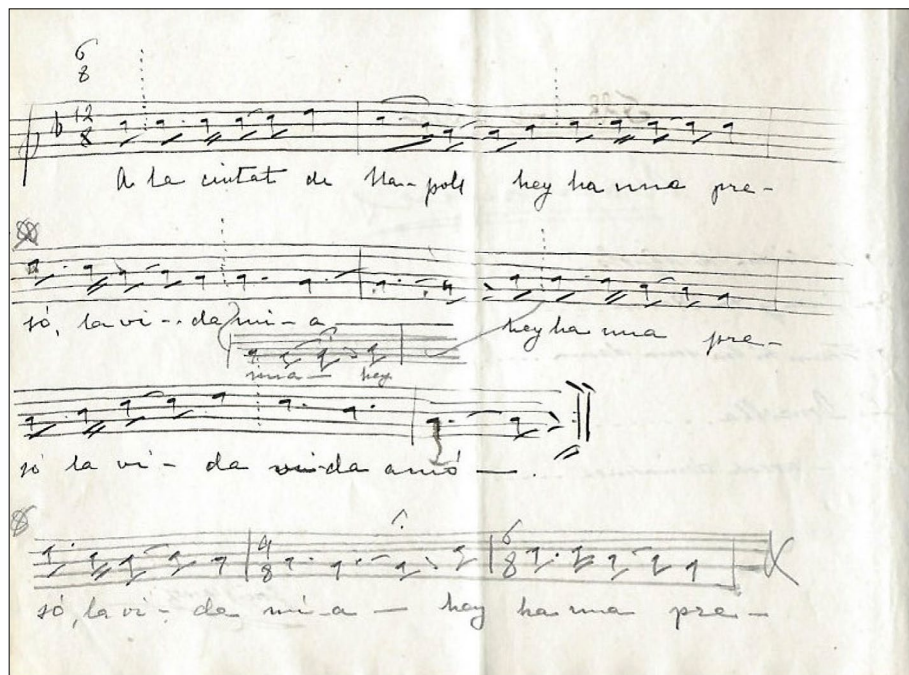


Imagen 2: Anotaciones de Manrique de Lara en manuscrito de Josep Massot i Planes.
Fundación Ramón Menéndez Pidal

La distribución del contenido en el manuscrito puede resumirse del siguiente modo:

- [0r]: [Portada]: Folk-lore Balear. [En otra letra] Romances. [Índice de los romances contenidos].
- [0v]: [Corrección de partitura de Ir]
- Ir: A la Ciutat de Nápoli... ò La Presó [Partitura de los primeros versos y texto]
- Iv: [En blanco]
- IIr: [Texto de A la Ciutat de Nápoli... ò La Presó]
- IIv: [En blanco]
- IIIr: [Texto de A la Ciutat de Nápoli... ò La Presó]
- IIIv: [En blanco]
- IVr: [Texto de A la Ciutat de Nápoli... ò La Presó]
- IVv: [En blanco]
- V: Don Juan y Don Ramón... [Partitura de los primeros versos y texto]
- Vv: [En blanco]
- VIr: [Texto de Don Juan y Don Ramón]

- Vlv: [Revisión de partitura de A Françe hi ha una dama]
- VIIr: A Françe hi ha una dama [Partitura de los primeros versos y texto]
- VIIv: [En blanco]
- VIIIr: [Texto de A Françe hi ha una dama]
- VIIIv: [En blanco]
- IXr: La Donzella [Partitura de los primeros versos y texto]
- IXv: [En blanco]
- Xr: [Texto de La Donzella]
- Xv: [En blanco]
- Xlr: [Texto de La Donzella]
- Xlv: [En blanco]
- XIIr: [Texto de La Donzella]
- XIIv: [Revisión de partitura de Jo m'axech dematinet]
- XIIIr: Jo m'axech dematinet... [Partitura de los primeros versos y texto]
- XIIIv: [En blanco]
- XIVr: [Texto de Jo m'axech dematinet]
- XIVv: [En blanco]
- XV: [En blanco]

El manuscrito presenta letra de al menos dos manos distintas, una de ellas debe de corresponder al propio Massot, pues es en la que se recoge el grueso del contenido del manuscrito. La segunda, que corresponde a las revisiones de las partituras mencionadas, parece claramente la de don Manuel Manrique de Lara, colaborador habitual del matrimonio Menéndez Pidal-Goyri durante el primer tercio del siglo xx y experto musicólogo que recogió habitualmente romances y partituras entre las comunidades sefardíes⁶.

No es posible determinar tampoco en qué circunstancias se pudo producir la revisión por parte de Manrique de este cuadernillo, aunque, teniendo en cuenta los periodos de colaboración con los Menéndez Pidal-Goyri en relación con el romancero peninsular, estas anotaciones pueden apoyar la idea de Catalán sobre la fecha en que se envió el manuscrito a don Ramón. En sus intervenciones, Manrique

⁶ Para más noticias sobre la figura de Manrique de Lara y su colaboración con la familia Menéndez Pidal-Goyri, véanse Menéndez Pidal, 1968, II: 295-299 y 331-332; Catalán, 2001, I: 46,66-72 y 127-132; Pardo-Cayuela, 2023.

de Lara reproduce el texto y la partitura de algunas de las composiciones con pequeñas variaciones. Incluso, en casos como el que se mostraba en la Imagen 2, parece corregir su propia revisión. Queda en manos de los musicólogos el alcance de estas anotaciones para trabajos posteriores, así como su cotejo especializado con respecto a las publicadas por Massot i Muntaner en el *Cançoner musical de Mallorca* (1984) con las que parecen tener diferencias (véase Imagen 3).



Imagen 3: Muestras de partituras en las tres versiones

Los cinco romances que aparecen en el manuscrito son conocidos en el ámbito catalano-balear. Se trata de los romances «A la ciutat de Nàpols», «Don Juan y Don Ramón», «A França hi ha una dama», «La Donzella» y «Jo m'axech demà tinet», conocidos en el ámbito catalán como «La presó de Lleida» [IGR: 0375], «Don Joan i don Ramon» [IGR: 0369], «La dama d'Aragó» [IGR: 0107], «El mariner» [IGR: 0411] y «La mort de l'enamorada» [IGR: 0937]⁷. De estos, el romance «A França

⁷ Para la transcripción de los títulos del manuscrito se sigue la ortografía de Massot i Planes en el original del mismo. Agradezco la ayuda con la normalización de los títulos a Salvador Rebés. Se trata de romances que han sido conocidos y referenciados de modo diverso, por ejemplo, en el *Cançoner popular de Mallorca*, de Ginard Bauçà (1975, IV: 355, 369, 403, 446 y 473), estos romances también aparecen como «Els presoners de Nàpols», «Don Juan i don Ramon», «La dama d'Aragó», «La donzella i el mariner» y «La mort dels dos enamorats» (siguiendo el orden citado del manuscrito).

hi ha una dama» se puede insertar en el corpus de «La bella en misa» (IGR: 0107). De todos ellos se conocen distintas versiones catalanas, recogidas en colecciones como las de Milà (1896), Massot i Muntaner (1959-1960 [1964]) o Ginard Bauçà (1975, IV).

Las versiones del manuscrito que recibió don Ramón presentan similitudes con las que aparecen en los mencionados cancioneros, pero no se corresponden totalmente con ninguna de ellas (algo lógico, pues seguramente se recogieron en distintas circunstancias). Lamentablemente, el músico no anotó en el manuscrito dónde, cuándo y a quién recogió cada una de sus versiones, por lo que no es posible, por ahora, aventurar ninguna hipótesis al respecto. Queda pendiente de un estudio posterior la consulta directa de los materiales que la familia conserva en el archivo familiar en Pòrtol, donde quizás puedan hallarse más datos.

Si se cotejan los textos y partituras recogidos en el manuscrito con los que publicó Massot i Muntaner en su edición del *Cançoner musical de Mallorca* de Massot i Planes, lo primero que llama la atención es que solo tres de los cinco que se enviaron a don Ramón aparecen recogidos en el volumen (Massot i Planes, 1984: 261-273), precisamente los mismos tres que no tienen aparente relación con el corpus que se conserva de modo amplio en castellano⁸.

Además, de nuevo las versiones que recoge el manuscrito muestran diferencias con las incluidas en el cancionero, especialmente en lo que respecta a las partituras musicales, pero también en los textos. Massot incluye una única edición del texto de cada romance, mientras que recoge diversas versiones de la partitura de los primeros versos. En ese caso, sí se anota quién es el informante, dónde y cuándo recoge la versión, pero no hace lo mismo con los textos, pues se limita a reproducirlos sin ninguna información de a cuál de las versiones pertenece o de si ha realizado una síntesis de varias de ellas.

⁸ Existen versiones de algunos de estos tres romances en castellano, pero muy limitadas. Petersen recoge una versión parcial de Potes del romance de «Don Joan y Don Ramón» (Petersen: 0369:2) y dos de «La Donzella», con el título del «El marinero raptor», de León y Madrid (Petersen: 0411:1 y 0411:5). En el Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri se conservan estas y algunas otras (Zamora, Valladolid, Pamplona, Zaragoza o Teruel), muy simplificadas y relacionadas todas con un juego infantil. Para las conexiones de «Don Joan y Don Ramón» con otras canciones europeas y españolas, véase la síntesis que realiza Massot i Muntaner (1959-1960 [1964]: 71-74).

Por el momento, ante la imposibilidad de conocer qué versiones de romances constituyen la fuente de la copia que se envió a Menéndez Pidal, incluimos aquí la edición de estos textos para su consulta (se editan los versos en pares, se moderniza puntuación, pero se mantienen la ortografía original y los rasgos que pueden ser dialectales, etc.). Se editan en primer lugar los tres romances que fueron publicados en el *Cançoner musical de Mallorca* de 1984 y posteriormente los dos que no se incluyeron en dicho volumen. A continuación de cada uno de ellos, además, se incluyen algunas notas iniciales de cotejo con otras versiones publicadas o recogidas de los romances editados⁹.

A la Ciutat de Nápoli... ò La Presó [IGR: 0375, *La presó de Lleida*]

A la ciutat de Nápoli, hi ha una presó,
La vida mia! *Hi ha una presó*
*La vida amó!*¹⁰
hi ha vint y nou presos que cantan la cansó.
La dama está en finestra qu' escolta la cansó.
Los presos se'n temeren, ja no cantaren, no.
– Perque no cantau presos, perque no cantau, no?
– Com cantarem, senyora, estant dins la presó,
sense menjar ni beure, si no 's un rohegó?
– Mon pare, lo meu pare, jo vos deman un dó.
Non vos deman Valencia, ni tampoch Aragó,
ni tampoch Barcelona, ciutat de gran való.
– Ma filla Margalida, ¿quin dó voleu que 'us don?
– Mon pare, lo meu pare, les claus de la presó.
– Ma filla Margalida, aixó no hu faré, no.
– Dels presos que allá cantan, digau, qué 'n faréu vos?

⁹ En el caso de los romances que se incluyeron en el *Cançoner musical de Mallorca* de Massot i Planes publicada por Massot i Muntaner se toman estas versiones como referencia de cotejo. En el caso de los dos que no se incluyen en esta obra, se buscan otros textos similares en otras publicaciones y se indica la fuente de comparación.

¹⁰ El manuscrito transcribe el estribillo de los primeros tres versos (pares de octosílabos), que consta siempre de los versos «La vida mía!», la reproducción del segundo hemistiquio del verso y «La vida amó!». A partir del verso tercero, se indica con un «etc.» la continua repetición de los versos del estribillo, copiando únicamente los hemistiquios que varían en cada una de las repeticiones. Para simplificar la edición del texto, en este caso se reproduce solo en el primero de los versos.

– Demá será dissapte, los penjarán a tots.
 – Mon pare, lo meu pare, no mateu l'amador.
 – Ay, filla Margalida, quin es ton amador?
 – El de la roba blava, qui te el cabey tan ros.
 – Ay, filla Margalida, será 'l primer de tots.
 – Ay, pare, lo meu pare, a mi penjaume y tot.
 Posau a cada forca un ramellet de flors,
 perque la gent qui passe senta la bona olor,
 y diga un Pare-nostro per l'anima de tots.

En otras versiones se añade:

Amb un' Ave-Maria per mi y per l'amador¹¹.

Si se comparan la partitura de este romance con las publicadas en el *Cançoner musical de Mallorca*, puede apreciarse que la versión del romance «A la ciutat de Nàpols» que más se asemeja a la del manuscrito es la número 191, recogida en Inca, en la que la representación del dúo tiene cierta semejanza con la notación simple de la copia conservada en la FRMP. Este caso, además, es uno de los que recoge variantes de Manrique de Lara, quien parece indicar que el compás debe ser 6/8 en lugar de 2/4 y cambia algunas corcheas por semicorcheas, añade notas intermedias, etc.

El texto se asemeja bastante al del manuscrito, aunque este recoge un estribillo, «la vida mía... la vida amó», junto a la repetición del segundo verso de cada par de octosílabos, que sí se anota en las partituras, pero no se explicita en la versión textual. Aparte de esto, las diferencias son pocas, casi todas en el ámbito de la variación vocálica o gráfica. El único caso en que se aprecia una distancia mayor entre las dos versiones se encuentra en los pares de versos 6, 7 y 21. Donde el manuscrito dice «Com cantarem, senyora, / estant dins la presó?», el *Cançoner* (1984: 266) indica «Com cantarem, senyora, / estant en greu presó»; donde el manuscrito recoge «sense menjar ni beure / si no's un rohegó», el texto editado indica «sense menjar ni beure / més que una volta al jorn»; y, por último, donde el manuscrito dice «Posau-a cada forca / un ramellet de flors», el *Cançoner* precisa «A cada cap de forca / posau-hi rams de flors». Como puede verse, son cambios que afectan a la forma,

¹¹ Así en el original, anotación de Josep Massot i Planes.

pero no al sentido, salvo en el primero de los cambios, en el que la alusión a la «grave prisión» encarece el sentimiento negativo y doloroso de los presos.

Don Juan y Don Ramón [IGR: 0369, *Don Joan i don Ramon*]

Don Juan y Don Ramón venían de la cassada,
 Don Ramón cau del cavall y Don Juan qui colcava.
 La mare, qui 'l veu venir per un camp qui verdetjava
 cuhint vaumes y violes per curar les seus nafres.
 – Que teniu, mon fill Ramón? La color teniu mudada.
 – Ma mare, sainat me som, la sainía m'han errada.
 – O, malhaja tal barber qui tal sainía eus ha dada!
 – Ma mare, no fletomeu, qu'es la darrera vegada.
 Entre jo y el meu cavall portam vint y nou llansades,
 el cavall ne porta nou y jo totes les que falten.
 El cavall morirá anit¹² y jo a la dematinada.
 El cavall l'enterrareu al millor lloch de l'estable
 y m'enterrareu a mi en el vas de Santa Eularia.
 Y demunt hi posareu m'espasa entrevessada
 y, si diuen qui m'ha mort, Don Juan de la cassada.

En el caso de este romance, la partitura del manuscrito no se parece demasiado a ninguna de las editadas en el *Cançoner*, que parecen estar en un tono más alto y en 2/4, frente al 6/8 que señala el manuscrito.

Con respecto al texto, el cambio más significativo es que en la versión editada en 1984 se indica que es don Joan quien cae del caballo, lo que parece un claro error, puesto que, a continuación, en la conversación con la madre, se señala que el herido de muerte es don Ramón y que lo mató don Joan, al igual que aparece en el manuscrito. Aparte de esto, también encontramos algunas variantes formales en los pares de verso 3 y 4. Donde el manuscrito recoge:

cuhint vaumes y violes per curar les seues nafres.
 – Que teniu, mon fill Ramón? La color teniu mudada

¹² *anit*: esta noche.

El *Cançoner* indica (1984: 267):

Coint violes i flors per curar les seues nafres.
 – D'on veniu, mon fii Ramon, d'on veniu, colors mudades?

De nuevo, se trata de variantes que no afectan al sentido del romance, pero sí matizan en parte su expresión. Así, se explicita que son malvas y violas las flores que recoge, ambas de color morado y, por tanto, con connotaciones de muerte, y en las palabras de la madre se aprecia más la preocupación por el hijo, en el que observa signos evidentes de debilidad, mientras que en la versión editada su intervención muestra el cambio de color de la piel pero no se relaciona directamente con una herida.

La Donzella [IGR: 0411, *El mariner* = *Marinero raptor*]

A la vorera de mar, hi ha una donzella
 qu'hi brodava un mocador, qu'es per la reyna.
 Quant fou a mitjan brodar, ni manca seda.
 Gira 'ls ulls envers la mar, veu una vela.
 Veu venir un galió tot vora terra,
 veu adalt lo mariner que la nau mena.
 – Mariner, bon mariner, vos de la vela!
 Mariner, bon mariner, duriau seda?
 – De quin color la voleu, blanca ó vermella?
 – Vermelleta la vuy jo, que 'l cor alegre;
 vermetleta la vuy jo, qu'es per la reyna.
 – Pujau, donchs, dalt de la nau, triareu d'ella.
 – Mes, ay no!... No hi puch pujar, no tench moneda,
 lo meu pare te les claus de l'arquimesa.
 – No quedeu per diners, no, gentil donzella.
 No quedeu per diners, no, prou fio d'ella.–
 La donzella entra a la nau, tria la seda;
 mentres se l'está triant, la nau pren vela.
 Mariné 's posa a cantar cansons novelles,
 amb lo cant del mariner s'hi ha 'dormideta.
 La nau vola y ella dorm, dorm la donzella
 fins que 'l soroll de la mar ja la desperta.

Quant ella se despertá no 's veu la terra;
 quant ella se desxondí, ja 'n fet vint llegües.
 – Mariner, bon mariner, tornaume en terra,
 que les ones de la mar me donan pena.
 – Com vos hi tornaré jo, gentil donzella,
 com vos hi tornaré jo, si 'l vent ens mena!
 – Mariner, girau la nau, cap a ma terra,
 que les ones de la mar me donan pena.
 – Demanaume altra mercé, pero no aquesta;
 que aixó si que no hu faré, qu' heu d'esser meua.
 – De tres germanes que som, som la mes bella,
 una es casada amb un rey, l'altra es princesa,
 y jo, tristeta de mil, som marinera;
 una du mantellet d'or, l'altra de seda,
 y jo, pobreta de mil, duch caputxeta;
 una du tapins daurats, y l'altra amb perles,
 y jo, tristeta de mil, les espadnyes.
 Totes viuen a llur pler, jo 'n cativesa!
 – Nina, no us desconsolau, fareu enveja!
 No us vestireu de burell ni d'estemenya,
 vestireu d'or y d'argent, coral y perles.
 No sou marinera, no, que 'n sereu reyna,
 que jo som el fill del rey de l'Anglaterra,
 y ha set anys que que vaitx pe 'l mon¹³ per vos, donzella.

La partitura del romance de «La Donzella» se asemeja algo a la publicada en el *Cançoner* como número 198, de Alcudia, pero de nuevo presenta diferencias, tanto en el ritmo (más rápido en la versión del manuscrito) como en la distribución de las notas. El texto, en cambio, se parece bastante al recogido en el *Cançoner* como versión A, salvo por algunos cambios de tiempos verbales o gráficos y pequeñas diferencias léxicas. Así, se cambia, por ejemplo, «Quant fou a mitjan brodar» por «Quan va a esser a mig brodar» o los adjetivos «tristeta», «pobreta», que alternan su orden en la versión A del *Cançoner*.

¹³ Encima, de otra mano, dice «mar».

A França hi ha una dama [IGR: 0107, *La dama d'Aragó* = *La bella en misa*]

A França hi ha una dama, que 's dama de gran való.
 Te la caballera rossa, llarga fins an el taló.
 Sa mare la pentinava, caballet de dos en dos,
 sa padrina 'ls hi lligava amb un floch de mil colós.
 El seu germà la mirava amb aquells uys matadós.
 – Si no fossim *germanitos*, nos casariam los dos.–
 L'agafa per la ma blanca, la s'endú a Missa majó.
 Com entrava pel portal¹⁴, amb aquella resplendor,
 prengué aygo beneida, la piqueta torná d'ór,
 les dames seyan a'n terra y ella a cadira d'ó.
 El capellá de la missa va di: – Spiritu tuo.–
 L'escolá qui la servia va di: – Pare, no 's aixó.

Jo m'axeix dematinet [IGR 0937, *La mort de l'enamorada*]

Jo m'axeix dematinet, dematinet a punt d'auba,
 pos la sella an el cavall y la pistola de banda.
 A passetjá me'n anava,
 un amich vaitx encontrá
 y li vaitx dir: – O, amich meu, per qui tocan les campanes?
 – Amich meu, jo t'ho diré, per la teua enamorada.
 – No pot ser possible aixó, no fa un quart que l'he dexada! –
 Dona giro an el cavall, de cap a ca-seua anava.
 Com som a mitjan carré, trop la porta mitj tancada
 y els balcons que duyen dol, la casa molt trista anava.
 Com vaitx esser allá dins, tot d'una vaitx pendre escala,
 com vaitx ser an el replá, la vaitx trobá amortayada,
 cusida ja y enflocada, a punt de durla enterrá.
 Jo m'hi vaitx agenoyá y perdó li demanava;
 va dir: – Jove, fuitx d'aquí, que 'm vories condemnada,
 ves pel portal des sellé, trobarás la mia mare,
 ja li dirás que te don les claus de la mia caixa,

¹⁴ Com: por «Quan», en sentido temporal. Igual en el texto siguiente.

y de dins ehy trobarás s'anell d'ó y ses recades.–
 Y el jove, quant sent aixó, se pegá tres punyalades.
 Y lo 'n demá dematí tots dos foren enterrats:
 Als qui estan enamorats que no 'ls en emprenga axí.

No es posible comprobar la correspondencia de estos dos últimos romances, pues, como se ha mencionado, no se recogen en el *Cançoner*, porque no formaban parte de la selección que realizara Massot i Planes de sus materiales para presentarla al concurso público de 1910. Massot i Muntaner comenta en su prólogo a la edición (1984: 12) que ha recogido los materiales procedentes de dicha colección seleccionada y que la publica íntegra y sin cambios (salvo cuando había alguna anotación de su abuelo mencionando un error que debía corregirse), lo que avalaría esta hipótesis. Con respecto a los romances, comenta que, en ocasiones, su abuelo completaba las versiones recogidas con el texto publicado en revistas o libros anteriores, a fin de ofrecer textos completos, y que él se ha decantado por publicar la colección porque era el conjunto de materiales más ordenado entre todas las versiones del archivo de su abuelo, que queda a la espera de ser revisado y estudiado de forma íntegra.

Así, aunque estos romances no formaran parte del conjunto que Massot i Planes habría confeccionado para el concurso de 1910, está claro que pertenecían a su corpus completo de recolección y que, por razones desconocidas, bien las excluyó en su momento de la selección, bien no formaban parte aún de su archivo, puesto que, si tenemos en cuenta lo que indicaba Diego Catalán, así como las anotaciones de Manrique de Lara, que necesariamente tuvo que conocer el manuscrito en casa de don Ramón y que colaboró activamente en la revisión de transcripciones musicales en esos años, es muy probable que se copiara el pequeño cuaderno en los mismos años en que daba forma a su cancionero. Habrá que esperar, sin embargo, hasta un cotejo directo de los materiales originales para constatar este dato.

Si se comparan estas versiones con algunas de las conocidas de estos romances en castellano o en otras publicaciones del romancero catalán, podemos observar que, en el caso de «A França hi ha una dama» o «La bella en misa», también conocida como «La misa de amor» y en la tradición catalana como «La dama d'Aragó», la versión que recoge Massot i Planes se asemeja bastante a otras de la tradición catalana, como las recogidas por Milà (1896: 179-181); Massot i Muntaner

(1959-1960 [1964]: 151); en la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1928: 201-202; 1929: 241) o Rebés y Ruiz (1994: 104-105)¹⁵.

En estas versiones, como ya señalaba María Rosa Lida en 1941, no se hace tanto hincapié en los afeites o ricos ropajes de la dama, sino en los atributos de su belleza natural (el largo cabello rubio que su madre y su madrina, en este caso, peinan y adornan). A continuación, se incluye la alusión al enamoramiento o deseo que la belleza provoca en el propio hermano, más o menos insinuado según las versiones, pero claro en esta, y que supone otro de los elementos diferenciadores entre la tradición castellana con respecto a la catalana o balear. Tras esa alusión incestuosa, se refiere la ida a misa, quizás como modo de salvación ante el posible pecado, pero que tiene un efecto sacrílego al provocar desmayos o devoción entre las mujeres y que el propio capellán olvide el texto sagrado que debe decir¹⁶.

La versión más semejante que se ha localizado a la que aquí se publica es la que fue recogida en Pòrtol, seguramente en 1960 y publicada por Massot i Muntaner (1959-1960 [1964]), ya citada, aunque se observan algunas variantes con cierta importancia. En primer lugar, en la del nieto, el deseo del hermano se manifiesta en los ojos «matadors», pero él no explicita su intención de desposar a la dama. En segundo lugar, en el manuscrito se describe con más detalle la entrada en la iglesia, y cómo se produce una iluminación del espacio que aumenta al tomar la joven el agua bendita, lo que ocasiona que la dama sea venerada casi como figura sacra (las mujeres se arrodillan y a ella la sientan en silla de oro). La versión de Massot i Muntaner solo recoge el resplandor tras la bendición, pero en la de su abuelo, la iglesia se ilumina desde que la dama cruza el portal y el agua bendita solo potencia ese resplandor que ya la acompaña. Por último, el cambio más significativo es el de las palabras del capellán y el monaguillo. En la versión de Pòrtol publicada por Massot i Muntaner (1959-1960 [1964]: 151), los versos finales dicen:

Es capellà que deia missa	va perdre es kyrieieison;
per dir <i>Dominus vobiscum</i>	va dir <i>Spiritu tuò</i>
S'escolà que li servia va dir	"Aix no és això».

¹⁵ En Petersen pueden localizarse estas y algunas otras versiones del romance.

¹⁶ El posible origen catalán o griego de este romance ha sido discutido, por ejemplo, en Massot y Muntaner (1959-1960 [1964]), Armistead y Silverman (1982) y Ayensa i Prat (1995).

Puede apreciarse que se simplifican tanto las palabras del capellán como las del monaguillo, con lo que se acentúa la corrección que este le hace a su superior, pero se pierde parte de la evidencia de la confusión de los religiosos como efecto de la entrada de la dama, que sí estaba en las versiones castellanas desde antiguo¹⁷, así como la pequeña disputa entre estos que observa Lida en otras versiones catalanas (1941: 34-35)¹⁸.

Así pues, lo más interesante de este texto es precisamente lo que comparte con el resto de la tradición catalana y que lo diferencia de la castellana: la alusión al deseo incestuoso del hermano y que el efecto de la belleza provoca una veneración casi sacra, al rendirle culto las damas y situarla en silla de oro, semejante a una imagen de la Virgen, lo que la enlaza de un modo aún más evidente con la hipérbole sacroprofana cancioneril, con la que parece tener relación este motivo.

En el caso de «Jo m'axech dematinet» o «La mort de l'enamorada», solo se ha podido consultar una versión en catalán (o mallorquín) de este romance¹⁹. Se trata de la versión identificada por Petersen con el número 0168:28 (aunque le corresponde el 0937), recogida por Fraile Gil, Marcos León y María Lena Mateu en Ibiza. Las dos versiones comparten el inicio en el que un caballero en primera persona narra cómo se levanta al alba y monta en su caballo con un arma. Se encuentra con un amigo, quien le informa de la muerte de su amada y esto desconcierta al caballero que dice haberla dejado viva hace solo un cuarto [de hora]. Cuando vuelve a casa de la joven, la encuentra muerta y preparada para el entierro, pero ella le habla y le acusa de haberla condenado (posiblemente por el encuentro sexual nocturno, ya que él ha confesado haberla dejado al amanecer y este no deja de ser

¹⁷ La versión de los pliegos 499 y 500 del *Diccionario* de Rodríguez Moñino (1970), con la glosa del romance, termina con los conocidos versos: «El abad que dice la misa / no la puede decir, non, // monacillos que le ayudan / no aciertan responder, non, // por decir: "amén, amén", / decían: "amor, amor"».

¹⁸ El mismo final que la versión de Massot i Planes aparece en el documento F000003-0053 del Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri.

¹⁹ En la base de datos de Petersen el romance aparecía mal clasificado, lo que originó que inicialmente se apreciaran demasiadas diferencias entre las tradiciones castellana y catalana. No obstante, la ayuda de Salvador Rebés me ha permitido resolver el problema y comparar este romance versiones insertas en su tradición correcta.

un momento del día topicalizado en sentido erótico²⁰) y le solicita que le pida a su madre las llaves de su caja, donde encontrará su anillo y sus pendientes. Tras esto, el joven se suicida para morir y ser enterrado junto a ella.

No hay diferencias verdaderamente notables entre los dos textos, las más evidentes, aparte de cambios en formas verbales, etc., son que en la ibicenca se especifica que el amigo con quien se encuentra es «de confiança», lo que aporta más credibilidad a sus palabras, y que se explicita el sorprendente deseo de una voz narrativa de que a todos los enamorados les suceda igual y Dios les evitará el sufrimiento:

A tots es enamorats els havia de pasar així,
que així Déu los escusava que no haguessen de patir.

En el caso de la versión recogida por Massot i Planes, como se aprecia en el texto recogido más arriba, se indica lo contrario, que los amantes no realicen esto.

En definitiva, el manuscrito de *Folk-lore balear* conservado en la Fundación Ramón Menéndez Pidal ofrece cinco versiones de romances cuyo interés reside en que parecen ser los primeros de esta región que recibe don Ramón y que suscitaron al menos un análisis o estudio preliminar por parte de Manrique de Lara. No obstante, las dudas que suscita en cuanto al origen de los textos y las versiones musicales, así como a las circunstancias en que se produjo su envío al matrimonio Menéndez Pidal-Goyri merecen un estudio posterior y no podrán resolverse sin una visita al archivo familiar de Pòrtol que queda para una fase posterior de esta investigación.

²⁰ Véase Masera (2019).

Bibliografia

- Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman (1982), «La dama de Aragón y sus congéneres griegos y románicos», en Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 50-60.
- Ayensa i Prat, Eusebi (1995), «Relacions culturals catalano-gregues: el cas de "La dama d'Aragó"», en *Il Jornades de cultura popular a les Illes Balears. Ciutadella de Menorca, 8 i 9 d'octubre de 1994*, Menorca, Consell Insular de Menorca, 65-72.
- Catalán, Diego (2001), *El Archivo del Romancero, patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal.
- Ginard Bauçà, P. Rafel (1975), *Cançoners populars de Mallorca*, v. IV, Mallorca, Editorial Moll.
- Lida, María Rosa (1941), «El romance de la misa de amor», *Revista de Filología Hispánica*, III, 24-104.
- Masera, Mariana (2019), «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín de Literatura Oral*, n.º Extraordinario 2, 229-252.
- Massot i Muntaner, Biel (2023), «El llegat "Massot i Muntaner-Capó-Planes"», en Salvador Rebés Molina y Bàrbara Duran Bordoy (eds.), *L'Obra del Cançoners Popular de Catalunya (1922-2022). Homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan Francesc López Casanovas*, Barcelona, Grup d'Estudis Etnopoètics-Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, 21-30.
- Massot i Muntaner, Josep (1959-1960 [1964]), «Aportació a l'estudi del romancer balear», *Estudis romànics*, 7, 63-155.
- Massot i Muntaner, Josep (1984), «Josep Massot i Planes i la cançó popular», en Josep Massot i Planes, *Cançoners musicals de Mallorca*, Palma de Mallorca, Caixa de Balears, «Sa Nostra», 5-13.
- Massot i Planes, Josep (1984), *Cançoners musicals de Mallorca*, Baltasar Bibiloni i Llabrés y Josep Massot i Muntaner (eds.), Palma de Mallorca, Caixa de Balears, «Sa Nostra».
- Milá y Fontanals, Manuel (1896), *Obras completas, VIII. Romancero catalán. Canciones tradicionales (Segunda edición refundida y aumentada)*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968), *Romancero hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, 2 vols. (2.ª ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum II (1928), Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.: 1929: 241

Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum III (1928), Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

Pardo-Cayuela, Antonio (2023), «Los manuscritos musicales de Manuel Manrique de Lara (1863-1929) en el Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6, 478-490, disponible en <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/issue/view/6>>, consultado en 30 de enero de 2024.

Petersen, Suzanne, *Pan-Hispanic Ballad Project*. Disponible en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>, consultado en 30 de enero de 2024.

Rebés, Salvador e Isabel Ruiz (1994), «Notícia d'un recull de cançons tradicionals de la Catalunya Vella», en Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *De Balada y Lírica, 2. 3er Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 79-108.

Rodríguez Moñino, Antonio (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.

Referencias al más allá en el romancero tradicional

Claudia Carranza

El Colegio de San Luis

claudia.carranza@colsan.edu.mx

Algo interesante de la frase «Más Allá» es que se asemeja en muchos sentidos a lugares como el «reino de muy, muy lejano, el castillo de Gog y Magog, el lejano Berlín-Berlán, el Reino de Kikirikí, o el castillo o país de Irás y no volverás» (Ramírez Castañeda 2014: 76-77), entre otros nombres que se les da a los espacios maravillosos, inaccesibles para la mayoría de los mortales. Estos sitios son confines sobrenaturales o mágicos, a ellos llegan solamente los héroes, los monstruos o los *tricksters* de los cuentos de hadas, mientras que a este destino llegaremos eventualmente todos nosotros.

Podemos decir que el Más Allá es uno de los mayores eufemismos. Lo que se encuentra al final de la vida solo puede designarse con un término vago, no hay certeza de lo que hay o habita en ese otro lado. Sin embargo, la frase también nos permite reconciliarnos con lo que nos espera o incluso mantener la esperanza de que hay algo que sobrepasa nuestra existencia.

A pesar de su desconocimiento, es comprensible que la literatura que ha desarrollado la humanidad en torno a la vida después de la muerte sea inabarcable, pues ha asimilado creencias elaboradas a partir de temores y normativas de cada sociedad. En lo que se refiere a los países mayoritariamente católicos, el Más Allá suele

ubicarse en por lo menos dos sitios bien definidos: el Cielo y el Infierno¹, cuya concepción se caracteriza por describirse como elementos opuestos: el bien y del mal, lo positivo y lo negativo, la luz y la oscuridad, lo puro y lo impuro.

De esta manera, el cielo se ubica por lógica en el ámbito superior a nosotros, es el lugar inalcanzable, en donde hay luz, paz y claridad, bienestar y abundancia; en ocasiones se considera también como el equivalente del paraíso, que suele describirse en la medida de los deseos del ser humano: es el lugar donde todo es puro, pero que también equivale a la abundancia de comida, serenidad e incluso de todos aquellos excesos que se les negaron a los mortales en vida. En lo más alto habitan Dios, los santos, ángeles, querubines, Jesucristo, la Virgen, entre otros. Por supuesto que es el espacio en el cual se dará la bienvenida a quienes obraron de manera positiva en la tierra o que purgaron sus pecados a tiempo, como el rey don Rodrigo en el romancero. Así, en la mayoría de las mitologías referentes a estos sitios se señala que al Cielo asciende el espíritu, pero también en la literatura tradicional se puede subir empleando una escalera o por medio de otros transportes como las águilas o los ángeles. En ocasiones, se sube con la compañía de intermediarios, como los santos, Jesucristo, la Virgen, o cualquier otro ser que funge como *psicopompo*, puesto que facilita y acompaña a las personas elegidas por la divinidad para acceder a este espacio.

En lo que respecta al infierno, este se caracteriza por ser un lugar inhóspito, con una edificación compleja que representa todos los pecados y las consecuencias de haber cedido a ellos en vida. Como bien señalara Georges Minois, este espacio es el que con más frecuencia se imagina al hablar de la muerte y por ello,

El hombre, instintivamente, teme al más allá: lo que primero viene a su imaginación son los infiernos y no un paraíso. Un calco de la vida presente, una especie de sueño donde desaparece todo aquello que da a la existencia su relieve y su sabor, un reino de las sombras poblado de fantasmas errantes sin alegría (Minois, 2005: 20).

¹ Dado que se trata de topónimos imaginarios del cristianismo, mantendré las mayúsculas cuando hablo de los cuatro sitios: Cielo, Infierno, Purgatorio y Más Allá. Sin embargo, en las citas de otros autores, mantendré la ortografía original.

El Infierno se ha ido construyendo de acuerdo a los imaginarios de las diferentes culturas, partiendo de las venganzas que el hombre puede concebir para castigarse a sí mismo, pero, sobre todo, a sus enemigos. Podríamos asegurar que el inframundo se erige también a partir de los temores de la humanidad, pues muchos de ellos proceden de doctrinas religiosas que imponen el pensamiento de que «la divinidad castiga a los hombres culpables», idea que, de acuerdo con Delumeau (2005: 341):

es, indudablemente, tan vieja como la civilización. Pero está particularmente presente en los discursos religiosos del *Antiguo Testamento*. Los hombres de Iglesia, aguijoneados por unos acontecimientos trágicos, se sintieron más inclinados que nunca a aislar aquella idea en los textos sagrados y a presentarla a las muchedumbres inquietas como la explicación última que no se puede poner en duda. De tal suerte que la relación —crimen-castigo divino ya desde aquí abajo— se convirtió más que nunca en una evidencia para la mentalidad occidental.

Los habitantes del inframundo son aquellos que se encuentran al ras o bajo la tierra o que se mueven naturalmente en el ámbito nocturno; así, se encuentran con frecuencia sabandijas o reptiles, seres similares a las lechuzas, murciélagos, etcétera. Conforme se desciende en sus confines, también se hallan los monstruos y demonios que se encargan de torturar a los pecadores empleando elementos ígneos, de la forja, de la cocina, de labranza, entre otros. La forma de acceder a este espacio también será contraria a la del Cielo: al Infierno se cae de cabeza, en picada, en el mejor de los casos se baja, y conforme más grande el pecado, más al fondo se llega, cuestión que la literatura escatológica, *La Divina Comedia* entre otras, ha aprovechado para situar a los más terribles criminales.

El *axis mundo*² católico, que divide el Cielo, la tierra y el Infierno, tiene puertas o es atravesado por los espacios liminales, es decir, aquellos que cruzan o están en el medio, no son una cosa ni otra, el Purgatorio o algunos lugares en la tierra, como los cementerios, puertas, ventanas, espejos, son áreas que podemos calificar como fronterizos, puesto que se ven como entradas a otros mundos, pero también porque no son lugares definidos.

² Un estudio interesante respecto al *axis mundi* y sus representaciones en la mitología lo presenta Óscar Abenójar Sanjuán en su artículo «El abedul de hojas doradas: representaciones y funciones del axis mundo en el folclore finougri» (2009: 13-24).

El Purgatorio se considera cercano al Infierno e incluso se describe con torturas similares para sus habitantes. Se trata de un lugar de paso, y por lo mismo, quienes están en él aún pueden escapar a través de la intervención divina o bien por los sufragios de los vivos que, a fin de cuentas, abogan por la intervención divina. Las ánimas que pertenecen a este sitio tienen la posibilidad de introducirse al espacio terrenal para advertir o suplicar a los vivos; sin embargo, esta capacidad es momentánea y solo será posible si Dios así lo quiere³.

El cruce o paso a la tierra es peligroso tanto para los vivos como para los muertos. En el caso de las ánimas y espíritus existen normas o momentos en los que se les permite volver, como el 31 de octubre en algunas culturas y hasta el 1 y 2 de noviembre en lugares como México, fechas en las que se abren las puertas del Más Allá y los muertos regresan a visitar a sus familias con la condición de retornar una vez concluido ese día.

Por lo demás, el acceso de los muertos al mundo de los vivos no es lo más deseado y, por lo mismo, existen ritos que buscan impedir estas situaciones. Es el caso de los espíritus que por algún motivo llegan a habitar de manera permanente en la tierra y que son, por lo regular, seres errantes, que no tuvieron un buen fin, un buen entierro o que dejaron asuntos inconclusos y que, por ello, se encuentran atrapados en la tierra; también están aquellos que rehúsan aceptar su condición y se mantienen penando en un mismo sitio. En el ámbito terrenal se alojan, además, los que se han fugado por una u otra razón del Cielo o el Infierno, muchos de ellos, si no eran ya personajes celestes o demoníacos, terminan transformándose en ellos, o bien, manteniéndose como apariciones pero en una situación de perpetua «angustia» o ira contra aquellos que se mantienen en vida (Pedrosa, 2009: 157).

³ Si bien el Purgatorio es una construcción que se fue fraguando desde la Edad Media, como demuestra Jacques Le Goff (1981), no fue sino hasta el Concilio de Trento cuando se instituyó el destino intermedio que podían a llegar a tener las ánimas. Así, se señala que «Habiendo la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñado en los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa; manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos». («Decreto sobre el Purgatorio», en Concilio de Trento, Consultado en https://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P1F.HTM, el 24 de septiembre de 2024).

En la literatura popular y en la tradición oral el cruce de la vida a la muerte es bastante frecuente⁴, de ahí que en muchas tradiciones se tema el regreso de los muertos, cuestión que no es ajena al Romancero. En el presente estudio comentaré algunos de los motivos y tópicos que refieren a estos temas en diferentes Romanceros de México y de América.

1. «Sube, sube, catalina»: tópicos y motivos en el romancero

El presente estudio, que se pretende ampliar más adelante⁵, busca hacer una revisión de motivos, tópicos y fórmulas en torno al Más Allá que se encuentran en romanceros de América Latina⁶; para su ubicación, se emplearon diferentes corpus de textos recogidos en Hispanoamérica, en su mayoría a lo largo del siglo xx y parte del xxi. Las fuentes principales para conformar un corpus de estudio fueron la edición de Mercedes Díaz Roig del *Romancero tradicional de América* (1990), que, como bien se sabe, recoge versiones de textos a partir de las recolecciones realizadas por los estudiosos a lo largo del xx hasta 1985. Díaz Roig buscó cubrir la mayor parte de los países con población hispanohablante, incluyendo a Estados Unidos, de manera que esta primera gran recolección nos permite ver una muestra de las versiones más frecuentes del continente a lo largo del siglo xx.

Asimismo, aproveché la nueva publicación del corpus de Mercedes Zavala (2021), que recupera romances del noroeste de México, en particular de diferentes lugares de San Luis Potosí y poblaciones aledañas al estado. Sumo algunos romances

⁴ Sobre los motivos del descenso y la caída al Más Allá dentro de los cuentos maravillosos mexicanos y en el Cancionero Folklórico de México, se pueden consultar dos artículos anteriores (Carranza Vera 2018a y 2018b).

⁵ Esta revisión forma parte de mi proyecto de investigación, en la que he intentado catalogar tópicos y motivos sobrenaturales en diferentes corpus tradicionales, hasta ahora esto se ha logrado con el diferentes corpus narrativos y líricos de México y con trabajos como este se nutrirá la revisión en el romancero. Si bien me ha sido imposible incluir el catálogo, este pronto se pondrá en línea para su consulta.

⁶ Me baso en el estudio de Aurelio González en lo que respecta al motivo, que se distingue porque es la «unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal. El motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial, de una acción, solitaria o refleja» (2007, 518). Véase también González, 2022.

recogidos en trabajos de campo que hemos realizado desde el 2010 hasta el 2022⁷. Finalmente, también aproveché algunos ejemplos provenientes de estudios en torno a los temas que trabajo en esta ocasión, uno de ellos, de notable interés, es el que recupera María Teresa Ruíz García (2014) para un estudio sobre la muerte en el romancero en el que la autora expone de manera acertadísima algunos de los puntos que trataré a continuación.

De esta manera, los romances encontrados en los cuales se trata el tema de la vida después de la muerte y el más allá son:

1. *Delgadina* (IGR: 0075): 28 versiones, de México (12), Estados Unidos (3), Guatemala, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico (3), Venezuela (3), Colombia (2), Chile, Uruguay.
2. *La aparición de la enamorada muerta* (IGR: 0168): 10 versiones, de México (6), Estados Unidos, Argentina y Uruguay (2).
3. *La búsqueda de la Virgen* (IGR: 0228): 10 versiones, de Estados Unidos (2), México, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Cuba, Colombia, Chile y Uruguay.
4. *El Conde Olinos* (IGR: 0049): 9 versiones, de Guatemala, Cuba (2), República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Colombia (2), Argentina
5. *Alfonso XII* (IGR: 0168.1): 8 versiones, de México (2), Puerto Rico, Colombia, Perú, Argentina y Uruguay (2).
6. *Santa Catalina* (IGR: 0126): 7 versiones, de Cuba (3), Puerto Rico, Perú, Argentina y Uruguay.
7. *El marinero al agua* (IGR: 0180): 2 versiones, de Costa Rica y República Dominicana.
8. *La muerte de Elena* (IGR: 0173): 1 versión de Cuba

⁷ Los trabajos de campo se han realizado a partir del 2010, por iniciativa de Mercedes Zavala, con las investigadoras que conformamos la línea de investigación de «Tradición oral del ámbito hispánico», Danira López Torres y yo. El trabajo de campo forma parte de las asignaturas de Literatura tradicional y popular y buscamos en cada caso recoger narrativa y lírica tradicional en diferentes poblaciones de San Luis Potosí. En este sentido, las recolecciones han sido hechas por las maestras y las generaciones vigentes en grupos de Maestría y Doctorado. Aún no contamos con todos los documentos transcritos. La presente selección se basa en las recolecciones que han sido catalogadas hasta la fecha.

9. *Silvana* (Posible variante de Delgadina) (IGR: 0005): 1 versión de Puerto Rico
10. *El enamorado y la muerte* (IGR: 0081): 1 versión de Hidalgo, México.
11. *La adúltera* (IGR: 0454): 1 versión de Morelos, México.

Del total de 78 textos con referencias al Más Allá, 63 provienen del *Romancero* de Díaz Roig (1990) y las 15 versiones restantes se recogen en el libro de Zavala Gómez del Campo (2021), en los textos citados por Ruiz García (2014) y en los últimos años en trabajos de campo en México⁸. Entre estas, dos composiciones se repiten en diferentes comunidades de México: los romances de la *Delgadina* y *La aparición* se encuentran muy vigentes⁹.

Ahora bien, podemos decir que hay cuatro motivos principales en los diferentes textos revisados y que me gustaría dividir como sigue:

1. *Vida terrenal a pesar de la muerte.*

Serían aquellos en las que los motivos tienden más hacia lo maravilloso, los muertos sobreviven en otras figuras o formas, es decir, interviene en muchos casos el motivo de la metamorfosis. Estos romances tienen elementos que se encuentran también en cuentos de hadas. Ejemplos de lo anterior serían romances como *El conde Olinos* (IGR: 0049), *Santa Elena* o las versiones impresas y tradicionales de *La difunta pleiteada* (IGR: 0217). Un caso bastante cómico de una aparición sobrenatural en el romance de *Santa Elena* es el que dice:

—Perdóname, Elena, por lo que te hice.
—Ya estás perdonado, pero no me pises.
(Díaz, Roig, 1990: n.º 8.1)

⁸ En adelante, los ejemplos se citarán exponiendo la fuente de referencia, año y lugar de localización de los textos.

⁹ Es importante decir que la mayoría de los corpus incluyen los romances dichos y otros en los que en ocasiones interviene lo sobrenatural, pero para este estudio únicamente se eligieron los que incorporan al Más Allá en sus versos.

2. *Castigo sobrenatural* y 3. *Recompensa sobrenatural*

Son dos motivos que se representan con tópicos diferentes. Podemos ver ambos elementos en los romances *Delgadina* (IGR: 0075), algunos ejemplos del *Romance de Santa Catalina* (IGR: 0126) y El romance de *El Marinero* (IGR: 0180). En ambos casos, los tópicos tendrán que ver con el motivo y sus correspondientes tópicos de la *Migración de elementos y personajes del Más Allá al mundo terrenal y viceversa*.

4. Finalmente, encontraremos el motivo de la aparición como tal, es decir, de ánimas o espectros que se presentan ante los vivos. Es el motivo central de numerosas versiones del romance de *Alfonso XII* (IGR: 0168.1.), *la Aparición* (IGR: 0168) e incluso de *La búsqueda de la Virgen* (IGR: 0228).

El último romance es interesante porque hace alusión a las ánimas del Purgatorio. Sin embargo, como bien señalara Mercedes Díaz Roig, se trata de una fórmula de cierre que hace funcionar al romance como una oración (Díaz Roig, 1990: n.º 2.1.). El fragmento dice:

Santísimo sacramento	que sea por siempre alabado
por las ánimas benditas	y las que estén en pecado.

Lo que de alguna manera cobrará sentido si se pretende buscar la empatía hacia las ánimas que pasan la eternidad en los suplicios infernales.

Otros casos que no incorporé en esta ocasión son aquellos en los que se habla de la muerte pero no del Más Allá. Esto ocurre en romances como *El enamorado y la muerte* (IGR: 0081), donde la presencia sobrenatural mantiene su papel de segadora de almas:

Estando dormido anoche	un lindo sueño soñaba,
soñaba con mis amores,	soñaba en mi hermosa dama.
De pronto se me aparece	una figura muy blanca.
—¿Eres el Amor?, pregunto	—No, responde, soy la Parca.

(Ruiz García, 2014: xxviii, 16. Chapatongo Hidalgo)

En cada uno de los romances se reproducen motivos y tópicos definidos o bien encontramos algunos elementos migratorios entre romances. De manera general, estos elementos podrían establecerse del siguiente modo.

1. Vida terrenal a pesar de la muerte

- Revivificación milagrosa.
- Reencarnación en árboles y plantas (naranjos, limonares, azahar); aves (paloma, gavián); elementos: agua; elementos atmosféricos: nubes, lluvia; construcciones: ermita y altar.

2. Recompensa sobrenatural:

- Campanas que repican solas.
- Traslado al Cielo por los ángeles o en compañía de los santos y, sobre todo, de la Virgen.

2.1. Migración de elementos del Más Allá al mundo terrenal.

- Vírgenes que acuden a la habitación para bordar la mortaja y santos que preparan el ataúd, entre otros.
- Ángeles que asisten al lugar para trasladar a las almas de los devotos.

3. Castigo sobrenatural:

- Espacio estrecho: Habitación/ cama

3.1. Migración de elementos del Más Allá

- Sabandijas / ratones / cucarachas que aparecen de manera repentina.
- Diablos / chamucos / demonios.
- Traslado al Más Allá:
 - Infierno: torturas en el trayecto o en el lugar.
 - Encuentro con “el Diablo Mayor”.

4. Apariciones:

- Sombras – ánimas – espectros
- Alejamiento = cercanía de la aparición
- Descripciones escatológicas del cuerpo.

Aquellos casos en los cuales es posible apreciar el movimiento del ingreso del Más Allá al plano terrenal y viceversa, esto es, en los motivos 2, 3 y 4¹⁰, son muy evidentes

¹⁰ Dejaremos fuera el primer motivo, en tanto que para este estudio interesan sobre todo aquellos elementos que caracterizan al Más Allá.

en los romances de castigos y recompensas sobrenaturales y en los romances de apariciones. Comentaré solamente estos motivos en los siguientes apartados.

2. El axis mundi y sus intersticios en tópicos y fórmulas

los motivos 2 y 3 se encuentran sobre todo en las diferentes versiones de *Delgadina* (IGR: 0075) y del *Romance de Santa Catalina* (IGR: 0126). En la mayoría de los casos, la conclusión de estos romances se centra en el castigo y la recompensa, motivos que siguen un esquema simbólico-espacial que ya fue claramente definido por José Manuel Pedrosa en un artículo en que revisa el funcionamiento de *Delgadina* (IGR: 0075) y otros cuentos que se configuran en torno a la oposición arriba/abajo. Pedrosa señala que las variantes se «distribuyen en torno a una especie de simbólico eje vertical», que se puede apreciar con mucha claridad en el espacio físico de la torre y el subsuelo, donde se desarrollan los sucesos en este romance. La configuración de uno a otro lado genera, a decir de Pedrosa, una relación «equivalente, homologable, intercambiable, en términos de simbolismo y de funcionalidad narrativa» (Pedrosa, 2006: 190).

Los tópicos que se incorporan en estos casos funcionan mediante paralelismos y antítesis que hacen evidente la oposición y también la lectura simbólica del espacio. La víctima se ennoblece con sus acciones y «asciende» con apoyo de los auxiliares sobrenaturales que pertenecen al ámbito celeste. En cambio, el padre o antagonista «desciende» con la intervención de las entidades correspondientes, así, por ejemplo:

La pieza de Delgadina	de ángeles está rodeada,
la pieza del rey su padre	de demonios apretada.
Delgadina está en el cielo	dándole cuenta al creador,
y su padre en los abismos	con el demonio mayor.

(Ruiz García, 2014: VIII-1, 25. s.l.)

Los verbos «rodear» y «apretar» ponen de manifiesto las condiciones opuestas entre las situaciones en las que se encuentran los personajes. Esta diferencia se reafirma en la última parte mediante la exposición de los espacios: cielos y abismos.

Con frecuencia, este tipo de sucesos ocurre en la habitación o en una celda, manteniendo la dualidad entre arriba (la torre) y abajo (la parte inferior del castillo, la habitación del rey).

Cuando a su cuarto llegaron, Angelina muerta estaba.
 Los angelitos del cielo por los brazos la llevaban
 y en el cuarto de su padre siete ¹¹ demonios bailaban ¹².
 (Díaz Roig, 1990: n.º 10.2)

Un ejemplo, proveniente del *Romance de Santa Catalina* (IGR: 0126) nos permite apreciar otra forma de configuración del espacio:

—¿Para qué me quiere el cielo que tan de prisa me llama?
 —Para redimir las penas de tu vida renegada.
 —Sube, sube, Catalina, con la corona y la palma.
 Y el padre de Catalina cuatro diablos lo llevaban.
 (Díaz Roig, 1990: n.º 10.1.)

¹¹ En otra versión de Puerto Rico, el número de diablos que bailan es de cuatro. En ambos casos los números pueden verse como tópicos, en tanto que son constantes en la tradición oral. Aunque también podrían tener un significado simbólico que valdría la pena ser estudiado.

¹² El motivo de los diablos que bailan se encuentran en otras versiones similares, en una versión recogida en el libro *Naranja Dulce* (Díaz Roig y Miaja, 1996), encontramos el siguiente cierre de una versión del Romance de *La Santa Catalina* (IGR: 0126):

Los diablos del Infierno
 se echaron un danzón
 al ver al rey su padre
 junto al Diablo Mayor.

En contraposición, la estrofa anterior pone a los ángeles a danzar con un son menos candencioso pero en parte también bastante popular:

Los ángeles del cielo
 bailaron rockanroll
 de ver a Catalina
 al lado del señor.
 (Díaz Roig y Miaja, 1996: 6)

La muerte inminente de Santa Catalina facilita la asistencia de los ángeles. Se incorporan elementos de la iconografía religiosa, como son la corona o «el don venido de lo alto» y la palma, símbolo de «ascensión, de regeneración y de inmortalidad» (Chevalier y Gheerbrant, 2009, s.v. 'corona', 'palma'). La segunda parte, en cambio, más lacónica en apariencia, llama la atención por el número de demonios que secuestran al rey. El número cuatro cobra relevancia simbólica. Se trata de «los puntos cardinales, las columnas de la tierra, las esquinas de la casa, las letras del nombre de Dios, el número de las esquinas de la habitación y del lecho» (cf. Chevalier y Gheerbrant, 2009, s.v. 'cuatro')¹³.

El que los seres sobrenaturales se presenten en un ámbito íntimo como es el de la alcoba no es del todo extraordinario tampoco. El de la cama es un tópico recurrente en los romances de *Delgadina* (IGR: 0075) y aparece también en otras composiciones con fines similares. En una especie de *ars moriendi* poético¹⁴, este es el lugar en el que suelen entablarse las luchas por el alma del moribundo, es decir, la intervención sobrenatural se debe a que la cama, el centro de cuatro esquinas, es un ámbito liminal, una especie de umbral que permite el ingreso de las entidades.

En la cama de mi madre ángeles y serafines,
 en la cama de mis hermanas, cucarachas y ratones,
 y en la cama de mi padre, el diablo con su doblones.
 (Díaz Roig, 1990: n.º 8.1)

Como decíamos antes, las sabandijas y animales que provocan repudio serán las que se asocian con lo negativo e incluso demoníaco, sin embargo, el castigo de las hermanas en esta versión se mantiene en el ámbito terrenal mientras que la compañía del padre es claramente infernal. Los opuestos se mantienen en cada descripción.

(...) la idea clave que subyace en todos estos relatos puede resumirse de este modo:
 el confinamiento superior (la torre, el árbol) y el confinamiento inferior (el pozo,

¹³ Al respecto véase Pedrosa (1992), quien realiza un estudio fundamental sobre las cuatro esquinas de la cama a partir de la oración del mismo nombre.

¹⁴ No por nada la cama se considera el «centro sagrado de los misterios de la vida» y en ese sentido, también de la muerte (Chevalier y Gheerbrant, 2009, s.v. 'lecho').

el infierno) mantienen a determinados personajes de los cuentos inmovilizados, inutilizados, desactivados como sujetos válidos y operativos para los pactos de parentesco. Eso [...] supone una liberación para la víctima, que queda así fuera del alcance del pariente agresor; y una garantía para la comunidad de que el orden social no va a quedar perturbado por ninguna destructiva imposición de endogamia (Pedrosa, 2006: 193).

Como bien señala Pedrosa, las víctimas mantienen su pureza y su inocencia y por ello es natural que las protagonistas de estos romances se encuentren en la parte superior de la casa, en donde su cuerpo es preservado por los seres celestiales. Así, por ejemplo, en una composición de Colombia se dice que a la muerte de Delgadina acude «La Verónica a los pies / cosíéndole la mortaja / su dedal de oro, / y su aguja era de plata» (Colombia, Díaz Roig, 1990: n.º 12.1)¹⁵.

Los tópicos también suelen ser armoniosos, el dedal de oro y la aguja de plata se muestran como elementos de riqueza, tópicos característicos del romancero, como en alguna ocasión mostró Aurelio González (2022: 4). Los ángeles cantan, las campanas de las iglesias y catedrales replican sobrenaturalmente¹⁶.

Las campanas de la iglesia, solitas se repicaban
y las campanas del infierno, unas con otras se daban.
(Díaz Roig, 1990: n.º 15.1)

La oposición es manifiesta, en ocasiones, mientras las campanas e incluso los ángeles «repican», «los aceros en el infierno / por el mal padre doblaban», es decir, tenemos la contraposición entre la armonía del sonido de los ángeles, que incluso se refuerza con el diminutivo empleado «solitas», frente al caos y el ruido que se aprecia en la segunda parte «unas con otras se daban» (Colombia, Díaz Roig, 1990: n.º 12.1).

El castigo, por tanto, se compondrá de tópicos y motivos terribles. Así, la cama del padre de Delgadina en ocasiones está «de víboras apretada» (México, Ruiz

¹⁵ «La muerte libera a Delgadina, la envuelve de paz, la ubica en el plano celestial» (Ruiz García, 2014: 26).

¹⁶ El motivo religioso de las campanas que tocan milagrosamente es bastante frecuente en la tradición oral. Cfr. Thompson, *Motif-Index*, G303.16.14.4.

García, 2014: VIII-7, 6. Aguascalientes, Ags.)¹⁷, o el rey se puede ver «con las llamas en la espalda / y a pesar no se desata» (México, Ruiz García, 2014: VIII-28, 26. Valparaíso, Zacs.). Los demonios, diablos, chamucos cuentan dinero, verbenean y, contrario a las acciones de los personajes celestiales (Puerto Rico, Díaz Roig, 1990: n.º 10.1), coronan al pecador, o lo llevan «arrastrando de la barba» (México, Ruiz García, 2014: VIII-30, 26. Tabasco). Ya en el Infierno, el castigo es evidente «Y su padre en el infierno / bien quemado quedó» (Zavala, 2021: n.º 3.4).

3. Lo que se encuentra en los lugares fronterizos

Los umbrales pueden apreciarse en las versiones citadas arriba, en algunos casos, la misma celda o la torre se convierten en un lugar de paso, de ahí que las protagonistas tengan ritos funerarios antes de ascender («San José le hizo el cajón, / y la Virgen la amortajaba». Cf. Colombia, Díaz Roig, 1990: n.º 12.2) y que el rey padezca antes de ser llevado al Infierno. El umbral es el espacio de tránsito, «la frontera de lo sagrado, que participa ya de la trascendencia del centro», como señalan Chevalier y Gheerbrant (1990, s. v. 'umbral'). En nuestros ejemplos, espacios como la cama, las orillas, el pie de una escalera, la orilla del mar, pueden verse como puertas, lugares «de paso entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad» (Chevalier y Gheerbrant, 1990, s. v. 'umbral').

Otros ámbitos liminales se encuentran en, por ejemplo, los romances de *La Aparición* (IGR: 0168) y en *Alfonso XII* (IGR: 0168.1.). No parece incidental que los protagonistas de ambos romances se encuentren con sus cónyuges:

Al subir una escalera...
 Al subir una montaña...
 A la orilla de la playa...
 A la entrada del palacio...
 Al entrar al cementerio...
 Al fondo de un largo pasillo...

¹⁷ Es el motivo de la serpiente justiciera que aparece en varios romances, como el del rey don Rodrigo.

En este caso, el espacio se configura con fórmulas de lugar que aluden a sitios en los que termina algo y empieza otra cosa: a la orilla, en la entrada o al fondo. Un lugar determinante como el cementerio ya implica que los personajes se encuentran en un espacio liminal. El espacio de frontera es propicio para el ingreso de lo sobrenatural y quizá así lo podrían haber entendido los receptores de cada romance. Cualquier área que lleve a otro sitio se convierte en un quicio con dos sentidos que no en todos los casos es positivo para quien está del otro lado de la puerta. Asimismo, una entrada conlleva una necesaria determinación: entrar o salir, quedarse en el medio es imposible y la ambigüedad misma es insoportable.

No es posible permanecer en los espacios liminales indefinidamente, eso entraña varios peligros para quien lo haga. José Manuel Pedrosa califica adecuadamente estos lugares como «inestables», «críticos, de transición, inhabitables», en los que ni siquiera los seres fronterizos pueden permanecer por demasiado tiempo (Pedrosa, 2009: 156). En realidad, no es deseable, para las ánimas o cualquier otro tipo de espíritu, permanecer en un espacio intermedio, pues, como bien señala José Manuel Pedrosa, «por más héroe o por más *trickster* que se sea», puede resultar catastrófica en tanto que acaba provocando una tensión que da como resultado un ser «fronterizo, traumáticamente partido en dos» que por lo mismo se muestra angustiado por la constante búsqueda del escape «de ese estatus fronterizo» para «encontrar el descanso, eterno, o bien en el *superos*, o bien en el *ínferos*, que son las dos únicas metas seguras». Así, continúa el investigador,

para habitar tales espacios de manera permanente hace falta no ya ser un dios (ya que los dioses tienen su sede perfectamente fijada o bien en el cielo o bien en el infierno), sino ser, más bien, un ente híbrido, ambiguo, fronterizo: por ejemplo, un genio o un demonio de los aires [...] o bien un demonio del interior de la tierra. [...] Seres no humanos, o no del todo humanos, marcados por su carácter mixto, monstruoso, liminal, como corresponde a los espacios fronterizos que solo ellos pueblan (Pedrosa, 2009: 156).

En los dos romances que nos interesan es limitado el tiempo de encuentro con el espíritu de la esposa, es un momento apenas para darle a conocer su situación y la despedida definitiva luego de solicitar un favor de su parte.

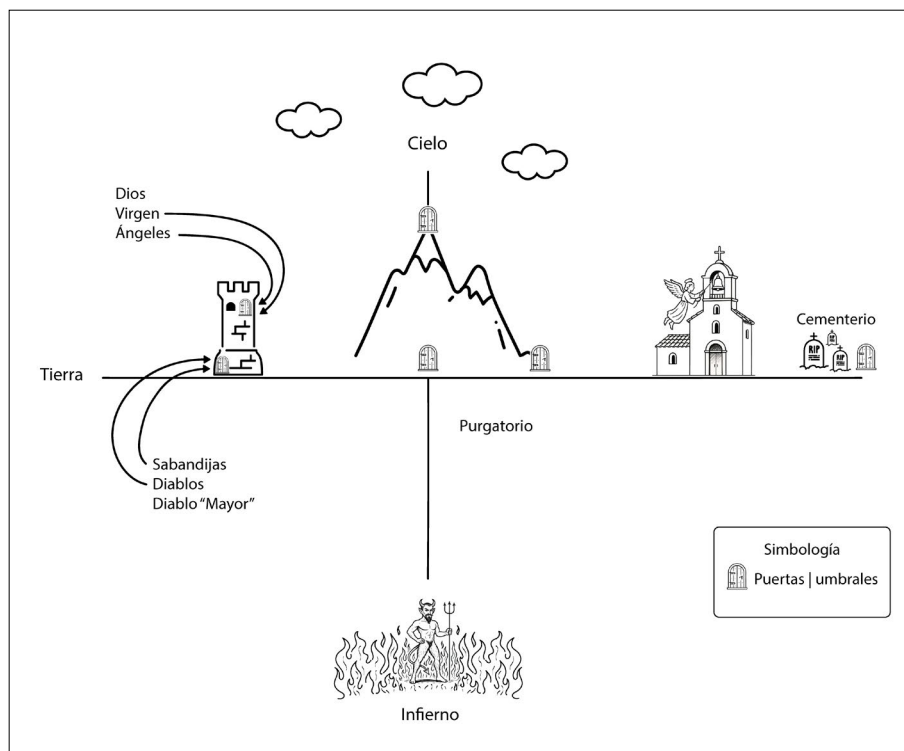


Fig. 1. Diagrama del movimiento del Más Allá en el romancero

La aparición se anuncia desde la distancia. Su descripción, con el aspecto desvanecido de una sombra, provoca el temor de quien la ve, pero esto lo sabemos en voz de la misma entidad quién se apresura a tranquilizar al caballero:

En el fondo del palacio una sombra vi venir,
cuando yo más me alejaba, ella se acercaba a mí.
—No te retires, Alfonso, no te retires de así,
que soy tu esposa Mercedes que me vengo a despedir.
Cásate Alfonsito XII, cástate y no andes así,
Y la hija que tú tengas la nombrarás como a mí.
(Díaz Roig, 1990: n.º 16.3)

En la mayoría de los casos, a la figura se la representa como una sombra negra, rasgo que podría interpretarse en la tradición como algo negativo, a decir de Ruiz García «remite a un concepto trágico y fatal de la existencia» (2014: 19). Pienso que

el color podría considerarse como parte de una fórmula descriptiva, pero también podría ser interpretada como un ánima en pena¹⁸.

A la visión de la sombra le sigue, en todas las versiones donde se encuentra, una clave, también una fórmula, que recalca el carácter sobrenatural de la entidad: «Mientras más me retiraba, / más se acercaba a mí», se repite después de la visión, dando una imagen narrativa interesante. Podría o no ser casualidad, pero este tipo de características se encuentra con mucha frecuencia en los relatos de apariciones, como bien ha destacado Adriana Guillén, se trata de un elemento que define a entidades fantasmales como *La llorona* en México, cuyo llanto resulta estremecedor y más aún porque en algunos lugares, como «en Coatepec se dice que no es el “Ay mis hijos”, sino un grito de dolor, de angustia, de desesperación. Además, recordemos la particularidad de su lamento: cuando lo escuchas cerca, se encuentra lejos, y viceversa» (Guillén, 2020: 211). El terror al escuchar este grito es aún mayor si consideramos que la distancia es difícil de definir a partir del sonido. Así, podríamos considerar que se percibe la visión de Mercedes y la amada aparecida y, en ese sentido, la frase subraya no solo el aspecto sobrenatural, sino que también provocaría terror en el oyente, al evocar una situación en la que predomina la sensación de imposibilidad de emprender la huida.

Para concluir, podemos decir que de los textos que hemos seleccionado para esta presentación, un número importante maneja espacios absolutos, el Cielo y el Infierno representan también las conclusiones felices que gustan a los receptores de los cuentos. Los tópicos que se construyen en torno a estos personajes tienen sus antecedentes en el imaginario religioso.

Cabe resaltar los tópicos que se hilvanan en torno a espacios liminales: el espacio de la cama, los confines, las orillas, los inicios, los finales, las puertas que se representan en un solo verso traducen de forma poética el trasfondo cultural del espacio fronterizo y de sus habitantes.

¹⁸ En ocho versiones de *Alfonso XII* (IGR: 0168.1.) y cinco de *La Aparición* (IGR: 0168), la mayoría recogidas por Mercedes Díaz Roig, en cinco se describe al espíritu como «sombra negra», en cuatro como «sombra» y en una sola como «sombra blanca».

Todos estos aspectos han provocado el interés de los autores en los diferentes romances que he tratado hasta aquí¹⁹, porque, como bien señalara en su momento Aurelio González, son elementos que otorgan a los textos tradicionales finales abiertos y que, por lo mismo también, dejan un espacio, un resquicio, una puerta, para el ingreso del imaginario.

Bibliografía

- Abenójar San Juan, Óscar (2009), «El abedul de hojas doradas: representaciones y funciones del axis mundo en el folclore finougrio», *Libvrna*, 2, 13-24.
- Carranza Vera, Verónica (2018a), «"Una escalera grande / y otra chiquita." La vida después de la muerte en el Cancionero Folklórico de México», en Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Stedile Luna (coords.), *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos y populares*, UNAM, México, 252-267
- Carranza Vera, Verónica (2018b), «Tópicos y motivos en torno al viaje al más allá en relatos de la tradición oral de México», en Claudia Carranza Vera, Danira López Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Irás y no volverás: El viaje en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, El Colegio de San Luis, México, 339-357.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2009), *Diccionario de símbolos*, Manuel Silver y Arturo Domínguez (trads.), Barcelona, Herder.
- Delumeau, Jean (2005), *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Mauro Armiño y Francisco Gutiérrez, (trads.), México, Taurus.
- Díaz Roig, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- Díaz Roig, Mercedes y Miaja, María Teresa (1996), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México.
- González, Aurelio (2007), «Fórmulas y motivos: construcción poética del romancero», en Beatriz Mariscal, Aurelio González (eds.), *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 1, México, FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico

¹⁹ Un estudio que vale la pena revisitar precisamente porque abarca diferentes aspectos de la muerte en el romancero de México es el de María Teresa Ruiz (2014).

- de Monterrey, El Colegio de México, 513-527, disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xv.htm>, consultado en 03/10/2024.
- González, Aurelio (2022), «Tópicos, fórmulas y motivos en el romancero», en Ruth Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1-7.
- Guillén, Adriana (2014), «“Ay de mí, Llorona”: razones, efectos y características del lamento de la Llorona en la tradición oral de Coatepec, Veracruz», en Claudia Carranza Vera, Danira López y Mercedes Zavala (coords.), *Reír y Llorar. Lo trágico y lo cómico en Formas narrativas de la tradición oral de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 201-214.
- Le Goff, Jacques (1981), *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus.
- Minois, Georges (2005), *Historia de los infiernos*, Godofredo González (trad.), Barcelona, Paidós.
- Pedrosa, José Manuel (1992), «Correspondencias cristianas y judías de la oración de “Las cuatro esquinas”», *Separata de Brigantia. Revista de Cultura*, XII, 19-40.
- Pedrosa, José Manuel (2006), «Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en su pozo: el simbolismo *arriba/abajo* en los relatos de incesto», *Revista de Folklore*, 312, 183-194.
- Pedrosa, José Manuel (2009), «Superos/Medio/ Inferos: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra», en Ignazio Buttitta (ed.), *Miti Mediterranei: Atti del Convegno Internazionale. Palermo-Terrasini, 4-6 ottobre 2007*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 155-174.
- Ramírez Castañeda, Elisa (2014), *Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar*, México, Pluralia/CONACULTA.
- Ruiz García, María Teresa (2014), «El enamorado cae / a las plantas de la parca. La muerte como tema recurrente en el romancero de la tradición oral moderna mexicana», en Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, (eds.), *Temas y motivos en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 15-30.
- Wobeser, Gisela von (2015), *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en, <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielo/infierno.html>>, consultado en 05/08/2015.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2021), *La voz. Literatura de tradición oral del Centro-Norte de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.

A influência portuguesa no romanceiro tradicional da Galiza

José Luís Forneiro

Universidade de Santiago de Compostela

joseluis.forneiro@usc.es

No contexto dos encontros e, sobretudo, dos desencontros entre Portugal e Espanha nos últimos séculos, e igualmente dos convívios e *desconvívios* entre os diversos povos que fazem parte do atual Reino de Espanha, esta nossa literatura popular e tradicional, tão esquecida e marginalizada nos âmbitos académicos e culturais, bem pode contribuir para sabermos quais foram os contactos entre as comunidades portuguesas e espanholas peninsulares e insulares, e as consequentes trocas culturais havidas entre elas desde o fim da Idade Média até bem avançado o século XX, apesar das fronteiras linguísticas e políticas.

Como é sabido, a presença do romanceiro já fora testemunhada em terras lusitanas no século XV e a sua tradição oral foi a primeira recolhida na Época Moderna pelo escritor romântico português Almeida Garrett. A sua riqueza, variedade e personalidade foram consideradas pelos dois maiores especialistas espanhóis no estudo dos romances tradicionais, Ramón Menéndez Pidal e o seu neto Diego Catalán, como um dos ramos de maior importância e interesse no que respeita ao romanceiro tradicional pan-ibérico.

Na sua expansão ultramarina, os portugueses levaram o romanceiro para os outros continentes e, assim, nos dois últimos séculos foram recolhidos romances,

ou textos orais de origem romancística, no Brasil, e em muito menor número, em África, concretamente na tradição de Cabo Verde (Pedrosa, 2022), e na Ásia (Forneiro, 2020), em Goa, assim como noutros enclaves indianos, Malaca, Ceilão e Macau (Fontes, 1997: 8). Por outro lado, Portugal também exportou alguns elementos do seu romanceiro para os territórios de «nuestros hermanos» espanhóis, e neste sentido, deve entender-se, claro, a relação entre as tradições romancísticas portuguesa e galega.

No século XIX, nasce na Galiza o chamado *Ressurdimento*, isto é, um movimento cultural que pretendia a criação de uma literatura própria em língua galega, movimento que iniciou o seu percurso sem se aperceber da existência de uma literatura medieval na língua autóctone. Devido ao desconhecimento dos referentes antigos, o *Ressurdimento* interessou-se pela literatura de tradição oral das camadas populares galegas, já que as mesmas tinham conservado durante séculos o idioma do país. Neste contexto histórico, desde a segunda metade do século XIX, foi-se descobrindo, pouco a pouco, que existira uma lírica galego-portuguesa na Idade Média. O grande polígrafo português Teófilo Braga foi um elemento decisivo na difusão dessa poesia medieval, pois tinha publicado em 1878 a edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana* e, entre os finais da década de 70 e inícios da década de 80, fornecera informações relativas a essa lírica antiga a personalidades do *Ressurdimento* galego como Murguia e António de la Iglesia (Forneiro, 2000a). Estes, tal como outros notáveis da cultura galega daquela época (principalmente os vinculados à sociedade *El Folk-Lore Gallego*), também receberam a influência de Braga no estudo do romanceiro tradicional, pois o erudito lusitano havia publicado em 1867 o *Romanceiro Geral Português* e dois anos mais tarde os *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*. Assim, numa altura, entre as décadas de 1860 e 1890, quando se produz na Galiza o denominado *Ressurdimento pleno*, os regionalistas galegos agradeceram os materiais facilitados por Teófilo Braga, que, por seu lado, também incorporou ao seu discurso as teses galeguistas (como a personalidade céltico-sueva do povo galego), enunciadas principalmente por Manuel Murguia, primeiro presidente da Real Academia Galega e marido de Rosalia de Castro. Esta confluência de interesses está claramente expressa nas seguintes palavras de Braga no prefácio ao *Cancionero Popular Gallego* de José Pérez Ballesteros (1885), a primeira obra do século XIX dedicada à poesia tradicional galega:

Tendo-se estudado as tradições portuguesas nos seus centros provinciais [...], e nas suas expansões coloniais dos Açores, Madeira e Brasil, este estudo não seria

completo sem o conhecimento das fontes primordiais ou arcaicas conservadas pela Galiza, como foco da antiga unidade galecio-portuguesa [...] Pela sua situação aqui resistiram mais puras a raça céltica e as tribos suévikas (Braga, 1885: X).

Na introdução da mesma obra, Emilia Pardo Bazán, que presidia a *El Folk-lore Gallego*, manifestava sobre Braga o que segue (1885): «Teófilo Braga me parece un maestro digno de ser consultado por los que cultivaron las letras regionales, para saber de dónde venimos y cuál es la procedencia de esos cantos que el pueblo repite sin cuidarse de dónde nacieron» (Pardo Bazán, 1984: 101).

Ainda que em 1885 o romanceiro da Galiza fosse praticamente desconhecido, Braga atreveu-se a afirmar que a tradição galega havia de oferecer os romances mais antigos, e que, baseando-se em Murguía, o hexassilabismo (segundo a contagem métrica do espanhol) era uma das características dos romances galegos mais antigos: umas supostas baladas de origem céltica e germânica que nunca haviam sido encontradas em terras galegas.

As teses de Murguía e Braga relativas ao romanceiro da Galiza foram seguidas durante o século XX por Fernando Pires de Lima em Portugal e, principalmente, pela família Carré na Galiza. Hoje, nenhum investigador português acompanha as teorias de Braga sobre o romanceiro português, porén na Galiza do século XXI ainda há quem acredite nas teses e nos romances apócrifos compostos por Manuel Murguía ou pelo seu âmbito mais próximo —ver Carballal (2021), Rodríguez (2021) e Monteagudo, (2023) —, ou na existência de um romanceiro em língua galega (Forneiro, 2009). No entanto, algumas pessoas vinculadas ao galeguismo cultural já assumiram que o «romanceiro galego forma parte do romanceiro hispánico do que practicamente non se distingue» (Schubarth e Santamarina, 1987: 265). Após o *Catálogo-Antologia do Romanceiro Tradicional Galego* de Ana Valenciano (1998) e da minha tese sobre o bilinguismo no romanceiro galego (Forneiro, 1997) sabe-se com certeza que o romanceiro da Galiza, em oposição aos seus homólogos catalão e português, carece de temas próprios, e que a presença da língua galega é muito menor do que a incorporação do português e do catalão nos romances tradicionais de Portugal e dos países de língua catalã.

A identidade linguística ou a familiaridade, se se preferir, entre a expressão galega e a portuguesa, e a lírica medieval comum, convidam a pensar que a Galiza recebeu uma notável influência do romanceiro lusitano em aspetos como a importação

de alguns romances, num maior uso da língua galega ou na adoção de alguns temas próprios do romanceiro de Portugal. Durante vários séculos, sobretudo a partir da Época Moderna, foram frequentes os contactos entre os portugueses do norte e os galegos do sul, quer em emigrações temporárias para realizar fundamentalmente trabalhos agrícolas, quer em emigrações definitivas. É neste contexto histórico que supomos que tiveram lugar as trocas romancísticas entre ambos os lados da fronteira, enquanto parece que a influência do romanceiro galego no português é praticamente inexistente (Forneiro, 2010: 551), a pegada lusitana é, sem dúvida, muito mais marcada na tradição romancística da Galiza. Por outro lado, e de maneira pontual, na tradição oral galega foram recolhidas algumas canções populares de origem brasileira em terras de emigração galega para o Brasil, segundo me informa Ramon Pinheiro Almuninha, como Santa Comba, Ponte Caldelas, Pazos de Borbén e Cotobade (neste último concelho pontevedrense o etnógrafo galeguista Antonio Fraguas recolheu uma versão brasileira de *Veneno de Moriana* (IGR: 0172) que publicou em 1956 —Forneiro, (2019: 177-189) —).

Num breve mas muito completo artigo, «El trasvase de romances en la frontera hispano-portuguesa», Valenciano (1999) expõe as coincidências e divergências entre as tradições romancísticas da Galiza e de Portugal. A autora ressalta que no *corpo central* do romanceiro de tradição oral moderna, aquele formado pelos romances carolíngios, cavaleirescos e novelescos, dos 78 temas presentes no romanceiro galego, 67 são partilhados com o saber romancístico português, e portanto neste aspeto existe alguma identidade galaico-portuguesa.

Fontes (1997), no seu incontornável *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, indicava os romances de origem portuguesa certa ou provável: sete no primeiro grupo e três no segundo. Assim, entre os do primeiro encontram-se os temas *Gritando va el caballero* (IGR: 0789), *Santo António e a Princesa de Leão* (IGR: 4001), e *Rainha Santa Isabel* (sem número de IGR), mais os quatro romances com origem na *Tragicomedia de don Duardos* (c. 1525) de Gil Vicente: *Flérida y don Duardos* (IGR: 0431), *Lizarda* (IGR: 0431.1) e *El falso hortelano* (sem número de IGR). Os três temas do segundo grupo seriam *Santo António libera a su padre de la horca* (IGR: 4003), *Santa Iria* (IGR: 0173) (segundo Carolina Michaëlis e Leite de Vasconcelos), e *La galera de la Virgen* (IGR: 0435.1) (uma contrafação religiosa do *Conde Arnaldos*) (Fontes, 1997: 10-11). Destes sete apenas *Santa Iria* está presente na Galiza, romance, aliás, bem conhecido na tradição espanhola e hispano-americana.

De seguida, Costa Fontes apontava alguns temas que «talvez tenham tido a sua origem em Portugal» (Fontes 1997: 11) e que são partilhados exclusivamente, ou quase, com a Galiza —isto é: aqueles poemas de assunto humorístico ou pastoril que, pelas suas características, estão nas margens do género romancístico: *Indo eu por certa rua, Bem cantava a lavadeira, A branca e a morena, Maravilhas do meu velho, A fonte do salgueirinho, Indo eu por aí abaixo e Agora baixou o sol*—. A esta lista o estudioso luso-americano acrescentava *Deus te guarde, Rosa — La pastora probada por su hermano* (IGR: 0453) —, tema bem conhecido em Portugal, Brasil, Galiza e com alguma versão nas Astúrias. Por outro lado, o fragmento recolhido em Ourense do romance épico de *Floresvento* (IGR: 0343), por apresentar grande parecença com as versões trasmontanas (Fontes, 1984: 384), servia a Costa Fontes para afirmar que «Portugal deve também ter re-exportado alguns romances para Espanha, depois de já terem sido esquecidos naquele país. (...) Todavia, o facto de os espanhóis raramente aprenderem português deve ter limitado consideravelmente tais exportações» (Fontes, 1997: 11).

Na minha tese de doutoramento, dividi em seis grupos os mais de 160 temas que fazem parte do romanceiro galego, de acordo com a presença das línguas castelhana e galega. O segundo dos seis grupos, «temas en gallego», composto por 9 romances conforme o *Catálogo* de Ana Valenciano, caracterizei-o do seguinte modo: «Aunque los romances en lengua gallega no lleguen a tener una absoluta pureza lingüística, son al igual que los temas en puro castellano muy raros y comparten con estos la marginalidad que respecto a ellos denunciábamos» (Forneiro, 2000: 137). Deixando de lado dois destes temas, provavelmente traduzidos total ou parcialmente pelos seus editores, dos outros sete muito poucas versões foram recolhidas: são os romances burlescos *Devota de un fraile* (IGR: 0309) (uma versão fragmentária), *Maravilhas do meu velho* (IGR: 0362) (uma versão), o romance cavaleiresco *Virgílio* (IGR: 0400) (uma versão), e os romances carolíngios *Morte de D. Beltrão* (IGR: 0150) (duas versões) e o mencionado fragmento de *Floresvento* (IGR: 0343). Estes três últimos temas, coligidos todos na zona do Bolo, província de Ourense, parecem temas importados da tradição trasmontana («a mais rica de Portugal» — Fontes (1984: 331) —, e adaptados à realidade linguística do romanceiro da Galiza. Os dois únicos temas deste grupo de «temas en gallego» testemunhados com bastantes versões, são o tema burlesco de *O gato do convento (Adúltera con un «gato»*, IGR: 0436) e o tema pastoril *Deus te guarde, rosa (La pastora probada por su hermano*, IGR: 0453). Portanto, de acordo com estes dados, podemos concluir que cinco dos sete temas em galego parecem de procedência lusitana e que os assuntos satíricos

e pastoris têm uma importante presença: quatro de sete, facto que indica uma associação do uso da língua galega a romances ligados à sátira e ao mundo referencial dos informantes.

Nas recolhas romancísticas realizadas no sul da Galiza alguns informantes transmitiram as suas versões conservando os traços linguísticos portugueses, fenómeno que foi comprovado, entre outros, por Aníbal Otero na década de 1930 ou pelas equipas do Seminario Menéndez Pidal cinquenta anos mais tarde. Mas, enquanto na fronteira transmontana (Fontes, 1984: 333) e, sobretudo, nos territórios de língua portuguesa da Estremadura espanhola, os populares cantam romances das tradições portuguesa e espanhola nas respetivas línguas (e mesmo alguns temas em ambas), os textos portugueses que passaram a fronteira galega normalmente foram adaptados ao bilinguismo próprio dos romances da Galiza, ou seja, a um misto de castelhano e galego. Isto pode comprovar-se no repertório romancístico de concelhos pertencentes a Ourense como Verín e Vilardevós, cujos temas romancísticos só se diferenciam dos portugueses do outro lado da «raia» pela língua, pois os modelos e o discurso poético são os mesmos.

No entanto, alguns dos romances de Ourense apresentam uma presença notável ou maioritária da língua galega que contrasta com a reduzida participação desta nas outras províncias da Galiza. Assim, a única versão galega de *Jesucristo dice misa* (IGR: 0736.1) coligida na antiga «Andorra galego-portuguesa», o Couto Misto, oferece uma galeguização linguística significativa que a diferencia da maioria dos temas religiosos do romanceiro galego, mais castelhanos linguisticamente do que os dos outros subrepertórios. Antes indicámos a provável origem portuguesa das versões de *Morte de D. Beltrão*, *Floresvento* e *Virgílio* coligidas no Bolo; pois bem, nesta localidade de Ourense, que não fica assim tão próxima de Portugal (a mais de 70 kms), também só lá se encontraram outros romances, em poucas versões mas muito galeguizadas, de *O Conde Flores* (*Conde Dirlos*, IGR: 0190) ou *O cativo* (*El cautivo del renegado*, IGR: 0443), presentes no romanceiro do norte de Portugal. Igualmente do Bolo, ou das terras vizinhas, procede a única versão em galego de romances como *Gerinaldo* (IGR: 0023), *A mulher do pastor* (IGR: 0026) ou *A Virgem e o cego* (IGR: 0226) (uma versão portuguesa, segundo o seu informante), assim como as versões mais galeguizadas na Galiza de temas característicos ou presentes no romanceiro do norte português como *Tamar* (IGR: 0140), *O lavrador* (*Labrador caritativo*, IGR: 0185), *A vingadora da sua honra* (*Una fatal ocasión*, IGR: 0232), *A filha do lavrador* (*El cura sacrílego*, IGR: 0083), *A morte ocultada* (IGR: 0080), *Fonte clara*

(*La flor del agua*, IGR: 0104), e do tema vulgar *Nos campos de Vila Rica* (*La renegada de Valladolid*, IGR: 0410). Isto tudo parece indicar uma ligação, por enquanto desconhecida, entre o Bolo ourensano e o norte de Portugal, que se teria refletido nos romances tradicionais destas terras orientais da província de Ourense. Contudo, dois romances recolhidos apenas no Bolo, também presentes no Portugal setentrional, como *A noiva do duque de Alba* (*Novia abandonada del conde de Alba*, IGR: 0508) e *D. Aleixo* (*Don Alejo muerto por traición de su dama*, IGR: 0546) quase não apresentam traços linguísticos galegos. Finalmente, algumas versões recolhidas na província de Ourense de *Delgadinha* (IGR: 0075), *A rainha e a sua escrava* (*Hermanas reina y cautiva*, IGR: 00759), *O cego* (*El ciego raptor*, IGR: 0189) e *A tentação do marinheiro* (*Voces daba el marinero*, IGR 0180) estão mais galeguizadas do que nas outras províncias galegas, sendo muito provável que essa realidade linguística se deva à influência do romanceiro português.

Ana Valenciano indicou em 1987, no primeiro dos seus trabalhos sobre o romanceiro da Galiza, que: «Todos los romances de referentes carolingio conocidos en Galicia, excepto el de *Valdovinos sorprendido en la caza*, corresponden a temas difundidos en Portugal con coincidencias en cuanto a los “tipos” estructurales de sus versiones» (Valenciano, 1992: 460). Estas coincidências serão de origem portuguesa ou dever-se-ão a uma tradição comum do noroeste peninsular? Não sabemos ao certo. No entanto, nalguns tipos de romances da Galiza parece muito mais clara a influência lusa como seria o caso da maioria das versões ourensanas da *Morte do príncipe D. João* (IGR: 0006), pois são do tipo português; também é de origem lusa a contaminação de *A infantina* (IGR: 00164) + *O cavaleiro enganado* (*El caballero burlado*, IGR: 0100) + *A irmã perdida* (*La hermana cautiva*, IGER: 0169), que se encontra nas Canárias, Samora e na província de Ourense em versões bastante galeguizadas. As poucas versões galegas da *Bela infanta* (*Las señas del marido*, IGR: 0113) (á-a) são das províncias de Pontevedra e Ourense e estão em português ou muito galeguizadas; as versões heptassilábicas de *Santa Iria* (IGR: 0173) costumam proceder de Ourense e ser muito parecidas com as de Trás-os-Montes; porém, mal apresentam traços linguísticos galegos excetuando as versões galegas de *Santa Iria* que apresentam outros tipos métricos (Forneiro 2000b: 120).

Mas, sem dúvida, o romance que melhor representa a penetração do romanceiro português na Galiza é o *Conde Alarcos* (IGR: 0503), o tema mais comum na tradição romancística lusitana, também recolhido nos territórios dos outros continentes que outrora pertenceram a Portugal. Parafraseando o *slogan* do Estado Novo «Do Minho

a Timor», podemos dizer que *Conde Alarcos* se encontra «Da Galiza a Malaca», pois neste território asiático foi obtida uma versão deste tema no crioulo local e, do mesmo modo, foi coligido no Brasil, em Cabo Verde e em Goa. Na Galiza, *Conde Alarcos* é um tema bastante difundido, ainda que nem tanto como em Portugal, do qual se obtiveram versões nas quatro províncias, sendo, paradoxalmente mais conhecido nas províncias do norte, sobretudo em Lugo. Todos os textos galegos de *Conde Alarcos* são do tipo português; assim, neles encontramos a contaminação inicial com *Silvana* (IGR: 0005) e o final em que Deus castiga a princesa Silvana com a morte por pretender casar com um homem casado como o conde Alarcos, final bem diferente do dos textos velhos deste romance e das versões modernas doutras regiões, onde o conde Alarcos mata a mulher por ordem real (Forneiro, 1990: 505-518). A tradição galega deste romance manteve-se fiel ao tipo lusitano, ignorando assim as inúmeras impressões de *Conde Alarcos* em folhetos de cordel que durante séculos se produziram em Espanha. Em termos linguísticos, o *Conde Alarcos* galego castelhanizou, em boa medida, o tipo deste romance vindo de Portugal, mas conservou alguns lusismos ou não foi capaz de os decifrar, como aconteceu nalgumas versões nas quais surge a palavra «sinos» («campanas») para a qual se procuraram algumas alternativas simpáticas como as seguintes:

—Tocan os tinos en Francia, ¿ay Jesús! quen morrería
 —Morreu a filla do rei, dunha morte repentina
 por descasar os ben casados, cousas que Dios non quería.
 (As Cancelas, concelho A Fonsagrada, Lugo)
 —Tocan al seno y al seno, mi Dios, ¿quién se moriría?—
 Contesta el niño más nuevo, que seis meses no tenía:
 —Se ha muerto doña Silvana por culpas que ella tenía:
 descasar los bien casados, cosa que Dios no quería.
 Ella se vaya con Dios, nós con la Virgen María.
 (Santa Mariña, concelho Antas de Ulla, Lugo)

Em resumo, a velha unidade da lírica galego-portuguesa medieval não teve realmente continuidade na tradição romancística da faixa ocidental da Península Ibérica. O romanceiro galego mal substituiu a carência de temas próprios com a adoção de romances de origem portuguesa, excetuando uns poucos que ficam nas margens do género. No entanto, os tipos portugueses de alguns romances foram bem acolhidos na Galiza, como é o caso do romance de *Conde Alarcos*, bem conhecido nas quatro províncias galegas, especialmente na de Lugo, ou a adoção

e adaptação do romanceiro de Trás-os-Montes nas terras ourensanas do Bolo. A influência portuguesa também está presente na maior presença do idioma galego nos textos de proveniência lusa, ainda que a tradição galega se dedique a castelhanizá-los, uma vez que no romanceiro tradicional da Galiza a incorporação da língua autóctone é bastante reduzida, já que se produz a identificação do género romancístico com a língua castelhana, identificação que também se encontra, de acordo com as respetivas histórias sociolinguísticas, nos territórios de língua catalã e nas zonas linguísticas leonesa e aragonesa.

Bibliografia

- BRAGA, Teófilo (1885), «Sobre a Poesia Popular da Galiza», prólogo a José Pérez Ballesteros, *Cancionero Popular Gallego, y en particular de la provincia de La Coruña*, vol. I, Madrid, Editorial Ricardo Fé.
- CARBALLAL MIÑÁN, Patricia (2021), «Unhas liñas para Alejandra Murguía. Algúns aspectos sobre o papel de compiladora de literatura de tradición oral e artista», *Follas Novas*, n.º 6, 11-35.
- FONTES, Manuel da Costa (1984), «Um Novo Romanceiro Transmontano: Introdução, Índice Temático e Antologia», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. xx, 331-390.
- FONTES, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, vol. I, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies Ltd.
- FORNEIRO, José Luís (1990), «O romance do Conde Alarcos na Galiza», em *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*, A Coruña, Associação Galega da Língua, 505-518.
- FORNEIRO, José Luís (1997), *El bilingüismo en el Romancero Tradicional Gallego*, tese de doutoramento, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Autónoma de Madrid.
- FORNEIRO, José Luís (2000a), «Teófilo Braga e o Romanceiro Tradicional Galego», em Juan María Carrasco González, María Luísa Leal e María Jesús Fernández García (coords.), *1er Encuentro Internacional de Lusitanistas Españoles*, vol. I, 691-698.
- FORNEIRO, José Luís (2000b), *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa Editorial.
- FORNEIRO, José Luís (2009), «Existe um romanceiro em língua galega. Uma contribuição para a crítica da cultura galega actual», em Olivia Rodríguez González e Laura Mariño

- Sánchez (coords.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literarios e socio-históricos*, A Coruña, Universidade da Coruña, CD-ROM.
- FORNEIRO, José Luís (2010), «Linguistic borders and oral transmission», em Fernando Cabo Aseguinolaza e César Domínguez (coord.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 536-552.
- FORNEIRO, José Luís (2019), «Uma versão do Romance de *Veneno de Moriana*: do Brasil a Cotobade», em Nieves Herrero e María Xesús Nogueira (eds.), *Antonio Fraguas. A cultura como forma de vida*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 177-189.
- FORNEIRO, José Luís (2020), «El Romancero tradicional ibérico en la Asia portuguesa y “el dogma” de Ramón Menéndez Pidal», *Abenámar*, III (2019-2020), 42-64.
- MONTEAGUDO, Henrique (2023), Vídeo *Xornadas Centenario Manuel Murguía. Coloquio: Literatura e nación*. Acessível em linha em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1IH52Y1txvg>>
- PARDO BAZÁN, Emilia (1984), «El Cancionero Popular Gallego», *De mi tierra*, Vigo, Edicións Xerais, 99-120.
- PEDROSA, José Manuel (2022), «Romances-cuentos de los emigrantes caboverdianos en los Estados Unidos (1923)», em Sandra Boto e Clara Marías (coord.) *El romancero ibérico, puente entre España y Portugal (siglos xv-xxi)*, *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario 5, Jaén, Universidad de Jaén, 88-99.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Diego (2021), «As Rimas populares de Galicia de Manuel Murguía á luz do conservado no fondo Said Armesto», *Follas Novas*, n.º 6, 133-157.
- SCHUBARTH, DOROTHÉ e SANTAMARINA, Antón (1987), *Cancioneiro Popular Galego. Romances Tradicionais*, vol. III, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- VALENCIANO, Ana (1992), «El romancero de tradición oral moderna en Galicia», em Manuel Viegas Guerreiro, *Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*, Lisboa, ACARTE-Fundação Calouste Gulbenkian, 433-461.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro – Fundación Menéndez Pidal.
- VALENCIANO, Ana (1999), «El trasvase de romances en la frontera hispano-portuguesa», *Romanceiro Ibérico*, I, 29-51.

Notas sobre os romances marianos da tradição oral portuguesa, a partir de versões inéditas

Lina Santos Mendonça

CLEPUL – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

lina.santosmendonca@gmail.com

O trabalho que nos propomos dar a conhecer, no presente artigo, está inserido no universo do romanceiro de assunto devoto e religioso e é o resultado de uma etapa inicial de um projeto em torno dos romances marianos e cristológicos. Escolhemos tratar três romances, cuja figura nuclear é a Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, uma figura que se desenha e se impõe, no nosso objeto de estudo, em dois momentos que o catolicismo celebra, o Nascimento de Cristo e a Assunção de Nossa Senhora: *A Pobreza da Virgem* (IGR: 0812), *Nossa Senhora Lavadeira* (sem número de IGR) e *O Cordão de Nossa Senhora* (IGR: 0236).

Para este estudo, selecionámos um conjunto de versões inéditas pertencentes ao espólio reunido pelo saudoso professor João David Pinto Correia, no âmbito dos trabalhos de recolha realizados pelos seus alunos da cadeira de licenciatura, Literatura Oral Tradicional, desde os anos 70 do século xx até à primeira década do século xxi, altura em que se reformou. O espólio encontra-se conservado no CLEPUL, na Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa. Porém, o trabalho por nós encetado é um trabalho relativamente recente que só nos permitiu, ainda, consultar as recolhas do século xx, estando, desta forma, em curso e, por isso, com um corpus em aberto. Este corpus, composto por um total de catorze versões, encontra-se nos “Anexos” do presente trabalho, devidamente numerado

e acompanhado das informações dos respectivos informantes. Neste aspeto, algumas versões têm a informação incompleta, por não ter sido disponibilizada pelos seus coletores. Todavia, optámos por não uniformizar os vários elementos informativos sobre os informantes, porque isso implicaria retirar dados que defendemos ser importantes, como a idade, a habilitação literária e a naturalidade, por exemplo. Embora o nosso estudo ainda não esteja concluído, esperamos trazer algumas considerações que acrescentem valor aos estudos do romanceiro.

Quando iniciámos o nosso trabalho em torno das já referidas recolhas, apesar de as mesmas se fazerem acompanhar de um relatório do trabalho de campo e do levantamento da diversidade de géneros e subgéneros da Literatura Oral Tradicional aí presentes, com indicação do número de espécimes recolhidos, sabíamos, *a priori*, que a classificação feita pelos respectivos coletores podia gerar dúvidas, atendendo à sua pouca experiência e às próprias dificuldades inerentes à tarefa de ordenação e de classificação de um corpus da tradição oral. Tratando-se de recolhas de carácter generalista, os coletores recolheram o que encontraram em campo, através das entrevistas realizadas, sem o objetivo de se centrarem apenas num género ou subgénero. Além disso, dada a nossa opção de trabalho se prender com um objeto de tema de fundo religioso e devoto, também sabíamos da forte possibilidade de encontrarmos algumas versões *arrumadas* no grupo das orações, por exemplo.

As versões que aqui apresentamos ainda estão muito próximas da transcrição levada a efeito pelos seus coletores. Contudo, já fizemos algumas intervenções, mediante a correção de erros de ortografia e de pontuação; a normalização da pontuação (por exemplo, para assinalar o vocativo e para introduzir o diálogo); a eliminação da abreviatura de Senhora e de Santa, a escrita de números por extenso e o uso da maiúscula em nome de santos e de festividades (por exemplo, Quaresma), a adaptação ao Novo Acordo Ortográfico e o uso do itálico para assinalar as marcas de oralidade ou do falar regional. Respeitámos a transcrição que pretende aproximar o texto da pronúncia regional dos falantes e/ou da oralidade, os títulos atribuídos (sem termos total certeza se os mesmos são da lavra do coletor ou do informante, por não haver informação nos relatórios), a estrutura do texto ou a organização textual em verso curto, apesar de sabermos que o verso longo aproxima as versões da essência do romanceiro e, de acordo com a posição de Sandra Boto, «essa disposição métrica confere fiabilidade à fixação, aproximando-a da sua essência» (Boto, 2008: 5).

Passemos, agora, à base do nosso trabalho, o romanceiro religioso. Sabe-se que tem um desenvolvimento tardio, já durante o século XVI, com o intuito de alimentar ou incentivar a espiritualidade do povo¹, e é composto por poemas a «lo divino», isto é, escritos a partir da contrafação: «un buen número de romances religiosos se inspiran en otros tantos romances seculares» (Armistead, 1994: 5), cujo foco de irradiação foi Espanha. Para Margit Frenk, também se englobam na poesia «a lo divino» os poemas que são simplesmente de fundo religioso (Frenk, 2006: 97). Porém, Samuel Armistead adverte que o romanceiro sacro não deve ser visto como um fenómeno isolado dos restantes núcleos temáticos do romanceiro, visto que, com eles, estabelece uma relação íntima e partilha a sua métrica, o seu formulismo e outros aspetos estilísticos (Armistead, 1994: 5). Anteriormente, Diego Catalán, no seu trabalho sobre o romanceiro espiritual, já havia demonstrado que, devido à sua linguagem poética, «el romancero “sacro” de tema cristológico y mariano pertenece de pleno derecho al romancero tradicional» (Catalán, 1997: 287).

Segundo William González, há três fontes principais que estão na base da composição de um romance sacro: a Sagrada Escritura, os Livros Apócrifos e a inspiração divina. A inspiração e o talento pessoal do jogral religioso serviram apenas para moldar a ideia ao padrão formal do romance (González, 1994: 24).

Assim, as versões estudadas tratam temas de base religiosa, inequivocamente. Algumas terão surgido como imitação de romances profanos ou seculares, mas deles não lhe conhecemos o predecessor literário ou congénere profano, e correspondem, sobretudo, a um dos ciclos principais da vida de Cristo, o Nascimento, à exceção das versões correspondentes ao romance *O cordão de Nossa Senhora* que, segundo a tradição, estará relacionado com a Assunção de Nossa Senhora, como explicaremos, posteriormente. Nelas, a figura da Virgem Maria destaca-se e ganha contornos de protagonista, de carácter excecional, pois é «Bendita entre as mulheres (...)», segundo S. Lucas, I.32 (*Bíblia*, 2001: 1666). Ao lermos, por exemplo, o «Evangelho de Pseudo-Mateus», compreendemos este protagonismo anunciado pelo anjo a Ana, mãe de Maria, que sofria por não ter descendência (Ana e Joaquim estavam casados há vinte anos e não tinham descendência): «(...) subitamente diante dela apareceu um anjo do Senhor, dizendo: “Não temas, Ana,

¹ Frenk questiona a intenção moralizante como finalidade única dos poemas contrafactos e aponta a função lúdica dos mesmos, durante as diversas festividades religiosas (Frenk, 2006: 103-106).

porque a tua descendência está no conselho de Deus; e aquilo que de ti nascer será admirado em todos os séculos até ao fim”» (Lourenço, 2022: 117-119). Noutro excerto, encontramos a descrição do seu temperamento bondoso, cheio de graça divina e generoso, bem como a referência à sua pureza, caridade e à capacidade de operar de milagres em tenra idade:

«3. Ninguém a viu zangada; nunca ninguém a ouviu maledicente. O seu discurso era tão cheio de graça que se percebia que Deus estava na sua fala. (...) Todos os dias ela se sentia tão retemperada pelo alimento que recebia da mão do anjo que o alimento, que recebia dos sacerdotes, ela dividia com os pobres. (...) Se algum doente a tocasse, na hora regressava curado a casa.» (Lourenço, 2022: 131-132)

Nas páginas do evangelho apócrifo e do texto bíblico, construiu-se o retrato de Maria, o de uma mulher dotada de nobreza de espírito e o de santa, «tocada pelo divino» e capaz de realizar milagres.

Estamos de acordo com Maximiano Trapero, quando refere que os romances religiosos relacionados com a vida de Cristo (e, neste caso, da Virgem Maria) procedem maioritariamente dos Evangelhos Apócrifos e das crenças que alimentaram a fé popular, ao longo dos séculos, ainda que também se aproximem dos Evangelhos Canónicos (Trapero, 1989: 181). Para o académico, o «romancero sirvió de suporte literário a esas creencias, pois propiciaba unas formas especialmente queridas por el Pueblo en que contender todas esas historias» (Trapero, 1989: 181).

De facto, o romanceiro recebeu, conservou e divulgou as narrativas que sustentavam a fé do povo e as mesmas tornaram-se parte dos vários compassos da sua vida, regida pelos principais eventos do calendário litúrgico. Mais, estamos em crer que muitas das narrativas poetizadas pelo romanceiro religioso circularam, de forma paralela, através de folhetos de cordel, e gozaram, desta forma, de uma circulação mais abrangente. Na verdade, a literatura de cordel cumpria a mesma função do romanceiro religioso, pois ao seu conteúdo também estava subjacente uma intenção piedosa e até uma intenção didática (Carbajal, 2003: 81).

Começemos pelo romance religioso tradicional *Pobreza da Virgem* (IGR: 0812), com seis versões no corpus por nós organizado. Na classificação deste romance e dos próximos romances analisados, seguimos as orientações de classificação de Maria Aliete Galhoz, em *romances* (Galhoz, 2006).

O romance, de ampla difusão em Portugal e em Espanha (também é bem conhecido no Brasil como bendito ou acalanto), é apresentado mediante seis versões (ver Anexos) e dele não conhecemos o modelo literário profano que possa estar na base de um processo de contrafação. Tem como principais fontes o *Evangelho Segundo Mateus*, o *Evangelho segundo Lucas* e o *Evangelho Pseudo-Mateus*. Em várias versões, há *incipit* diferentes que se podem associar a diferentes romances. Catalán, contudo, afirma que isto não se deve explicar como um «calco» ou contaminação, mas como fruto da «densidad del componente formulario en el desarrollo de un tema carente de un modelo profano prévio» (Catalán, 1997: 286). Será, assim, um romance religioso tradicional cujas expressões poéticas não são um «calco ou contaminação», como afirma, mas são parte inerente, por assim dizer, do formalismo discursivo próprio do romanceiro de tradição oral.

Nas seis versões estudadas, há quatro ocorrências do *incipit* mais difundido deste romance:

Tão altinho vai a lua (versão 3) (IGR: 0812)

– Alta vai a lua alta oh mais que o sol ao meio-dia. (versão 4) (IGR: 0812)

Lá no alto bai a lua, mais alto bai o sol ao meio-dia, (versão 5) (IGR: 0812)

Ó mais alta, ó vai Nossa Senhora, (versão 6) (IGRH: 0812)

Contudo, por exemplo, a versão de Faro (versão 1) contempla um *incipit* único no conjunto citado (*Oração de S. José e da Virgem*). É um *incipit* comum ao que lemos na versão de Beringel (concelho de Beja), publicada em *Novos Inquéritos. Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja* (Ferré e Martins, 1988: 117).

O romance é uma manifestação singela da devoção popular e da celebração do nascimento de Jesus, onde Maria, sua mãe, recebe a atenção e os cuidados de quem dela cuida e de quem a visita, havendo versões em que a proteção divina se faz notar e, em consequência, a sua importância cresce. Além disso, oferece-nos a contemplação de um quadro da natividade presente no imaginário popular, onde encontramos Maria no momento seguinte ao nascimento do Menino Jesus.

Há quatro versões, cujos *incipit* são semelhantes, como vimos, mas apenas três desenvolvem a intriga do romance, devido ao caráter fragmentário da versão de Corujos (versão 6) que apenas retém dois versos. Assim, nas versões 3, 4 e 5, Nossa Senhora caminha, para «Belém» (segundo uma das versões) e Madalena

segue atrás, sem conseguir acompanhá-la. Quando Madalena chega junto dela, já a encontra «parida» e testemunha a «miséria» (v. 10, versão 3; v. 5, versão 4; v. 5, versão 5), a «pobreza» (v. 5, versão 4), a «desgraça» (v. 5, versão 5) em que se encontra, pois «nem um panal havia» (v.5, versões 4 e 5). Vejamos a versão de Babe (c. de Bragança):

(...) (...)
 Era tanta ali a pobreza que nem um panal havia,
Botou as mãos à cabeça a um lenço que trazia.
 Partira-o em três bocados onde Jesus envolvia:
 um era de manhã outro para o meio-dia,
 outro para a meia-noite. Enquanto Jesus dormia,
 (...) (...)
 (vv. 5-9, versão 4) (IGR: 0812)

Na versão de Aldeia/S. Pedro do Sul (versão 3), desenvolve-se o diálogo entre Madalena e S. José sobre o estado de saúde da parturiente. Madalena sossega S. José, ao afirmar que a Virgem está bem e se encontra numa «salinha» (v. 16), decorada com «as paredes (...) d'ouro» e «as portas de prata fina» (vv. 17-18) — de acordo com o gosto formulístico do romancista tradicional —, mas da responsabilidade do «Nosso Redentor» (v. 21), «filho da Virgem Maria» (v. 22). No final, encontramos uma fórmula tradicional de fecho de oração:

Quem esta oração disser,
 um ano de dia a dia,
 achará as portas do Céu abertas,
 que as do Inferno nunca as veria.
 Quem a sabe não diz,
 quem a diz não aprende.
 Lá no Dia do Juízo,
 verá como se arrepende.
 (vv. 23-30, versão 3) (IGR: 0812)

As versões de Babe/c. de Bragança (versão 4) e de Figueira/c. de Lamego (versão 5) têm um segmento temático que é suprimido na versão anterior: Madalena tenta atenuar a situação miserável encontrada, subentendendo-se a nudez do Menino, com um «lenço» dividido em «três bocados» (v. 7, versão 4) ou com um «véu»,

dividido em «quatro pedaços» (v. 6, versão 5), que com eles «a Jesus embrulharia» (v. 7, versão 5). Entretanto, surge a figura do Anjo, descido do céu, para solucionar a pobreza declarada, pois trazia «panais d'ouro» (v. 10, versão 4) / «paninhos» (v. 8, versão 5).

Na versão de Babe/c. de Bragança (versão 4), é a figura do «Padre Eterno» que solicita notícias de Maria, a quem é dito que «A parida ficou boa — num curral *arrecolhida*» (v. 13).

Nesta expressão, o vocábulo «curral» recupera a tradição apócrifa do *Evangelho Pseudo-Mateus*, onde lemos sobre a mudança de Jesus da gruta para o estábulo, três dias depois do seu nascimento, e a adoração do boi e do burro no mesmo estábulo. Citamos:

No terceiro dia da natividade do Senhor, Maria saiu da gruta e entrou num estábulo e pôs o menino na manjedoura; e um boi e um burro adoraram-no. Então foi cumprido o que fora dito pelo profeta Isaías, ao dizer: “O boi conheceu o seu amo; e o burro, a manjedoura do seu Senhor.” Estes animais estavam à sua volta e adoraram-no incessantemente. (...). (Lourenco, 2022: 159)

romance «Noite de Natal» que a sequência alusiva à maldição da mula pode ser lida, por exemplo, de forma bastante explícita:

– Maldição de ti, mula, que de ti nunca haja fruto! (v.9)
(Fontes, 1980: 132) (IGR: 0710)

Por seu turno, a versão de Figueira/c. de Lamego (versão 5) tem uma sequência temática muito semelhante à da versão 4 (Babe), embora com uma novidade em relação a quem pergunta por Maria no céu, que, desta feita, é «Jesus».

No Evangelho Apócrifo, além do lugar onde se instala a singular família, sublinha-se a iluminação espontânea e surpreendente desse mesmo espaço, «à entrada de Maria», atribuindo destaque a esta figura, com uma carga simbólica associada ao Bem e ao Divino, sublinhada pela luz fulgurante.

Prosseguimos, pois, com a citação do evangelho apócrifo:

(...) o anjo ordenou que o burro parasse, pois chegara o tempo de dar à luz. E disse a Maria para descer do animal e para entrar numa gruta subterrânea, na qual nunca houvera luz, mas sempre trevas, porque não tinha a luz do dia. À entrada de Maria toda a gruta começou a brilhar; (...) toda ela ostentou o fulgor da luz (Lourenço, 2022: 153).

Mais uma vez, podemos estabelecer uma relação intertextual, através do motivo da luz ou da iluminação, visto que, na versão de Faro (versão 1), S. José «acendeu o candeeiro» (v. 13), junto de Maria.

Na versão recolhida em Nossa Senhora da Boa Fé (versão 2), a intriga afasta-se daquela já apresentada, pois vemos Nossa Senhora, peregrina pelo Mundo (assim no-la apresenta o *incipit* que consideramos formulístico), a mendigar agasalho para o Menino, junto da casa de um homem rico, enquanto aquele chorava e, simultaneamente, acalma-o e consola-o com «papinha» mexida «Com o corninho da cabra» (v. 2). A figura desta mãe zelosa ganha complexidade psicológica e densidade dramática, quando verbaliza o seu sofrimento intenso, decorrente da situação narrada, e apela ao afastamento do mesmo, como se pode ver nos versos assentes no imperativo e na repetição da expressão «dor», enfatizada pelos adjetivos «maldita» e «malvada»:

– Vai-te embora dor maldita,
Dor malvada, que tu aqui *nan* fazes nada.
(vv. 11-14) (IGR: 0812)

A versão de Faro (versão 1) também se afasta um pouco da intriga conhecida do romance. Narrada na primeira pessoa, temos alguém que caminha com destino a Belém, onde encontrará o Padre Santo a rezar e a quem pergunta por Maria, que se encontra «doente» (v. 9), ou seja, em recuperação do parto e, por isso, já se encontra «coberta d'ôro» (v. 10). Maria é, aqui, o elemento central, em torno do qual se demonstra preocupação. Depois, surge a figura de S. José e este acende «o candeeiro», isto é, ilumina o espaço, para que se contemple a cena apresentada. De seguida, declara-se o nascimento, «Já nasceu a Virgem Maria» (v. 14), e reforça-se a importância de quem nasceu com o verso «Deus e homem verdadeiro» (v. 15). Face a esta citação, fazemos um reparo, o leitor já terá percebido a introdução da variante produtora de uma incongruência, depois de se apresentar Maria como «doente» (v. 9): lemos que quem nasceu foi a Virgem Maria, em vez do Menino Jesus. Na nossa ótica, houve intervenção individual por parte do informante, cuja memória pouco estabilizada (ou deficiente) do romance substituiu uma figura por outra, substituição essa sem aceitação na tradição e que censuramos. Perante esta situação, lemos nas palavras de Ferré, em «Algumas notas a propósito de “Processos de Variação” de Braulio do Nascimento», a opinião de não se atentar obrigatoriamente em variantes como esta e de o investigador receber a máxima responsabilidade ao «editar um romance colhido da tradição (...), pois, com frequência o modo como se publica pode desvirtuar profundamente este género tradicional» (Ferré, 2020: 74).

A versão 1 termina com o louvor à Virgem e a Deus, com um apelo a que os «filhos» sejam levados para o céu e, finalmente, com uma fórmula oracional:

Um Padre-Nosso e uma Avé-Maria,
em louvor de Deus e da Virgem Maria.
(vv. 22-23)² (IGR: 0812)

Possivelmente, esta fórmula oracional terá levado o coletor a classificar a versão como oração ou porque terá tido a indicação de que era rezado.

² Cf. Fontes (1980: 133).

Diferentemente, o coletor da versão de Babe (versão 4) classificou a versão como romance, com o título de «Alta Vai a Lua Alta», e junto da versão adicionou a indicação de que seria «cantiga de segada do meio-dia». Atendendo à classificação da versão como romance atribuída pelo coletor, cremos que este título e respetiva designação de «cantiga de segada do meio-dia» sejam informações dadas pelo informante, visto que está dentro do costume tradicional transmontano. Sabemos que, em Trás-os-Montes, os romances religiosos costumavam ser cantados como cantigas de segar; em particular o romance «Pobreza da Virgem» cantava-se ao meio-dia, por haver esta indicação temporal no *incipit* e é daí que provém a designação de «cantiga de segada do meio-dia» (Dias Marques, Brunetto, 2002: 185-186). Noutras zonas do país, não eram cantigas de trabalho; pelo contrário, acompanhavam as tradições da Quaresma, no Alentejo (Mendonça, 2018: 298-299). Igualmente do distrito de Bragança, uma das dezoito versões que Maria Aliete Galhoz compila no *Romanceiro Popular Português* tem indicação de ser também uma cantiga de segada.

Nas versões catalogadas por Aliete Galhoz e nas versões publicadas por Manuel da Costa Fontes, nos vários *Romanceiros*, observamos a presença de alguns elementos temáticos suprimidos ou substituídos, relativamente às versões que estudámos, devido ao fenómeno da variação, por exemplo: a Virgem estava «Calçadinha d'auro, bestido de prata fina» /«Isso num é nada, prò qu' a Senhora mercia!», vv.14-15 (Galhoz, 1988: 588); «Pegou nas tesouras d'ouro (...», v.7 (Galhoz, 1988: 589); «San José foi buscar lume só para a Virge Maria», v. 5 (Galhoz, 1988: 595), etc.. Também verificámos que, em alguns casos, há a contaminação com os romances *O Castelo da Virgem* (versão ao divino do romance profano *Rosaflorida*, IGR: 0308), por exemplo, na descrição da Virgem, calçada de ouro e vestida de prata, e *O Monumento de Cristo* (IGR: 0034.3) —versão ao divino do romance profano *Muerte de Fernandarias* (IGR: 0034) —, além da presença de fórmulas oracionais. De igual modo, a contaminação com o romance *O Castelo da Virgem* (IGR: 0308) mostra-se não raras vezes e surge em sete versões publicadas no *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, que contém 35 versões do romance em análise (Fontes, 1987: 684-700).

A contaminação com *Rosaflorida* aparece registada, ainda, numa versão em *Romanceiro Português dos Estados Unidos. I: Nova Inglaterra*, recolhida junto de um informante natural dos Açores (Fontes, 1980: 133). A versão de Nova Inglaterra tem em comum com as versões que nos encontramos a estudar o verso «as paredes eram d'ouro, as portas de prata fina» (v. 6) (IGR: 0812).

De forma inversa, a *Pobreza da Virgem* contamina uma versão espanhola do romance de *Nochebuena*, IGR: 0710 (Cid, 2010: 272-273).

Com efeito, a nossa análise tem vindo a evidenciar a existência de variação nas versões em anexo (e continuará a evidenciar no estudo dos restantes romances marianos), seja por haver alterações a nível temático, proporcionadas pela supressão ou contaminação, tida como um processo de adição por Ferré (Ferré, 2020: 69), seja por haver alterações a nível verbal, através de substituições, por exemplo. Trata-se de um fenómeno próprio do romanceiro, como sabemos, uma forma de reelaboração poética que não perturbou a preservação das maiorias das versões aqui convocadas.

Tomemos mais algumas notas sobre outro romance mariano, *Nossa Senhora Lavadeira*. O romance religioso tradicional *Nossa Senhora Lavadeira* não tem número de IGR, mas Manuel da Costa Fontes incluiu-o no seu índice temático com o código RPI: U7 (Fontes, 1997). No corpus, é ilustrado através de duas versões, uma da Baixa da Banheira (versão 7) e a outra de Erra/concelho de Coruche (versão 8), ambas bastante curtas e, ainda assim, com estrutura narrativo-dramática, desenvolvida por meio do relato que ilustra uma tarefa do quotidiano do casal bíblico, Maria e José, junto ao «rio», em que Maria lava os cueirinhos do «bendito» / «amado filho» e José os estende. Neste momento, Nossa Senhora, mãe extremosa, consola o Menino Jesus que se encontra a chorar e ganha relevo relativamente a S. José, sobretudo, enfatizado pelo uso da primeira pessoa, na sua fala:

— Oi, oi, meu menino, oi, oi, meu amor,
As vozes rogadas nos cortam com dores.
(vv. 4-5, versão 7)

Nas várias versões publicadas, encontra-se, com frequência, a forma verbal «Calai»/«Cala», para acalmar o choro do menino. Porém, numa versão do *Romanceiro do Canadá*, a expressão assente no imperativo é substituída pela pergunta retórica «- Que tindes, meu menino, que tindes, meu amor?» (v. 7) (Fontes, 1979: 291), onde a ênfase é dada à preocupação da Virgem, relacionada com o motivo do choro do Menino, na medida em que «A faca que corta faz golpes sem dor» (v. 8), segmento reiterado em mais versões que constam nesta publicação de Costa Fontes.

Na verdade, *Nossa Senhora Lavadeira* é um romance de fundo religioso que transmite uma mensagem de amor entre a família bíblica e isso pode ter dado azo ao equívoco na classificação do género textual, como veremos de seguida. A versão 7 da Baixa da Banheira é composta por cinco versos, inicia-se na primeira pessoa e foi classificada como oração. Mas não tem fórmulas oracionais. Por sua vez, a versão de Erra/c. de Coruche (versão 8) foi classificada como reza e é seguida de três quadras, que nos parecem fazer parte do cancioneiro religioso e que lembram mais a Paixão e Ressurreição de Cristo do que o Natal. Não sabemos se o que determinou a classificação dos coletores terá sido uma indicação do informante, dando conta do contexto de uso, ou o assunto religioso das composições.

Embora os coletores destas versões não sejam os mesmos, queremos aflorar a possibilidade de, para coletores e classificadores pouco experientes, não haver distinção entre «oração» e «reza», sendo que, para nós, são dois subgéneros distintos, no âmbito da Literatura Oral e Tradicional. No nosso entender, as rezas têm fronteiras fluidas que as permitem aproximar das benzeduras e das orações, pois com estas partilham invocações e súplicas a entidades sagradas. Mas, na sua execução, não se alude ao gesto de benzer nem o mesmo se concretiza, distinguindo-se assim da benzedura, e não se comprometem com uma base religiosa, porque remetem antes para as qualidades sonoras dos textos que exigem que seja proferido de uma forma especial que contribua para a concretização do pedido que a motiva, ou seja, a prolação (Mendonça, 2018: 313-314).

Nossa Senhora Lavadeira é um romance religioso pouco representado no corpus, em anexo, como vimos, e está relacionado com a natividade de Jesus. De acordo com Maria Aliete Galhoz, em *romances*, «esta pequena narrativa costuma vir, quase sempre, encastrada em louvores natalícios à Virgem e ao Menino (...)» (Galhoz, 2006: 259). Por isso, conta com várias adaptações musicadas. Contudo, as versões que estudámos, diferentemente das organizadas e classificadas pela investigadora, não contemplam versos de louvores à Virgem e ao nascimento de Jesus.

Além disso, ao compulsarmos o *Romanceiro Popular Português*, verificámos a existência de uma só versão que encastra, nos versos 1-2 e 9-12, os «louvores natalícios» a que se referia a investigadora, anteriormente:

AVÉ MARIA (estróf.)

- Ó Avé Maria ó Avé tão bela
2 Com tanta alegria chamada donzela.
À beira do rio encontrei a Senhora
4 Lavando os paninhos do seu bento filho.
A Virgem lavava S. José estendia
6 Menino chorava de frio tremia.
Calai meu menino calai meu amor
8 Qu'essas vossas lágrimas me cortam de dor.
Menino de Deus em palhas deitado
10 Filho duma Rosa dum cravo encarnado.
Dum cravo encarnado dum cravo esquecido
12 Menino de Deus em palhas nascido.
(Galhoz, 1988: 602)

A parte final agrega um conjunto de versos (os últimos quatro) que reconhecemos como pertença do cancionero português de Natal, cuja circulação oral ainda goza de vitalidade, sendo facilmente encontrado em obras da especialidade (Vasconcelos, 1983: 398).

Sendo um romance com representação mais reduzida nas publicações da especialidade, frisamos a existência de duas versões recolhidas no Alentejo por Ruy Ventura (Ventura, 2013: 8), uma das quais se aproxima das versões que nos encontramos a estudar (a versão de Reguengo/c. de Portalegre) e a outra versão aproxima-se mais das versões do Algarve, sistematizadas por Maria Aliete Galhoz, quer em *Romances* quer em *Romanceiro Popular Português*, com os versos finais a incorporar, na versão, uma cantiga ao Menino Jesus conhecida na tradição alentejana:

- Ó meu Menino Jesus, ó meu Menino tão belo,
Onde foste tu nascer no rigor do caramelo! (vv. 8-9)
(Ventura, 2013: 8).

De igual modo, no *Romanceiro Português dos Estados Unidos. I: Nova Inglaterra*, numa das quatro versões aí publicadas, encontramos este arquétipo de romance que integra no final alguns versos dedicados ao Menino Jesus (Fontes, 1980: 136-137). Por

sua vez, o *Romanceiro Português do Canadá* tem seis versões que mantêm esta relação com o cancionero (Fontes, 1979: 287-292).

Deixamos, ainda, mais uma nota que se prende com o reforço da especificidade própria do romanceiro, a contaminação, com a incorporação deste romance nas «Loas ao Menino Jesus», numa versão publicada em *Romanceiro Popular Português* (Galhoz, 1988: 481-482).

Passemos, por último, ao romance *O Cordão de Nossa Senhora* (IGR: 0236). Dele constam, no *corpus*, seis versões recolhidas, entre 1990 e 1992, em Penalva do Castelo (versão 9), S. Pedro do Sul (versão 10), Évora (versão 11), Sortelha (versão 12), Vialonga – Vila Franca de Xira (versão 13) e Fátima (versão 14). Está classificado como romance devoto infantil.

A nível temático, constrói-se em torno de um encontro com Nossa Senhora, um encontro que se dá pela manhã, como ilustra o *incipit* de cinco versões, transcritas em verso curto pelos coletores («Levantei-me muito cedo», versão 9; «Levantei-me de manhã cedo», versão 10; «Levantei-me um dia cedo», versão 11; «Levantei-me de manhãzinha», versão 12; «Levantei-me domingo de madrugada», versão 13), com exceção de uma versão fragmentária cujo *incipit* corresponde ao momento do encontro («Encontrei Nossa Senhora», versão 14), com omissão da expressão formulística inicial que contextualiza a circunstância temporal do encontro, ao início do dia, antecipando uma situação benfazeja, e que prepara uma situação especial, como virá a ser o encontro com uma entidade sagrada. Algumas versões desenvolvem a apresentação inicial, com referência à situação que antecede o encontro: «visitar a Via Sacra / pelo caminho do céu» (vv. 2-3, versão 10); «para ir à Ressurreição» (v. 2, versão 11), por exemplo.

No encontro, Nossa Senhora apresenta-se com «um raminho de ouro na mão» (v. 3, versão 9; v. 6, versão 10; v. 4, versão 13)/ «com um raminho na mão» (v. 4, versão 11) ou, numa única versão, «com dois livrinhos na mão» (v. 6, versão 12), o que desencadeia um pedido («um bocadinho» ou «uma folhinha» do «raminho» ou o «livrinho» «mais bonito»), pedido que é negado, que de seguida se repete e novamente não é satisfeito. Contudo, a Virgem faz uma oferta, num gesto de generosidade. Trata-se da oferenda do seu «cordão», que pode dar «sete», «nove» ou «doze voltas», consoante as versões, à volta do «pescoço» ou do «coração», na maioria das versões, e que chega «ao chão», mostrando-se ser de uma grande dimensão, tal

como a infinitude da bondade de quem o oferece. Sabe-se que o cordão ou cinto representa tradicionalmente a castidade e esta representação simbólica sublinha a moralidade e a feição didática do romance. As versões seguem, depois, quase todas, com exceção da versão 11, com uma invocação não só a entidades sagradas, São Pedro (versão 9), a São João (versões 9 e 10), a São Francisco (versão 9), a Santo António (versão 12), para aceitarem, desatarem ou benzerem o cordão, mas também a um «pintor», para pintar o cordão, como se pode ler nas versões de Vialonga (versão 13) e de Fátima (versão 14). A apóstrofe dirigida ao «pintor», com duas ocorrências, geograficamente afastadas (uma de Vialonga-Vila Franca de Xira e outra de Fátima), não a encontramos nas diversas versões publicadas que tivemos oportunidade de consultar. Assim, a mesma traz novidade temática ao romance.

Contrariamente a outros romances estudados, as versões que tratámos não apresentam as tradicionais fórmulas de fecho de oração, apesar de duas versões terem sido classificadas pelos respetivos coletores como tal (as versões de Évora, versão 11, e de Vialonga, versão 13), o que sabemos ser, pela nossa análise, uma prática devida, possivelmente, à presença de um tema religioso ou sacro.

De modo muito diferente foi classificada a versão recolhida em Fátima (versão 14). Foi identificada como lengalenga, classificação explicada talvez pela sucessão de ações apresentadas no corpo textual. Igualmente, de forma equívoca, a versão de Sortelha (versão 12) recebeu a classificação de cantiga, avaliada, desta forma, porventura por ter sido transcrita com uma estrutura estrófica, composta por três quadras e uma sextilha.

Quando observamos estes e outros problemas na classificação das versões, quanto ao género, outra causa possível é a designação dada pelo próprio informante, no momento anterior ou posterior à recitação ou ao canto. Essa simples indicação pode induzir em erro o coletor pouco experiente. Contudo, não esqueçamos que a indicação dada pelo informante pode decorrer da forma como a composição poética surge no contexto de enunciação, se é cantada ou se é recitada, por exemplo.

Mas a relação do romanceiro com o cancionero não está finda, por ora. No *Cancioneiro Popular Português*, de José Leite de Vasconcelos, integrada nos «Cantares à Virgem Maria», pode ler-se uma quadra composta diretamente a partir dos versos do romance *O cordão de Nossa Senhora*. Cremos que se possa ter formado a partir

de uma versão bastante fragmentária, isolada do tema principal do romance, predominantemente em redondilha maior e, em consequência, facilmente adaptável ao cancionero religioso. A quadra retém a parte inicial do romance:

Levantei-me de madrugada
 Ò cantar do perdigão,
 Encontrei Nossa Senhora
 C'um ramo de oiro na mão.
 (Vila Real) (Vasconcelos, 1983: 228)

O *Cordão de Nossa Senhora* (IGR: 0236) encontra-se disseminado em Portugal (continente, Açores e Madeira) e no estrangeiro (no Brasil, em Espanha, nos Estados Unidos e no Canadá).

Deste modo, encontramos-lo representado no *Romanceiro Popular Português*, através de 11 versões, com as quais partilha diversos elementos temáticos. Contudo, nesta obra, quatro versões reforçam a ideia de que a ação de se levantar cedo coincide com «o cantar do perdigão», que anuncia a alvorada. Algumas versões referem, no final, a tecedeira, a quem se solicita que torça o cordão. Nesta obra, uma versão do concelho de Almeida costumava ser cantada como «oração da Quaresma» (Galhoz, 1988: 777) e tem, deste modo, um contexto de uso muito específico e circunscrito a uma festividade religiosa cíclica, como é a Quaresma. Esta mesma época religiosa era, no passado, uma ocasião privilegiada para se ouvirem os romances de assunto religioso ou para «rezá-los», segundo já afirmámos. Diferentemente, a versão recolhida no concelho de Vinhais é tida como uma «Canção de Segá» (Galhoz, 1988: 624-625). Vemos, assim, dois contextos muito diferentes, um laboral e outro sagrado.

Destas 11 versões, destacamos, ainda, a diversidade de *incipit*, comparativamente ao corpus em estudo:

«Lebantei-me pula minhãe, co meu feixinho amantiçado»
 «Eu ergui-me pela manhã cedo, ò cantar do perdigão»
 «- Alevantei-me de manhã ao cantar do perdigão»
 «Pus-me a pé de madrugada, ao cantar do perdigão»
 «Quinta-feira de Endoenças, sexta-feira da Paixão»
 «Stando no meu balcão cum três horas de serão»

«Stando santadinha à nha porta tres horas de serão»
«Quinta-feira de Endoenças, sexta-feira de Paixão»
«Avé-maria, pecanina, chê de graça devina!»
«Fui d'aqui p'ra baxo à prègunta de salvação»
«Incontrei a Senhora c'um raminho dóiro na mão»
(Galhoz, 1988: 773-779) (IGR: 0236)

Igualmente, no *Romanceiro Português dos Estados Unidos. I. Nova Inglaterra*, há nove versões com *incipit* diferentes, relativamente aos anteriores, mas que se repetem entre si:

«Erguendo-me à madrugada varrendo a Conceição»
«Levantei-me da minha cama em faixinho e mantéu»
«Alevantei-me de manhã a barrer a Conceição»
«Encontrei Nossa Senhora ao adro da Conceição»
«Alevantei-me de manhã cedo a barrer a Conceição»
«Encontrei Nossa Senhora com um galhinho d'ouro na mão»
«Encontrei Nossa Senhora com um galhinho d'ouro na mão»
«Encontrei Nossa Senhora com um galho d'ouro na mão»
«la pel'um caminho, num caminho muito chão»
(Fontes, 1980: 102-105) (IGR: 0236)

Por sua vez, o *Romanceiro Português dos Estados Unidos. II. Califórnia* publica um final particular, pois, além do cordão, também é oferecido um lencinho tocado pela santa mão que contém a representação de três figuras de devoção:

Também me deu um lencinho marcado com a sua mão;
Numa ponta era São Pedro, na outra era São João,
E no meio tinha umas letras: Imaculada Conceição.
(Fontes, 1983: 131) (IGR: 0236)

Ainda há mais variantes (Fontes, 1980: 102-105), mas este não é o momento para se fazer referência a todas.

Quanto a contaminações, no *Romanceiro Português do Canadá* (Fontes, 1979: 216-219), observamos uma contaminação com o romance religioso «Barca Bela» ou «Barca Nova», nos últimos quatro versos (IGR: 0453):

- «Eu fui pel'um caminho, o caminho de S. João;
 2 encontrei Nossa Senhora com um galhinho d'ouro na mão.
 Eu pedi-lhe um galhinho, ela me disse que não;
 4 eu tornei-lho a pedir, ela deu-me o seu cordão,
 o cordão de sete voltas à roda do coração.
 6 Vamos ver a barca nova que se deita hoje ao mar;
 Nossa Senhora vai nela e os anjinhos a remar.
 8 S. José é o piloto e Jesus o general;
 Que linda bandeira leva, bandeira de Portugal.»
 (Fontes, 1979: 216-217) (IGR: 0236)

Mais uma nota sobre o romance *O Cordão de Nossa Senhora*: o seu tema poderá ter sido desenvolvido a partir da tradição que conta que a Virgem Maria teria deixado como presente ao apóstolo São Tomé o seu cinto, como prova física da Assunção, devido à ausência deste na ocasião, por estar em missão pela Pérsia e pela Índia, e à sua incredulidade³ (Kallarrari, 2019: 147-148), e como símbolo de proteção. Ao longo do tempo, o cinto foi fragmentado em várias partes, paulatinamente, para sua veneração em vários locais de culto do mundo católico e siro-ortodoxo (Kallarrari, 2019: 145). Por exemplo, uma relíquia deste cinto encontra-se guardada na Catedral de Prato, em Itália, e faz-se o culto público da mesma.

Concluindo, desejámos encetar uma abordagem ao Romanceiro Mariano em vários aspetos, sabendo, em primeiro lugar, que a sua protagonista, a Virgem Maria, se distingue de todas as outras mulheres, enquanto mãe de Cristo e Santa. Efetivamente, atentámos no desenvolvimento temático, na variação, no fenómeno da contaminação, na geografia, nas dificuldades de classificação e na sua vitalidade ou decadência. Por outro lado, também aferimos alguns contornos sociais, nomeadamente o contexto de enunciação e respetiva funcionalidade de uso do romance.

As versões estudadas fazem parte do romanceiro de assunto religioso, que, muitas vezes, partilha fronteiras com a oração. Nelas, por exemplo, surgem narrativas assentes na devoção e fé populares, recuperadas dos Evangelhos Apócrifos e da tradição popular. Por exemplo, sobre o romance *A Virgem e o Cego*, que também bebe

³ De acordo com a *Legenda Áurea*, este relato é apócrifo e a sua veracidade é contestada por S. Jerónimo (Varazze, 2003, 662-663).

influências nos relatos apócrifos, Maria Aliete Galhoz declara: «É uma lenda de exaltação mariânica, de apologia da participação salvífica de Maria no fundamento das crenças do cristianismo na sua linha católica e ortodoxa» (Galhoz, 2004: 495). Perante esta declaração, encontramos o seu reflexo nas versões estudadas.

Samuel Armistead, por sua vez, sublinha a importância dos romances «a lo divino», na medida em que, em muitos casos, o congénere secular em que se inspira a adaptação «a lo divino» já não sobrevive (ou somente sobrevive) na tradição moderna, sendo deste modo o romance sacro o único testemunho da versão secular (Armistead, 1994: 8).

Para nós, algumas das versões que apresentamos decorrem de duas transformações: uma primeira, provavelmente, advém da transformação de poemas profanos em poemas religiosos, embora não conheçamos os modelos de base seculares, e a segunda sucede por via da alteração da funcionalidade do texto, a sua conversão em oração, num contexto devocional, de meditação (sobre aspetos teológicos) ou de contemplação (sobre cenas do Nascimento de Cristo e da vida da Virgem), contribuindo para a sua vitalidade, na medida em que integra a cultura religiosa de uma comunidade, devido à sua feição didática, moralizante e à própria «natureza» religiosa. A função religiosa acaba por se sobrepor, como defendeu Catalán (Catalán, 1997: 290).

Quando convertidos em oração, os romances em estudo passam a ser uma manifestação de fé, da religiosidade popular, o que nos permite observar aspetos sociais e culturais presentes e até imprescindíveis na vida da comunidade, que podem estar à margem do cânone religioso. Podem também ter uma manifestação privada, íntima, de caráter devocional ou doutrinal ou, em segundo lugar, uma manifestação pública, quando usados na celebração de uma festividade cíclica (Natal ou Páscoa, por exemplo). Na verdade, através do diálogo estabelecido entre os géneros poéticos, há a revelação de traços culturais e históricos, bem como de contextos geográficos e sociais de uma comunidade (Araújo, 2023: 365).

Por outro lado, uma vez adaptado a oração, segundo Ferré, o romance deve continuar a ser estudado do ponto de vista filológico como tal e as respetivas fórmulas oracionais (de início e/ou de fecho) também serão tratadas desse mesmo ponto de vista (Ferré, 1999: 482).

Esta situação que acabamos de identificar gera dificuldades de classificação, pois os limites nem sempre são claros. Deste modo, podem surgir problemas de classificação: o romance classificado como oração, reza ou lengalenga, como explicitamos anteriormente. Contudo, se o critério que o coletor usou para a classificação estiver relacionado com a agregação de fórmulas tradicionais de fecho de oração e/ou com o contexto de uso do romance e, por isso, a classificação for a de oração, não o consideramos um erro de classificação, por via da preponderância da sua funcionalidade (Mendonça, 2018: 298-300). Quanto às versões em anexo, não obtivemos nenhuma informação esclarecedora da circunstância da sua recitação ou do seu canto.

De forma particular, no caso das recolhas levadas a cabo pelos alunos da cadeira de Literatura Oral Tradicional, Pinto Correia procurou justificar os problemas de sistematização e de classificação, em «Património Imaterial Português: notícia das NR/LOT-CTPP (recolhas de Literatura Oral Tradicional) de 2002 a 2007». O docente explicou que, a nível cronológico, há três períodos distintos nas recolhas dos seus alunos, considerando de forma mais alargada os anos letivos: 1976/77 a 2006/2007. Assim, as recolhas que trazemos a público farão parte do primeiro período, um período inicial, no qual, segundo as suas próprias palavras, «as composições ainda não se encontram devidamente exploradas, e, por isso, exigirão uma aplicação mais rigorosa dos investigadores, porquanto foram anos de pouca experiência tanto para o docente e orientador, como para os alunos/colectores (...)» (Correia, 2011: 227).

Para lá disso, o romancista também mantém uma relação com o cancioneiro, como salientámos através da análise dos romances *Pobreza da Virgem* e *Nossa Senhora Lavadeira*, nomeadamente com a inserção de versos que integram *Cânticos ao Menino Jesus*.

Como vemos, exige-se ao investigador-classificador o domínio dos vários subgéneros da Literatura Oral Tradicional que apenas se consegue com a experiência e com a consulta de um número considerável de catálogos e de obras da especialidade, a fim de se evitar a fragilidade das análises.

Outro ponto a referir é a existência de contaminação, o que sabemos ser frequente, fruto da dupla tensão própria da literatura oral, assente na conservação e na atualização, sendo também um garante de vitalidade. Mas este fenómeno está

contido e não se estende a todas as versões. Neste sentido, estamos de acordo com Maximiano Trapero, o qual defende que os romances do ciclo do Natal são menos propensos à contaminação do que os do ciclo da Paixão, por apresentarem a sua própria intriga, bem diferenciada e bem desenvolvida (Trapero, 2011: 116).

Além da contaminação, destacámos outros processos de variação, por exemplo, a substituição e a supressão, quer no estudo comparativo das versões do corpus, quer no cotejo destas com versões publicadas em várias obras de referência. A abordagem comparativa, por um lado, permitiu avaliar o carácter tradicional das versões e, por outro lado, observar as invariantes e variantes, garantes da vitalidade dos romances e resultantes da capacidade inventiva dos informantes que, no momento da recitação/do canto, se confrontam com o desejo de reproduzir o que aprenderam e conservaram na memória e que entendem como um modelo narrativo e poético a respeitar. Numa breve afirmação de fecho em relação a este aspeto, «a tradição é, acima de tudo, memória» (Ferré, 2011: 441).

Por fim, cremos que o corpus estudado, ainda que em aberto, permitiu fazer uma aproximação ao estudo da matéria de fundo religioso do romanceiro, com a colocação de problemáticas diversas que nem sempre têm uma resposta definitiva ou uma resolução a longo prazo e que não permitem dar o trabalho de investigação totalmente por terminado. Ademais, há que prosseguir com o seu estudo, pois é «un componente del romancero de tradición oral digno de tomarse en cuenta ya que es un elemento tanto de creación como de recreación» (Roig, 1986: 91). Estamos em condições de declarar que as recolhas do antigo Centro de Tradições Populares Portuguesas Professor Manuel Viegas Guerreiro⁴ começam, finalmente, a sair dos seus arquivos, a partir desta etapa que procura, paulatinamente, sistematizá-las, estudá-las e divulgá-las, dado que são parte do nosso Património Cultural Imaterial.

⁴ Atualmente, a equipa deste centro integra o CLEPUL (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa).

Bibliografia

- Araújo, Nádia, *et al.* (2023), «A intergenericidade poética em contos da tradição oral», *Concilium*, 23, n.º 1, 351-366. <https://doi.org/10.53660/CLM-800-23A52>
- Bíblia. Português (2001), *Bíblia Sagrada*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica.
- Boto, Sandra (2008), «Apontamentos sobre problemas da edição do romanceiro», *Nau Literária, Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê: literatura, oralidade e memória*, 4, n.º 1, 1-17, disponível em <<http://hdl.handle.net/10316/45357>>, consultado em 29/03/2023.
- Carbajal, Eva Belén (2003), «La hagiografia en los pliegos sueltos poéticos españoles del siglo XVI», *Via Spiritus*, 10, 81-111.
- Catalán, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.º Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Cid, Jesús Antonio (ed. y est.) (2010), *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. Nuevas encuestas de Juan y Ramón Menéndez Pidal 1885-1910*, Oviedo – Madrid.
- Correia, João David Pinto (2011), «Património Imaterial Português: notícia das NR/LOT-CTPP (recolhas de Literatura Oral Tradicional) de 2002 a 2007» em Isabel Morujão, Zulmira Santos (coords.). *literatura culta e popular em portugal e no brasil – homenagem a arnaldo saraiva*, Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória/Edições Afrontamento, 225-245.
- Dias Marques, J. J., e Brunetto, Walter (1992), «O Romanceiro e as cantigas de segada», em Beatriz Garza Cuarón, Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Mexico, Colegio de Mexico, 171-208, disponível em <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv47w692.14>>, consultado em 30/03/2023.
- Ferré, Pere, Martins, Ana Maria (1988) *Novos Inquéritos. Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja*, Santiago do Cacém, Universidade Complutense de Madrid. Seminário Menéndez Pidal. Real Sociedade Arqueológica Lusitana, Instituto Português de Artes e Tradições Populares.
- Ferré, Pere (1999), «O Romanceiro da Tradição Oral Moderna e as Orações, Relendo 'El Romancero Espiritual en la Tradición Oral' de Diego Catalán», em AA.VV., *Actas do Colóquio Internacional Piedade Popular. Sociabilidades – Representações. Espiritualidades, Centro de História da Cultura / História das Ideias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 20/23 de novembro de 1998*, Lisboa, Terramar, 473-485.

- Ferré, Pere (2011), «Romanceiro e Memória», em José Pedro Serra, Helena Carvalhão Buesco, Ariadne Nunes e Rui Carlos Fonseca (eds.), *Memória e Sabedoria*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Comparatistas, Húmus, 435-458.
- Ferré, Pere (2020), «Algumas notas a propósito de “processos de variação” de Braulio do Nascimento», em Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré (coords.), *Viejos son, pero no cansón. Novos estudos sobre o Romanceiro*, Coimbra – Madrid, Fundación Menéndez Pidal – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra – Instituto Complutense de Madrid – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa, 2020, 61-75.
- Fontes, Manuel da Costa (1979), *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Fontes, Manuel da Costa (1980), *Romanceiro Português dos Estados Unidos. I: Nova Inglaterra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Fontes, Manuel da Costa (1983), *Romanceiro Português dos Estados Unidos. II. Califórnia*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Fontes, Manuel da Costa (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Fontes, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Galhoz, Maria Aliete (1988), *Romanceiro Popular Português*. vol. 2, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos – Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Galhoz, Maria Aliete (2004), «A Virgem e o Cego – Lenda derivada dos ‘Evangelhos Apócrifos’», *Itinerarium. Revista Quadrimestral de Cultura*, I, n.º 180, 495.
- Galhoz, Maria Aliete et al. (2006), *Romances. Património Oral do Concelho de Loulé*, II, Loulé, Câmara Municipal de Loulé.
- González, William H. (1994), *Romancero Religioso de Tradición Oral*, Samuel Armistead (pról.), Madrid, Eypasa.
- Kallarrari, Celso (2019), «O cinto sagrado de Nossa Senhora: fragmentos do cinturão da Virgem Maria», *Linguagem em (Re)vista*, vol. 14, n. 27/28, Niterói, 143-171.
- Lourenço, Frederico (trad. e comentários) (2022), *Evangelhos Apócrifos. Gregos e Latinos*, Lisboa, Quetzal.

- Mendonça, Lina (2018), *Da Voz Lírica do Alentejo. Contributo para o estudo da Literatura Oral e Tradicional de Reguengos de Monsaraz*, I, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Roig, Mercedes Díaz (1986), «La Religión en los Romances no Religiosos», *Estudios y notas sobre el romancero*, El Colegio de Mexico, 4, 91-116. <https://doi.org/10.2307/j.ctv233pvb.5>.
- Salazar, Flor (ed.) (1999), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Trapero, Maximiano (1989), *Romancero Tradicional Canario*, Islas Canarias, Edición de Maximiano Trapero.
- Trapero, Maximiano (2011), *Religiosidade Popular en Verso. Últimas manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- Ventura, Ruy (2013), *Literatura tradicional da serra de São Mamede (Castelo de Vide, Marvão e Portalegre). I. Romances Religiosos*, Lisboa, Apenas Livros.
- Vasconcelos, José Leite de (1983), *Cancioneiro Popular Português*, III, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Varazze, Tiago (2003), *Legenda áurea: vidas de santos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Frenk, Margit (2006), *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Anexos*Romance Pobreza da Virgem*

1

Informante: P.|local de recolha: Faro|1979|coletor: M. M. V. B.

Oração de S. José e da Virgem Maria

Oração de S. José e da Virgem Maria

Tanto caminhava de noite

como caminhava de dia.

Em chegando a Belém,

5 toda a gente dormia.

Encontrei o Padre Santo,

rezando uma Avé-Maria.

Perguntei como estava Maria.

- Maria está doente,

10 coberta d'ôro por cima,

para quem ele tanto merecia.

S. José desceu abaixo

e acendeu o candeeiro.

Já nasceu a Virgem Maria, (sic)

15 Deus e homem verdadeiro.

- Andem cá, filhos, filhos,

que vos leve *pra* bom lugar.

Bom lugar é o céu...

cheio de cravos e de rosas.

20 Todos aqueles que lá se acharem

chamaremos ditosas...

Um Padre-Nosso e uma Avé-Maria,

em louvor de Deus e da Virgem Maria.

2

Informante: A. G. G., 64 anos, analfabeta, reformada, natural de S. Sebastião da Giesteira (c. de Évora), residente em N.ª Sra. de Boa-Fé |local de recolha: N.ª Sra. de Boa Fé |1983 |
coletores: M. M. B., J. L. B. N.

Nossa Senhora por mundo andou,

à porta de um rico chegou.

'*Gasalho* lhe pediu.

Ele *lo* deu, ela *no* negou.

5 *P'ràs* palhinhas enxutas e molhadas a mandou.

O menino chorava,

com *qu'é qu'* ela o calava,

com papinha *qu'é* ela dava,

com *qu' e qu'ela* o mexia,

10 com o corninho da cabra.

- Vai-te embora, dor maldita,

dor malvada, que tu aqui *nan* fazes nada.

Foi palavra que Deus deu

c'a sua boca sagrada.

3

Informante: I. S., 39 anos, 5.º ano incompleto, natural de Aldeia – S. Pedro do Sul|1991| local
de recolha: Aldeia – S. Pedro do Sul| coletor: A. F. C.

Tão altinho vai a lua

como o sol ao meio-dia.

Mais alta vai a Senhora

quando no Céu assobia.

5 Madalena ia detrás,

alcançá-la não podia.

Quando chegou a alcançá-la,

já a Senhora era parida.

Tanta miséria era,

10 que nem um panal de ouro havia.

Tornou a subir ao Céu,

ao cantar Aleluia.

S. José lhe perguntou:

- Como ficou Maria?

- 15 - Maria ficou bem,
metida numa salinha.
as paredes eram *d'ouro*,
as portas de prata fina.
Qual seria o *labrador*
- 20 que tão bem as *labraria*?!
- Foi o Nosso Redentor,
filho da Virgem Maria.
Quem esta oração disser,
um ano de dia a dia,
- 25 achará as portas do Céu abertas,
que as do Inferno nunca as veria.
Quem a sabe não diz,
quem a diz não aprende.
Lá no Dia do Juízo,
- 30 verá como se arrepende.

4

Informante: A. G., 99 anos, 4.º ano, natural de Babe |local de recolha: Babe, Bragança |1992
|coletor: J. M

Alta Vai a Lua Alta

- Alta vai a lua alta oh mais que o sol ao meio-dia.
- 2 Mais alta vai a Senhora quando *p'ra* Belém fugia.
Madalena vai atrás dela agarrá-la não podia.
- 4 Encontrou-a em Belém *inde* ela estava parida.
Era tanta ali a pobreza que nem um panal havia.
- 6 *Botou* as mãos à cabeça a um lenço que trazia.
Partira-o em três bocados onde Jesus envolvia:
- 8 um era de manhã outro para o meio-dia,
outro para a meia-noite. Enquanto Jesus dormia,
- 10 Baixou um Anjo do céu panais *d'ouro* *le* trazia.
Subiu o Anjo *p'ró* céu a cantar *Avé-Maria*.
- 12 Perguntou-/o Padre-Eterno como ficara a parida.
- A parida ficou boa num curral *arrecolhida*.
- 14 Alta vai a lua alta mais que o sol ao meio-dia.

5

Informante: C. P., 55 anos, 4.º ano, natural de Lamego|local de recolha: Figueira Douro, Lamego|2000|coletor: S. A.

- Lá no alto *bai* a lua, mais alto *bai* o sol ao meio-dia.
 2 Mais alta ia a Senhora quando para o céu se *ajoelhaba*.
 Madalena ia atrás dela, se alcançar podia.
 4 Quando chegou a alcançar já Jesus tinha nascido.
 Foi tamanha a desgraça que nem um panal *habia*.
 6 Deitou as mãos ao *calbário*, rasgou um *béu* que lá tinha.
 Fez em quatro pedaços, a Jesus embrulharia.
 8 Desceu um anjo do céu à terra paninhos de lá traria.
 Ele tornou a subir a cantar Aleluia,
 10 Jesus lhe perguntou como ficou Maria.
 - Maria ficou boa, numa salinha metida,
 12 as paredes eram de ouro, as portas de prata fina.
 Quem seria o *labrador*, que tão bem as *labraria*?
 14 - Foi o Redentor do mundo, filho da *Birgem* Maria.

6

Informante: A. A., 70 anos, natural de Corujos|local de recolha: Corujos|2000 |coletor: D.

Ó mais alta, ó vai Nossa Senhora,
 ó mais que o sol ao meio-dia.
 (...)

(*depois há mais mais...*)

Romance *Nossa Senhora Lavadeira*

7

Informante: M. S. D., 58 anos, 1.º ano, natural de Moura|local de recolha: Baixa da Banheira|1992
 |coletores: A. V., L. C., V. B., I. R., G. S.

- Encontrei a Senhora à beira do rio,
 2 lavando os paninhos do seu bendito filho.
 A Senhora os lava, São José os estendia.
 4 - Oi, oi, meu menino, oi, oi, meu amor,
 as vozes rogadas nos cortam com dores.

8

Informante: J. M., 68 anos, analfabeta, natural de Erra, Coruche| local de recolha: Erra, Coruche|1993| coletor: M. D. A.

Senhora que estava à borda do rio,
 2 lavando os cueirinhos do seu amado filho.
 A senhora lavava e o S. José estendia.
 4 E o menino chorava pelo frio que fazia.
 - Chorar ,meu menino, chorar, meu amor,
 6 tudo isto são martírios que faço ao Senhor.

Vamos para o céu
 8 Que lá está um andor,
 Servindo de cama
 10 Para Cristo Senhor.

Vamos para o céu
 12 Que lá está um travesseiro,
 Servindo de cama
 14 Para o Cristo verdadeiro.

Vamos para o céu
 16 Que lá está uma cruz,
 Servindo de cama
 18 Para o Cristo Jesus.

Romance O cordão de Nossa Senhora

9

Informante: Z. P., 81 anos, analfabeta, natural de Penalva do Castelo|local de recolha: Penalva do Castelo|1990|coletor: M. C. M.

Levantei-me muito cedo
 a varrer o meu balcão.
 Encontrei Nossa Senhora
 com um raminho de ouro na mão.
 5 Lhe pedi um bocadinho,
 ela me disse que não.
 Eu tornei-lho a pedir,
 ela me o deu o seu cordão.
 - Ó São Pedro, São João,
 10 desatai-me este cordão

que me deu Nossa Senhora.
 Quinta-Feira da *Assenção*,
 uma ponta leva a lua,
 noutra leva o São João,
 15 no meio leva o retrato,
 Senhora da Conceição.

10

Informante: I. S., 39 anos, 5.º ano incompleto, natural de Aldeia – S. Pedro do Sul|1991| local
 de recolha: Aldeia – S. Pedro do Sul| coletor: A. F. C.

Levantei-me de manhã cedo,
 com *faixinhos* de manteiga,
 visitar a Via Sacra
 pelo caminho do céu.
 5 E encontrei Nossa Senhora
 com um raminho de ouro na mão.
 Pedi-lhe um bocadinho,
 ela me disse que não.
 Eu tornei-lhe a pedir,
 10 que me mandava o cordão,
 nove voltas ao redor,
 ao redor do coração,
 que me dava mais uma,
 para ele chegar ao chão.
 15 Ó meu padre S. Francisco!
 Ó meu padre S. João!
 Aceitai-me este cordão
 que me deu Nossa Senhora.
 Quinta-feira d'Assunção,
 20 Sábado Aleluia,
 Domingo de Ressurreição.

11

Informante: F. B., 80 anos, analfabeta, natural de Alfândão, Beja|local de recolha: Évora| 1991|
 coletor: M. P.

Levantei-me um dia cedo,
 para ir à Ressurreição.
 Encontrei Nossa Senhora
 com um raminho na mão.
 5 Eu lhe pedi uma folhinha,
 ela me disse que não.

- Eu lh'a tornei a pedir,
ela me deu o seu cordão.
Dava sete voltas ao pescoço
10 e o nó no coração.
A pontinha que sobrava
chegava do céu ao chão.

12

Informante: V. B., 74 anos, 4.º ano, natural de Sortelha|local de recolha: Sortelha|1992| coletor: T. F., J. M.

Levantei-me de Manhãzinha

Levantei-me de manhãzinha,
descalinho sem chapéu,
a andar a Via Sacra
pelo caminho do céu.

- 5 Encontrei Nossa Senhora
com dois livrinhos na mão.
Eu pedi-lhe o mais bonito
e ela me disse que não.

- 10 Eu tornei-lho a pedir
e ela deu-me o seu cordão,
que me dava doze voltas
ao redor do coração
e ainda mais um bocadinho
que m'arrastava pelo chão.

- 15 Ó beato Santo António,
benze-me este cordão,
que mo deu Nossa Senhora,
Quinta-feira da Assunção.

13

Informante: L. C. M., 80 anos, analfabeta, natural de Nisa|local: Vialonga, Vila Franca de Xira|1992|coletores: A. V., L. C., V. B., I. R., G. S.

Levantei-me domingo de madrugada
e vim à *ressurreiçã*.
Encontrei Nossa Senhora

- com um raminho de ouro na *mã*.
- 5 Eu lhe pedi uma folhinha,
 Nossa Senhora disse que *nã*.
 Eu tornei a pedir,
 Nossa Senhora me deu seu *cordã*.
 - Ó *cordã*, que és tão belo,
- 10 dá doze voltas ao longo do *coraçã*,
 as espinhas que chegava ao *chã*.
 Ó pintor, que tão bem pintas,
 pinta-me este *cordã*,
 que me deu Nossa Senhora,
- 15 no caminho da *Ressurreiçã*.

14

Informante: A. C., 59 anos, analfabeta, natural de Moitas|local de recolha: Fátima 1992| cole-
 tores: A. M. C., H. V.

- Encontrei Nossa Senhora
 com um raminho na mão.
 Pedi-lhe um raminho,
 ela me disse que não.
- 5 Tornei-lhe a pedir.
 - Ó pintor, que tão bem pintas,
 pinta-me este cordão
 que me deu Nossa Senhora,
 em domingo de Ressurreição.

Amor que mata: percepções sobre o amor *post mortem* no romanceiro

Natália Albino Pires

Escola Superior de Educação e inED – Instituto Politécnico de Coimbra / Cátedra UNESCO
em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional: Interligar Patrimónios e CIDEHUS –
UÉvora / Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – NOVA FCSH / Centre de Recherche
Interdisciplinaire sur les Langues, Littératures, Histoire, Arts et Cultures – U. Assane Seck (Senegal)
npires@esec.pt

1. Introdução

A história da civilização pode (des)escrever-se a partir de diferentes ângulos, infinitamente complementares. A história das interseções culturais entre os povos será sempre, por isso, uma narrativa truncada e com um olhar coartado pelo tempo da escrita e pelo contexto sociocultural do historiador.

Não obstante, é possível elencar um conjunto de elementos culturais intrínsecos à civilização e comuns a todas as culturas, expressos, porém, de forma diferenciada ao longo das épocas e por cada grupo cultural. A relação do Homem com a morte, a sua relação com as entidades criadoras do mundo, a sua relação com os elementos da natureza e as relações interpessoais ou intersociais no seio do grupo deram (dão e darão sempre) origem a um intrincado constructo imagístico plasmado num conjunto de *tópoi* e motivos veiculadores de conceitos que se repetem em diversas expressões do pensamento humano (Nazemi, 2022).

A expressão do conceito de Amor será, quiçá, o mais complexo aspeto cultural da humanidade e o menos fácil de abordar numa perspetiva holística. Trata-se, indiscutivelmente, de um conceito lato que envolve um conjunto de relações

de diferente tipologia entre indivíduos, tanto no seio familiar como no meio social, e que marca também conexões entre o Divino e os indivíduos.

Na literatura oral e escrita, o tema do Amor permitido ou proibido (entre homens e mulheres, homossexual, entre deuses, entre Homens e deuses ou entre o Homem e Deus), não sendo um tema exclusivo à civilização ocidental, marca presença em todos os géneros literários: lírico, narrativo e dramático (desde a antiguidade clássica à atualidade, tanto na literatura culta como na literatura oral). E será, porventura, um dos temas ancestrais da civilização.

O tópico do «morrer por amor» (quer se trate de uma morte por desgosto, ou de um assassinato ou de um suicídio) é, de igual modo, passível de ser rastreado em diferentes épocas, em diferentes culturas e em diferentes expressões do pensamento (literatura, cinema, música, pintura, escultura...).

De entre os vários tipos de Amor veiculados pela literatura, aqui, focaremos a atenção nos amores proibidos em vida e que, de acordo com o narrador do texto, sobrevivem após a morte dos amantes. Refletindo sobre várias narrativas de amores proibidos produzidas em diferentes épocas e sobre as suas similitudes narratológicas, chamaremos à colação o romance *Conde Ninho* (IGR: 0049)¹ para perscrutar paralelos com a narrativa chinesa de «Os amantes borboleta»². Procuraremos, deste modo, evidenciar as semelhanças e diferenças entre ambas as narrativas, averiguando possíveis interseções.

2. Do amor que mata ao amor *post mortem* no romanceiro

Um rápido olhar sobre a literatura escrita ocidental revela-nos de imediato um vasto número de narrativas nas quais encontramos o tema do amor proibido e, simultaneamente, o tópico do «morrer por amor». Recordemos, por exemplo, «Báucis e Filémon» (a quem Zeus e Hermes permitem que morram ao mesmo tempo e se transformem em árvores) ou «Píramo e Tisbe» (Tisbe

¹ Contrastaremos as versões do romance editadas por Ferré (2001).

² Usamos as versões editadas por Avci (2016), Ferreira e Caels (2021); Liu e Yu (2020).

suicida-se ao deparar-se com Píramo morto) das *Metamorfoses* de Ovídio (2010); «Layla e Majnun» (Layla é obrigada a casar e Qays, apelidado de louco, passa a vagar no deserto; depois da morte da amada, Qays é encontrado morto perto da sua sepultura com versos na mão)³; «Tristão e Isolda» da lenda celta à sua inclusão no Ciclo Arturiano (Tristão morre e Isolda morre depois dele)⁴; os «Amantes de Teruel» da silva de Antonio Serón⁵; *Romeu e Julieta* de Shakespeare; o par Teresa e Simão do *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco. A literatura escrita ocidental imortalizou também um «morrer por amor» que envolve o assassinato de um dos amantes por um algoz e a posterior morte do outro amante ou a sua vingança sobre o assassino da amante. Lembremo-nos, a título de exemplo, de Pedro e Inês imortalizados em *Os Lusíadas* por Camões; de Paolo Malatesta e Francesca da Rimini imortalizados por Dante. Outros nomes poderiam ser igualmente convocados⁶.

O tema do Amor, quer seja um amor socialmente permitido ou proibido, está também presente em vários romances tradicionais. Porém, no que toca aos amores proibidos, verificamos que a sua ocorrência se verifica, maioritariamente, num grupo de textos cuja temática principal é o adultério e acarreta, com elevada frequência, o assassinato de um dos amantes ou até mesmo de ambos. Quando analisados os romances (e diferentes versões dos romances) em que ocorre a morte de um dos amantes, constatamos que esta se dá, regularmente, como castigo por um comportamento socialmente inaceitável (o adultério)⁷. Na realidade, só analisadas por outro prisma, estas relações amorosas adúlteras, proibidas ou não permitidas, poderiam incluir-se no tópico do «morrer por amor».

³ Trata-se de uma narrativa da tradição oral passada a escrito pelo poeta Nezami Ganyavi, possuindo várias versões ao longo dos séculos e funcionando como um elemento identitário da cultura do Médio Oriente em regiões como o Irão, Turquia e Anatólia. Para outras informações, consultar, por exemplo, Avci (2015) ou Hasson (2018).

⁴ Trata-se de um tema sobejamente estudado na tradição europeia. Para as diferenças entre tradições e sobre as releituras do tema, sugerimos a consulta de Cuesta Torre (1991) e (1994) ou Miquel (1996).

⁵ Incluída na sua obra completa publicada em 1982 (Antonio Serón, *Obras completas del laureado poeta latino aragonés del siglo XVI Antonio Serón, bilbilitano*, Edición bilingüe, Traducción y notas de José Guillén Cabañero, 2 vols. Saragoça, Institución «Fernando el Católico», 1982).

⁶ Hidalgo Pérez (2018) apresenta outros pares amorosos e mostra o cunho metafórico de pares amorosos da tradição greco-romana em paralelo com pares amorosos orientais.

⁷ Atente-se na intriga de romances como *Bernal Francês* (IGR: 0222), *Claralinda* (IGR 0234) ou *O gato do convento* (IGR: 0436).

O romance *Conde Ninho* apresenta, no entanto, motivos que causam estranheza quando comparados com outros romances. Desde logo, como lembra Vázquez Recio (2018: 82) porque «el romance presenta dos motivos sobrenaturales: el canto y la transformación *post mortem* de los amantes.», não circulando, na tradição oral moderna, outro romance que apresente estes motivos⁸. Maria Aliete Galhoz (1997: 61) havia já chamado a atenção, ainda que de forma menos direta, para a singularidade destes motivos no romanceiro, lembrando que se trata de motivos «universais significantes enformados adentro dos mitos e do imaginário pan-europeus». Em particular, a autora portuguesa referia-se ao canto, à perseguição dos enamorados e à reencarnação (acrescentando para a tradição portuguesa a vingança).

3. Estado da arte

O romance *Conde Ninho* tem sido, desde o final do século XIX, amplamente estudado pela crítica que lhe tem procurado uma origem e uma filiação genética. Incontornáveis são, ainda que não pretendamos ser exaustivos, os trabalhos de Carolina Micaëlis, Theresa Meléndez Hayes, Edith Rogers, Michelle Débax, William Entwistle, Paul Bénichou, Pedro Piñeiro e Virtudes Atero e, bem recentemente, os trabalhos de Óscar Abenójar.

Consensual entre os investigadores é, por um lado, a dificuldade (ou quase impossibilidade) de se conseguir propor um arquétipo para este texto, pelo facto de haver um infundável número de versões em todas as ramas da tradição oral moderna. Por outro lado, é também consensual que este romance possui paralelos na baladística irlandesa, inglesa, escandinava, saxónica, francesa, italiana, grega, eslava e magiar,

⁸ É, não obstante, possível identificar motivos sobrenaturais em vários romances tradicionais. Por exemplo, em versões de *A Aparição* (IGR: 0168), que, na tradição portuguesa costuma surgir no final de *O Quintado* (IGR: 0176), a amada morta fala com o soldado que regressa a casa; em versões do *Bernal Francês* (IGR: 0222), que, na tradição portuguesa, ocorre múltiplas vezes contaminado com *A Aparição*, a mulher adúltera morta pelo marido fala com o amante que está de regresso para a visitar; em versões do *Conde Alarcos* (IGR: 0503), a criança recém-nascida fala; em versões da *Nau Catrineta* (IGR: 0457), o diabo interage com o capitão do navio. De acordo com Vázquez Recio (2018: 80), «el romancero de tradición oral es [pues] un buen laboratorio para reflexionar sobre los límites entre lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico y lo mítico».

contrastados em diferentes momentos. Assim, os estudiosos têm vindo a mostrar —Abenójar (2006); Cuesta Torre, (1998); Entwistle (1951a) e (1953); Galhoz (1997); Vázquez Recio (2018), etc.— que o romance apresenta paralelos com várias tradições literárias, não só ao nível do motivo do amor proibido, como ao nível dos motivos relativos ao processo de metamorfose.

A crítica, de forma muito particular, tem vindo a centrar alguma atenção no motivo da metamorfose dos amantes. Nesta medida, têm vindo a ser evidenciadas as semelhanças entre a presença do motivo da metamorfose dos amantes em roseira ou árvore (antes da sua transformação em animal) no romance e na história de Báucis e Filémon (Ovídio, 2010: 214-217). Simultaneamente, têm vindo a ser destacados os paralelos verificados entre este motivo e o motivo da transformação presente no final de várias versões que narram o desamor do par amoroso Tristão e Isolda.

Ora, o motivo da metamorfose dos amantes em roseira ou em árvore, antes da sua transformação em animal voador, é exatamente um dos argumentos usados pela crítica para a filiação do romance *Conde Ninho* à história de Báucis e Filémon, ou à tradição tristaniana. Cuesta Torre (2011: 614-615) lembra, no entanto, que «el tema del alma del difunto encarnada en un árbol es de honda raigambre en todo el folclore indoeuropeo, por lo que no puede asegurarse que su aparición en el romance de El conde Olinos se deba a la influencia de la historia de los amantes de Cornualles y mucho menos que esa influencia le haya llegado a través de una perdida redacción de los funerales de los amantes en castellano».

4. Dos paralelos temáticos com outras tradições e outras culturas

Dos estudos que vêm sendo dados à estampa sobre o romance *Conde Ninho*, inclusive nos estudos que o contrastam com as suas congéneres eslavas ou magiares, salienta-se a perspetiva eurocêntrica na busca de respostas para a singularidade deste texto no quadro da baladística ibérica (e europeia).

Poderá a resposta encontrar-se noutra tradição? Poderão as tradições do Médio Oriente aduzir luz à filiação do romance? E a tradição oral oriental, em particular a tradição oral chinesa, poderá conter parte da complexa chave?

De facto, parece inquestionável que a tradição oral europeia, de modo muito especial a tradição oral da bacia do Mar Negro, é subsidiária da tradição oral oriental trazida para a Europa através da rota da seda ou através das migrações dos hunos ou, quiçá, por via da conquista/expulsão dos visigodos da Dácia por volta do ano 376 d.C. (Maeth, 1991). Na realidade, vários autores⁹ —por exemplo, Entwistle (1951b); Maeth (1985) e (1987)— têm estudado a filiação baladística europeia apontando, em muitos casos, as interseções de *topoi* e de motivos entre a tradição oral europeia e a tradição oral oriental, em particular a tradição chinesa.

Os Amantes Borboleta, um poema do século VII?

Poderemos supor (aceitar, se preferirmos) que o romance *Donzela Guerreira* (IGR: 0231) seja o único, a circular na tradição ibérica, que apresenta paralelismos temáticos com a tradição oriental¹⁰?

Trazemos aqui à colação a lenda dos *Amantes Borboleta* porque há na história um conjunto de motivos que nos chamam a atenção e a sua relação com os motivos presentes no romance *Conde Ninho* não tem sido evidenciada pela crítica.

O texto *Amantes Borboleta* narra a história de amor entre Liang Shanbo e Zhu Yingtai, a filha de um governador que se disfarça de homem para poder ir estudar. Na cidade de destino, Zhu partilha quarto com Liang e ambos estabelecem uma amizade profunda. Ao fim de algum tempo, ela recebe uma carta para voltar a casa dos pais e engendra um plano para poder continuar a relacionar-se com Liang: diz-lhe que tem uma irmã com quem gostaria que ele casasse. Quando Liang vai à cidade de Zhu, dá-se o reconhecimento. No entanto, nessa altura ela já está prometida a um nobre da cidade e tem o casamento marcado. Ele definha de tristeza e morre, sendo enterrado num campo. No dia do casamento de Zhu, a liteira passa pelo campo onde fora enterrado Liang, levanta-se um vendaval inusitado, a sua tumba abre-se misteriosamente e ela, sem qualquer hesitação,

⁹ Peter Burke (1996) e (2005) evidencia a inexistência de fronteiras culturais entre os povos durante o largo período que antecedeu a construção da atual Europa e mostra a permeabilidade dos aspetos culturais.

¹⁰ Maeth (1991) sugere o parentesco entre o romance *Donzela Guerreira* e textos medievais chineses. Por seu turno, Amaro (1992) discute as afinidades temáticas entre o romance *Donzela Guerreira* e quatro textos da tradição chinesa e Cid Lucas (2013) reitera os paralelismos elencados por ambos os autores.

atira-se para o buraco escuro perante o olhar atónito da comitiva que a acompanhava. De repente, o vento para e saem da tumba duas borboletas que voam em direção ao céu ao lado uma da outra.

Trata-se de uma das lendas mais importantes do imaginário cultural chinês, tendo sido continuamente usada como propaganda do *ethos* cultural chinês, sobretudo desde o início do século xx com a implantação da República da China (e posterior República Popular da China)¹¹. Desde o início do século xx que pululam versões da lenda em peças teatrais, em concertos para violino, em filmes, tendo sido editadas, ainda, várias versões escritas. A versão escrita mais antiga que se conhece desta lenda «was found in the Zhang Jin's *The Siming Figure* in the Song Dynasty, cited by Liang Zaiyan in his *Ten Ways and Four Vassals* in the Tang Dynasty» (Liu e Yu, 2020: 381)¹². A pujança cultural da Dinastia Song e os contactos (não só comerciais) assíduos mantidos com outras culturas impulsionou a divulgação da lenda em todo o sudeste asiático (Japão, Coreia do Norte e Vietnam) onde se recolheram versões. Parece, pois, improvável que a lenda não tenha seguido também em direção ao Ocidente. Talvez ainda durante a Dinastia Tang (ou antes?).

Desta lenda, sobressaem de imediato alguns motivos: o motivo da androginia feminina (neste caso a *Virgo Belatrix*¹³, que não nega a ordem social, mas que, pela honra da família e por não haver varões, substitui o seu progenitor numa missão —neste caso os estudos que permitiriam manter o estatuto social da família—, que regressa a casa onde se dá o reconhecimento da sua feminilidade); o motivo da carta que obriga ao regresso a casa para que se dê o reconhecimento¹⁴; o motivo da morte sequencial dos amantes; a metamorfose dos amantes após a morte num

¹¹ A República da China foi implantada em 1912 e a RPC em 1949. Sobre o *ethos* da cultura chinesa, ver, por exemplo, Wang (2007).

¹² O *Livro de Liang*, data do ano de 635, durante o reinado do imperador Taizong (Dinastia Tang). Nesta mesma data, chegam ao território os primeiros monges nestorianos da Ásia Menor e da Pérsia e é fundado o pagode Daqin de que Alopen, provável autor dos *Sutras de Jesus*, terá sido o primeiro bispo. A Dinastia Song (Song do Norte e Song do Sul), entre os anos 960 e cerca de 1234, do ponto de vista cultural caracteriza-se por ser um período de vasta produção literária em diferentes domínios, nomeadamente no âmbito da historiografia e da produção de tratados científicos.

¹³ Ver, por exemplo, Enamorado Díaz (2014: 59-60).

¹⁴ No que se refere aos motivos relativos ao disfarce da personagem feminina, ao seu enamoramento e ao reconhecimento, salientam-se os pontos de contacto com os motivos presentes no romance *Donzela Guerreira*. Similar é, também, o facto de a androginia possuir, em ambos os romances, o propósito de preservar a honra familiar.

animal voador; o voo simbiótico dos amantes em direção ao céu como símbolo de amor eterno.

Dos motivos enunciados, interessam-nos o motivo da morte sequencial dos amantes; a metamorfose dos amantes após a morte num animal voador; o voo simbiótico dos amantes em direção ao céu —símbolo de amor eterno—, porquanto se encontram presentes no romance *Conde Ninho*.

Se bem que a ordem pela qual morrem as personagens na lenda e no romance coincida (primeiro morre a personagem masculina e depois a feminina), importa, desde já, clarificar que há diferenças significativas entre o romance *Conde Ninho* e a lenda chinesa. Enquanto na lenda oriental a personagem masculina morre de amor (de desgosto e de saudade da sua amada) e a personagem feminina se *suicida* no dia da cerimónia de casamento com o cônjuge imposto pela família, nas versões do romance o conde é sempre assassinado (umas vezes a mandado da mãe da personagem feminina, outras a mandado do rei) e a personagem feminina ora morre de amor (por causa da dor da perda) ora é também morta pelo algoz da personagem masculina. No que diz respeito ao processo de metamorfose, encontramos também diferenças entre a lenda e as versões do romance: enquanto na lenda os mortos se transformam diretamente num animal voador (a borboleta), no caso das versões do romance encontramos uma alta frequência de processos de metamorfose intermédia antes da metamorfose que dá origem ao animal voador (pomba, garça/pombo, gavião).

Não obstante, ressalta o vincado valor simbólico que os animais voadores (borboleta vs pomba, garça/pombo, gavião) possuem nas respetivas culturas. De acordo com Alves (2021: 72), «a borboleta tem um forte simbolismo cultural na China, o que não passou despercebido nem a filósofos nem a poetas. Ela simboliza, do ponto de vista físico, a passagem de um estado inferior larvar a um estado superior de pura beleza; figura, ainda, duplamente, a liberdade, primeiro ao conseguir libertar-se da sua condição rastejante, depois, por voar animada e graciosamente em pleno céu. Ela é pura beleza nas suas cores e movimentos e, por fim, além da liberdade e da beleza, representa o amor». Por seu turno, na tradição judaico-cristã, a pomba é metáfora de pureza e de paz, símbolo do Espírito Santo e «comme la plupart des représentations d'animaux ailés dans la même aire culturelle, on a pu dire qu'elle représentait la sublimation de l'instinct et, spécifiquement, de l'éros» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 269), enquanto a garça

simboliza a transcendência e a liberdade. O pombo é, poeticamente, «symbole de l'amour. La douceur de ses mœurs contribue à expliquer l'une et l'autre de ces interprétations» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 758), enquanto o gavião «est symbole ascensionnel, sur tous les plans, physique, intellectuel et moral» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 429).

Observemos, então, os paralelos entre uma balada magiar (Abenójar, 2009: 39), a lenda chinesa e o romance *Conde Ninho*¹⁵:

¡Madre, madre! ¡Dulce madre! ¡Madre, señora Gyulai,
permítame acostar a Kata Kádár en nuestra mejor cama!
¡No te lo permito, dulce hijo, Gyula Márton!

Te casarás con la hermosa hija de los grandes señores.

5 No necesito a la hermosa hija de los grandes señores,
yo solo necesito a Kata Kádár en nuestra mejor cama.
¡Entonces vete, dulce hijo, Gyula Márton!
Te desheredo, ya no eres mi hijo. No volverás a ser mi hijo.
¡Siervo mío, siervo mío! ¡Mi siervo favorito!

10 ¡Ata los caballos [y] conduce mi carroza!

Ataron los caballos y partieron.
Kata Kádár le dio un pañuelo y le dijo:
Cuando se tiña de rojo, mi vida
habrá terminado, debes saberlo.

15 Gyula Márton atravesó montañas y valles.

De repente vio cómo el hermoso pañuelo se iba transformando.
¡Siervo mío, siervo mío! ¡Mi siervo favorito!
¡La tierra es de Dios! ¡El caballo es de los perros!
Volvamos, el pañuelo ya se ha tornado rojo,

20 y Kata Kádár habrá muerto.

Al final del pueblo había un porquero.
Escúchame, buen porquero: ¿Qué noticias hay en tu pueblo?
En nuestro pueblo hay buenas noticias,
pero para ti son malas: **Kata Kádár ha muerto.**

25 **Tu madre ordenó que se la llevaran,**

¹⁵ O destacado é nosso.

que la tiraran al Lago sin Fondo.

Buen porquero, muéstrame dónde está ese lago.

Te daré todo mi oro, todos mis caballos y mi carreta.

Fueron al lago.

30 ¡Kata Kádár, alma mía! ¿Estás ahí?

Kata Kádár le respondió desde el fondo el lago,

y Gyula Márton saltó hacia ella.

Su madre envió a los buzos,

los hallaron muertos y abrazados,

35 **a uno de ellos lo enterraron delante del altar,**

al otro, detrás del altar.

De cada uno de ellos brotaron dos flores

que se entrelazaron por encima del altar de la capilla.

Llegó su madre, las separó,

40 y la flor de la capilla le dijo:

¡Maldita seas! ¡Maldita seas, madre, señora Gyulai!

Eras mala mientras vivía, y ahora me has vuelto a matar.

Lenda, balada e romance ibérico partilham o motivo de um amor proibido. Balada e lenda partilham o motivo de um casamento por conveniência e o do suicídio de um dos amantes, ainda que no exemplo transcrito a imposição do casamento se faça à personagem masculina (e não à feminina como na lenda) e seja ela a praticar o suicídio. Por seu turno, balada e romance partilham o motivo do assassinato de um dos amantes pela mãe do outro, o enterro de ambos os amantes mortos junto ao altar, a metamorfose dos mortos numa planta entrelaçada que o algoz manda cortar¹⁶.

Poderá o romance *Conde Ninho*, e as suas congéneres europeias, ser um excerto do texto chinês que sobreviveu de forma autónoma ou contaminado *ab initio*? As semelhanças enunciadas não parecem, para já, permitir-nos sugerir com absoluta certeza um parentesco entre as tradições chinesa, magiar e ibérica.

¹⁶ Sobre a simbologia do entrelaçamento destas plantas resultantes da metamorfose, ver, por exemplo, Abenójar (2006) e Cuesta Torre (1998).

5. Epílogo

O questionamento sobre uma procedência oriental do romance *Conde Ninho* torna-se, ainda assim, plausível.

Peter Burke recorda, em diversos trabalhos (1996 e 2005) a fluidez dos elementos culturais insensíveis a fronteiras políticas e permeáveis a interseções sociolinguísticas. Da interação entre povos (graças aos contactos comerciais e aos fluxos migratórios humanos), os elementos culturais evoluem e transformam-se em novos traços culturais. Com efeito, é desta interação entre povos que decorre, em todas as comunidades de todas as épocas, a patrimonialização de práticas culturais, cujas diferentes manifestações são percebidas pelas comunidades, grupos ou indivíduos como elo identitário. Tomemos como exemplo o estudo genético de Brian Sykes (*Blood of Isles*, de 2006) que comprova que os povos celtas têm a sua origem em fluxos migratórios oriundos da região da Anatólia. E se este estudo não for suficientemente persuasivo, recordemos um elemento do património imaterial, a distribuição do bordado/renda de bilros entre as comunidades piscatórias da Europa de leste a oeste e de sul a norte, e pensemos como este saber-fazer é percebido como traço da identidade do grupo (de cada um dos grupos que o usa).

As manifestações culturais estão, portanto, sujeitas à mudança e são uma construção social reconhecida pelo grupo (Barata *et al.* 2021).

Não obstante, os nexos entre a lenda chinesa e o romance enunciados acima não nos permitem, tal como afirmamos, propor que haja um parentesco entre eles. Para podermos conjecturar e asseverar uma possível relação genética entre estas duas narrativas, ter-se-ia de contrastar a tradição oral do Afeganistão, do Irão, do Azerbaijão e da Geórgia com a tradição eslava e a dos balcãs para, posteriormente, as poder comparar com outras tradições da bacia do Mediterrâneo e com a do ocidente europeu, em particular a ibérica. Sem traduções fidedignas (para uma língua românica ou para inglês) dos textos recolhidos nestas regiões ou sem o domínio absoluto da multiplicidade de línguas faladas nestes territórios torna-se, claramente, impossível empreender a viagem.

O que fica para já evidente é o paralelismo temático entre romance ibérico, balada magiar e lenda chinesa, explicável, quiçá, pela universalidade e atemporalidade dos motivos e dos elementos culturais intrínsecos à civilização.

Terminamos, por isso, com muito mais dúvidas do que certezas. Convictos de que é provável que nunca venhamos a conhecer a filiação genética do romance *Conde Ninho*, fazemos nossas as palavras de Abenójar (2018: 702): «Y tal vez lo mejor sería que renunciáramos a resolver tales enigmas. [ya que] Quedarán velados para siempre, porque también [nunca llegaremos a saber] cuántas variantes habrán desaparecido y cuántas otras se habrán mestizado».

Bibliografia

- Abenójar, Óscar (2006), «La metamorfosis en árboles entrelazados: el “Romance del Conde Niño” y la baladística europea», em Menczel, Gabriella e Scholz, Lázló (coord.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Instituto Cervantes/Universidade Eötvös Loránd, 11-21.
- Abenójar, Óscar (2009), *Fluye el Danubio – Lengua y tradición en las baladas populares en Hungría*, Alcalá de Henares, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM/Centro de Estudios Cervantinos.
- Abenójar, Óscar (2018), «La enemistad entre el león y el hombre (ATU 159B): de un apólogo medieval a la tradición oral bereber», *eHumanista*, 38, 689-703.
- Alves, Ana Cristina (2021), «Transformações e intuição poética: estudos comparados na escrita criativa chinesa e portuguesa», *Modernos e Contemporâneos – Revista Filosófica do IFCH da Universidade Estadual de Campinas*, 5(13), 67-78.
- Amaro, Ana Maria (1992), «Fá Mok Lan – A donzela guerreira foi à guerra», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais*, 6, 51-76.
- Avci, Nilay (2016), «Forbidden Love of Shakespeare’s Romeo and Juliet and Fuzûlî’s Layla and Majnun», *International Journal of Literature and Arts. Special Issue: World Literature, Comparative Literature and (Comparative) Cultural Studies*, 4, n.º. 1-1, 1-4. DOI: 10.11648/j.ijla.s.2016040101.11
- Barata, Filipe Themudo, Capelo, Sofia e Mascarenhas, José Manuel de (2021), «Património Cultural e Sustentabilidade – uma relação nem sempre fácil», Évora, Cátedra UNESCO da Universidade de Évora em Património Imaterial e Saber Fazer Tradicional.
- Burke, Peter (1996), *Popular Culture in early modern Europe*, Cambridge, University Press.
- Burke, Peter (2005), «Cultural frontiers of Early modern Europe». *Przegląd Historyczny*, 96, n.º. 2, 205-216.

- Cid Lucas, Fernando (2013), «La mujer soldado como motivo literario en oriente y occidente: La canción de Mulan y el romance de La Doncella Guerrera», *Revista de Estudios Culturales La Torre del Virrey*, 13, n.º 1, 49-52.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- Cuesta Torre, M.^a Luzdivina (1991), «Orígenes de la materia tristaniana: estado de la cuestión», *Estudios Humanísticos. Filología*, 13, 185-198.
- Cuesta Torre, M.^a Luzdivina (1994), «Más sobre los orígenes y fuentes de la materia relativa a Tristán», *Estudios humanísticos. Filología*, (16), 27-48.
- Cuesta Torre, M.^a Luzdivina (1998), «Elementos míticos en el romance del “Conde Olinos”», em Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Sadaña e José ángel blesa Lalinde (coord.), *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Saragoça, Universidade de Saragoça, 123-129.
- Cuesta Torre, M.^a Luzdivina (2011), «Los funerales por Tristán: un episodio del Tristán castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos», em José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Valladolid, 15-19 de de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermund*, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 599-615.
- Enamorado Díaz, Verónica (2014), «De Pentesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo», *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*, Alcalá de Henares/México, Faculdade de Filologia de Alcalá de Henares/Instituto de Investigaciones Filológicas, 48-76.
- Entwistle, William J. (1951a), «El conde Olinos», *Revista de Filología Española*, 35, 237-248.
- Entwistle, William J. (1951b), *European Balladry*. Oxford: Clarendon Press.
- Entwistle, William J. (1953), «Second Thoughts Concerning “El Conde Olinos”», *Romance Philology*, 7, n.º. 1, 10-18.
- Ferré, Pere (2001), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*. Versões Publicadas entre 1828 e 1960, Vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Galhoz, Maria Aliete (1997), «Transformações não punitivas no romance tradicional “Conde Ninho” na memória do património português», *Revista E.L.O.*, 3, 61-73.

- Hasson, Michal (2018), *Crazy in Love: The Story of Laila and Majnun in Early Modern South Asia*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Harvard. Acessível em linha em: <<https://dash.harvard.edu/handle/1/41121211>>
- Hidalgo Pérez, Eloísa (2018), «Inmortales amores metafóricos», *Artyhum – Revista de Artes y Humanidades*, 49, 8-32.
- Liu, Zhengbing e Yu, Mengting (2020), «A comparative study of Romeo and Juliet and The Butterfly Lovers», *Internacional Communication of Chinese Culture*, 7, n.º. 3, 379-394. DOI: <https://doi.org/10.1007/s40636-020-00191-0>
- Maeth, Russell Ch. (1985), «La canción popular en la china medieval: “Las Canciones de la dama Medianoche” (Primera Parte)», *Estudios de Asia y África*, 20-2, n.º. 64, 133-149.
- Maeth, Russell Ch. (1987), «La canción popular en la china medieval: “Las Canciones de las cuerdas sagradas” (Tercera Parte)», *Estudios de Asia y África*, 22-2, n.º. 72, 294-307.
- Maeth, Russell Ch. (1991), «¿Dos variantes chinas medievales del romance de la Doncella Guerrera?», *Medievalia*, n.º 2-7, 1-5.
- Miquel, André (1996), *Deux histoires d’amour: de Majnûn à Tristan*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Nazemi, Zahra (2022), «The study of literary topoi as an area of comparative literature: the case of “murder for love”», *Philologia Hispalensis*, 36, n.º. 2, 173-193.
- Ovídio (2010), *Metamorfoses*, Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia.
- Vázquez Recio, Nieves (2018), «Variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna. El romance del Conde Niño», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 10, 79-92.
- Ferreira, Paula Cristina e Caels, Fausto (2021), *(Re)Contos do Oriente: um olhar dos estudantes chineses*, Leiria, ESECS-Instituto Politécnico de Leiria.
- Wang, Keping (2007), *The Ethos of Chinese Culture*, Beijing, Foreign Languages Press.

Ciento cincuenta años del «Romancero catalan» (1873-1876) de Celestí Pujol i Camps

Salvador Rebés Molina

Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura, IEC)

salvador.rebes@gmail.com

Manuel Milà i Fontanals expresaba en el prólogo del segundo *Romancerillo* su gratitud a «los muchos amigos que me han comunicado poesías populares», entre quienes destacaba con nombres y apellidos a «algunos de los que con mayor ahinco se empeñaron en acrecentar mi acopio», que eran su gran amigo Josep Giró i Torà, farmacéutico y destacada figura pública de su ciudad (Vic, 1813-1881); el joven Mateu Obrador i Bennàsar, futuro especialista en Ramon Llull (Felanitx, 1852-Palma, 1909); el jurista y político mallorquín Manuel Guasp i Pujol (Palma, 1849-1924); el propietario de la masía Tortadès, en el corazón de las Guílleries, Josep de Tortadès i Puig († 1893); el profesor sardo Josep Frank (Alguer, 1830-1900) y «finalmente —dice— el muy entendido numismático é historiógrafo D. Celestino Pujol Camps, [quien] con una paciencia que le agradezco y con un orden que le envidio, me preparó un verdadero romancerillo de Gerona y sus cercanías» (Milà, 1882: X)¹.

¹ Mantengo la lengua de mi intervención en Lisboa, el 10 de mayo de 2023.

Dos detallados estudios, ambos debidos a Lluís Buscató i Somoza (2015 y 2017)², me dispensan de profundizar en la biografía de Celestí Pujol i Camps (Girona, 27 de octubre de 1843-Madrid, 28 de diciembre de 1891). Baste con añadir a lo dicho por Milà que fue abogado de profesión y un reconocido experto en numismática y antigüedades y que, mientras vivió en Girona, trabajó por el fomento cultural de su ciudad, vinculado a la Comisión de Monumentos (1866), a la Asociación Literaria de Gerona (1872) y a la *Revista de Gerona* (1878). En otoño de 1882 se trasladó a Madrid definitivamente, llamado por su protector, el ilustre poeta, historiador y político Víctor Balaguer i Cirera (Barcelona, 1824-Madrid, 1901), de quien fue secretario personal, y allí desempeñó tareas administrativas en varios ministerios y fue elegido miembro numerario de la Real Academia de la Historia (1885).

Ese romancerillo al que se refería con agradecimiento Milà i Fontanals se conserva desde el mes de abril de 1991 en la Abadía de Montserrat (Barcelona), carpeta B-141 de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC). El autor del inventario del archivo de la OCPC, el P. Josep Massot i Muntaner, lo describía así (1993, 401-402):

Llibre de comptabilitat molt ben relligat, de 31 x 23 cm., amb un bon nombre de fulls arrencats al començament. Un primer full sense numerar duu el títol *Romancero Catalan*. / *Acopio de canciones y versiones de las mismas recojidas en este país y trasladadas al papel (sin parar mientes en ortografía catalana que no conozco) tal como las cantan y pronuncian nuestras labradoras. Es el objeto de este acopio allegar materiales para el «Cancionero Catalan» que esta escribiendo mi eminente maestro y estimado amigo D. Manuel Milà y Fontanals. / Por / D. Celestino Pujol y Camps / Gerona 7 de Setiembre de 1873.*

² Lluís Buscató, del Servei de Monuments de la Diputació de Girona, tuvo ocasión de familiarizarse con Celestí Pujol y con su padre, Joaquim Pujol i Santo, a raíz de su tesis doctoral sobre el patrimonio histórico-arqueológico de esa provincia, defendida en la Universidad de Girona en septiembre de 2011 (Buscató, 2011).

Al dors d'aquest mateix full, Pujol i Camps dóna els *Nombres*, *edad y comarca de las personas que cantan las canciones que van copiadas en este tomo*, nou en total, totes dones, algunes molt joves, de diversos indrets de les comarques gironines.

Segueixen 124 pàgines, numerades originàriament, que contenen 173 cançons numerades i algunes notes. No hi ha cap melodia.

La numeració de la pàgina 125 ha estat esborrada i a sobre hi ha estat iniciada una nova numeració, en general de cinc en cinc números (1-5, 6-10, 11-15...), que arriba fins a «586 y 7»; en totes aquestes pàgines hi ha algunes indicacions que semblen escrites per Milà i Fontanals mateix, el qual aprofità el recull de Pujol i Camps al seu *Romancerillo*. Segueixen encara un bon nombre de fulls en blanc i sense numerar.

No son apuntes de campo, sino letras en limpio. La minuciosidad a la que estaba habituado Pujol como numismático y anticuario quiso aplicarla igualmente al ámbito de las canciones populares, procurando trasladarlas al papel «tal como las cantan y pronuncian», sin correcciones que mejorasen los textos o rellenaran lagunas. Decisión feliz. Su escritura «sin parar mientes en ortografía catalana que no conozco» nos brinda la voz de sus comunicantes en estado puro. Por poner ejemplos, sin alargarnos demasiado: *areneta* (por *oreneta*), *fandilles* (*faldilles*), *altans* (*altars*), *llengas* (*llegües*), *retxeta* (*reixeta*), *salurgià* (*cirurgià*), *uncle* (*oncle*), etc.; formas verbales: *correvia*, *enquantren*, *pújuc*, *vuries*, etc.; posesivos *sunà*, *tunà*; castellanismos: *caballero*, *enterro*, *hica* (*hija*), *mugier*, *palaci* (*palacio*), *pasarito* (*pajarito*), *quefe* (*jefe*), *tonto*, *sombrero*, etc.

Teniendo en cuenta que Pujol i Camps dató sus primeras versiones en agosto de 1873, el 7 de septiembre indicado en el título tiene que referirse al comienzo de la tarea de pasarlas al libro de contabilidad que hacía las veces de cuaderno. Agosto llega hasta el n.º 19 y luego se observa una progresión regular hasta llegar a diciembre, que termina con el n.º 126. Sin mediar aviso, el n.º 127 salta a julio de 1876, abriéndose así un segundo ciclo hasta diciembre, que acaba en n.º 171. En la sección de 1876 abundan las versiones parciales, como variantes de lo ya conocido, y es menos precisa en datos de recolección. Pongamos de relieve que sus comunicantes fueran solo mujeres, «tal como las cantan y pronuncian nuestras labradoras», algunas bastante jóvenes. Véase el cuadro adjunto:

Nombre y edad (año)	Municipio (comarca)	Número que recibe la canción en el ms.	Total
Rosa Salvatella, 70 a., 1873 (+ 1876)	Fornells de la Selva (Gironès)	1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 48, 73, 74, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 95, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126 + 130, 132, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171	50+24
Rosa Ruvirola, 19 a., 1873 (+ 1876)	Palol de Revardit (Pla de l'Estany)	2, 6, 10, 17, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 81, 88, 89, 94, 96, 100 + 135	30+1
Antonia Padrosa, 48 a., 1873	Riudellots de la Selva (la Selva)	20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41	20
Carme Huguet, 15 a., 1873	Sant Jordi Desvalls (Gironès)	18, 19, 39, 42, 43, 50, 53, 61, 62, 79, 80	11
Florentina Ruvirola, 46 a., 1873	Palol de Revardit (Pla de l'Estany)	54 (sigue en el 76), 55, 60, 75, 92	05
Carme Pujol, 60 a., 1873	L'Escala (Alt Empordà)	38, 97, 125	03
Francesca Guixer, 24 a., 1873	Girona (Gironès)	70, 93, 117	03
Clara Estanyol, s. e., 1873	—	107, 108, 124	03
Justa, 56 a., 1876	—	136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 154, 156	10
Pepa Mallorquí, 17 a., 1876	Fornells de la Selva (Gironès)	127, 129 bis, 131, 133, 134, 149	06
Teresa Guixer, s. e., 1876	— [Girona?]	144, 164, 165	03
Carme Canals, s. e., 1876	—	128, 129	02
— (¿Rosa Salvatella?)	—	172, 173	02

Situándonos en su contexto histórico, hay que decir que 1873 fue un año convulso. La abdicación de Amadeo I de Saboya, el 11 de febrero, condujo a la proclamación de la Primera República, y desde abril del año anterior ardía la Tercera

Guerra Carlista. A pesar de sus disensiones internas, los carlistas lograron sonadas victorias en Alpens (9-10 de julio de 1873) e Igualada (17-18 de julio), y dieron golpes severos, como el incendio de Tortellà (21 de agosto). En Girona capital los ánimos estaban muy caldeados, sobre todo por lo ocurrido en Tortellà, distante solo unos 40 km y localidad natal del alcalde gerundense, el federalista Josep Prats i Font. Hubo alborotos y agresiones a familias afectas al carlismo, lo que dio lugar a un bando del gobernador civil, Joan Matas, el 29 de agosto, por el que se pedía serenidad y confianza en la victoria: «confieu en el patriòtic concurs amb què obeeixen les seves ordres les forces de l'exèrcit i els Voluntaris armats de la República, i no dubteu que tot aquell que atempti contra béns tan estimats patirà el càstig que es mereixi» (Puigdevall, 1990: 53). Aun así, Banyoles, a 20 km de Girona, cayó en manos de los carlistas en noviembre y no fue liberada hasta abril de 1875. Alineado con la defensa de la República, Pujol i Camps pasó a ser capitán de la 6.^a compañía del batallón de la Milicia Nacional (Girbal, 1892: 17; Buscató, 2017: 386), un servicio obligatorio cuyo Reglamento se publicó en la *Gaceta de Madrid* el 17 de noviembre de 1873. En 1874 participó en el traslado a las islas Medes del armamento de unas villas que prefirieron declararse abiertas ante cualquier contendiente, y en agosto de ese año, en un momento de presión de las partidas carlistas sobre Girona, siendo ya diputado provincial, viajó a Barcelona para solicitar «més mitjans humans i materials per protegir la província» (Buscató, 2017: 386).

Merece la pena mencionarlo porque las primeras versiones del «Romancero Catalan» son de agosto y septiembre del agitado 1873, aunque es probable que algunas las recogiera sin salir de Girona. En el lugar más destacado, Fornells de la Selva, a 10 km de esa ciudad, había adquirido su padre³ años atrás, en 1851, el mas Pou, una hermosa masía de finales del siglo XVI, así es que en este caso pudo haber aprovechado cómodamente las estancias en la finca familiar. La fase final de su recogida, en 1876, transcurrió ya bajo la Restauración de Alfonso XII,

³ Joaquim Pujol i Santo (Alicante, 1819-Girona, 1886), de influencia decisiva en la vida de Celestí, era un antiguo militar liberal, funcionario de la Intendencia y del Gobierno Civil que, a raíz de la Desamortización, acumuló patrimonio por toda la provincia de Girona y se integró en la élite local conservadora, llegando a ocupar la alcaldía interina de la ciudad. Fue coleccionista de antigüedades y miembro destacado de la Comisión provincial de Monumentos y de la refundada Sociedad Económica de Amigos del País (Buscató, 2015).

un nuevo escenario político durante el cual los dos Pujol, padre e hijo, se decantarían de forma activa por el Partido Liberal Fusiónista de Práxedes Mateo Sagasta (Buscató, 2017: 388).

Fuera como fuese, la práctica de la arqueología le tenía curtido en el trabajo de campo, por lo que es natural que afrontara la búsqueda de romances con ese mismo espíritu, a modo de arqueología oral. Él mismo explicó en su discurso de recepción en la Real Academia de la Historia que entre las mujeres de la comarca de la Selva, donde había estallado la Guerra dels Segadors (1640-1652), todavía resonaba el eco de una canción que narraba el detonante de aquella insurrección popular, por los graves incidentes de Santa Coloma de Farners y Riudarenes, advirtiendo en nota a pie de página que el hallazgo de dicha canción, que sigue siendo ejemplar único, sucedió mientras recorría la Selva en labores de recolección para su querido amigo y maestro Manuel Milà i Fontanals (Pujol, 1886: 56-57):

En Santa Coloma de Farnés habíase encendido furioso motín que abrasaba vivo al alguacil real [...]. La revolución había estallado, y el rencoroso grito de guerra que conmovió á la comarca de la Selva, aún llega á nuestros oídos por boca de inofensivas mujeres que, desprovistas del odio que animaba á sus antepasados, repiten hoy con triste cantinela lo que aprendieron por tradición oral, dejando oír en nuestros campos aquella estrofa de la canción antigua:

Porteu los arcabuzos
També los pedrinyals;
¡Las campanas ya sonan
Desde bon demati!
¡Ay lladras que du an Molas
Tots habeu de morir!

[Nota:] Sólo una versión me fué dable hallar de canción tan curiosa, cuando por los pueblos de la Selva juntaba materiales para el romancero catalán que después publicó el eminente literato, mi cariñoso amigo y maestro D. Manuel Milá y Fontanals.

A este rescoldo del cancionero propagandístico del alzamiento catalán contra Felipe IV, que sigue estando a la sombra del conocido romance *La Revolta dels segadors* (IGR: 0256), lo llamamos hoy *La insurrecció de maig de 1640*. Es lógico

creer que lo remitiría a Milà por carta, tal vez a raíz del hallazgo, pues no figura en el «Romancero Catalan». Digamos, además, que Milà lo dio a conocer antes que él, pero con ciertas diferencias y dos versos más que, de haberlos recordado Pujol en su discurso, hubieran ocupado los vv. 3 y 4, formando así dos nítidas cuartetas: «Porteu los arcadussos (*léase* arcabussos), / mosquets y petrinyals, // Del fet de Riudarenas / molt temps ne parlaran. // Las campanas ya sonan / des que s' ha fet matí; // Ay lladres de las molas (*léase* del d' En Molas)! / tots haveu de morí» (Milà, 1882: n.º 169, *Contra los de Felipe IV*).

Pues bien, ¿qué conocimiento teníamos hasta ahora de la recolección de Pujol i Camps? En primer lugar, por el estudio de Pujol-Puntí (1926). Recordemos que Milà usó un ejemplar del *Romancerillo* de 1882 para anotar en los márgenes la procedencia de sus versiones mientras esperaba la ocasión de publicar, como volumen complementario, un «Romancerillo catalan. Observaciones, apéndices y notas» (Milà, 1882: IX). Josep Roig i Roqué, bibliógrafo y editor de Milà, tras haber conseguido de la familia ese raro ejemplar de trabajo, lo legó a la Biblioteca de Catalunya⁴, de donde lo tomó prestado la OCPC el 6 de junio de 1924 (Massot, 1995: 79):

En Rafel [*sic*] Patxot i Jubert⁵ porta a l'oficina del «Cançoner» un exemplar del «Romancerillo Catalán» profusament anotat de la mà d'En Milà i Fontanals, pertanyent a la «Biblioteca de Catalunya», del Patronat de la qual En Rafel Patxot és membre. Atesa la importància extraordinària que forçosament han de tenir les anotacions d'aquest llibre que la «Biblioteca de Catalunya» deixa en préstec a l'Obra del «Cançoner», és determinat d'estudiar detingudament les dites notes per tal de treure'n el major profit per a l'estudi de la nostra cançó popular.

Los encargados de examinarlo, el director de la institución, Francesc Pujol i Pons, y su secretario, Mn. Joan Puntí i Collell, hicieron pública una lista casi casi sin errores con los números del *Romancerillo* que se debían a la generosidad del colaborador gerundense (Pujol-Puntí, 1926: 40), dejándose guiar, a tal efecto, por «la molt freqüent aparició del nom *Pujol* o simplement *P* seguit generalment d'una xifra

⁴ Actualmente en la sección de Reserva, topográfico Res 125-8.º.

⁵ Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols, 1872-Ginebra, 1964), hombre de negocios, meteorólogo aficionado de gran nivel, fundador, mecenas y propietario de la Obra del Cançoner.

que comptem és la paginació del cançonet format per aquest col·lector» (Pujol-Puntí, 1926: 37). Es sorprendente que no acudieran a comprobar la paginación del «cançonet», sin quedarse en conjeturas, porque el «Romancero Catalan» de Pujol i Camps estaba en la oficina de la OCPC ¡desde hacía más de un año! Había llegado el 17 de abril de 1923 (acaban de cumplirse 100 años), donado por Àngel Aguiló i Miró junto con otros materiales de su padre, Marià Aguiló i Fuster⁶. Cómo fue a parar a manos de Aguiló, no lo sabemos. ¿Se lo cedería Milà, tras haberlo vertido en el *Romancerillo*, para que su viejo amigo hiciera lo propio con vistas al anunciado *Romancer popular de la terra catalana*, cuya aparición se retrasó hasta junio de 1893? Milà falleció antes, el 16 de julio de 1884. Aguiló tenía a mano el cuaderno de Pujol i Camps, sin duda alguna, ya que dejó dentro una convocatoria de la Junta de Bibliotecas y Museo de la Historia para el 7 de septiembre de 1893. Pero, aun así, no pudo o no quiso usarlo en su *Romancer popular*.

La OCPC archivó el «Romancero Catalan» de Pujol i Camps con los materiales de Aguiló (Mt. A) y procedió a copiarlos el fichero general mecanografiado de *cèdules-fonts*, donde ocupa desde la *cèdula* 15.086 a la 15.259 (Massot, 1995: 338)⁷. Dentro del cuaderno ha aparecido esta nota de Mn. Puntí para Ignasi M. Folch i Torres⁸, responsable del cometido:

Folch: Déu vos guard.

Aquí teniu tasca per estoneta.

Pareu força compte amb les notes de la contra portada.

A la Font poseu sempre: Mt. A; P. i C.

Al Col·lector sempre: Celestí Pujol i Camps.

⁶ El acuerdo de pedir el archivo Aguiló a su heredero se tomó el 26 de junio de 1922, en la 5.ª reunión del Consell Consultiu de la OCPC, a propuesta de Jaume Massó i Torrents, delegado del Institut d'Estudis Catalans, pero no se tramitó por escrito hasta el 31 de enero de 1923, con las firmas de Rafael Patxot i Jubert y Lluís Millet i Pagès, fundador del Orfeó Català (Massot, 1993: 402; Massot, 1995: 43, 48 y 269). Àngel Aguiló se reservó una parte de la documentación de su padre y por ello se encuentra dividida ahora entre la Abadía de Montserrat (OCPC), la Biblioteca de Catalunya y el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

⁷ Era el sistema de ordenar los materiales heterogéneos que se acumulaban en la oficina de la OCPC: mecanografiarlos en fichas (*cèdules*) de tamaño estándar (33 x 46 cm.), recogiendo en ellas la letra, la música y los datos de procedencia (Massot, 1995: 321-345). El archivo de *cèdules-fonts* está pendiente de digitalización.

⁸ Sobre Ignasi M. Folch i Torres (Barcelona 1884-1927), véase <https://fundaciofolchitorres.org/els-germans_folch-i-torres/ignasi/>, consultado en 20/10/2023.

Demés de les notes de contraportada, les del final de cada cançó us daran pasta per fer una bona anotada al dors de cada cèdula.

Apa, doncs, i enllà i fora!

Antes de que la Guerra civil pusiera fin a la OCPC, sólo se extrajo del fichero de *cèdules-fonts* para ser publicada una pieza de Pujol i Camps. Me estoy refiriendo a la *Dansa de les sabates* comunicada por Rosa Ruvírola, de 19 años, natural de Palol de Revardit (P. i C. n.º 59). Pero no trascendió su procedencia porque los redactores del *Diccionari de la dansa* la pusieron en boca de las niñas de Girona, callando el nombre del colector: «A Girona, quan ja totes les nenes han deixat el vestit de la del mig, es treuen les sabates, les posen al damunt d'aquesta, i arrenquen a fugir tant com poden», etc. (Pujol-Amades, 1936: 258).

Dos versiones más de Pujol i Camps salieron de las *cèdules-font*, ambas para ir a Madrid. Formaban parte del envío de la OCPC a Ramón Menéndez Pidal en 1930, y se encuentran hoy en el *Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri (ARMPG)* de la Fundación Menéndez Pidal. La primera, el IGR: 0446, *La calumnia de la reina o Briana y la sierpe*, llevaba el encabezamiento «Mt. A.: P. i C., n.º 53. / S. Jordi Desvalls», y en su margen derecho está escrito a mano «56», que es el número correspondiente a la lista de salida de la OCPC (P. i C. n.º 53, *La filla del rei* > Milà 1882, n.º 248-J, *La inocente acusada*). La segunda es el IGR: 0818, *Los presagios del labrador*, en cuya cabecera dice «Mt. A.: P. i C. / Fornells de la Selva», con el número de salida «57» (P. i C., n.º 155, sin título; versión ausente en Milà). Por cerrar la presencia de Pujol en el archivo de Menéndez Pidal, aunque sea dar un salto adelante en el tiempo, añadiremos aquí que en 1967 Diego Catalán llegó a consultar, en el depósito de Barcelona de la OCPC, el original del «Romancero Catalan» de Pujol i Camps, gracias a un permiso especial con el que pudo acceder, «en un par de días de apresurado trabajo», a los materiales de Aguiló, cerrados en aquel tiempo a cal y canto (Catalán, 2001: cap. VII)⁹. De ese modo

⁹ Véase también Massot (1999: 267-270 i Rebés, 2016: 121). Contando con el aval del Dr. Ramon Aramon i Serra, secretario general del Institut d'Estudis Catalans, lo solicitó por carta al abogado Joan Soler i Riber, administrador de la institución Patxot-Rabell, el 31/01/1967, y le fue concedido el 27/02. Soler se lo comunicó por escrito el 13/03. Durante aquella consulta tan excepcional estuvo solo en el depósito e incluso pudo sacar a la calle el material que le interesaba para fotocopiarlo en una papelería. Creía nuestro añorado Josep Massot i Muntaner que «pogué fotocopiar-ne una bon quantitat» (1999: 270). En realidad, solo hizo las copias necesarias, ya que, según me contó Diego en cierta ocasión, confiaba en volver más adelante.

fotocopió, además de unas versiones destinadas al *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* (RTLH), que fueron el motivo alegado para su visita, otras para sus estudios particulares. De este modo llegaron a Chamartín otros tres romances de Pujol. Dos de ellos eran versiones del IGR: 0559, *La vuelta del navegante*, públicas en el RTLH (1969), n.º I 23 (P. i C. n.º 61, *La serena* > Milà 1882, n.º 206-E, *D. Luis de Montalban*) y n.º I 24 (P. i C. n.º 3 > Milà 1882, n.º 206-H). Y el tercero, por interés personal, era una versión del IGR: 0250, *Prisión de Francisco I de Francia o La preso del rei de França* (P. i C. n.º 160, *La presso del Rey de Fransa* > Milà 1882, n.º 80-D, *Prision del Rey de Francia*), incluida luego en el análisis del CGR (1983: 459-462, versión de Fornells de la Selva).

En resumidas cuentas, dejando aparte las contadas versiones que publicó el Seminario Menéndez Pidal con la referencia del colector, Pujol i Camps, prácticamente todo lo que ha trascendido de su «Romancero Catalan» está contenido de forma anónima en el *Romancerillo* de Milà, sin constancia directa de su autoría recolectora, a no ser que se recurra a la lista de números establecida por Pujol y Puntí (1926: 40).

Por si fuera poco, Joan Amades (1951) se apropió de siete versiones de Pujol i Camps copiándolas del *Romancerillo* para atribuírselas, entre otras personas, a su tío Vicenç Amades y a su suegra Caterina Coca, de quien pudo haber tomado quizás la música, que ya es porque las restantes no llevan música, ¿cómo iban a tenerla, viniendo de donde venían?¹⁰

¹⁰ Empieza a ser de dominio público que hay que tomarse a Joan Amades con muchísima cautela. Lo he manifestado así más de una vez, sin ir más lejos, en el marco del *V Coloquio Internacional del Romancero* (Rebés, 2020).

N.º y título del ms. P. i C.	N.º y título de Milà 1882	N.º y título de Amades 1951: informante ficticio, lugar (año)
8, <i>La nineta de Lladó</i>	304, <i>Los novios</i>	3323, <i>La filla de Lledó</i> : Madrona Badoni, Reus (1918)
29, tachado <i>L'Escrivaneta</i>	324, <i>Bernardito</i>	2290, <i>Bernadet</i> : Vicenç Amades, Prat de Comte (1918)
62, <i>L'escatidor de Cassà</i>	288-A, <i>El testamento</i>	2965, <i>L'escatidor</i> : Caterina Coca, Sant Quintí de Mediona (1931)
75, <i>El Canigó</i>	356-A, <i>El criminal</i>	2959, <i>Jo me'n posí a festejar</i> : Joan Vallès, Vallbona d'Igualada (1931)
164, <i>Obeir el pare</i>	365, <i>Vuelta á la guerra</i>	3328, <i>Puix que Déu ho ha volgut</i> : Madrona Badoni, Reus (1918)
165, <i>La Francisqueta</i>	387, <i>Francisca</i>	2232, <i>Francisqueta, dolça amor</i> : Maria Martret, Barcelona (1925)
167, no titulada	558-A, <i>Ausencia del marido</i>	3020, <i>Mon marit se n'és anat</i> : Maria Turet, Ger (1922)

Preguntémonos, a continuación, cómo aprovechó Milà i Fontanals los materiales de su colaborador. El resultado del cotejo directo entre el *Romancerillo* y el «Romancero Catalan» revela que, de su 173 versiones, Milà tomó 27 como textos principales (15'61 %), 116 las redujo a textos secundarios o notas (67'05%) y 30 las descartó por completo (17'34%). Dejó fuera canciones de danzas y juegos infantiles (con sus títulos normalizados: *El ball de la civada*, *Grill, mano grill*, *Els dos donzells*, *El petit vailet*, *El vilano*, o *L'ambaixada del rei moro*, etc.) y canciones estróficas (*Els deu manaments de la pastora*, *El contrapàs llarg...*), pero también baladas lírico-narrativas (*Blancaflor*, *A l'horta del meu pare*, *La mala nova*, *El fill jugador i el diable*, *La infanticida*, *La madrastra*; *El pressentiment del llaurador* y *La vella i l'estudiant*). Es raro que no albergara, ni siquiera a título complementario, una *Blancaflor* de calidad (P. i C. n.º 110; IGR: 0113, *Las señas del esposo* [á-a]), y lo mismo puede decirse, aunque no fuesen tan perfectas, de *A l'horta del meu pare* (P. i C. n.º 97; IGR: 1015) y la versión de *La mala nova* de Riudellots de la Selva (P. i C. n.º 25; IGR: 0178, *Mambrú* [é]). En ciertos casos, pudieron haberle desagradado los contenidos, por ejemplo en *La madrastra* (P. i C. n.º 166; IGR: 1040), cuya picardía contrasta con la versión inocua que escogió en su lugar (Milà, 1882: 301, n.º 318, *La danza y la fuente*).

Observando las transcripciones del *Romancerillo*, surgen a menudo ligeras diferencias y, de vez en cuando, lecturas tan discordantes como estas (en cursiva):

Manuscrito de P. i C. (n.º de versión)

Demano á Deu que me mati (n.º 12)
 Nos tiren dos tiros (n.º 21)
 Adeu castell de Montgrí (n.º 39)
 Desde un finestró (n.º 41)
 Trescents soldats tinch á Fransa (n.º 52)
 Que las pedras tremolaban (n.º 55)
 Yan queduc aburrideta (n.º 69)
 D. Juan y Marianna (n.º 73)
 Si tu tens de ana á la guerra (n.º 78)
 Soleta tinch de queda (n.º 78)
 Fent la guerra á Barcelona (n.º 78)
 Calla moru gran mal homa (n.º 86)
 Ab aigua fins á cintura (n.º 99)
 Las gues dexadas casa [*casar*] (n.º 100)
 Man vaxuc escala avall (n.º 111)
 Per salvarvos la vida (n.º 128)
 Direu tres Avas Marias (n.º 128)
 Uras de dí á la teva mara (n.º 130)
 Vora mar sa nes criada (n.º 165)
 Q[u]e es filla de Mediña (n.º 173)

Edición de Milà 1882 (n.º)

demano *al Rey* que me mati (n.º 29-C)
 Nos tiran *un tiro* (n.º 398)
 Ay castell de *Torruella* (n.º 538)
per dalt d' un balcó (n.º 279-A)
 Trescents soldats tinch á *casa* (n.º 225-G)
 que *la terra tremolava* (n.º 258-H)
 Ya 'n quéduch *abandonada* (n.º 322-A)
 Don *Josep* y Marianna (n.º 39-B)
 Si *yo tinch* d'aná á la guerra (n.º 419)
 soleta *hauras* de quedá (n.º 419)
Allí al pla de Barcelona (n.º 419)
 Calla, *calla*, gran mal *moro* (n.º 232-A)
 Ab aygua *freda* á cintura (n.º 258-B)
 Las 'gués deixadas *tractá* (n.º 336-C)
 M' en báixuch escala *amunt* (n.º 337-C)
pera donarvos la vida (n.º 33-F)
diuheume un Ave María (n.º 33-F)
 Hurás de dí *al teu pare* (n.º 255-C)
 vora *meu* se n'es criada (n.º 387)
 filla n'es de *Magrinyá* (n.º 316-D)

Da la sensación de que Milà, a pesar de su indiscutible aprecio por la literatura popular, transcribió el cuaderno de P. i C. deprisa, pues no dejaba de ser por aquel entonces un género menor al que podría dedicarle un tiempo limitado. También hay alguna corrección voluntaria. En *La dama d'Aragó* (IGR: 0107, *La bella en misa*), por ejemplo, admite haber hecho el siguiente retoque: «He puesto en su lugar el verso 7a etc. y el siguiente» (Milà, 1882, n.º 218-B). Aunque cabe interpretarlo como una restitución del orden natural del relato, creo que una vez más encierra escrúpulos morales. La enmienda desmonta la consumación del incesto, como si los dos «infantons» fueran hijos del «escolà» (monaguillo):

Texto de P. i C. (n.º 90) (Ortografía modernizada)

en diu: –*Dominus vobiscum*, quina dama que veig jo!–

L'escolà li responia: –Per mi, sí, i per tu, no.–

El seu germà se la mirava amb un ull tan piadós.

–No fóssim germans, Maria, nos casaríem tots dos.

–Ja te'n podes buscar una altra, que me'n pregun de mellors.–
 Marxen molt lluny de ses terres, van a casar-se los dos.
 Com tornen de lluny ses terres, ja en tornaren més de dos,
 la un si n'és una noia, l'altre si n'és un minyó.
 La seva mare es mirava amb aquells dos infantons.

Texto reordenado por Milà (n.º 218-B)

[Son germá se la mirava] amb un ull tan piadós:
 «Sinó fossem germans, María, ens casaríam los dos».
 [...]]
 En diu: [«] *Dominus vobiscum*: quina dama que veig yo! [»].
 L'escolá li responía: «per mi sí i per tu nó».
 «Ya t'en podes buscá un altre que m'en pregan de mellós».
 Marxan molt lluny de la terra van á casarse los dos.
 Com tornan de lluny sas terras ya 'n tornaren mes de dos.
 La-un si n'és una noya l'altre si n'és un minyó.
 La seva mare 's mirava ab aquells dos infantons.

Hay que advertir que en la selección divulgativa del *Romancerillo* preparada por Joan A. Paloma (1980) se perpetúan los errores de Milà i Fontanals. Paloma redondeó, no obstante, tres versiones de Pujol que Milà presentaba con omisiones: P. i C. n.º 26, *El noi de la mare* (> Milà, 1882, n.º 45-B, *Presentes al Niño Jesús*), n.º 48, *La cautiva* (> Milà 1882, n.º 250-B, *Los dos hermanos*; IGR: 0169), n.º 60, *Soldat y dona* (> Milà 1882, n.º 233-B, *Soldado y dama*; IGR: 1026), y n.º 140, *La cita* (> Milà 1882, n.º 254-C, *La adútera castigada*; IGR: 0234). Para ello estudió el legado Manuel Milà i Fontanals de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander).

En Santander he visto algún romance de la mano de Pujol i Camps que corresponde a su «Romancero Catalan». Por ejemplo, dos copias autógrafas en limpio de *El fals testimoni* (P. i C. n.º 53 y 54, *Dianita*; IGR: 0446), la segunda firmada por él, lo que confirma que facilitó a Milà ciertas primicias antes de enviarle el cuaderno de 1873-1876. Porque no tiene sentido que lo hiciera después. La correspondencia entre ambos debió de ser más nutrida de lo que parece, si fuéramos a juzgar solo por lo que nos ha llegado. La primera de estas dos cartas, fechada el 11 de octubre de 1882, revela un Pujol sensible al canto popular, incluso fuera de Cataluña:

Mi querido D. Manuel: He puesto en prensa la memoria para recordar lo de la «garganta de la dama» y al fin de mis angustias puedo escribirle lo siguiente:

En un cazadero llamado La Bicuerca, antes de llegar a Candete¹¹, casi en el encuentro de las provincias de Valencia y Cuenca, estuve a cazar el perdigón por los años de 1874. Uno de los *iberos*, poblador de aquellos páramos, por la noche nos cantó *mayos* y en unos versos amatorios en los que se describía a una mujer, recuerdo la estrofa siguiente, que no sé, si recuerdo bien ahora:

Tiene una garganta
Muy suave y fresca
Cuando bebe vino
Todo se clarea.

Creo que recuerdo mal la estrofa. Era más bonita si no me engaño.

En espera del *Romancero* para saborearlo como se merece y repitiendo los saludos de mi carta anterior queda de V. af^{mo} am^o s. s. q. b. s. m.

Celestino Pujol y Camps

(Finke, 1980: 278)

El 17 de octubre del mismo año le escribía, en señal de agradecimiento:

Mi estimado Maestro: Mil enhorabuenas por el *Romancerillo* que he recibido, y hojeado; y muchísimas gracias por su regalo y más por las benévolas frases que me dirige en el prólogo, cuya benevolencia generosa es pago que no tiene precio para su agradecido amigo y af^o S. S. q. b. s. m.

*Celestino Pujol y Camps*¹²

(Finke 1980: 282)

Retengamos, en conclusión, que ciento cincuenta años después de su fecha de apertura, el «*Romancero Catalan*» de Celestí Pujol i Camps merece una lectura nueva y completa.

¹¹ Es Caudete de las Fuentes (Valencia), donde está el yacimiento ibérico de Los Villares, conocido por los coleccionistas de monedas y cerámica antigua desde el siglo XVIII. Finke llamó a Pujol, en nota a pie de página, «numismático granadino» (!).

¹² La dirección del remitente era Ronda de Recoletos, n.º 6, Madrid.

Él mismo sigue siendo una figura desconocida, salvo para los especialistas en numismática e historiografía del siglo XIX. Afortunadamente, contamos con el trabajo de Lluís Buscató. Conviene reproducir su presentación (2017: 369):

Celestí Pujol i Camps fou el membre més destacat del col·lectiu d'historiadors gironins que s'organitzà a mitjan segle XIX al voltant de la «Revista de Gerona» i la «Asociación Literaria». De fet, fou l'únic que arribà a numerari de la «Real Academia de la Historia», de Madrid. L'atracció cap a aquesta branca del coneixement li vingué de ben jove i fou potenciada pel seu pare, Joaquim Pujol i Santo, que posseïa una de les més importants col·leccions d'antiguitats emporitanes, dins de la qual destacava el ric i nombrós numerari antic, medieval i modern, de la província de Girona. Celestí, mercès als contactes establerts pel seu progenitor, i continuats per ell, amb importants membres de les elits culturals del país, entre els quals cal esmentar el literat i polític Víctor Balaguer, féu el salt a la capital del regne, on ocupà importants càrrecs de confiança dins l'àmbit administratiu i cultural. Malauradament, la seva sobtada mort va estroncar-li la progressió professional i la seva obra històrica, de manera que en l'actualitat és, pràcticament, una figura oblidada arreu.

Buscató señala también la causa fundamental de tal olvido: cayó sobre Pujol el infundio de catalán renegado. Y sigue perjudicándole el título escogido por el propio Buscató: «El honor lo primero. ¡Viva España!». Pudiera parecer un rancio lema personal, pero no lo es. Se trata de un poemita titulado así por un Celestí de dieciséis años (!) a propósito de la victoria lograda en Tetuán por el general de Reus y caudillo liberal Joan Prim i Prats, al mando del célebre batallón de *Voluntaris Catalans* (4 al 6 de febrero de 1860). Victoria bajo la bandera de España, ¿cuál, si no, en 1860? El poema en cuestión, estentóreo, por no decir horrendo¹³, lo promovió el padre y guía del chaval, «Joaquim Pujol i Santo, que així pretenia difondre les capacitats culturals del seu fill entre la bona societat gironina» (Buscató, 2017: 372). No debemos juzgar fuera de contexto. El entusiasmo popular que suscitó la victoria de Prim tuvo resonancia duradera en el cancionero folklórico catalán. Citaré el principio y el final de una versión de *La batalla de Tetuan* (sin IGR): recogida hacia 1920 por Salvador Vilarrasa i Vall (La Pobla de Lillet, 1870-Ripoll, 1943) de un masovero de la Pobla de Lillet, antes segador, llamado Ramon Casas i Vinyes, de 50 años (Juan-Mascarella, 1998, n.º 161):

¹³ Consultable en la Biblioteca de Catalunya, sección de Reserva, topográfico Ms. 4421/5, 3.

Qui són aquells que baixen allí al pla de Tetuan?
 I els de la gorra vermella i amb el Prim al davant?
 Si són els voluntaris! Si són els catalans,
 que van a destruir-ne a los fieros africans!

.....

General Prim se'ls escolta molt bé los ha parlat,
 dient que a Catalunya mai hi ha hagut cap coard [sic].
 I si cap n'hi hagués hagut o si algun d'aquests n'hi ha
 vos juro per la Pàtria que haurà de desertar.
 I amb el so de les cornetes, la música brillant,
 també entrarem a Caria com ara a Tetuan.

Enric Claudi Girbal i Nadal (Girona, 1839-1896), *Lo Trobador de l'Onyar* en los juegos florales, historiador y cronista de la ciudad de Girona, amigo desde siempre y compañero de Celestí en la Asociación Literaria y la *Revista de Gerona*, relacionaba la marcha de este a Madrid con ciertas hostilidades o malquerencias cuyo secreto prefirió no desvelar (Girbal, 1892: 19):

Con tales y tantos títulos, servicios y merecimientos podría creerse buenamente que nuestro paisano se había conquistado á la vez que la consideración especial de sus convecinos, una posición tan desahogada que alcanzase á las necesidades de él y de su familia; mas por desgracia en este país no suele concederse al verdadero mérito de los de casa lo que tan facilmente se otorga á los extraños y advenedizos [...]. Pujol, por tanto, ya fuese por desengaños recibidos, ya por malquerencias de que quizás no tuvo él la culpa, vióse obligado á buscar más dilatados horizontes y atmósfera más propicia en que extender sus vuelos. Levantando su domicilio, trasladose á Madrid, eficazmente recomendado á un ilustre literato catalán y conocido hombre político [Víctor Balaguer], por un amigo y paisano que comprendió perfectamente cuánta aplicación tienen entre nosotros las palabras del Divino Maestro, *Nadie es profeta en su patria*.

Más arriba había escrito: «los principales datos del biografiado bastarán para su debido elogio para cuantos, libres de bajas y rastreras envidias, logran sobreponerse á las mezquindades que con harta frecuencia se anidan en las almas vulgares» (1892: 14-15). Y para colmo de males, ha sentado cátedra la opinión expuesta en el obituario de *La Vanguardia* por Josep Roca i Roca (Terrassa, 1848-Barcelona, 1924), fervoroso hombre de prensa y catalanista republicano desde joven, lo que, por cierto,

no le impidió apoyar durante un lustro a Alejandro Lerroux. Dejó caer Roca (1892), entre otras cosas:

Si á fuer de investigador y arqueólogo merece ocupar un sitio eminente, habiéndose hecho de acreedor al sillón académico, como historiador, ó mejor diré como comentador de la historia, quizás no puede decirse otros tanto. Pujol y Camps tenía el defecto de ceder con hasta [sic] facilidad á los estímulos de una verdadera pasión anti-catalana. Era, en este punto, la viviente antítesis de nuestros catalanistas, para quienes no hay en el mundo cosa mejor que Cataluña, ni anales más gloriosos que los de la historia catalana. En tiempo de Felipe V, hubiera sido Pujol y Camps un acabado *butifler*.

A su modo de ver, la *Historia de Cataluña* está plagada de leyendas y fábulas. Su sueño dorado no era otro que trabajar por desvanecerlas [...]. Pujol i Camps dio á conocer estas singulares tendencias en su libro *Gerona en la revolución de 1840* [sic], publicada [sic] mucho tiempo antes de trasladarse á Madrid, y cuando aun ni remotamente pensaría en aspirar á los honores académicos.

Esto quiere decir que estaba poseído de estos sentimientos con el mayor desinterés y que solo el deseo de acierto impulsaba su pluma; pero era en sus empeños tan tenaz, que difícilmente hubiera desistido de ellos.

Simple «comentador de la historia», según Roca. Cuadra mal con quien fue historiador de cuño positivista, revolvedor tenaz de archivos y bibliotecas. Ahora bien, su dedicación a la historia se orientó hacia el esclarecimiento de la Revolución catalana y la guerra de 1640. Tema espinoso donde los haya. Como él mismo escribió (Pujol, 1886: 8-9):

tan extremadamente me preocupé para conocer la verdad de lo que ocurrió en Cataluña en el año aciago de 1640, que á su esclarecimiento consagré paciente la insistencia que tenía acostumbrada en mis investigaciones arqueológicas. Entonces inquirí durante mucho tiempo en los archivos civiles y eclesiásticos de las cuatro provincias catalanas; estudié en los del Rosellón; tomé nota de los documentos que me parecieron más interesantes; descendí á buscar libros de óbitos en las parroquias para averiguar el número y nombres de las personas principales que perecieron en funciones de guerra [...]; recorrí los campos que lo fueron de importantes combates; junté manuscritos é impresos de todo género, y reunida la gran balumba de lo copiado y de lo leído, coordiné los hechos, cotejando después mi resumen historial con lo que habían escrito acerca de dichos sucesos

los historiadores modernos. Entonces comprendí, no sin sorpresa, la facilidad con que venían perpetuándose falsas noticias y juicios equivocados, manando de una sola y abundosa fuente, pues partían todos de los asertos que estampó un literato insigne¹⁴ al que yo creía, como todos creyeron, como muchos creen aún, que ningún sentimiento parcial guió su pluma al escribir la *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*.

Esto basta para saber si fue o no fue el ciego de «pasión anti-catalana» que pintaba Roca. No lo vio tan anticatalán la élite cultural de su ciudad cuando *Gerona en la revolución de 1640* fue premiado por la Asociación Literaria en el Certamen de 1880, que lo publicó por primera vez, y tampoco me parece signo de repudio que el autor vendiera, acto seguido una segunda edición aumentada (Pujol, 1881). Otra frase para el recuerdo, de su discurso a la Academia: «El historiador, ó sea aquel que sin amor ni odio quiera escribir la realidad de lo ocurrido, tiene mucho inédito que estudiar en los archivos locales» (Pujol, 1886: 51, nota 8). Eso sí se lo concedía Roca, «sólo el deseo de acierto impulsaba su pluma», contradiciéndose a sí mismo por haber asegurado antes que Pujol «tenía el defecto de ceder... a los estímulos de una verdadera pasión anti-catalana». Una cosa o la otra. Luego está la descripción física debida al abogado y periodista gerundense Joan Vinyas i Comas (1868-1951), que tenía catorce años cuando Celestí se mudó a Madrid: «Moreno, barba curta però forta i espessa, ulls i dents grossos, gran calba, va donar-me sempre físicament la impressió d'un castellà típic» (cit. por Buscató, 2017: 387). A saber lo que entendía él por *aspecto castellano típico*.

En fin, sobre la imparcialidad que perseguía el Pujol historiador hay que darle la palabra al especialista John H. Elliott (1986: 526-527):

Las historias generales del siglo XIX sobre Cataluña, las más importantes de las cuales son las de V. Balaguer, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (5 vols., Barcelona, 1860-63) y A. de Bofarull y Brocá, *Historia Crítica de Cataluña* (9 vols., Barcelona, 1876-78), tienden a proporcionar una imagen tópica de la revolución desde un punto de vista firmemente nacionalista, basado principalmente en la tradición y en los documentos y proclamas de los revolucionarios. Esta imagen tradicional fue combatida seriamente por primera vez a finales del siglo XIX por Celestino Pujol

¹⁴ Se refiere, claro está, a Francisco Manuel de Melo (Lisboa, 1608-1666).

y Camps, especialmente en su edición de la crónica de Parets (*MHE*, vols. XX-XXV), en la que publicó una gran cantidad de documentos que indicaban que había otro posible enfoque de la historia. El tratamiento militante de Pujol no le hizo simpático a sus contemporáneos, y sus métodos le dejaron totalmente expuesto a la crítica. Sin embargo, en vez de sentar las bases para un nuevo y mejor documentado estudio sobre el tema, sus trabajos, con frecuencia confusos¹⁵, fueron desestimados o ignorados. La imagen tradicional sobrevivió...

Ahí tenemos el testimonio de Pujol, «comprendí, no sin sorpresa, la facilidad con que venían perpetuándose falsas noticias y juicios equivocados», y, por tanto, «me preocupé para conocer la verdad de lo que ocurrió en Cataluña en el año aciago de 1640» (citado más arriba).

No, no cayó simpático a Roca ni a otros como él. Sin embargo, atención al dato, el presunto enemigo de Cataluña mantuvo un trato de cooperación y amistad con el erudito arqueólogo e historiador catalanista Pere Alsius i Torrent (Banyoles 1839-1915)¹⁶ y conservó, de por vida, el afecto fraternal de Enric Claudi Girbal, firme puntal de la *Renaixença* en Girona, cuyas palabras de despedida fueron (1892: 14):

Paisanos, amigos casi de infancia y compañeros de aficiones del que acaba de ser borrado del mundo de los vivos, nos hacemos un grato deber en dedicarle nuestro modesto recuerdo de cariño en las páginas de la Revista [de Gerona], de la cual fue uno de los fundadores y en otros días redactor entusiasta; pues nada más justo que pagarle el tributo de amistad y de compañerismo sinceros.

Y francamente, por encima de todo, no sería entendible que Víctor Balaguer protegiera y empleara de secretario personal a la «viviente antítesis de nuestros catalanistas», según la soflama del señor Roca i Roca. Hablamos de Víctor Balaguer i Cirera, apologista de la lengua catalana, poeta venerado por sus coetáneos y el historiador romántico-liberal que proclamó: «Cataluña puede contar con un espléndido porvenir. Es acreedora a él por su pasado, por su presente mismo, por la laboriosidad, el valor, la dignidad, la consecuencia, la sensatez y el proverbial y elevado

¹⁵ Su muerte prematura le impidió alcanzar la claridad expositiva y de síntesis que da la experiencia.

¹⁶ Estando este artículo en prensa, he podido leer la correspondencia entre Pere Alsius y Celestí Pujol poco antes de ser publicada bajo la coordinación de Enric Aragonès (2024). Gracias por ello a mi querido amigo Àngel Vergés, miembro del equipo investigador que ha llevado a cabo este trabajo de edición.

patriotismo de sus hijos. Cataluña ha sido. Cataluña será» (cit. por Grau, 2004: 58). Secretario personal, como si fuera de su propia familia. Leemos en el obituario de *El Heraldo de Madrid* (HdM, 1891):

El ilustre Balaguer, que le miraba como hijo; que veía en él, acaso sin participar de alguna de sus opiniones, el futuro historiador de Cataluña, ha experimentado con su pérdida uno de esos dolores incurables que el tiempo podrá atenuar sin lograr borrarle nunca. En su casa le acometió la enfermedad, y en casa del gran poeta ha muerto Pujol, rodeado del cariño de su familia, del afecto de sus amigos, que los tenía en todas partes, y del respeto que inspiran siempre una vida intachable, una actividad fecunda y un carácter generoso, á quien no sin razón llamaban muchas personas «el amigo de los artistas».

Creo que debemos atenernos a la justa conclusión de Buscató (2017: 409):

Malgrat que algun autor ha definit Pujol com a un historiador totalment espanyolista sense cap traça del doble patriotisme, s'ha de destacar que l'elecció d'aquest tema històric pel seu discurs d'entrada a l'*Academia de la Historia* nega aquest fet. Ans al contrari, el situa clarament en la línia seguida per Balaguer i d'altres historiadors liberals catalans que pretenien integrar la història catalana dins de l'Espanyola, d'on havia estat foragitada per la historiografia d'arrel castellana que li atribuïa un caràcter provincial i subsidiari.

Pujol tuvo un gesto imposible de sostener sin un sentimiento real de amor a su tierra, y me estoy refiriendo, por supuesto, a su «Romancero Catalan», una rica recolección de cantos populares comenzada en 1873, entre las aguas revueltas de la Tercera guerra carlista y la Primera República española. Es un argumento que se echa de menos en Buscató, quien dice solamente «tenim constància que col·laborà amb Manuel Milà i Fontanals ajudant-lo a recuperar un petit romanç gironí que, òbviament, era en català» (2017: 389). Lo de *pequeño romance* parece desprenderse del sintagma «romancerillo de Gerona» escrito en el prólogo de Milà. Lo cierto es que no fue un «petit romanç», sino un extenso «Romancero». No es preciso decir más. Ciento cincuenta años después, el trabajo de Pujol i Camps sigue oculto en la niebla del olvido, igual que su autor. Un trabajo abundante, en un marco geográfico definido, de rica variedad métrica y temática, fiel reflejo de la voz de sus informantes, siempre mujeres, y que redundó en beneficio de la lengua y la cultura de la tierra catalana.

Bibliografia

- Amades, Joan (1951), *Folklore de Catalunya. 2. Cançoner: Cançons. Refranys. Endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- Aragonès, Enric (coord.) (2024), *Epistolari de Pere Alsius i Torrent*, Girona, Documenta Universitària.
- Buscató, Lluís (2011), «De l'antiquarisme a l'arqueologia. La protecció del patrimoni històric i arqueològic a la província de Girona (1835-1876)», tesis doctoral dirigida por Josep M. Nolla, Universitat de Girona, disponible en <<https://www.tdx.cat/handle/10803/48613>>, consultado en 20/10/2023.
- Buscató, Lluís (2015), «Apunts per a una biografia de Joaquim Pujol i Santo: militar, funcionari, hisendat i col·leccionista d'antiguitats», *Anal de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 56, 265-306, disponible en <<https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/302274>>, consultado en 20/10/2023.
- Buscató, Lluís (2017), «“El honor lo primero. ¡Viva España!”. Celestí Pujol: un historiador gironí a l'Espanya del segle XIX», *Anal de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 58, 369-420, disponible en <<https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/356188>>, consultado en 20/10/2023.
- Catalán, Diego (2001), *El Archivo del Romancero, patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, 2 vols., Madrid, Fundación Menéndez Pidal – Seminario Menéndez Pidal.
- CGR (1983), *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, vol. 3, Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson (eds.), Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Gredos.
- Elliott, John H. (1986), *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, 3.ª ed., Madrid, Siglo XXI de España (1.ª ed., Cambridge University Press, 1963).
- Finke, Wayne H. (1980), «El epistolario de Manuel Milá y Fontanals (Correspondencia de colegas, amigos y familiares: 1881-1882)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 56, 239-292, disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7039173>>, consultado en 20/10/2023.
- Girbal, Enric Claudi (1892), «Necrología. D. Celestino Pujol y Camps», *Revista de Gerona*, tomo 16, n.º 1 (enero), 14-21, disponible en <https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=3058273&posicion=1&presentacion=pagina>, consultado en 20/10/2023.

Grau, Ramon (2004), «Les coordenades historiogràfiques de Víctor Balaguer», en *Víctor Balaguer i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 41-68.

HdM (1891), «Don Celestino Pujol y Camps», *El Heraldo de Madrid*, 30/12/1891, disponible en <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d240613d-6c28-4b63-a12c-cddb-c30b408d&page=2>>, consultado en 20/10/2023.

Juan, Maria Antònia, y Jordi Mascarella (eds.) (1998), *Cançoners del Ripollès*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

Massot, Josep (1993), *Obra del Cançoners Popular de Catalunya. Materials. Volum IV, fascicle I. Inventari de l'arxiu de l'Obra del Cançoners Popular de Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot, Josep (1995), *Obra del Cançoners Popular de Catalunya. Materials, volum V. Història de l'Obra del Cançoners i complement a l'Inventari de l'arxiu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot, Josep (1999), «L'Obra del Cançoners Popular de Catalunya, avui», en *Semblances i comentaris*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 257-276.

Milà, Manuel (1882), *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales*, Barcelona, Alvaro Verdaguer, disponible en <<https://www.loc.gov/item/32003430/>>, consultado en 20/10/2023.

Paloma, Joan Antoni (ed.) (1980), *Romancer català. Text establert per Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Edicions 62 – La Caixa.

Pujol, Francesc, y Joan Amades (1936), *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors. Volum primer. Dansa*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

Pujol, Francesc, y Joan Puntí (1926), *Obra del Cançoners Popular de Catalunya, Materials. Volum I, fascicle I. Observacions, apèndix i notes al «Romancerillo catalán» de Manuel Milà i Fontanals. Estudi d'un exemplar amb notes inèdites del mateix autor*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

Pujol, Celestí (1860), *¡Viva España!*, Gerona, Impr. de Dorca, sucesor de Grases.

Pujol, Celestí (1881), *Gerona en la Revolución de 1640 (Noticias y documentos inéditos)*, Gerona, Imp. de la Revista de Ciencias Históricas; 2.ª ed., 1881, disponible en <<https://pandora.girona.cat/viewer.vm?id=3393766&view=local&lang=ca>>, consultado en 20/10/2023.

Pujol, Celestí (1886), *Melo y la revolución de Cataluña en 1640. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de D. Celestino Pujol y Camps el día 18 de abril de 1886*, Madrid, Manuel Tello, disponible en < <https://mdc.csuc.cat/digital/colleccion/fulletsAB/id/35839>>, consultado en 20/10/2023.

Rebés, Salvador (2016), «Els materials catalans de Menéndez Pidal i altres qüestions referents a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», en Josep Massot i Muntaner (coord.), *Estudis de Llengua i Literatura catalanes*, LXX, 99-122.

Rebés, Salvador (2020), «Joan Amades, copias y versiones no publicadas», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid y Pere Ferré (eds.), *Viejos son, pero no cansan. Novos estudos sobre o Romanceiro. V Colóquio Internacional do Romanceiro*, Coimbra, 22-24 de Junho de 2017, Coimbra – Madrid – Faro – Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»-Centro de Investigação em Artes e Comunicação-Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 257-270, disponible en <<https://romanceiro.pt/publicacoes/viejos-son-pero-no-cansan/joan-amades-copias-y-versiones-no-publicadas/>>, consultado en 20/10/2023.

Roca, Josep (1892), «La semana en Barcelona. Necrologia: don Celestino Pujol y Camps», *La Vanguardia*, 03/01/1892, 4, disponible en < <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1892/01/03/pagina-4/33418107/pdf.html>>, consultado en 20/10/2023.

RTLH (1969), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí). Romances de tema odiseico. 1*, vol. 3, fasc. 1, Diego Catalán (ed.), con la colaboración de M. S. de Andrés, F. Bustos, M. J. Canellada y J. Caso, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Gredos.

Puigdevall, Narcís (1990), «L'incendi de Tortellà (1873) i les seves conseqüències a Girona», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* [1989], 45-64, disponible en <<https://raco.cat/index.php/AnnalsPEHOC/article/view/277520>>, consultado en 20/10/2023.

**ROMANCEIRO,
TRANSMISSÃO
E SOCIEDADE**

Letras de romances en las danzas paloteadas de la Península Ibérica

Javier Asensio García

Asociación cultural Espiral Folk, web riojarchivo.com, Alberite (La Rioja)

javier@riojarchivo.com

1. Introducción: las danzas rituales

En la Península Ibérica se mantiene un considerable número de danzas procesionales o religiosas. Hay aproximadamente unas setecientas localidades con danzas de carácter tradicional y al menos dos siglos de existencia. La mayoría están en el norte de España y Portugal¹.

Se trata de danzas vinculadas a alguna fiesta religiosa como el Corpus Christi, romerías a ermitas en la primavera, las fiestas patronales en honor a un santo o virgen y la Navidad. Las hay de variado tipo: danzas de espadas, lanzas, varas, pañuelos, de seises, castañuelas, arcos, cintas, trenzado del árbol, danza de indios, pastores, momas y madamas, caballos, diablos y danzas de un hombre solo. También pueden considerarse danzas los bailes de algunos gigantes durante las procesiones y los que hacen otros artefactos de cartón y tela guiados por hombres como las

¹ El número de 700 danzas tradicionales es un cálculo aproximado del autor después de consultar fuentes muy variadas y bibliografía dispersa, descartando las danzas no tradicionales como son las recreaciones y nuevas composiciones de grupos folklóricos de escenario. No existe un censo ni un mapa de danzas tradicionales en España, es un trabajo que está por hacer. El folklorista aragonés Mario Gros Herrero nos ha propuesto a colegas y colaboradores nacionales la creación de un «Mapa geolocalizador de danzas de paloteos y afines en la Península Ibérica» en el que estamos trabajando.

tarascas, águilas o mulasas. Generalmente son danzas masculinas. También han sobrevivido algunas femeninas llamadas de gitanas, pastoras y penlas.

Todas las danzas, como no puede ser de otra manera, se ejecutan al compás de una melodía. Los instrumentos folklóricos con las que se interpretan son los habituales en cada comarca. Los más comunes son la dulzaina, la flauta de tres agujeros y tambor y la gaita de fuelle.

En general, las melodías de las danzas mencionadas hasta ahora no tienen una canción o letra que les dé soporte. Todo lo contrario ocurre con las melodías de las danzas de palos, donde sí es habitual que contengan una letra.

2. Las danzas de palos

Las danzas de palos están muy extendidas por el norte de la península, desde Navarra y el País Vasco francés por el norte hasta Albacete por el sur y desde Barcelona por el este hasta Trás-os-Montes por el oeste. El número de localidades que cuentan o han contado recientemente con danzas de palos rituales desciende considerablemente hacia el sur peninsular, siendo desconocidas en las provincias andaluzas. Los palos suelen ser cortos y los danzadores pueden llevar uno o dos. No suelen ejecutarse exentas sino acompañadas con otras de castañuelas, castillos humanos, trenzado del árbol, caballitos y arcos y, fuera del ámbito dancístico, con simulacros de peleas de moros y cristianos, diálogos teatralizados entre mayores y rabadanes, pastoradas, loas al patrón y brindis a las autoridades.

Como hemos dicho, las danzas de palos en muchas ocasiones suelen tener un soporte cancioneril, pero la letra de la canción no se escuchará el día de la fiesta. El día del patrón la danza se ejecuta al son de los instrumentos musicales. Los danzadores conocen y cantan la letra porque la han cantado en los ensayos de los días previos en ausencia de los músicos.

Este hecho puede parecer intrascendente pero no lo es si, como veremos más adelante, comparamos esas letras con los villancicos populares de finales de la Edad Media o del siglo XVI. Muchas letras de las danzas actuales son supervivencias

de la antigua lírica popular hispana de los siglos xv al xvii y pueden cotejarse en los *corpora* de Margit Frenk (2003) o José María Alín (1991)².

Los maestros de danza cortesanos de finales del siglo xvi y del xvii despreciaban las danzas que llamaban de cascabel, chapadanzas, de aldeanos, villanos, labradores o gitanos. Efectivamente, eran estos —aldeanos, campesinos, villanos y gitanos— quienes las danzaban. Pero si las denostaban era porque en esa época iban imponiéndose. Durante el Barroco también se prodigaron en las grandes ciudades y cabezas de obispados las llamadas danzas de invención para acompañar las procesiones del Corpus o de otras fiestas religiosas. Estas podían ser danzas que acompañaban la procesión, que se representaban en tablados o catafalcos inmóviles por donde discurría la misma, o que complementaban representaciones más o menos teatrales en carros o rocas móviles. Se llamaban de invención porque eran originales y compuestas por un maestro de danzas para la ocasión. Solían representar

² Margit Frenk incluye en su *Corpus* las supervivencias folklóricas actuales de los villancicos antiguos. Folkloristas, músicos y coreógrafos no se han detenido, en general, a analizar las letras de las danzas, pero el hecho ya ha sido señalado por algunos:

Joaquín Díaz (2005: 86) y Carlos Porro argumentan «Más ejemplos de textos medievales subsisten en la tradición actual dentro de las danzas masculinas como ya indicamos anteriormente. La lírica de las “Tres hojas en el arbolé meneabansé” andaba ya de boca en boca hace quinientos años junto a otras canciones que también se han mantenido en los lazos de paloteo. “Si quieres que te enrame la puerta”, “La verde retamar” o “La rosa en el palo verde” se palillean en danzas de Palencia, Ávila, Valladolid, Zamora o León, seguramente desde entonces”.

Los dos autores citados más Carlos del Peso en su obra conjunta *Patrimonio en danza* (Porro, 2015: 41) transcriben la letra de un paloteo y comentan lo siguiente:

Cómo nadaba la trucha en el agua,
cómo nadaba que yo no la ví,
¡agua, que se quema la fragua!,
¡agua, que se quema sí!

La popularidad del tema no es nueva y hace casi cuatro siglos formaba parte del repertorio de los paloteados de este tipo de agrupaciones. Algunas correspondencias se hallan a lo largo del siglo xvii, en el *Vocabulario* de Correas de 1627, o en una mojiganga cantada en el *Entremés famoso de la Renegada de Valladolid*, en la compilación de entremeses, loas, bailes y sainetes de *Verdores del Parnaso* de Diego Granados y Mosquera en el año 1668, y que dice así:

¡Agua, señores, agua,
agua que se arde la fragua!

Un estudio que analiza la supervivencia de melodías musicales de los antiguos villancicos y de sus letras en el folklore actual es el realizado por Ángel Vergara Miravete, «Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés» (Vergara, 1990)

Véase también nuestro artículo: Javier Asensio García, Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadraque (Asensio, 2007).

escenas religiosas ligadas a la fiesta del Corpus, a las vidas de santos, a las virtudes teologales, asuntos bíblicos, mitología grecorromana, tipismo de países y culturas, reyes y reinas, ninfas y oficios diversos. En estas danzas de invención se valoraba, sobre todo, la originalidad y complejidad, la vestimenta llamativa, mejor si era de ricas telas y, en el caso de realizarse sobre un carro o tablado, los decorados y adornos que acompañaban. Alguna danza de invención ha quedado anquilosada en el tiempo y en el folklore actual, como la de «Pecados y Virtudes de Camuñas» en la provincia de Toledo.

Las danzas de palos actuales nunca fueron danzas de cuenta ni de invención. Al contrario, son herederas directas de las danzas de cascabel que nacieron lejos de las ciudades y de la influencia cortesana que el pueblo de toda condición fue asumiendo, incluso en grandes ciudades como Madrid, donde, finalizando el siglo XVI en las procesiones del Corpus, progresivamente se contratan menos maestros de danzas de invención y más danzas de cascabel³.

La danza formaba parte de la educación de los reyes, de la corte y la nobleza. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII las danzas que se estilaban en la corte eran las llamadas de cuenta, cuya característica principal era la de ser de pasos contados. No cabía espontaneidad en los movimientos de la danza cortesana, tenían que ser de pasos medidos y precisos. Los maestros del danzado despreciaban las danzas villanas o de las aldeas, entre otras razones por el carácter impreciso de sus movimientos.

Cuando Felipe II y su recién esposada mujer Isabel de Valois llegaron a Toledo en el año 1560, después de haber celebrado su matrimonio en el palacio del Infantado de Guadalajara, la corte que le acompañaba dedicó varias danzas a la reina recién venida de Francia cuyo cronista las califica de «muy buenas y muy bien ataviadas», eran danzas cortesanas de cuenta (Alenda y Mira, 1903: 63):

³ La siguiente bibliografía aporta abundante información sobre los tipos de danzas de la fiesta del *Corpus Christi* y otras celebraciones de los siglos XVI y XVII y donde se observa la consolidación de las danzas de cascabel y aldeanas en detrimento de las de *cuenta* e *invención* (Asenjo, 1887: 330; Bernardo de Quirós, 1993-1994; Flecniakoska, 1956; García Valdés, 1983; Pérez Pastor, 1901; Portús, 199; Ramos Martínez, 1998).

Su Magestad partió de Vargas que es dos leguas de Toledo a los XIII del presente mes de hebrero acompañada del cardenal de burgos y de todos los grandes y señores de la corte, y más de legua y media de toledo començaron a hacer danzas y bayles mucha cantidad y muy buenas y muy bien ataviadas con diversas invenciones.

El mismo cronista (Alenda y Mira, 1903: 63), del entorno cortesano de la comitiva, también relata las danzas con que los vecinos de los pueblos obsequiaban a su reina:

Martes a 13 de Febrero 1560, á las doze oras de medio día la Seryma Reyna N. S. comió en bargas q es á vna legua de Toledo y luego se partió para esta ciudad en una letrea y por todo el camino halló muchos villanos y villanas que salían a rescibir bailando lo mejor q sabían á su modo.

Las noticias más precisas sobre el aumento de danzas de cascabel a finales del siglo XVI y comienzos del XVII las exponen los estudiosos de las fiestas del Corpus durante estos siglos⁴. Los ayuntamientos, obispados y cofradías de las grandes ciudades anotaban los gastos de las fiestas, los contratos con los maestros de danzas y el tipo de danzas que salían en las procesiones del Corpus. Javier Portús (1993: 194), uno de los historiadores de la fiesta del Corpus madrileño, lo expone del siguiente modo:

La atracción por lo popular no solo se demuestra en la utilización de temas relacionados con campesinos, sino que aparece también expresada en la aparición de danzas interpretadas por habitantes de los pueblos comarcanos, esto sucede, por ejemplo, en 1599, en que se contrata una danza con el sesmo de Vallecas y otra con el de Villaverde. Se trataba de una costumbre bastante extendida durante la Edad Moderna por las dos Castillas. En Segovia, por la consagración de la catedral en 1558, el Ayuntamiento ordenó «que cada aldea de la jurisdicción de esta parte de la sierra trajese a esta fiesta una danza, de que hubo más de cuarenta», doce años después se dispuso lo mismo para la entrada de Felipe II y Ana de Austria, en el Corpus de 1607 intervinieron los campesinos de Martinmiguél, en 1613 los de Marazoleja, etc.; en Toledo por la visita de Mariana de Austria en 1677 «a los lugares comarcanos se les tenían pedidas diferentes danzas»; y en nuestra ciudad hay algún ejemplo

⁴ Véanse las obras citadas en la nota anterior.

temprano, como el de 1571 por el bautizo del príncipe don Fernando, para cuya ocasión hubo «muchas danzas que habían venido de las aldeas».

Finea, la protagonista de la comedia de Lope de Vega *La dama boba*, con el afán de corregir sus limitaciones acude a un maestro de danza para aprender a bailar y le indica a este que es más aficionada a la danza popular y a sus instrumentos. El diálogo es un indicador de la contraposición danzas cortesanas versus aldeanas (Lope de Vega, 1969a: 1115):

MAESTRO: ¿Señora mía?...

FINEA: Trae mañana un tamboril.

MAESTRO: Ese es instrumento vil,
aunque de mucha alegría.

FINEA: Que soy más aficionada
al cascabel os confieso.

MAESTRO: Es muy de caballos eso.

FINEA: Haced vos lo que me agrada;
que no es mucha rustiqueza
el traellos en los pies.
Harto peor pienso que es
traellos en la cabeza.

Los cascabeles siguen llevándose en las perneras de los danzantes de muchas danzas actuales, como Finea cuando deseaba «traellos en los pies». Llevar los cascabeles en la cabeza era algo propio de las caballerías y también de los locos no agresivos a quienes dejaban salir de los hospitales con una vestimenta colorida y un gorro con uno o varios cascabeles, una imagen muy similar a la del juglar histrión de finales de la Edad Media y a algunos zarragones, botargas, bobos, chiborras, birrias, cachibirrios, cipotegatos, etcétera, de las danzas tradicionales de la actualidad.

En el año 1642 un tratadista del arte del danzado contrapone las danzas de cuenta propias de la Corte a las danzas de cascabel (Esquivel, 1642: 45):

Todos los Maestros aborrecen a los de las danzas de cascabel, y con mucha razón, porque es muy distinta a la de cuenta, y de muy inferior lugar, y así ningún Maestro de reputación y con Escuela abierta se ha hallado jamás en semejantes chapadanzas... porque la danza de cascabel es para gente que puede salir a danzar por las

calles y a estas danzas llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia del día de Dios, y el danzado de cuenta es para Príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este Tratado.

En el año 1619 se produce un punto de inflexión en la procesión del Corpus de Madrid, es el año en el que salen por las calles de la Villa y Corte más danzas de cascabel que de cuenta (Pérez Pastor, 1901: 182):

7 Mayo 1619. Obligación de Gabriel de la Torre y Luis de Monzón, de presentar para las fiestas del Corpus de este año cinco danzas: una de música, otra de cuenta y tres de cascabeles, en precio de 10550 reales.

Las danzas aldeanas habían aparecido en la procesión del Corpus en Madrid ya a finales del *xvi*, pero es a partir de 1619, quizás ya antes, en 1612, con el mismo Gabriel Latorre, cuando comienzan a mencionarse con profusión las danzas de cascabel. Hay que tener en cuenta que Gabriel de la Torre era un maestro de danzas consolidado en la capital de España y hasta entonces solo había organizado danzas de cuenta y de invención. El predominio de danzas de cascabel se repite durante más años (Pérez Pastor, 1901: 215).

Juan de Esquivel seguía defendiendo a mediados del *siglo xvii* la superioridad de las danzas de cuenta sobre las de cascabel. El hecho cierto, según los datos que nos aportan los historiadores de ese periodo, es que a esas alturas de *siglo* las danzas de cascabel eran popularísimas. Cuando Esquivel menciona el «gracejo» de la «Tararia del día de Dios» nos está hablando del tarareo frecuente de las melodías que acompañaban a las danzas del Corpus Christi —el día del Señor o día de Dios—, que eran en su mayoría villancicos populares danzados (Esquivel, 1642: 45).

El *Entremés del paloteado*, de autoría dudosa, nos ofrece un buen testimonio de la danza tradicional en el teatro del Siglo de Oro. El argumento es el de un mozo que se encuentra desesperado por amar a una chica cuyo padre no la deja salir de casa. Un amigo del chico prepara un ardid: mientras él y otros amigos cómplices van a la casa del vejete Sabanilla —el padre de la chica— y lo entretienen danzando un paloteado, el novio la raptará para casarse con ella. Cuando regresan a casa, el vejete Sabanilla, maravillado con la danza, acepta el matrimonio y perdona que le hayan preparado el engaño.

En este entremés se nos dan detalles precisos de dos danzas de paloteo (Benítez, 1969: 193):

«Dentro las danças, y tamborilero, hacen ruido con los cascabeles,
y la flauta y tamboril...»

TAMBOR: Desta estaua enamorado

un galancete moderno,

y para poder robarla

hizo esta danza en el pueblo:

Tres hojas en el arbolé

meneábanse.

(...)

TAMB. Para celebrar las pazes

de la boda y casamiento,

dançando al son del Canario

alegres se despidieron;

Canario abona, a ruy fay fa,

si tú quieres torta,

yo quiero pan.

Nos vamos a detener en estas dos danzas del *Entremés del paloteado*, pues podemos hallar su rastro hasta la actualidad. El paloteado de *Las hojas en el arbolé* aparece en dos mojigangas, una en Sevilla del año 1672 (Buezo, 2008: 42) y otra sin localización del año 1702 (Martínez Rodríguez, 2015: 1295), ambas con danzantes gitanos. Las hojas del arbolé siguen paloteándose en algunos pueblos de La Rioja y Soria⁵, en Guadalajara (Conde, 2005: 109 y 125), en Cáceres (Barrios Manzano, 2008: 313 y 546), Segovia (Álvarez Collado, 2015: 156) y en las provincias de Palencia, León y Valladolid (Porro, 2015: 40).

Con el nombre de *canario* se conoce una danza originaria de las Islas Canarias seguramente traída a España de la mano de esclavos guanches (Pujol-Coll, 2021: 60). La mención más antigua del baile o danza del canario es de 1552 por Diego Pisador,

⁵ Letras recogidas por el autor en Viniegra de Arriba y Ventrosa de la Sierra (La Rioja) y Villaverde (Soria).

quien habla de las «endechas de Canario» (Cotarelo, 1911: CCXXXVI-VII). Las noticias sobre cómo era ese baile nos hablan de dos filas de danzadores enfrentados con «saltarelos» y «zapateados». De un entremés impreso en 1661 se deduce que se trataba de un baile fatigoso (Cotarelo, 1911: CCXXXVI-VII):

(...) que son tales mis mudanzas
que me tienen destruido;
las suelas traigo gastadas,
y tengo ya cano el pelo
del polvo que me levantan.
(...)
¡Basta ya de Canario
que le tome la sangre!
Escribano.
¿Qué han tenido
que ver con el Canario las heridas?
Alcalde.
Todas duelen al darle las puntadas,
y el Canario no sé más que dar patadas.

El baile del canario ha tenido una vida muy dilatada en el tiempo. España fue a finales del siglo XVI y comienzos del XVII un imperio de primer orden, época en que los bailes españoles se pusieron de moda en las cortes europeas. Josep Crivillé (1983: 264) nos detalla sobre el canario que «desde entrado el siglo XVI hasta comienzos del XVIII los tratados de danzas de las cortes europeas siguieron respetando la forma original del baile que nos describen los cronistas, es decir, la pareja enfrentada que se une y se separa con saltitos y taconeos». Seguramente las danzas cortesanas europeas no eran tan fatigosas como el popular baile de España.

En España hubo una corriente paralela a la europea, pues los maestros de danza cortesanos lo incluían en su repertorio. Esquivel lo menciona en 1642 junto a otras danzas de cuenta (Esquivel, 1642: 27). A la par, las danzas populares acogieron el baile del canario. Aparece citado en varios entremeses de ambiente popular como en *Las visitas de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa* de 1661 (Buendía, 1965: 778); en el entremés citado más arriba *Del paloteado* (Benítez, 1969: 196); en *La ladrona*

(Cotarelo, 1911: CCXXXVI-VII); y, junto con *Las hojas en el arbolé*, es bailado el canario por los gitanos de la ya citada mojiganga que se celebró en Sevilla en 1672⁶.

Quevedo es testigo del decaimiento de las danzas de cuenta cortesanas en beneficio de las populares y, entre ellas, el canario, que ahora definitivamente ha pasado a un rabelista barbudo, lo que equivalía en esa época a un músico callejero (Cotarelo, 1911: CLXV) :

Las fiestas y los saraos
nos los trueca en mojigangas,
y lo que entonces fue culpa
hoy nos la vende por gracia.
Los maestros de danzar,
con sus calzas atacadas,
yacen por estos rincones
dirigiendo telarañas.
Floretas y cabriolas
bellacamente lo pasan
después que las castañetas
les armaron zangamangas.
Con un rabel, un barbado
como una dueña danzaba,
y acoceando el Canario,
hacía hablar una sala.

Pero el viejo baile del canario sobrevivió gracias a que las danzas aldeanas de paloteo lo acogieron en su repertorio y ha llegado a este siglo XXI, donde aún se danza en algunas localidades. A simple vista el canario de los paloteos actuales no se distingue de las demás mudanzas de palos. Y muy probablemente el baile que nació en las islas afortunadas no sería hoy reconocido por sus creadores, aunque, como gran parte de las danzas de palos, mantiene la estructura de dos filas enfrentadas de cuatro danzadores cada una.

⁶ <https://journals.openedition.org/criticon/6280>, versos 248 y siguientes. Consulta el 11 de octubre de 2020.

Hasta comienzos del siglo xx pervivió un *ball de bastons* llamado el *canari* en San Quintín de Mediona (Barcelona) (Pujol, 1936: 119). Danzas llamadas *el canario* se palotean en la provincia de Zamora y en Trás-os-Montes (González Matellán, 2018: 196) y se danzan en la actualidad en La Rioja y hasta hace pocos años en la provincia de Soria (Asensio, 2023).

Estos canarios actuales son herederos directos de los canarios paloteados antiguos, pese al tiempo transcurrido desde su creación y a pesar de la variabilidad de toda forma dancística tradicional. Sorprende la continuidad rítmica, seguramente melódica, y la analogía de las letras de los antiguos canarios con los actuales:

Canario abona,
a ruy fay fa,
si tú quieres torta,
yo quiero pan.
(Entremés del paloteado, año 1668)

(Benítez, 1969: 193)

Canario mío,
canario,
fanegas de trigo
pa al año.

Canario mío,
canario ven,
si tú tienes trigo
yo también.

(Islallana, La Rioja)

(Ruiz, 2014: 21)

El cascabel es un adorno y pequeña percusión musical distintivo de las antiguas danzas aldeanas y que pervive en muchos bailes de palos actuales. Las danzas de hoy en día siguen siendo, si no aldeanas, sí del medio rural, pues es rara la capital de provincia o ciudad grande que ha conservado este arte, al margen de los modernos procesos de folklorización. El tiempo quitó la razón a los maestros cortesanos: apenas quedan danzas de cuenta —esas que se ejecutaban con precisión milimétrica en los pasos y ademanos majestuosos— mientras las de cascabel mantienen una pujanza envidiable, aunque poco visible, pues se conservan en localidades de

escasa población y se representan en muy pocas ocasiones, a veces ni siquiera una vez al año.

España y Gran Bretaña con sus *Morris dances* son los países de Europa que más danzas rituales conservan, habiendo desaparecido de otras naciones. La diferencia de estos dos países respecto al resto de Europa es abrumadora.

El arte dancístico español tuvo que enfrentarse a muchos momentos críticos. Si algunos teólogos del Siglo de Oro apoyaban estas manifestaciones exhortando a los fieles a bailar delante de la custodia en la procesión del Corpus Christi, como David lo hizo delante del Arca de la Alianza (San Juan de Ávila, 1941: 36), muchos obispos querían limitar las danzas a la mínima expresión y máximo decoro; otros bogaban por sacarlas de la procesión y, otros, por eliminarlas completamente. Los argumentos más empleados por los obispos prohibicionistas fueron «que Dios no necesita bailes» y «que los fieles se distraen de la oración»⁷. En la segunda mitad del siglo XVIII las proclamas de algunos obispos en sus constituciones sinodales coincidían con las ideas de los reyes ilustrados. Dos Reales Cédulas de Carlos III de los años 1777 y 1780 prohibieron las danzas en las procesiones (Santazilia: 8). La mayoría de los obispos asintieron de buen grado a este intento de racionalizar las celebraciones festivas y despojarlas de toda «corruptela». Las reales órdenes había que cumplirlas y tuvieron su efecto inmediato en las grandes ciudades y cabezas de obispado. Las ciudades las acataron, aunque algunas se opusieron elevando quejas y recursos al Gobierno, recursos que no prosperaron. Sin embargo, en el medio rural la danza estaba muy arraigada y solo bastaba la complicitad o la tolerancia de los sacerdotes para continuar con ella. Al fin y al cabo, la estética de la danza era festiva

⁷ Para el obispo de Gerona véase (Pujol, 1936: 77-78); para el de Segovia (Álvarez Collado, 2018: 143). El influyente padre Mariana (1536-1624) también se quejó de la poca decencia de las danzas procesionales; en su *Tratado contra los juegos públicos* afirma que «¡Ojalá pudiéramos negar lo que no se puede decir sin vergüenza! Toda esta torpeza haber entrado en los Templos y haberse hecho estos días danzas en las procesiones en las cuales el Santísimo Sacramento se lleva por las calles y por los templos con tal sonada y tales meneos cuales ninguna persona honesta sufriera en el burdel» (Mariana, s.a.: 125).

pero, a la vez, de profunda reverencia religiosa, y en muchas ocasiones eran cofradías religiosas locales las que la mantenían. La guerra de la Convención primero y la guerra de la Independencia después produjeron un gran trauma social y económico que afectó directamente a la danza popular: durante años no hubo lugar para celebraciones; el número de músicos se redujo a la mínima expresión y no había recursos económicos para pagar a los grupos de danzas ambulantes que hasta entonces se habían mantenido gracias a su arte. En consecuencia, los más de treinta años que discurrieron entre la pragmática de Carlos III y el final de la guerra de la Independencia y la posguerra condujeron al olvido del arte dancístico religioso en gran parte de España. Pero el empeño de algunos lugares fue memorable: las danzas se mantuvieron pese a la sacudida de los tiempos. A poco que las condiciones fueron mínimamente adecuadas, el arte dancístico renació.

A partir de 1812, y de modo progresivo, la danza procesional recobró el vigor que tuvo en tiempos anteriores. La fiesta del Corpus siguió celebrándose con suntuosidad en las ciudades y cabezas de obispado, pero la danza ya había desaparecido de la mayoría de ellas. Fue el medio rural, a veces durante la fiesta del Corpus, pero también en las fiestas patronales, romerías y Navidad, donde recuperó el antiguo vigor. Algunos danzadores comenzaron a ejercer su arte de forma desinteresada; la danza ya no dependía del pago de ayuntamientos o del obispado, ahora los encargados eran las sociedades de mozos o las cofradías religiosas, cuyos estatutos obligaban a danzar en determinados días del ciclo festivo.

El nacionalismo de finales del siglo XIX vio en estas exhibiciones populares un elemento de su propia identidad. Sin embargo, la danza tradicional siguió manteniéndose gracias al apego de la población por el arte dancístico y la devoción religiosa, no por las nuevas ideas. La novedad más relevante que aportó el nacionalismo fue la de llevar las danzas a los escenarios y grandes espacios abiertos para deleite de la nación. Pero las motivaciones para continuar con la danza tradicional fueron idénticas en todos los lugares. Los motivos por los que un ballador de bastons de Barcelona, Lérida o Tarragona golpeaba sus palos contra el ballador de enfrente siguieron siendo idénticos a los que movían a un danzador de Huesca, Palencia o de la Terra de Miranda portuguesa a golpear sus palos. La razón por la que un espatadantzari vizcaíno movía su espada ante la imagen del santo local era la misma que la de los lanzaos del norte de Huelva o el sur de Badajoz. A todos les movía la emoción del arte dancístico, la herencia recibida (a veces familiar, pues en muchos lugares el puesto de danzador se heredaba de padres a hijos),

la devoción al patrón local, los vínculos con el resto de danzadores, el compromiso con la comunidad local, la emoción festiva y hasta la hipnosis que produce el entrecocar continuo de los palos.

Hay un momento sublime en las fiestas donde se conservan danzas tradicionales: el músico (dulzainero, gaitero, flabiolare o chistulari) empieza a tocar la melodía, que puede ser el arranque de la procesión, un pasacalles o una reverencia al santo, y comienza la danza entre los vivos y gritos de ánimo del público. La música y la danza discurren por las calles de siempre, las paredes de las casas sirven de eco, año tras año, al repiqueteo de las castañuelas o al choque de los palos, y unas melodías sencillas a la vez que perennes ennoblecen el día grande de las fiestas. Así sigue ocurriendo en muchos lugares de España y Portugal.

En el siglo xx, la emigración a América, la guerra civil española con su posguerra y la despoblación del medio rural fueron factores para una drástica reducción de la danza religiosa. Un nuevo nacionalismo vino a enturbiar las límpidas aguas del arte nacional. La Sección Femenina de la Falange Española, que había nacido antes de la guerra civil como apoyo a los presos antirrepublicanos y que sirvió como retaguardia logística durante la contienda, fue la encargada de apropiarse del folklore patrio en su versión más desafortunada. El folklore oficial quedó en manos de las aguerridas mujeres de la Falange, con ellas llegó una manipulación trivial: mujeres que comenzaron a bailar danzas de hombres, invención de nuevas coreografías, adaptación o invención del traje regional femenino a su nuevo papel de danzantes. Y, de nuevo los grandes escenarios, plazas de toros y campos de fútbol, como las celebraciones del 1.º de mayo en el estadio Santiago Bernabéu ante el Generalísimo. Y los concursos regionales y nacionales de Coros y Danzas.

Pese a todo, las danzas tradicionales se restablecieron en muchas localidades tras el desastre bélico. La despoblación del medio rural afectó a las danzas de localidades menos habitadas, desapareciendo de muchas de ellas por una realidad determinante: no había mozos suficientes para danzar.

La transición y la llegada de la democracia coincidieron con una época de revitalización del folklore, por lo que las danzas tradicionales se mantuvieron e, incluso, fueron recuperándose en algunas localidades donde se habían perdido. No hubo en ese momento una revisión crítica del papel ejercido por los grupos de la Sección

Femenina de la Falange y los de Educación y Descanso del sindicato vertical. Al contrario, parecen haberse aceptado como parte del patrimonio inmaterial las coreografías inventadas o manipuladas. Algunos investigadores nos negamos a considerar que estos espectáculos tópicos formen parte del patrimonio cultural hispano.

La danza tradicional pervive sin intromisiones, como he dicho, en alrededor de setecientas localidades españolas. Después de tantos avatares históricos es admirable que goce de tal pujanza. La gran mayoría se desarrollan en el medio rural, incluso en pequeñas aldeas alejadas de grandes poblaciones; son muy queridas y valoradas por los miembros de la comunidad local, pero prácticamente ignoradas por el resto. Incluso muchos estudiosos del folklore desconocen el número exacto de danzas que hay en su entorno. Para reconocer el auténtico valor patrimonial de las danzas de estas aproximadas setecientas localidades hay que tener en cuenta que cada una de ellas puede tener desde una sola coreografía a más de treinta; que las distintas mudanzas se desarrollan en un entorno social, religioso y ritual concreto; que en algunos casos vienen acompañadas por pequeñas representaciones dramáticas; y que es muy destacada la variedad de melodías, instrumentos e indumentaria de los danzadores. Argumentos más que suficientes para ser consideradas como parte valiosa del arte dancístico nacional.

3. Las letras de las danzas

Este trabajo se centra en las danzas de palos, también llamadas paloteos, paloteados, palillos, troqueados, pauliteiros, ball de bastons y makil-dantza, cuyas melodías, frecuentemente, tienen letras de la antigua lírica popular hispana. Muchas aparecen en el magnífico corpus de Margit Frenk; algunas son idénticas, otras tienen alguna variación producto de la transmisión oral a lo largo de los siglos; otras son análogas, aunque no son iguales, y otras no aparecen en los *corpora* de Margit Frenk (2003) o José María Alín (1991) pero llevan el marchamo inconfundible de la lírica antigua. Es por ello que la tradición oral actual es otra fuente o vía de conocimiento de la lírica antigua. Pongamos algunos ejemplos de esas supervivencias que no aparecen en los autores clásicos y, en consecuencia, tampoco en los *corpora* citados, pero que nos indican, por su estilo poético, que provienen de aquellos dos siglos:

Florecida estaba la malva,
dábale el sol y ella relumbraba
(Dance de Codo, Zaragoza)⁸

¿Quién me las ha echado, madre,
las cadenas al pie?
¿Quién me las ha echado, madre?
Yo me las quitaré.
(Galve de Sorbe, Guadalajara)
(Conde, 2005: 127)

Scura, scura, scura,
que la nuite 'stá
quien la drumiría,
quien la drumirál
(Fonte de Aldeia, Trás-os-Montes, Portugal)
(Correia, 2018: 256)

Serà ací, serà allà, triarà la més bonica,
serà ací, serà allà, triarà la que voldrà.
(Arbós, Tarragona)
(Vallverdú, 2005: 225)

Aún perviven canciones que el pueblo cantaba en el siglo xv, como la que figura en el *Cancionero* de la Colombina: «Que non sé filar, ni aspar, ni devanar» (Frenk, 2003, II: 1361, 1907B), cantada de esta manera en Viniegra de Arriba (La Rioja):

No es todo hilar ni devanar, mariquita,
no es todo hilar ni devanar ni aspar.
(Viniegra de Arriba, La Rioja)
(Schindler, 1941: 463)

⁸ Recogida por Arcadio Larrea Palacín antes de 1945 en Codo (Zaragoza) y publicada online: Emilio Ros-Fábregas, Juan Albacete-Maza, Sofía López Martínez, Emma Llésera Girona, «La malva», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15147>, consultado en 30/08/2024.

O esta otra que pervive en Almaraz (Cáceres):

Las avellanitas, madre,
yo me las varearé,
cada cuatro en un pimpollo
ayúdamelas a coger.

Antecedentes de esta podría considerarse otra recogida en Frenk (2003, I: 1109A):
«¡Deja las avellanitas, moro! / que yo me las varearé, / tres y cuatro de un pimpollo,
/ que yo me las varearé».

Y lo mismo podemos decir de esta letra de Muro de Cameros (La Rioja):

Trisca y danza la serrana
trisca y danza en la cabaña.
(Muro de Cameros, La Rioja).

Cuyo antecedente sería: «Salteóme / la serrana / junto al pie / de la cabaña»
(Frenk, 2003, I: 994A).

Las canciones referidas en este artículo son solo una muestra del gran número de vil-lancicos antiguos que perviven en las danzas de la Península Ibérica. Hay muchas más y están caprichosamente repartidas por toda la geografía del norte peninsular.

Que haya en España y Portugal abundancia de danzas de palos con letras cantadas es algo que no ocurre en danzas similares del resto de Europa, como las «Morris dances» británicas, que usan melodías sin letra, melodías que suelen ser populares, folklóricas o creadas por algún músico para la ocasión.

4. Características de las letras

Las letras más arcaicas de las danzas de palos tienen las características de la antigua lírica popular hispana. Se trata de una poesía breve, emotiva, en ocasiones misteriosa y cargada de simbología erótica. Para descifrarla mejor hay que conocer los códigos amorosos de la antigüedad. La mujer morena en las coplas de ronda más actuales

«mi morena, la mi morena, eres morena y graciosa» es sinónimo de la novia o la mujer pretendida. En la antigüedad la morena era la mujer experta y dispuesta para el amor, frente a la «blanca» o «la mujer en cabello», que era la doncella no estrenada en el amor pero deseosa de él. La blancura y la morenez no eran solo un código, era algo muy real, pues, generalmente, las jóvenes doncellas eran retenidas en casa para preservar su virginidad y, en consecuencia, apenas les daba el sol; por el contrario, la mujer madura y dispuesta para el amor podía ser una labradora o pastora que andaba por las calles y el campo y cuya piel había sido curtida por el sol y el aire⁹.

Dos, tres van por una aliaga,
morenita mía,
dos, tres van por una aliaga,
morenita andar.
(Lécera, Zaragoza)¹⁰

La alternancia grave/agudo, tan habitual en las danzas contemporáneas, es un recurso de la lírica antigua. ¡Cuánto juego ha dado durante siglos la belleza de mujer morena y el cambio de acentuación de este adjetivo! Morena, morená, morené, morení. En la actualidad ese acento final se debe a que el lazo de la danza termina con un golpe de los palos, golpe que acentúa la sílaba final. Podemos deducir que este fenómeno ya ocurría en los bailes del siglo XVII. *La visita de la cárcel* termina con un baile con las sílabas finales acentuadas, seguramente acorde a su ejecución y no a la norma gramatical (Cotarelo, 1911: 513):

¡Pulí, pulidí, pulido alcaldé!
¿por qué galeritas, si no hay por qué?
¡Pulí, pulidí, pulidó, presó!
Que no hay galeritas sin delitó.

Otras características de las letras de las danzas de palos que concuerdan con el estilo y la simbología de la antigua lírica popular hispana son el viento referido a la pasión sexual masculina: «Peludillos son, los pajaritos, madre, / peludillos son que

⁹ Véase, entre otros (Álvarez Pellitero, 1988).

¹⁰ Recogida por Arcadio Larrea Palacín antes de 1945 en Lécera (Zaragoza) publicado *online* en Emilio Ros-Fábregas, Juan Albacete-Maza, Sofía López Martínez, Emma Llésera Girona, «Dos, tres», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15206>, consultado en 30/08/2024.

vuelan por el aire» (Utande, Guadalajara) (Conde, 2005:64); la llamada a la madre; la negación repetida, «Por aquel gallo capón / que por mi puerta pasó / no le quiero, no» (Valverde de los Arroyos, Guadalajara) (Conde, 2005: 78); el carácter fluctuante de la métrica; y el uso de paralelismos y pleonasmos. El carácter festivo de la danza ha desechado las poesías que reflejan el sufrimiento del amor no correspondido, tanto femenino como masculino.

5. Las danzas de palos incorporan canciones populares de los últimos cinco siglos

Las danzas de palos han estado vivas y activas durante cinco siglos. Durante este tiempo no solo han mantenido viejas canciones de la lírica antigua, sino que han ido incorporando canciones de todos los tiempos. Canciones anónimas que el pueblo ha cantado e, incluso, melodías de la música culta que también han llegado al pueblo. Vamos a citar los casos más frecuentes.

5.1. Bailes del siglo XVI

Del siglo XVI provienen bailes antiguos como el canario (ver *supra*), el villano, la danza de los cuatro monteros del rey don Alonso y la pavana, que de ser danza de cuenta pasó al repertorio de danzas de cascabel.

En el siglo XVI hubo una canción que se hizo popularísima en toda España y cuya letra decía:

Al villano se le dan
la cebolla, vino y pan.

Pero este dístico se amplió hasta convertirse en una falsa cuarteta:

Al villano qué le dan,
la cebolla pan y vino.
Al villano qué le dan,
la cebolla vino y pan.

Fue una de las canciones más conocida de finales del XVI, siguió siéndolo en el siguiente y no ha desaparecido del todo del folklore reciente. Viene a recordarnos la modesta comida de los campesinos de la época cuyo sustento básico se basaba en el pan, el vino y la cebolla.

La canción se bailó de muy diversas maneras: como baile de plaza, como danza de palos y hasta como danza cortesana de cuenta. En el folklore actual sobreviven bailes de plaza que llevan el nombre de villano, con una melodía casi idéntica a la que anotó en partitura Francisco de Salinas en el siglo XVI (Rey, 1978: 24). Hay también melodías de baile fácilmente identificables como villanos que han perdido el nombre o lo han cambiado. Algunos paloteados hispanos actuales o recientes mantienen la letra y tienen todos ellos una melodía muy similar entre sí y muy parecida a las notaciones de Francisco de Salinas:

Al villano qué le dan,
 qué le daban al villán.
 Al comer le daban sopas
 y al cenar sopas y pan.
 (Aldeadávila de la Ribera, Salamanca)
 (Vergara, 1990: 31)

El Tiano no té pa,
 a la canalla, a la canalla,
 el Tiano no té pa,
 a la canalla fa ballar.
 El Tiano no té vi,
 a la canalla, a la canalla,
 el Tiano no té vi,
 a la canalla fa dormir.
 (Anglesola, Lérida)
 (Vallverdú, 2005: 94)

Al bilhano de Zamora,
 le dā pã cun cebolha,
 al bilhano le que le dā?
 Cebolhicas, alho e pã.
 (Algozo, Cercio, Trás-os-Montes, Portugal)
 (Correia, 2018: 270)

La danza del Rey don Alonso se mantiene en Hoyocasero (Ávila):

Cuatro monteros del rey don Alonso,
cuatro monteros mataron a un oso.
Rey don Alonso, rey mi señor,
rey de los reyes, el Emperador.
(Hoyocasero, Ávila)
(Schindler, 1941: 101)

En el siglo XVI la canción se bailó a veces como danza de cuenta y otras veces como de cascabel. Pero a comienzos del siglo XVII era una danza solo de cascabel:

4 Mayo 1611. Obligación de Andrés de Nájera y Gabriel de la Torre de sacar en las fiestas del Corpus de este año, dos danzas, una de El Rey don Alonso, que será de cascabeles, y otra de Cuenta.

La pavana fue una danza cortesana y de cuenta que pasó al repertorio de las danzas de palos. No debió ocurrir el trasvase a finales del siglo XVI, cuando la pavana estaba de moda entre la nobleza, sino un siglo o dos más tarde. Se conservan con el nombre de pavana varios balls de bastons en las provincias de Barcelona y de Tarragona (Vallverdú, 2005: 188, 219, 264 y 372) en que se golpean los bastones en el suelo. Aún guarda cierto aire reverencial en localidades como Arbós o Vilanova i la Geltrú.

5.2. Canciones del siglo XVII que se incorporan a los paloteados

A mediados del siglo XVII se hizo popular un baile llamado de Marizápalos. Lo bailaba una actriz apodada La Calderona por ser hija adoptiva de un hombre de teatro llamado Juan Calderón, también fue llamada La Marizápalos porque hizo famoso el baile de este nombre. Fue famosa amante de Felipe IV. La letra de este baile decía así:

Marizápalos baxó una tarde
al verde sotillo de Vaciamadrid,
porque entonces, pisándole ella,
no hubiese más Flandes que ver su país.
(Vergara, 1990: 25)

Estos versos son fácilmente reconocibles en el paloteado actual de Majaelrayo (Guadalajara) (Conde, 2005: 147) y Yebra de Basa (Huesca)¹¹:

Marizápalos bajó una tarde
al verde sotillo que va hacia Madrid
a coger las flores más bellas
de mayo y abril, de mayo y abril.

La poesía culta apenas tiene cabida en las danzas paloteadas, pero hay alguna excepción como esta letra del dance de Quinto de Ebro (Zaragoza):

Tristes quejas y tormentos
al céfiro blando combaten,
con razón o sin razón,
si por Filis me destierran,
malhaya a lejanas tierras
por su extremo rigor.
Ay, tirano amor,
celos encendidos
muero por mayor dolor¹².

Los versos anteriores nos recuerdan mucho a un soneto de Lope de Vega cuyo comienzo es «Céfiro blando, que mis quejas tristes» (Lope de Vega, 1969b: 59).

También fue en el siglo XVII cuando los actuales balls catalanes llamados tiano, pericó, perico, pericu, rotllet (rodillo) o viulet, emparentados con los villanos castellanos, se extendieron por Lérida, Barcelona y Tarragona. Como aquellos, estos también convirtieron el dístico inicial en una falsa cuarteta con tarabilla interna:

¹¹ Recogido por Arcadio Larrea Palacín en Yebra de Basa (Huesca) antes de 1945, publicado online en Emilio Ros-Fábregas, Rodrigo Ahumada Arce, «Marizápoles [Marizápalos]», Fondo de Música Tradicional/ IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/18739>, consultado en 30/08/2024.

¹² Recogido por Arcadio Larrea Palacín en Quinto de Ebro (Zaragoza) antes de 1945, publicado online en Emilio Ros-Fábregas, Juan Albacete-Maza, Sofía López Martínez, Emma Llésera Girona, «Las quejas», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15164>, consultado en 30/08/2024.

El Tiano no té pa,
 a la canalla fa ballar.
 El Tiano no té pa,
 a la canalla, a la canalla,
 el Tiano no té pa,
 a la canalla fa ballar.

Las melodías con las que se cantan e interpretan los villanos paloteados en Castilla, Aragón, Portugal y las provincias catalanas referidas son muy parecidas.

5.3. Canciones del siglo XVIII

Del siglo XVIII nos llegan contradanzas, tiranas, oraciones, loas, gozos a los santos y vírgenes (goigs en catalán) y rosarios de la aurora. Incluso un movimiento del célebre Boccherini, compositor italiano afincado en Madrid, se deja sentir en alguna danza de palos actual¹³.

A partir de este siglo se incorporan a las danzas de palos melodías sin letra que llegan hasta nuestros días. En sustitución de la letra, los danzadores ensayan con un tarareo.

5.4. Canciones del siglo XIX

El siglo XIX aporta marchas militares que se convierten en pasacalles y paloteos por su ritmo binario. Del mismo siglo nos llegan canciones que nos hablan de guerras y pronunciamientos: del general Torrijos, el Trágala que se hizo popular cuando Fernando VII tuvo que jurar la Constitución liberal, los Sitios de Zaragoza, la Marcha Real (actual himno de España), el himno de Riego, la muerte de Prim, mazurcas, la cachucha y bailes boleros.

¹³ Véase <https://www.riojarchivo.com/el-del-cachiberrio/>.

5.5. Canciones de los siglos xx y xxi

Del siglo xx son fácilmente reconocibles algunos cuplés, pasodobles, canciones de zarzuela, el casachot y la raspa. En Cataluña los balls de bastons actuales se extienden con profusión e incorporan melodías tan modernas como un popurrí de la Compañía Eléctrica Darma, temas del grupo valenciano Al Tall y de Radio Tarifa. Algunos son ya de este siglo xxi¹⁴.

6. Romances

Dentro de este panorama el romancero asoma modestamente en las danzas de palos. Pero esa tímida aparición aporta datos relevantes sobre la vinculación del arte del danzado con la gran poesía tradicional hispana. Baste observar en qué danzas aparecen los romances y qué otras canciones los acompañan.

6.1. Romances viejos que aparecen en localidades donde hay predominio de lírica antigua en su paloteado

En Sotillo del Rincón, provincia de Soria, aparecen dos danzas con letras de romances. La primera es el viejo romance de *Fray Pedro* (IGR: 0665):

Estaba fray Diego	sentadito al sol,
las bolsas colgando	y tieso el bastón.
Pasó una señora	y como le vio,
le dijo muy seria:	—¿Qué es eso, señor?
—Estas son las bolsas	de la munición
y ésta es la pistola	con que apunto yo— ¹⁵ .

¹⁴ A lo largo de los últimos cinco siglos también se han ido incorporando a las danzas de palos melodías y letras del folklore tradicional: albaes, albadas, seguidillas, coplas de ronda, jotas, revoladas, entradillas, pasacalles o cercavilas, canciones de enramada, refranes y dictados tópicos.

¹⁵ Informa Antonio Palomar Asensio, Moreno (18/1/1939), en Vinuesa (Soria) el 18 de agosto de 2002.

Y un fragmento de la *Merienda de las tres comadres* (IGR: 0275):

Salieron las tres comadres una tarde a merendar
ajito y miel, quesito y pan, peritas que en el olmo están.
(Díaz Viana, 1983: 187)

Todos los demás lazos que acompañan a estos dos romances paloteados provienen sin excepción de la lírica antigua como son: «Aquel caballero, madre»; «Al villano se le dan»; «Quién te cortó, naranjuela»; «Canario mío, canario»; «Rui señor, qué dirá mi amor»; «El gallo capón pasó por aquí»; «Tres, tres, tres conejitos son»; «Trigo menudito me lo habéis de dar» (Asensio, 2007: 15, 28, 29, 31, 33, 33, 35, 36).

Esto evidencia que los dos romances citados viajan en el mismo baúl del tiempo que las canciones y que todos ellos ya se cantaban y danzaban a comienzos del siglo XVII, seguramente en Sotillo del Rincón o, al menos, en el valle del Tera soriano, donde, por otra parte, se han conservado danzas con letras antiguas.

Algo parecido ocurre en Moral de la Reina (Valladolid), uno de cuyos paloteados es un fragmento de *La dama y el pastor* (IGR: 0191) (Fernández, 2018: 52):

Pastor, si vienes a verme,
no vengas por la trasera,
vete por la delantera
que no te han de responder,
porque tengo, tengo
el ganado en la sierra,
porque tengo, tengo
de ir a por él.

Las letras de otros paloteados del mismo lugar pertenecen en gran parte a la lírica antigua, aunque también tienen incorporadas oraciones cantadas y letras del siglo XVIII. Entre ellas hay una *contrafacta* de la conocidísima canción del siglo XVI, «Esta sí que se lleva la gala, esta sí, que las otras no» (Fernández, 2018: 48).

Esta sí que es la cruz verdadera
en la que Cristo murió,
esta sí que es la cruz verdadera,
esta sí que las otras no.

Fuentes de Ebro en la provincia de Zaragoza conserva letras de la lírica antigua y, junto a ellas, un fragmento de *La bella en misa* (IGR: 0107):

Allá arriba hay una ermita
que la llaman San Antón,
tus ojos, morenitos, niña,
tus ojos, morenitos son¹⁶.

En Condemios de Arriba y Galve de Sorbe (Guadalajara) se palotea el romance del *Conde Niño* (IGR: 0049) (Conde, 2005:125):

Madrugaba un caballero	la mañana de San Juan
a dar agua a su caballo	a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe	canta un rústico cantar,
las aves que iban volando	se pararon a escuchar.

Es muy relevante lo que ocurre en estas dos localidades: este fragmento inicial se repite cuatro veces mientras se realiza el lazo completo. Se trata de un romance tan conocido que podría ser cantado por completo con su melodía repetitiva. Sin embargo, en las danzas de palos se opta por una economía de recursos: bastan los primeros versos para dar soporte a la danza, la melodía es la base rítmica para el ensayo por lo que la letra y el argumento del romance pasan a un segundo plano, bastan unos pocos versos una y otra vez repetidos para su ejecución, no es necesario cantarlo entero.

Unos enigmáticos versos que parecen de las *Señas del esposo* (IGR: 0113) se cantan en el dance de Apiés, al norte de la ciudad de Huesca:

¹⁶ Recogido por Arcadio Larrea Palacín en Fuentes de Ebro (Zaragoza) antes de 1945, publicado online en Emilio Ros-Fábregas, Juan Albacete-Maza, Sofía López Martínez, Emma Llésera Girona, «Tus ojos morenitos son», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15140>, consultado en 30/08/2024.

Dime, dime, Lanzarote, tú que vas a ver al rey,
llevas armas y caballo, bien lo habrás de menester¹⁷.

El romance *Él reguñir, yo regañar* (IGR: 0171) se presenta en ocho localidades que van desde Guadalajara hasta Trás-os-Montes, acompañado con letras de la lírica antigua.

Me quiso casar mi padre con un pulido pastor,
patituerto, jorobado y hecho de mala facción.
No me deja ir a misa, menos a la procesión
porque quiere que me quede remendándole el zurrón.
Él reguñir, yo regañar,
no sé lo que tengo que remendar
aunque se le pierda el pan.
Las albarcas son de criba los dedales de serón,
las calcetas son de esparto para hacer un cuarterón.
(Caballar, Segovia)
(Álvarez Collado, 2018, 288)

Los primeros versos de *Bernal Francés* (IGR: 0222) se cuelean en una mudanza de palos llamada *Las paradetas en Yebra de Basa* (Huesca), tocada con la flauta de tres agujeros y el salterio:

Perejil está en la puerta, Hierbabuena baja a abrir.
—Buenas tardes, Hierbabuena. —Bienvenido, Perejil—¹⁸.

Los siguientes versos parecen provenir de un romance erudito y se cantan y palotean en cuatro localidades portuguesas: Constantim, Vila Chã de Braciosa, Duas Igrejas, Cércio y San Martín de Angueira (Correia, 2018:210):

¹⁷ Recogido por Arcadio Larrea Palacín en Apiés (Huesca) antes de 1945, publicado online en Emilio Ros-Fábregas, Juan Albacete-Maza, Sofía López Martínez, Emma Llèsera Girona, «Lanzarote», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15474>, consultado en 30/08/2024.

¹⁸ Recogido por Arcadio Larrea Palacín en Yebra de Basa (Huesca) antes de 1945, publicado online en Rodrigo Ahumada Arce, «Las Paradetas», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas <https://musicatradicional.eu/es/piece/18735>, consultado en 30/08/2024.

Cumbidórum a D. Rodrigo
 e a don Santcho de Portugal,
 a pã e vino,
 carneiro por assar;
 quanto mäs valira
 ni le cumbidar.

Lo mismo ocurre en Tábara y Muelas de Pan, en la limítrofe provincia de Zamora:

Convidaron a Don Rodrigo
 y a Don Sancho de Portugal
 Convidaron a pan y a vino
 y a carnero por asar
 Cuánto más valdría no haber convidao
 No haber convidao
 Tí ta ti ta ta ti ta ti ta
 Ti ta ti tara ra ta tá¹⁹.

El comienzo del romance *¡Ay de mi Alhama!* (IGR: 0040.6) aparece en un paloteado de Trás-os-Montes (Correia, 2018: 233):

Passeába-se el rei moro,	pulas calles de Granada,
cun el resplandor del sol,	le rellumbraba la spada;
cun el resplandor del sol,	le rellumbraba la spada.

La presencia de estos versos es un enigma, ya que se trata de un romance de casi nula presencia en la tradición oral moderna.

La melodía de una versión portuguesa del romance de *La Loba Parda* (IGR: 0235) se canta y se interpreta en Cércio (Trás-Os-Montes) mientras se ejecuta un castillo humano llamado en mirandés «Salto al castielho». No se trata de una danza de palos, pero se ejecuta dentro de la suite de danzas paloteadas. El texto del romance se canta completo y dos deben ser las razones para que esto suceda. La primera es que la canción es tan solo un decorado musical mientras se forma

¹⁹ Informa Alberto Jambrina Leal, el 31 de mayo de 2023.

la torre o castillo de danzadores de tres alturas y el último de los danzantes sube a la torre humana de un salto y da una voltereta sobre su cabeza para tratar de caer al suelo de pie, al otro lado del castillo. La canción, como decimos, es un decorado, nada importa su ritmo ni en qué frase musical se organice el castillo y se produce el salto.

La segunda razón para que se haya conservado completo el texto es que muy probablemente el romance se incorporó tardíamente a la danza local. Los demás saltos al castielho mirandeses y los castillos y castels de España no suelen tener una letra cantada.

Indo iou mie siêrr'arriba delante de mi'ganado,
 repicando a mie caldeiro, remendando ne mie samarro.
 E me saliu ua lhóba mais grande qu'ua bitêla,
 me tirou ua cordeira filha d'ua obelha branca,
 neta d'ua obelha negra, filha del melhor marrão
 qu'na la siêrra se passeia.
 —Deixa la cordeira, lhoba, mira que t'sal'cara.
 —Qué dizes tu, pastor, na dentro de tu samarra
 se pa ti e pa tous perros ua mano matchegaba?
 —Abaixo, siête catchórrros, arriba, perra Guadiana,
 que si matardes la lhóba tenereis lá cena gana,
 siête caldeiros de lheite e outros siête de taalhada,
 mas si no me la matardes apanhais caiatada—.
 Andiverúm siête lheugas, todas siête por arada
 e al fim de siête lheugas ya la lhoba iba cansada.
 —Tchama les perros, pastór, qu'iou no buólbo a tu malhada,
 que perros como los tous no los hai na Portual—.
 (Correia, 2018: 182)

El romance de *La loba parda* (IGR: 0235) parece también de incorporación reciente en un lazo de Muelas de Pan en Zamora (González, 1983: 51). Se ejecuta al son de la flauta de tres agujeros y tambor. Tampoco se trata de una danza paloteada sino de castañuelas, pero se lleva a cabo junto con otras de palos. Se corresponde con un modelo dancístico conocido en Zamora, Trás-os-Montes y Cáceres como *La bicha* y, en otros lugares, como *La culebrilla*, *la culebra*, *la larga*, *cadena* o *serpentin*. Todas estas bichas, culebras, cadenas y serpientes tienen algo en común: se rompe el

discurrir en parejas y se forma una sola hilera de danzadores que evolucionan en fila serpenteante o en zigzag. Este modelo, extendido por toda la geografía del paloteo, no suele tener letra, razón por la que presumimos que el romance ha sido de incorporación reciente. Tanto en el caso del salto al castielho de Cércio como en la bicha de Muelas de Pan suponemos que la incorporación del romance ocurrió mediado el siglo XIX, en pleno esplendor de este en las comarcas de tradición merinera.

Tanto en Cércio (Trás-os-Montes) como en Tábara (Zamora) se danza un paloteo llamado *Por las calles de Roma*, que tiene cierta analogía con el romance de los *Primos romeros* (IGR: 0142). Se trata en ambos casos de un fragmento corto, una canción que parece haberse desgajado del romance:

Por las calles de Roma,
mirai, mirai, como ando!
Todos pelegrinindo,
todos pelegrinando.
(Cércio, Trás-os-Montes)

Por las calles de Roma
ahí van peregrinando
por gozar de tu hermosura
iban muy bien pelando.
Las vueltas.
Tiri, tiri, tiri, tiri, tiriteira,
tiri, tiri, tiri, tarará, tran-tran.
Tran, tran. tran, lalalá, la...lá,
tran,tran, tran, lalalá, lan... lán.
(Tábara, Zamora)²⁰

²⁰ Informa Alberto Jambrina Leal, el 31 de mayo de 2023.

Los primeros versos de un romance sobre la pasión de Jesucristo titulado *Desde el huerto hasta el Calvario* (IGR: 0697) aparecen en una danza de castañuelas de Belorado (Burgos) entre los troqueados de sus fiestas patronales:

La Virgen tenía un huerto, el huerto tenía un rosal,
el rosal tenía rosas, rosas tenía el rosal.
(Gómez, 2001: 41)

En Montehermoso (Cáceres), uno de los paloteos de la danza de Los negritos de San Blas lleva por título *El ama del cura*. Puede tratarse de los primeros versos de *El cura pide chocolate* (IGR: 0177):

El ama del cura está mala en la cama,
y el cura le dice levanta muchacha,
y el cura le dice levanta muchacha.

Otro romance que provisionalmente nombro como *No te pique la pimienta* aparece en la provincia de Cáceres y en la comarca portuguesa de Miranda de Douro. Es un romance picaresco del estilo *Fray Pedro o Pregunté si había cena*. No está catalogado en el IGR:

Cuatro cuartos de pimienta en la casa del rincón,
la tendera no está en casa, el tendero me la dio.
Si la pido a la criada por si ella me la da mejor
y al cabo los nueve meses la pimienta reventó.
¡Cómo pica la pimienta!
(Mirabel, Cáceres)
(Barrios, 2008: 554)

Cuatro cuartos de pimenta en la tienda del rincón,
el tendero no está en casa, la criada me vendió.
me ajusté con la criada, a ver se ajustaba mejor.
A cabo de nueve meses, la pimenta rebentó.
Tiene cuenta, tiene cuenta,
no te pique la pimienta.
(Tierra de Miranda, Portugal)
(Correia, 2018, 247)

Como vemos, hasta ahora los romances que aparecen en los paloteados o son cortos o son solo fragmentos. La razón de ello es que el paloteado busca en la letra un soporte musical básico, fundamentalmente rítmico, basta una canción corta repetida varias veces para ejecutar la danza. Además, la danza rara vez representa lo contenido en su letra, no hay teatralización de la letra. Es por ello que el romance ha quedado reducido a una mínima expresión, el recuerdo de un texto que en otro tiempo o en otro contexto fue más largo.

6.2. Romances vulgares en danzas paloteadas

A partir del siglo XVIII se incorporan al repertorio dancístico romances vulgares como *Mambrú* (IGR: 0178), *La divina peregrina* (IGR: 5006) o *Los pajaritos de San Antonio* (IGR: 0194). Tienen bastante presencia en las zonas dancísticas de España y Portugal. Contrariamente a lo que sucede con el romancero viejo, los nuevos romances se recuerdan en tiradas de versos más largas, pese a que en el arte del danzado es casi irrelevante que los ejecutantes recuerden mayor o menor número de versos.

Junto a estos romances, también a partir del siglo XVIII, se incorporaron a las danzas de palos diálogos teatralizados entre mayores y rabadanes, el demonio y los ángeles —también vírgenes, santos y buenos pastores—, y moros y cristianos. La propia danza a veces escenificaba esos diálogos teatralizados, otras, se realizaban antes o después de los paloteos. Este teatro vulgar llega hasta nuestros días y, en ocasiones, en metro romance. Se mantiene muy vivo en Zaragoza y Huesca. Y aún quedan restos de ello en las provincias de Barcelona, Lérida y Tarragona. El romance de *Fierabrás* (IGR: 5114) se representa teatralizado en los dances de Sena y Sariñena en Huesca y en La Baña (León) (Cavero, 2023: 9).

En Sitges (Barcelona), donde se conserva una potente tradición dancística, se representaban varias danzas teatralizadas durante el siglo XIX y entrado el XX y, entre ellas, dos que eran romances vulgares o nuevos, el de *Rosaura la de Trujillo* (IGR: 0901) y el *Ball de Serrallonga* (IGR: 0948) (Fontanals, 1980: 2-3).

En las danzas con que Villacañas (Toledo) honra al Cristo de la Viga —la imagen de Jesucristo en la cruz—, los danzantes, después de ejecutar varios paloteados, dirigen a la talla sagrada varios dichos entre los que se encuentran tres romances

sobre la vida de Jesucristo: *La Virgen y el ciego* (IGR: 0226), *La soledad de la Virgen* (IGR: 0098.1) y *La Verónica* (Sin catalogar)²¹.

La semana de la vida, quizás IGR: 2952, *A Semana Amorosa*, es la letra de un romancillo en una danza de Majaelayo (Guadalajara) (Conde, 2005: 148):

Domingo me enamoré, lunes los recados,
martes las visitas, miércoles nos casamos,
jueves viví con la novia viernes la di de palos,
sábado se murió y domingo la enterramos.

La muerte de Canedo es una canción narrativa moderna que cuenta la muerte en el año 1902 de un alborotador que acudía a las ferias y romerías de la zona de Vimioso en Portugal. En este caso se evidencia, una vez más, que la letra es una excusa, un apoyo melódico para el ensayo. El contenido de la letra es opuesto a su funcionalidad: la danza se baila dentro de la iglesia y frente a ella. No cabe imaginarse que en el templo se quiera rendir culto a un delincuente.

Já mataram no Canedo mas não foi na sua terra;
foi no Santo Antão da Barca, á esquina da capela.
O Canedo 'stava borracho, com vinha e aguardente.
Mandaron tocar a fogo no meio de tanta gente.
Já mataram o Canedo, no meio de tanta gente.
(Tierra de Miranda, Portugal)
(Correia, 2018: 198)

L'esquerpa (OTIT: Les transformacions; L'esquiva, Persecució amorosa) es una canción dialogada en metro romance y uno de los balls de bastons históricos de Villanueva y Geltrú (Barcelona) (Vallverdú, 2005: 258-259):

—Per més que'm cantes aubades casa ab tu no'm veurán,
abans per l'algua irá nadant. La griva griva, la griva ban.
—Si tu te'ns fas una truyta que per l'algua irá nadant,
jo me'en faré pescador que t'anirá pescant.

²¹ <https://youtu.be/pE15l9HHhWk?si=FbpN1v2-yQWn5ELh>, consultado el 17 de febrero de 2024.

—Si tu ten fas pescador que me n'anirà pescant,
 jo me-n tornaré una griva: ginestrans iré menjant.
 —Si tu ten fas una griva i ginestrans vas menjant,
 jo men faré un astor que te n'anirà caçant.
 —Si tu te'n fas un astor que me n'anirà caçant,
 jo me'n tornaré una llebra d'aquell bosc que n'es tant gran.
 —Si tu ten fas una llebra d'aquell bosc que n'es tant gran,
 jo me'n faré un cassador que te n'anirà tirant.
 —Si tú te fas un caçador que me n'anirà tirant,
 jo me-n posaré un vestit on les bales noi podran.
 —Si tu te'n fas un vestit on les bales no-i podran,
 jo me'n faré l'esbarzer que te l'anirà estripant.
 —Si tu te'n fas l'esbarzer que me l'anirà estripant,
 jo me-n tornaré una erbeta d'aquell prat que n'es tant gran.
 —Si tu te'n fas una erbeta d'aquell prat que n'es tant gran,
 jo me'n faré l'aigua fresca que te n'anirà mullant.
 —Si tu te'n fas l'aigua fresca que me n'anirà mullant,
 jo me'n tornaré rateta que se n'anirà amagant.
 —Si't tornes una rateta que se n'anirà amagant,
 jo men tornaré un gatet que te n'anirà caçant.
 —Si tu te'n fas un gatet que me n'anirà caçant,
 jo me'n tornaré la lluna: pels aires iré volant.
 —Si tu ten tornes la lluna que pel cel irà volant,
 jo me'n tornaré lo núvol que te n'anirà tapant.
 —Si tu te fas el gros nuvol que me n'anirà tapant,
 jo me'n tornaré una flor que'ls ulls s'hi enamoraran.
 —Si tu te'n fas una flor que'ls ulls s'hi enamoraran,
 jo me'n faré jardiner que te n'anirà regant.
 —Si tu te'n fas jardiner que me n'anirà regant,
 jo me'n tornaré lletuga, lletugueta d'enciam.
 —Si tu te'n tornes lletuga, lletugueta d'enciam,
 jo me'n tornaré la terra que te n'anirà criant.
 —Si tu te'n tornes la terra que me n'anirà criant,
 jo me-n tornaré una monja i en convent me ficaran.
 —Si tu't tornes una monja, en convent te ficaran;
 més jo'm tornaré fraret i t'aniré confessant.

—Si tu't tornes un fraret que m'anirà confessant,
 jo me'n tornaré una morta, i a la tomba'm tiraran.
 —Si tu te-n fas una morta que a la tomba tiraran,
 jo me'n tornaré una caixa i dins meu te ficaran—.

7. Conclusión

El romancero ha acompañado en ocasiones a las danzas de palos. Tanto el tipo de romance que aparece en las danzas de palos como el resto de canciones y melodías que le acompañan en distintos lazos o mudanzas son un indicador de la antigüedad de cada conjunto de danzas. El romancero viejo se presenta en versiones muy cortas o breves fragmentos de apenas cuatro hemistiquios. El romancero nuevo puede aparecer como un añadido junto a danzas antiguas, en comarcas donde las danzas de palos son más modernas y en diálogos teatralizados junto a las danzas. El romancero, la lírica antigua, el cancionero moderno y el arte dancístico han viajado de la mano durante los últimos cinco siglos.

Bibliografía

- Alenda y Mira, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Alín, José María (1991), *Cancionero tradicional*, Editorial Castalia, Barcelona.
- Álvarez Collado, Fuencisla (2018), *Danza y rito en la provincia de Segovia*, Segovia, Diputación provincial.
- Álvarez Collado, Fuencisla (2015), *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*, Segovia, Diputación de Segovia.
- Álvarez Pellitero, Ana María (1988), «La configuración del doble sentido en la lírica tradicional», en Vicenç Beltran Pepió (ed. lit.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela (La Coruña) 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 145-155.
- Asenjo Barbieri, Francisco (1877), «Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII», *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al número xliii, Madrid, 22-XI-1877.

- Asensio García, Javier (2007), Helena Ortiz y Fernando Jalón, «Las danzas procesionales de Cameros y el Norte de Soria», *Culturas Populares, Revista Electrónica*, n.º 4 (enero-junio 2007), 42pp, Universidad de Alcalá de Henares, <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.pdf>>.
- Barrios Manzano, María Pilar (2008), *Danza y Ritual en Extremadura*, Ciudad Real, CIOFF España.
- Benítez Claros, Rafael (ed.) (1969), *Verdones del Parnaso*, CSIC, Madrid. 1.ª edición en Madrid, a cargo de Diego Granados y Mosquera, año 1668.
- Bernardo de Quirós Mateo, José Antonio (1993-1994), *Teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Tesis de doctorado, UNED, Madrid.
- Buendía, Felicidad (selección) (1965), *Antología del Entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*. Siglos XVI y XVII, Aguilar, Madrid.
- Buezo, Catalina (2008), «Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII», en *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, 93.
- Cavero Barreu, Antonio (2003), «Carlomagno y los Doce Pares de Francia en los dances altoaragoneses», *Revista de Folklore*, n.º 499, 4-19.
- Conde Suárez, Raúl (2005), *Danzantes de Guadalajara. Viaje por la provincia a través de sus danzas tradicionales*, Guadalajara, Editores del Henares.
- Correia, Mário (2018), *A dança dos pauliteiros. Memória e identidade da Terra de Miranda*, Câmara Municipal de Miranda do Douro.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1911), *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, t. 1, vols. 1 y 2, Madrid, Casa editorial Bailly Baillié.
- Crivillé Bargalló, Josep (1983), *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza música.
- Díaz Viana, Luis (1983), *Romancero tradicional soriano*, vol. 2, Excma. Diputación de Soria.
- Díaz, Joaquín (2005) y Carlos Porro, *La Naturaleza. Ser y estar en Castilla y León*, Urueña (Valladolid), Barlovento Músicas.
- Esquivel Navarro, Juan de (1642), *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias...*, Sevilla. Ed. facsímil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1992.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2018), «Fiestas, procesión y danzas de paloteo de Moral de la Reina, provincia de Valladolid», *Revista de Folklore*, n.º 442, 34-55.

- Flechniakoska, Juan Luis (1956), *Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares.
- Fontanals Argenter, Blai (1980), *Balls, danses dialogades o teatre de plaça*, Cuadern n.º 1, Escola de grallers de Sitges.
- Forrest, John (1999), *The History of Morris Dancing 1458-1750*, Cambridge, James Clark & CoLtd.
- Frenk, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv al xviii)*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- García Valdés, Celsa Carmen (1983), *El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Instituto de Estudios Asturianos – CSIC – Universidad de Oviedo.
- Gómez Villar, Rufino (2001), «Las danzas de Belorado, un ejemplo de circularidad cultural», en *La danza riojana. Historia, sociedad y límites geográficos*, Alberite (La Rioja), Espiral Folk.
- González Matellán, José Manuel (1987), «Os laços na dança dos paus. Uma literatura popular que une a terra de Miranda e a provincia de Zamora», en *Actas das 1.ªs jornadas de língua e cultura mirandesa*, Miranda do Douro.
- Larrea Palacín, Arcadio (1945), *Tonadillas bailadas en los dances. Concurso 1. Tonadas 1-94*, Fondo de Música Tradicional – CSIC – Institució Mila i Fontanals, Barcelona, <<https://www.musicatradicional.eu/es/home>>, consultado en 04/11/2024.
- Lope de Vega, Félix (1969), *Obras selectas. La dama boba*, t. 1, Madrid, Aguilar, 1969.
- Lope de Vega, Félix (1969), *Obras selectas*, t. 2, Aguilar, Madrid, Aguilar, 1969.
- Mariana, Juan de (s. xvii), *Tratado contra los juegos públicos*. <<http://bdh.bne.es>>, consultado en 15/05/2024.
- Martínez Rodríguez, Ramón (2015), *El teatro breve de Francisco de Castro, estudio y edición*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1901), *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, Imprenta de la Revista Española,
- Porro, Carlos (2015), Carlos del Peso y Joaquín Díaz, *Patrimonio en danza*, Diputación de Palencia.
- Portús Pérez, Javier (1993), *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Comunidad de Madrid.

- Pujol, Francesc (1936) y Joan Amades, *Cançoners populars de Catalunya, Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, vol. 1, Barcelona, Dansa.
- Pujol-coll, Josep (2021), «Den lugar a los negrillos: Villancicos y danzas ‘de negro’ en la España del siglo XVII» *Anuario Musical*, n.º 76, CSIC.
- Ramos Martínez, Jesús (1998), «La danza en las fiestas y ceremoniales de Iruña a través de la historia», en Kepa Fdez. de Larrinoa (ed.), *Fronteras y Puentes Culturales. Danza Tradicional e identidad social*, Pamplona, Pamiela.
- Rey, Juan José (1978), *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad española de musicología.
- Ruiz Beláustegui, Jesús (2014), «Cantares populares y danzas de Islallana», *El Serradero, Revista cultural*, n.º 121, 29 de junio de 2014, 13-23.
- Santazilia Salvador, Ekaitz (2024), *La Real Cédula de Carlos III (VI en Navarra) del año 1780 prohibiendo las danzas y gigantones en las procesiones y otra documentación contemporánea relacionada*, Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo, <www.danzantesdesanlorenzo.com>, consultado en 29/08/2024
- Schindler, Kurt (1991), *Música y Poesía Popular de España y Portugal*, Diputación de Salamanca. Primera edición en inglés, Nueva York, 1941.
- Vallverdú Rom, Àngel (2005) y Robert Rovira Ferré, *Les músiques del ball de bastons i el seu contexte*, Valls (Tarragona), Cossetània edicions.
- Vergara Miravete, Àngel (1990), «Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 6, n.º 1, 179-192.

Anexos

ANEXO1: ROMANCES POR FRECUENCIA DE APARICIÓN

Provincia	IGRH	Versiones
La Peregrina	5006	16
Mambrú	0178	16
Él reguñir, yo regañar	0171	9
San Antonio y los pájaros	0194	8
Conde Niño	0049	4
La vida del pastor	5030	4
Fierabrás	5114	3
La loba parda	0235	2
No te pique la pimienta	sin catalogar	2
Primos romeros	0142	2
Serrallonga	0948	2
¡Ay de mi Alhama!	0040.6	1
A Semana Amorosa	2952	1
Bernal Francés	0222	1
Desde el Huerto hasta el Calvario	0697	1
El cura pide chocolate	0177	1
Fray Pedro (6+6 ó)	0665	1
La bella en misa	0107	1
La dama y el pastor	0191	1
La doncella guerrera	0231	1
La muerte de Canedo	sin catalogar	1
La soledad de la Virgen	0098.1	1
La Verónica	sin catalogar	1
La Virgen y el ciego	0226	1
L'esquerpa	sin catalogar	1
Merienda de las tres comadres	0275	1
Robo del Sacramento	0079	1
Rosaura la de Trujillo	0901	1
Sacramentos de amor	0211	1
Señas del esposo	0113	1

ANEXO 2: DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS ROMANCES

Romance	IGRH	Localidad	Provincia
¡Ay de mi Alhama!	0040.6	Terra de Miranda	Tras-os-Montes
A Semana Amorosa	2952	Majaelrayo	Guadalajara
Bernal Francés	0222	Yebra de Basa	Huesca
Conde Niño	0049	Hoyocasero	Ávila
Conde Niño	0049	Madrigal de las Altas Torres	Ávila
Conde Niño	0049	Condemios de Arriba	Guadalajara
Conde Niño	0049	Galve de Sorbe	Guadalajara
Desde el Huerto hasta el Calvario	0697	Belorado	Burgos
El cura pide chocolate	0177	Montehermoso	Cáceres
Él reguñir, yo regañar	0171	Madrigal de las Altas Torres	Ávila
Él reguñir, yo regañar	0171	Nuñomoral	Cáceres
Él reguñir, yo regañar	0171	Condemios de Arriba	Guadalajara
Él reguñir, yo regañar	0171	Galve de Sorbe	Guadalajara
Él reguñir, yo regañar	0171	Caballar	Segovia
Él reguñir, yo regañar	0171	Bernardos	Segovia
Él reguñir, yo regañar	0171	Abades	Segovia
Él reguñir, yo regañar	0171	Terra de Miranda	Tras-os-Montes
Él reguñir, yo regañar	0171	Villafrades	Valladolid
Fierabrás	5114	Sena	Huesca
Fierabrás	5114	Sariñena	Huesca
Fierabrás	5114	La Baña	León
Fray Pedro (6+6 ó)	0665	Sotillo del Rincón	Soria
La bella en misa	0107	Fuentes de Ebro	Zaragoza
La dama y el pastor	0191	Moral de la Reina	Valladolid
La doncella guerrera	0231	Nuñomoral	Cáceres
La loba parda	0235	Cércio	Tras-os-Montes
La loba parda	0235	Muelas de Pan	Zamora
La muerte de Canedo	sin catalogar	Terra de Miranda	Tras-os-Montes
La Peregrina	5006	Peñíscola	Castellón
La Peregrina	5006	Póveda de la Obispalía	Cuenca
La Peregrina	5006	Villaconejos de Trabaque	Cuenca
La Peregrina	5006	Zarzuela de la Sierra	Cuenca
La Peregrina	5006	Condemios de Arriba	Guadalajara
La Peregrina	5006		León
La Peregrina	5006	Ampudia	Palencia
La Peregrina	5006	Baquerín	Palencia
La Peregrina	5006	Castromocho	Palencia
La Peregrina	5006	Fuentes de Nava	Palencia
La Peregrina	5006	La Iglesuela del Cid	Teruel
La Peregrina	5006	Beceite	Teruel

Romance	IGRH	Localidad	Provincia
La Peregrina	5006	Martín del Río	Teruel
La Peregrina	5006	Villafrades	Valladolid
La Peregrina	5006	Gallur	Zaragoza
La Peregrina	5006	Bujaraloz	Zaragoza
La soledad de la Virgen	0098.1	Villacañas	Toledo
La Verónica	sin catalogar	Villacañas	Toledo
La vida del pastor	5030	Bardallur	Zaragoza
La vida del pastor	5030	Plasencia	Zaragoza
La vida del pastor	5030	Comarca del Moncayo	Zaragoza
La vida del pastor	5030	Novillas	Zaragoza
La Virgen y el ciego	0226	Villacañas	Toledo
L'esquerpa	sin catalogar	Villanueva y Geltrú	Barcelona
Mambrú	0178	Mataró	Barcelona
Mambrú	0178	Quintana del Pidio	Burgos
Mambrú	0178	Montehermoso	Cáceres
Mambrú	0178	Mirabel	Cáceres
Mambrú	0178	Valles del Este	Cantabria
Mambrú	0178	Moncalvillo de Huete	Cuenca
Mambrú	0178	Anguiano	La Rioja
Mambrú	0178	Uztaritz	Lapurdi, Francia
Mambrú	0178	Hazparren	Lapurdi, Francia
Mambrú	0178	Nava de la Asunción	Segovia
Mambrú	0178	Santa Cruz de Yanguas	Soria
Mambrú	0178	Terra de Miranda	Tras-os-Montes
Mambrú	0178	Palaçoulo	Tras-os-Montes
Mambrú	0178	Malhadas	Tras-os-Montes
Mambrú	0178	Algozo	Tras-os-Montes
Mambrú	0178	Muelas de Pan	Zamora
Merienda de las tres comadres (é)	0275	Sotillo del Rincón	Soria
No te pique la pimienta	sin catalogar	Mirabel	Cáceres
No te pique la pimienta	sin catalogar	Terra de Miranda	Tras-os-Montes
Primos romeros	0142	Cércio	Tras-os-Montes
Primos romeros	0142	Tábara	Zamora
Robo del Sacramento	0079	Dueñas	Palencia
Rosaura la de Trujillo	0901	Sitges	Barcelona
Sacramentos de amor	0211	Moral de la Reina	Valladolid
San Antonio y los pájaros	0194	Villamartín	Palencia
San Antonio y los pájaros	0194	Arcones	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Gallegos	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Torre Val de San Lorenzo	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Caballar	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Carrascal de la Cuesta	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Torreiglesias	Segovia

Romance	IGRH	Localidad	Provincia
San Antonio y los pájaros	0194	La Ventana de Fuentepelayo	Segovia
San Antonio y los pájaros	0194	Póvoa	Tras-os-Montes
Señas del esposo	0113	Apiés	Huesca
Serrallonga	0948	Sitges	Barcelona
Serrallonga	0948	El Camp	Tarragona

ANEXO 3: DISTRIBUCIÓN POR PROVINCIAS

Provincia	Romance	IGR	Localidad
Ávila	Conde Niño	0049	Hoyocasero
Ávila	Conde Niño	0049	Madrigal de las Altas Torres
Ávila	Él reguñir, yo regañar	0171	Madrigal de las Altas Torres
Barcelona	Mambrú	0178	Mataró
Barcelona	Rosaura la de Trujillo	0901	Sitges
Barcelona	Serrallonga	0948	Sitges
Barcelona	L'esquerpa	sin catalogar	Villanueva y Geltrú
Burgos	Desde el Huerto hasta el Calvario	0697	Belorado
Burgos	Mambrú	0178	Quintana del Pidio
Cáceres	El cura pide chocolate	0177	Montehermoso
Cáceres	Él reguñir, yo regañar	0171	Nuñomoral
Cáceres	La doncella guerrera	0231	Nuñomoral
Cáceres	Mambrú	0178	Montehermoso
Cáceres	Mambrú	0178	Mirabel
Cáceres	No te pique la pimienta	sin catalogar	Mirabel
Cantabria	Mambrú	0178	Valles del Este
Castellón	La Peregrina	5006	Peñíscola
Cuenca	La Peregrina	5006	Póveda de la Obispalía
Cuenca	La Peregrina	5006	Villaconejos de Trabaque
Cuenca	La Peregrina	5006	Zarzuela de la Sierra
Cuenca	Mambrú	0178	Moncalvillo de Huete
Guadalajara	A Semana Amorosa	2952	Majaelrayo
Guadalajara	Conde Niño	0049	Condemios de Arriba
Guadalajara	Conde Niño	0049	Galve de Sorbe
Guadalajara	Él reguñir, yo regañar	0171	Condemios de Arriba
Guadalajara	Él reguñir, yo regañar	0171	Galve de Sorbe
Guadalajara	La Peregrina	5006	Condemios de Arriba
Huesca	Bernal Francés	0222	Yebra de Basa
Huesca	Fierabrás	5114	Sena
Huesca	Fierabrás	5114	Sariñena
Huesca	Señas del esposo	0113	Apiés
La Rioja	Mambrú	0178	Anguiano
Lapurdi, Francia	Mambrú	0178	Uztaritz
Lapurdi, Francia	Mambrú	0178	Hazparren

Provincia	Romance	IGR	Localidad
León	Fierabrás	5114	La Baña
León	La Peregrina	5006	
Palencia	Robo del Sacramento	0079	Dueñas
Palencia	La Peregrina	5006	Ampudia
Palencia	La Peregrina	5006	Baquerín
Palencia	La Peregrina	5006	Castromocho
Palencia	La Peregrina	5006	Fuentes de Nava
Palencia	San Antonio y los pájaros	0194	Villamartín
Segovia	Él reguñir, yo regañar	0171	Caballar
Segovia	Él reguñir, yo regañar	0171	Bernardos
Segovia	Mambrú	0178	Nava de la Asunción
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Arcones
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Gallegos
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Torre Val de San Lorenzo
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Caballar
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Carrascal de la Cuesta
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	Torreiglesias
Segovia	San Antonio y los pájaros	0194	La Ventana de Fuentepelayo
Segovia	Él reguñir, yo regañar	0171	Abades
Soria	Fray Pedro (6+6 ó)	0665	Sotillo del Rincón
Soria	Mambrú	0178	Santa Cruz de Yanguas
Soria	Merienda de las tres comadres (é)	0275	Sotillo del Rincón
Tarragona	Serrallonga	0948	El Camp
Teruel	La Peregrina	5006	La Iglesuela del Cid
Teruel	La Peregrina	5006	Beceite
Teruel	La Peregrina	5006	Martín del Río
Toledo	La Virgen y el ciego	0226	Villacañas
Toledo	La soledad de la Virgen	0098.1	Villacañas
Toledo	La Verónica	Sin catalogar	Villacañas
Tras-os-Montes	¡Ay de mi Alhama!	0040.6	Terra de Miranda
Tras-os-Montes	Él reguñir, yo regañar	0171	Terra de Miranda
Tras-os-Montes	La loba parda	0235	Cércio
Tras-os-Montes	La muerte de Canedo	sin catalogar	Terra de Miranda
Tras-os-Montes	Mambrú	0178	Terra de Miranda
Tras-os-Montes	Mambrú	0178	Palaçoulo
Tras-os-Montes	Mambrú	0178	Malhadas
Tras-os-Montes	Mambrú	0178	Algoso
Tras-os-Montes	No te pique la pimienta	sin catalogar	Terra de Miranda
Tras-os-Montes	Primos romeros	0142	Cércio
Tras-os-Montes	San Antonio y los pájaros	0194	Póvoa
Valladolid	Él reguñir, yo regañar	0171	Villafrades
Valladolid	La dama y el pastor	0191	Moral de la Reina
Valladolid	La Peregrina	5006	Villafrades

Provincia	Romance	IGR	Localidad
Valladolid	Sacramentos de amor	0211	Moral de la Reina
Zamora	La loba parda	0235	Muelas de Pan
Zamora	Mambrú	0178	Muelas de Pan
Zamora	Primos romeros	0142	Tábara
Zaragoza	La Peregrina	5006	Gallur
Zaragoza	La Peregrina	5006	Bujaraloz
Zaragoza	La vida del pastor	5030	Bardallur
Zaragoza	La vida del pastor	5030	Plasencia
Zaragoza	La vida del pastor	5030	Comarca del Moncayo
Zaragoza	La vida del pastor	5030	Novillas
Zaragoza	La bella en misa	0107	Fuentes de Ebro

The Transatlantic Migration of Two Historical Ballads: *La muerte del príncipe don Juan* and *The Death of Queen Jane*

Teresa Catarella

tcatarella@mac.com

The fact that ballad stories, words, and tunes taken down or recorded from singers separated by centuries in time, by hundreds if not thousands of kilometres in distance, and maybe by even greater divisions in cultural experience, should be both different and yet recognisably the same or recognisably the same and yet different, is in itself quite compelling.
(Atkinson, 2002: 1)

La muerte del príncipe don Juan (á-a, IGR: 0006)¹ and *The Death of Queen Jane* (Child 170, Roud 77) are two «deathbed ballads» —dramatic narratives in which the main protagonist is death and the main theme is its tragic inevitability—.

These ballads are based on historical events which took place at the end of the fifteenth and at the beginning of the sixteenth centuries. *La muerte del príncipe don Juan* narrates the death of Juan de Aragón, the only son of the *Reyes Católicos*, who died in 1497 at 19 years of age. *The Death of Queen Jane* relates the death of Henry VIII's third wife, Jane Seymour, who died in 1537 at the age of 28, shortly after having given birth to the future Edward VI.

¹ IGR= *Índice general del Romancero*. For *La muerte del príncipe don Juan*, see Catalán et al. (1982-1984, 3: 367-433).

Ballads with such specific historical referents are not very common in modern oral tradition. It is even less common for this type of ballad to migrate from its country of origin and reappear 6,000 kilometers away and 500 years later. Yet, in fact, both these historical ballads, specific as to time and place, were collected in the United States in the second half of the 20th century.

Although these two ballads have different origins and are not genetically related, they present a series of correspondences which offer an opportunity for a cross-cultural approach, along the lines advocated by Diego Catalán in his call for more comparative studies in the field of the *Romancero*². Not only do they share thematic parallels—the tragedy of premature death, the complications of pregnancy and childbirth, the deathbed dialogues—but they also share the same migratory destiny, as both are preserved in separate ballad traditions in the United States. Considering these ballads through the lens of migration also provides a specific frame of reference for examining the larger issues of ballad survival, ballad change, and the paradigms governing oral narrative discourse.

1. The Deathbed Scene in *La muerte del príncipe don Juan* and *The Death of Queen Jane*

La muerte del príncipe don Juan and *The Death of Queen Jane* narrate, through a dramatic deathbed sequence, the final hours of Juan, Prince of Asturias, and Jane Seymour, Queen of England.

1.1. At Juan's Deathbed

Juan de Aragón was born in the Alcázar of Seville on June 30, 1478, the second child and only son of the Reyes Católicos, Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile,

² «(...) en esta dirección ha venido siendo objeto de una muy sistemática atención por parte de (...) S.G. Armistead y J.H. Silverman, que se propusieron sacar a la tradición pan-hispánica del *ghetto* en que la han mantenido, de una parte el nacionalismo local y de otra la ignorancia de los comparatistas europeos respecto a la cultura hispánica» (Catalán, 1998, 2: 112).

and the heir apparent to both thrones³. Juan had been born prematurely and had always been a sickly and frail child. He was constantly accompanied by a retinue of doctors in addition to the usual tutors and priests. Juan married Margaret of Austria, daughter of the Hapsburg Emperor Maximilian I on April 3, 1497.

In Medina del Campo, shortly after his marriage, he came down with a severe case of smallpox. The court moved to Salamanca and Juan became very sick again, suffering from a sudden, high fever, loss of appetite, and fatigue. He was so sick that his tutor, Fray Diego de Deza, wrote an urgent letter to the king, begging him to come as soon as possible. Describing Juan's worsening condition he wrote: «comió como suele con el apetito perdido...y estando escriuiendo ésta, lo ha reuesado todo» (Fernández de Oviedo, 1870: 232-233)⁴. The prince's symptoms —fever, vomiting, fatigue— seem to indicate a viral infection of some sort, perhaps a recurrence of smallpox⁵.

Others at the court, however, ascribed his ill health to sexual excesses with his new wife. In a letter to the cardinal of Santa Cruz, Pietro Martire d'Anghiera relates how the prince seems to be a prisoner of love —pale, suffering from stomach problems and weak bones—. The doctors recommended that he be separated from his wife because of the «periculum ex frequenti copula ephebo imminere»⁶.

Paloma Díaz-Mas proposes another possible cause of death: in the unique sixteenth century version of this ballad, the line «O tenéis sudor de vida/o se os arranca el alma» might allude to Juan possibly suffering from a venereal infection, as sweat cures were commonly used as treatment for this illness (Díaz-Mas, 1994: 177 and n.º 18). A more conspiratorial explanation is suggested by some versions from modern tradition in which Juan is poisoned by his doctor: «Si no fue el doctor

³ For an overview of Juan's life with bibliography, see Suárez Fernández.

⁴ This letter to the king from Fray Diego is added to the *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan* by the prince's valet, Gonçalo Fernández de Oviedo, c. 1546-1548.

⁵ On smallpox as the cause of death, see also Rodríguez Sánchez (2001: 44): «Probablemente el Príncipe murió de viruelas».

⁶ Cited in Catalán (1998, 2: 68 and n. 102).

más viejo/aquel arrastrado de España//cogió el solimán en el dedo/en la lengua se lo planta»⁷.

Whatever the cause, the majority of the ballads in oral tradition ascribe Juan's critical condition either to severe fever:

Malo está el hijo del rey, malo está y no se levanta,
2 con un dolor de cabeza y una calentura ingrata.
(Petersen, 2003: 0006:132)⁸

Tristes nuevas, tristes nuevas, que se corren por Granada,
2 ese príncipe don Juan, que está malito en la cama,
está malo de calentura., que otro mal no se la halla
(Petersen, 2003: 0006:52)⁹.

or an unspecified deadly illness:

–Villanueva, Villanueva, ¿qué se cuenta por España?
2 –La vida del rey don Juan, que está malito en la cama.
Cuatro doctores lu curan, los mejores de la España,
4 unos le curan con vino, otros lu curan con agua
Otrus, por no darle pena, dicen que su mal no es nada
(Petersen, 2003: 0006:148)¹⁰.

⁷ Version from Villardeciervos, Puebla de Sanabria, Zamora, collected by Américo Castro, (1912?). Digitized in Petersen 0006:173, accessed on 4/09/2023. Díaz-Mas considers this accusation a reflection of the anti-Semitic trope of Jewish doctors poisoning their patients («(...) refleja el tópico antijudio de que los médicos judíos (y conversos) envenenaban a sus pacientes cristianos por puro odio al Cristianismo» (Díaz-Mas, 2007: 17). One anonymous commentator blamed Juan's death on the sins and vices of the Spanish people: «El continuador anónimo de la *Crónica* de Hernando de Pulgar alude a las maldades y pecados del pueblo español como causantes directos de la desastrosa muerte del príncipe» (Sanz Hermida, 1993: 162-163, n. 27).

⁸ Version from Luriego (Cantabria), collected by José María de Cossío and Tomás Maza Solano between 1933-1934.

⁹ Version from La Robla (León) recited by Encarnación Suárez González, collected by Josefina Sela 00/07/1916.

¹⁰ Version from Veneros (Asturias), recited by Irene Simón Posada, collected by Ramón Menéndez Pidal 00/08/1909.

Veiled allusions to Juan's excessive love life are found in versions from the Andalusian gypsy tradition:

- Vamos con don Juan de Amores que está malito en la cama,
 2 cuatro médicos lo asisten, los merjoritos de España.
 Unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada.
 4 El más entendido de ellos, de esta maera habla:
 –Don Juan, usted va a mori, por una pasión cegada–
 (Petersen, 2003: 0006:169)¹¹.

But the key lines in all versions are those foreshadowing Juan's immediate and inevitable death:

- Tristes nuevas, tristes nuevas, las que suenan en España,
 2 mal estaba don Juanito, muy malito en Salamanca.
 –Tres horas tiene de vida, hora y media está pasada–
 (Petersen, 2003: 0006-191)¹².
 –Tiene tres horas de vida y una y media va pasada,
 6 y otra hora pasará mientras ordena su alma
 (Petersen, 2003: 0006:9)¹³.
 –Mucho mal tenéis, don Juan, mucho mal os acompaña:
 10 Tres horas tenes de vida, hora y media está pasada
 (Petersen, 2003: 0006: 151)¹⁴.

Juan's death signaled the impending end of the Trastámara line and foiled the Catholic Kings' ambitions to unite the thrones of Castile and Aragon. Beset by tragic deaths, unfortunate marriages, and Juan's sister Juana's alleged insanity, the

¹¹ Fragment from Seville, contaminated with the strophic *romance vulgar* *Entierro y boda contrastados*, sung by Encarnación Rodríguez, 21, collected by Manuel Manrique de Lara.

¹² Version from Seixo (Lugo?) documented on or before 1988.

¹³ Version from Páramo del Sil (León), recited by Manuela "La Romancera", collected by Felisa de las Cuevas, around 1930.

¹⁴ Version from Villalobón (Palencia), recited by Narciso Martín, 81, collected by Narciso Alonso Cortés in 1906.

thrones of Castile and Aragon eventually passed to Juana and Philip's eldest son, Karl, of the house of Hapsburg, who ruled as Carlos I de España from 1516-1556. The Hapsburg dynasty would govern Spain for the next 200 years.

The most complete archaic documentation of *La muerte del príncipe don Juan* was discovered in a surprising and accidental find in a sixteenth century poetic miscellany manuscript in the Biblioteca del Palacio Real, Madrid¹⁵:

- Nueva triste, nueva triste, que sona por toda España,
 2 que ese príncipe don Juan, está malo en Salamanca,
 malo está de callentura, que otro mal no se le halla.
 4 Yvalo a ver el duque, ese Duque de Calabria.
 (Catalán, 1998, 2: 51; Díaz-Mas, 1994: 174-177).

This was a sensational discovery and a further affirmation that oral tradition often remembers what written tradition ignores or forgets. For Catalán, this exemplifies «la importancia de la tradición oral como testimonio complementario de la documentación escrita del romancero viejo» (Catalán, 1998, 2: 36).

In modern tradition, this ballad first appears in the redacted Portuguese version published by Almeida Garrett in 1851 and subsequently by Th. Braga in 1867 but it acquired its «mystique», if I can call it that, from the famous honeymoon version collected in 1900 by María Goyri from a washerwoman from La Sequera, Burgos (Goyri, 1904: 31-32). The ballad is preserved primarily in the northern and western areas of the Iberian Peninsula, in the Moroccan and Algerian Sephardic traditions, in the Eastern Sephardic tradition, and in the Canary Islands¹⁶. Apart from

¹⁵ The editors of the manuscript were not aware of their discovery until José Manuel Pedrosa pointed it out in his review of their book (Pedrosa, 1993: 293.) Additional archaic documentation consists of two fragments: an incipit in an *ensalada, Vida de estudiante pobre* (Valladolid, 1593), «Tristes nuevas dolorosas/se suenan por toda España», (cited in Díaz-Mas, 1993: 231) and in ten 8-syllable verses incorporated into a monologue in a *comedia* by Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera* (1613).

¹⁶ For variants and summaries, see Catalán (1982-1984, 3: 367-433). For ballad texts, see Petersen (20003). The more than 500 traditional versions of this ballad have been edited by Clara Marías and are to be included in the series *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*. For the geographical expansion and thematic modalities of the ballad in oral tradition see Marías (2015), for the courtly poetic tradition and historiographical context see Marías (2020), as well as the extensive bibliography in both articles.

the unique archaic version, which posits and affirms Trastámaran legitimacy, the popular strands of this ballad tradition are more emotive than documentary, dramatizing the tragic loss of a young and beloved spouse and the tragic consequences that death brings about.

1.2. At Jane's Deathbed

Jane Seymour, the third wife of Henry VIII, was born c. 1508 at Wolf Hall. She served in the king's household as one of the ladies-in-waiting to Henry's second wife, Anne Boleyn. Frustrated by the lack of a male heir and believing accusations of Anne's adultery, Henry had Anne beheaded on May 19, 1536. He married Jane in the Palace of Whitehall just eleven days later, on May 30. Jane soon became pregnant and after a difficult labor, gave birth to Henry's long-awaited son, the future Edward VI. She died twelve days after, on October 24, 1537.

The exact cause of Jane's death is a source of controversy, and, as in the case of Juan, contemporary reports are contradictory. Did Jane die because Henry insisted on a Caesarean? An entry in the Rolls Chapel manuscript dating to within a month of Jane's death states «Henry VIII was given the choice of whether preference should be given to the survival of the queen or of the child...he chose the child» (Vannan, 2013: 363). DeMolen finds at least three conflicting and politically motivated versions of Jane's death: The first, for the English, was that Jane died of a botched Caesarean; the second, for the French, that she died of a severe cold and bad nutrition; the third, for the fiercely anti-Henry English Catholics, that he killed her by choosing to save the child, and, still lying in childbed, she was «cut before she was dead» (DeMolen, 1990: 360-361). Contemporary sources reporting on Jane's labor and death also circulated the widespread belief «that Queen Jane's life had been sacrificed» (DeMolen 1990: 368).

Did Jane herself request a Caesarean, a procedure nearly always fatal at that time? Or did she die of puerperal fever or post-partum complications after a difficult natural birth? We will never know, but, as in the case of the Juan ballads, the Jane ballad tradition is unanimous in foreshadowing her inevitable death, and is unanimous as to the cause of death:

- Queen Jane was in labour full six weeks and more,
 2 And the women were weary, and fain would give oer:
 «O women, O women, as women ye be,
 4 Rip open my two sides and save my baby»!
 (Child, 1904: 418, 170A)¹⁷

As in the case of Juan's untimely death, Jane's death had political and dynastic consequences. In his desperate quest for an heir, Henry had petitioned the pope for an annulment from his first wife, Catalina de Aragón, daughter of the Reyes Católicos and Juan's sister. When this was denied, Henry broke from Rome and started his own church, the Church of England, in 1534. This drastic decision triggered a period of violent unrest and rebellion against the king, to which Henry responded by a draconian regime of oppression in which no criticism was tolerated. He even went so far as to issue a proclamation forbidding all «ballads, rhimes and other lewd treatises» unfavorable to himself (Maroulli, 2019: 9).

With the birth of Edward, Henry finally had, for the moment, a male, Protestant heir to the throne¹⁸. The Tudor line reigned until the death of Henry's childless daughter Elizabeth I in 1603. The crown of England, Scotland and Ireland then passed to the Scottish Stuart line in the person of James VI.

The first documented oral version of *The Death of Queen Jane* is dated February, 1776. It was sent to Thomas Percy, Bishop of Dromore, by the Dean of Derry, «as written from memory by his mother Mrs. Barnard»¹⁹. This ballad has been collected in oral tradition in Scotland, England, and in the Appalachian and Southeast region of the United States²⁰. In all oral versions of the ballad, it is Jane, not Henry, who requests

¹⁷ For two additional chapbook versions provided to Child after he had finished his work, see Millar(1951: 99-102).

¹⁸ Henry's reproductive problems might have resulted from his own fertility issues, such as reduced sperm count. He had one illegitimate son, Henry Fitzroy, in 1519. His first three marriages resulted in three living children, Mary, Elizabeth, and Edward and seven miscarriages/neonatal deaths, a higher rate than normal at that time. In their study of Henry's medical and genetic history, Shrimplin and Jayasena conclude: «Evidence suggests that at least part of the cause for the multiple miscarriages of Henry's wives may have been male infertility» (2021: n. p.).

¹⁹ Child published this version as number 170A (1904).

²⁰ In his checklist of Child ballads, Burton lists 10 Appalachian variants of *The Death of Queen Jane* (Burton, et al., 1997: 102).

the cesarean. Henry is thus freed from all blame, rebuffing the pervasive accusations that he had chosen the child over the mother²¹. In Vannan's opinion: «The historical events within the vernacular ballad were, therefore, deliberately manipulated to provide a specific perspective, and thus served a propagandistic function» (2013, 356).

1.3. Death Foreshadowing as the Semantic Invariable

The contradictory and often politicized official reports on the deaths of Prince Juan and Queen Jane stand in counterpoint to oral ballad tradition. In the ballads, any historical discrepancies or uncertainties are passed over in favor of dramatic unity, in which the specter of imminent death, the semantic invariable in both ballads, drives the narrative.

La muerte del príncipe don Juan, while presenting variation on all narrative levels within the corpus, centers upon two key lines found in similar form in the majority of versions:

- Muy malo estás don Juan la muerte tienes cercana
 2 tres horas tienes de vida, hora y media de pasada
 (Catalán and de la Campa, 1991: 44-45)²².

Similarly, the semantic invariable in the Queen Jane ballads is Jane's plea for a cesarean:

- King Henry, King Henry, I take you to be,
 4 Pray cut my side open and save your baby
 (Niles, 2000: 275)²³.

²¹ One example of this anti-Henry view is found in a pro-Catholic treatise from 1585. According to this report, Henry was asked whose life should be saved, «and he replied the boy's life, because he could easily find another wife» (Vannan, 2013: 362).

²² Version from Vierdes (Riaño, León) recited by Jacinta Redondo, 20, collected by Ramón Menéndez Pidal in 1909.

²³ Version from Whitesburg, Kentucky sung by Aunt Beth Holcolm, collected by John Jacob Niles on July 8, 1932.

Historical ballads are relatively rare in oral tradition. They usually survive when stripped of their specific referents and when the theme is universalized. The identification of the protagonists, whether prince, king, or queen, whether named or not, can be evocative, but is not essential.

In the Juan ballad, the semantic invariable «tres horas tienes de vida» provides the narrative springboard for the shift from fact to fiction or from historicity to dramatization, a phenomenon described by Menéndez Pidal as «novelización» (1968, 1: 229 ff.). As Diego Catalán points out in his study of *La muerte del príncipe don Juan*, this shift is the guarantor of the survival of this ballad: «el romance (...) se conserva transformándose, garantiza la sobrevivencia de la estructura heredada adaptándola al ambiente en que se reproduce» (Catalán, 1998, 2: 107). Similarly, Clara Marías, in her study of the historical ballads from the courts of the Catholic Kings, describes this ballad as moving «del ámbito de lo histórico y noticiero al de lo novelesco y sentimental» (Marías, 2017: 413)²⁴.

In the Jane ballad, the semantic invariable «cut my side open» opens up the narrative to an extended deathbed segment, in which the narrative of her death and funeral is reduced to lyrical, repetitive sequences in which a series of visitors come to see Jane and mourn the death of the «flower of England».

Both *La muerte del príncipe don Juan* and *The Death of Queen Jane* dispense with historical details to focus on the drama of the deathbed scene and the imminence of death. The semantic invariables of both ballads foreshadow the inevitable approach of death, a universal theme, which ensured the preservation of these ballads over time and space.

²⁴ Although she is referring to the Juan ballad, this description would also apply to the Jane ballad as well.

2. The Transatlantic Crossing

2.1. The Juan Ballad in New York

On August 20, 1959, at the Sephardic Home for Aged in Brooklyn, New York, Samuel G. Armistead collected this version of *La muerte del príncipe don Juan*:

- Malato'sta el hizho de[l] reys, malato que non sanaba
 2 Siete dotores lo miran, los mizhores de Granada
 Siete suben, sieten abashan, nengunos le hazzen nada.
 4 Indamanca de Venero el de la barba enveyutada,
 Subido en mula preta, rizza de oro en su garganta
 6 Se l'asentó a la cabesera, el pulso le hai tocada
 Jazzinura tiene fuerte, las tripas tienen dañadas
 8 Trezz horas tiene de vida, hora y media l'hai pasada
 En esta hurica y media, haselde bien por su alma
 10 *Quien lo yoraba por primo, quien por primo o por hermano*
 Saltó la hizha de[l] rey lo yoró por namorado.
 (Armistead, 1957-1993: audio la52)²⁵

Mrs. Yudah's rendition is typical of the ballad as sung in the Eastern Sephardic tradition. The comparison of this version to another, also collected from a Salonikan informant 35 years earlier, shows that, apart from minor variations, they are very

²⁵ Version from Salonika, Greece, recited by Sarah Yudah, 84, collected by Samuel G. Armistead in Brooklyn, New York on 20/08/1959. Audio recording: https://sephardifolklit.illinois.edu/content/Data/MP3/la52_19m_38s_20m_37s.mp3, accessed on 05/08/2023. The version collected by Armistead in Brooklyn, and, in fact, all Sephardic ballads collected in the United States, are in their second migration, the primary migration being the expulsion of the Iberian Jews to North Africa and the Ottoman Empire at the end of the fifteenth century.

similar, differing in the final lines²⁶. In the 1922-1923 text, the informant, Mrs. Moché, includes the sequence of the grieving mother and wife coming to the dying prince's bedside (lines 10-16). In Armistead's 1959 text, Mrs. Yudah concludes with two lines (10-11) borrowed from a different mourning ballad, *El entierro de Fernand Arias* (IGR: 0034).

Both Mrs. Yudah and Mrs. Moché were from Salonika, the «Jerusalem of the Balkans», once the oldest and largest Sephardic Jewish community in the world. Along with many others, they were forced to flee due to the fighting on the Macedonian front during World War I. One of the factors which allowed for the preservation of romances in the new cultural environment was the social cohesion of the Sephardic Jewish community. Between 1880-1924 approximately 60.000 Judeo-Spanish speaking Jews emigrated to the United States. In comparison, during that same period, more than two million Yiddish speaking Jews from Eastern Europe emigrated. As a minority within the general Jewish population, the Sephardic Jews had their own stores, restaurants, schools, cafés, synagogues and even retirement homes. Their relative marginalization with respect to the overwhelming number of Eastern European Jews, who considered them to be «exotic» and «Turkish»,

²⁶ Version from Salonika, Greece, recited by Mrs. Moché, 40+, collected by Mair José Benardete in New York City, 1922-1923 (Benardete, 1981: 26). Mrs. Moché's variants are in italics:

- | | | |
|----|-------------------------------------|----------------------------------|
| | Malo está el hijo del reye, | malo está que no <i>salva</i> . |
| 2 | Siete dotores lo miran, | los mijores de Granada. |
| | <i>Siete dotores lo miran,</i> | ninguno le haze nada. |
| 4 | Inda manca de venire | el de la barba envicitada. |
| | <i>Estas palabras deziendo,</i> | <i>el doctor que arrivara.</i> |
| 6 | Subido en mula prieta, | rizá de oro en su garganta. |
| | Se le asentó en la cabesera, | el pulso ya le tocaba: |
| |(no description of fever) | |
| 8 | —Tres horas tiene de vida, | hora y media hay pasado. |
| | En esta horica y media, | hazelde bien por su alma. — |
| 10 | <i>Ya viene la madre amarga,</i> | <i>descalsa y descabeñada.</i> |
| | <i>— ¿Dónde veníx, la su madre,</i> | <i>descalsa y descabeñada?</i> |
| 12 | <i>— Vengo de arrogar al Dio</i> | <i>que te alze de esta cama.</i> |
| | <i>— Si de esta cama me alza,</i> | <i>con un ataúd de oro;</i> |
| 14 | <i>si de esta cama me alza</i> | <i>y una rica mortaja.</i> |
| | <i>— Apartad, la buena gente,</i> | <i>que pasa la malograda.</i> |
| 16 | <i>Cuando ya es que lo pasan,</i> | <i>vaya dando la campana. —</i> |

Benardete notes that Mrs. Moché had an excellent repertoire and gave him the most texts of any informant (Benardete, 1981: viii)

provided favorable conditions for the preservation and retention of ballads and other cultural artefacts.

The existence of rare historical ballads, such as *La muerte del príncipe don Juan*, and others, from the Eastern Sephardic tradition is testimony to an uninterrupted oral tradition lasting for more than four centuries under Ottoman rule and, subsequently, for many decades, in a second migration in the United States.

2.2. The Jane Ballad in Kentucky

On Sept. 8, 1917, the English ballad collector Cecil J. Sharp collected this version of *The Death of Queen Jane* in St. Helen's, Kentucky²⁷:

- Queen Jane was in labour
 six weeks and some more
- 2 The women grew wearied
 and the midwife gave o'er.
 «O women, kind women,
 I take you to be,
- 4 Just pierce my right side open
 and save my baby».
 «O no», said the women,
 «that never could be,
- 6 I'll send for King Henry
 in the time of your need».
 King Henry was sent for
 on horse-back and speed;

²⁷ Version from St Helen's, Lee County, Kentucky sung by Mrs. Kate Thomas. Collected by Cecil J. Sharp on Sept. 6, 1917. Digitized by the Vaughn Williams Memorial Library. Mrs. Thomas' version is number 9. <https://www.wml.org/search?q=Child%20170%20Sharp&is=>, accessed on 8/08/2023. Sharp picked up this version quite accidentally while interviewing another singer in St. Helen's, Mrs. Couch: «We get several more songs from her and a neighbour, Mrs. Thomas, who looked in [and] sang us a good version of Queen Jane – my 42nd Child!» (Sharp, 1917a: 257). Sharp collected a total of 25 versions of this ballad. The Vaughn Williams website cites a total of 75 versions of *The Death of Queen Jane* cross-referenced with the Roud Folksong Index.

- 8 King Henry he reached her
in the hour of her need.
King Henry he come
and he bent o'er the bed:
- 10 «What's the matter with my flower
make her eyes look so red?»
«O Henry, kind Henry,
pray listen to me,
- 12 And pierce my right side open
and save my baby».
«O no», said King Henry,
«that never could be,
- 14 I would lose my sweet flower
to save my baby».
Queen Jane she turned over
and fell in a swoond,
- 16 And her side was pierced open
and the baby was found.
The baby were christened
all on the next day,
- 18 but its mother's poor body
lay cold as the clay.
So black was the mourning,
so yellow was the bed,
- 20 so costly the white robe
Queen Jane was wrapped in.
Six men wore their robes,
four carrying her along;
- 22 King Henry followed after
with his black mourning on.
King Henry he wept
till his hands was wrung sore.
- 24 The flower of England
will flourish no more.
And the baby were christened
all on the next day,
- 26 And it's mother's poor body
lying mouldering away.

Between 1717-1775 approximately 200.000 Protestants from Northern Ireland, southwestern Scotland, and northwestern England migrated to the pre-revolutionary American colonies. They settled predominately in Pennsylvania, the Appalachian Region, and the Carolinas. As Blethen points out, they were the largest cultural group in Southern Appalachia between the American Revolution and the Civil War (Blethen, 1994: 61). The limited confines of their isolated backcountry settlements, their tight-knit family groups and kinship structures, and strong adherence to their religious and secular customs provided conditions similar to those of the Sephardim, in which songs and stories could be preserved and transmitted.

Mrs. Thomas' version retains the pro-Henry tone which defines all Jane ballads. He is portrayed as a model husband, rushing to Jane's bedside, resisting her request for a Cesarean, and weeping and mourning at her funeral procession. In this version, the ballad's key line, «pierce my side open», is repeated three times (lines 4, 12, 16).

A different American trajectory of *The Death of Queen Jane* can be seen in a version recorded in 1949 for the Library of Congress by the «Minstrel of the Appalachians», Bascom Lamar Lunsford²⁸:

- Well Jane was in labor for three days or more,
 2 She grieved and she grieved and she grieved her heart sore.
 She sent for her mother, her mother came o'er,
 4 Said «The red rose of England shall flourish no more».
 Well Jane was in labor for three days or four;
 6 She grieved and she grieved and she grieved her heart sore.
 She sent for her father, her father came o'er,
 8 Said «The red rose of England shall flourish no more».
 Well Jane was in labor for four days or more;
 10 She grieved and she grieved and she grieved her heart sore.
 She sent for Prince Henry, Prince Henry came o'er,
 12 Said «The red rose of England shall flourish no more».

²⁸ Version from Madison County, North Carolina sung by Bascom Lamar Lunsford, 67, accompanying himself on the banjo. Recorded by Duncan Emrich at the Library of Congress Washington, D.C., 1949. Audio repository: American Folklife Center <https://www.loc.gov/item/ihas.200212366/>, accessed on 05/10/2023.

This particular version of *The Death of Queen Jane* consists of three stanzas with the refrain «The red rose of England shall flourish no more», ending each quatrain. The ballad structure is composed of repetitive cumulative segments, with the mother, father and finally Henry all coming to Jane's bedside, each repeating the formulaic lament for «the red rose of England».

However, this rendition is atypical in that it omits the narrative core of the ballad, namely the «rip my side open» sequence. Did Bascom collect this text-type from one of his ballad informants? Or, more likely, did he himself modify and expurgate it, perhaps to make it more palatable to the Library of Congress by omitting the somewhat graphic Caesarean references?

Bascom's rendition illustrates what Tristram Potter Coffin calls the «the development of the New World Child Ballad toward lyric» (Coffin, 1963: 9), specifically citing *The Death of Queen Jane* «with its touching refrain as a prime example» (9). This blurring or fluidity of poetic genre, in other words, the move toward lyric, can be considered analogous to the shift toward «novelización» in the Juan ballads.

3. The «Radical Instability» of the Migratory Ballad

One of the main concerns of ballad scholarship is the phenomenon of variation over time and space. Diego Catalán, in the first volume of the *Catálogo general del Romancero (Teoría general y metodología)* presents a narratological deconstruction of variation in the romancero and introduces an analytical method applicable to the study of variation in oral narratives in any ballad tradition, based on the concept of ballad discourses as open narrative structures («estructuras narrativas abiertas», Catalán, 1982-1984, 1A: 19). His analysis exposes the essential tension between continuity and change in oral narratives as the *sine qua non* for the survival of the ballad in oral tradition.

When ballads migrate, the narratological mechanisms governing oral transmission and ballad variation remain constant. As we have seen in the Juan and Jane ballads, semantic invariables, such as death foreshadowing, are retained, as are the key phrases and motifs of the narratives. But, at the same time, migratory ballads

undergo additional variation which differentiate them from ballads which remain in their place of origin.

Paul Zumthor, in *Oral Poetry*, introduces the concept of «mouvance» to express the «radical instability» of the oral poem and the «fragility of its linguistic, vocal, and gestural elements» (Zumthor, 1990: 202). The concept of «mouvance» is foundational in analyzing migratory ballads as certain critical elements of the ballads become «radically instable» as they are reset and recoded within an inherently new context. In migration, the oral traditions of *La muerte del príncipe don Juan* and *The Death of Queen Jane* exhibit this «radical instability» linguistically, discursively, and musicologically²⁹.

3.1. Linguistic

Linguistic instability refers to the assimilation of language traits from the new environment. As Armistead and Silverman point out, the Sephardic romances are not medieval relics of fifteenth century Spain living in the Balkans (Armistead, 1983-84: 39). The 500 years of co-existence with their Balkan and Near Eastern neighbors have significantly influenced all areas of Sephardic folklore. This is especially evident in the lexical borrowing from Greek, Turkish, and Arabic in many Eastern Sephardic romances.

In the two versions of *La muerte del príncipe don Juan* presented here, Armistead's transcriptions reflect the morphosyntactical and lexical differences between Judeo-Spanish and standard Castilian. In Mrs. Yudah's version, for example, this is seen in the use of *yeísmo* (*yoró*, l. 11) and *ceceo* (*cabesera*, l. 6); the suppressed diphthong (*preta* l. 5, *prieto*, mod. Spanish); archaisms *indamanca* (l. 4), *aínda*, mod. Spain *aún falta*; retention of the archaic voiced fricative *hizho*, (l. 1), *mizhores*, (l. 2), mod. Span *hijo*, *mejores*; metathesis *haselde* (l. 9), mod. Span. *hacedle*; and the loan words *jazzinura* (l. 9) probably from a Castilian Arabism *hazzinura*,

²⁹ In the Sephardic tradition, these adaptations occurred in the primary migration, whereas in the secondary migration to the United States, the ballads were preserved as cultural artefacts, retained in the memory of insular Sephardic diaspora communities.

«illness» and *rizza* (l. 5), from Turkish *rizá*, which Armistead gives as «chain» or «scarf» (Benardete, 1981: 149).

The basic linguistic changes undergone by British ballads in the United States consist primarily in the adaptation of the ballad to American pronunciation and intonation patterns, and in the retention of certain archaic phrases and expressions. In contrast to Judeo-Spanish, the Appalachian or Southern Mountain speech patterns in the United States do not constitute a separate language but are a dialect form of standard English.

Some examples from Mrs. Thomas' version from Kentucky are the archaic contraction *o'er* (l. 2), mod. Engl. *over*; the verb *swond* (l. 15), a dialect form of *swoon*; were *christened* (l. 17, 25), a grammatical dialect variant; and *pray* (l. 11), an obsolete form of *please*. Bascom Lamar Lunsford's rendition, except for the use of *o'er*, is sung in standard English, divested of dialectal peculiarities. Perhaps this might be ascribed to the fact that he wanted to record a «correct» version for the Library of Congress.

3.2. Discursive

By discursive instability I am referring to a shift in narrative focus, which, in some cases, is accompanied by a shift in genre. In both ballads the processes of oral transmission have led to a refocusing of the more extensive narrative to its narrative core, namely, the deathbed scene. This refocusing resulted in some cases in a change of function, i.e., into a mourning song or, change of genre, i.e., into a lyric song.

In the Eastern Sephardic tradition, the Juan ballad, divested of historical reference, functions as an *endecha*, a mourning song or dirge. As Catalán points out, it is no surprise that the ballad «haya adquirido en las comunidades judías una función ritual, siendo utilizado como canción fúnebre en ocasiones de duelo» (Catalán, 1998, 2: 62). Mrs. Yudah's version incorporates a specific reference to mourning in her last two lines: «Quien lo yoraba por primo/quien por primo o por hermano//Saltó la hizha de[l] rey/lo yoró por namorado», (from *El entierro de Fernand Arias*, IGR: 0034). This change of function in *La muerte del príncipe don Juan* can be seen even more clearly in a version collected by Rina Benmayor from

Mrs. Sarah Hasson in Los Angeles in 1972³⁰. This is a radically condensed rendition in that it omits any mention of Juan's illness but centers exclusively on a dialogued deathbed scene, in which a procession of visitors – father, mother and bride – lament the approach of the death of their son and husband.

In the Jane ballad, the change of focus is most strikingly illustrated in the shift from narrative to lyric; that is, from a continuous, non-strophic narrative, as in Mrs. Thomas' version, to a stanzaic, lyrical form with a refrain, as in Lunsford's version. The transition from narrative to lyric often presages a ritualization of the narrative and, correspondingly, a change of function, in this case, from narrative ballad to children's play song. In a commentary to a Scottish version of *Queen Jane* published in 1906, this ballad is already referred to as a nursery rhyme: «the list of relatives is prolonged *ad lib.*,...the interest of this nursery-song...lies in its evident derivation from a ballad on The Death of Queen Jane of England» (Gilchrist *et al.*, 1906: 221). Lunsford's rendition seems to fall into this category³¹.

³⁰ Version from Smyrna (Izmir) Turkey, sung by Mrs. Sarah Hasson, collected by Rina Benmayor in Los Angeles, California on December 22, 1972, digitized with audio in Benmayor, 2020.

- Dóndi venix, el mi padre, kon la barva tan pelada?
 2 —Vengo d'arogar al Dio. Ke te salvi d'esta kama.
 —Si mi salvará, mi padre, i kon un tabur de oro
 4 i una rika mortaja, padre negro ke ayegava.
 —D'ondi venix, la mi madre, deskalza i deskavinyada?
 6 —Vengo d'arogar al Dio ke te salvi d'esta kama.
 —Si mi salvará, mi padre, i kon un tabur de oro
 8 i una rika mortaja, madre negra ke ayegava.
 —Apartá la buena genti ke pasi la bien kazada,
 10 Si la reyna pare ijo i la reina enkoronada
 Si la reyna pare ija la reyna dezmalzada,
 12 Oh, ke madre negra, madre negra ke ayegava.

An identical trajectory also appears in the Moroccan versions of this ballad, where, as Bénichou notes, «una tendencia a sustituir el relato por una pura escena fúnebre: hace intervenir al padre, a la madre y a la mujer sólo como elementos sucesivos de un cuadro de duelo» (1968: 48). This shift of focus, with the parade of visitors coming to the bedside, is analogous to Bascom Lamar Lunsford's rendition of the Jane ballad.

³¹ In the Hispanic tradition, the so-called «infantilización» of ballads is a well-documented phenomenon. Traditional ballads are adapted into the children's repertoire of rhymes and play songs and constitute a sub-tradition within the ballad corpus. For a recent study on the romances infantiles see Ruiz Fernández (2023).

3.3. Musicological

By musicological instability I am referring to musicological syncretism, that is, the adaptation and assimilation of the melodic and rhythmic elements from the surrounding culture. As Armistead points out, Eastern Mediterranean musical influences on the Sephardic romancero, are «considerable...if not overwhelming» (1983-1984: 41). Israel J. Katz, in his musicological commentaries to the series *Folk Literature of the Sephardic Jews*, stresses that these changes occurred over centuries during which «successive generations of exiled Jews continued to maintain the language of their former Iberian homeland while gradually absorbing the musical styles and practices of their new surroundings» (Armistead *et al.*, 2005: 282). Katz defines the musical style unique to the Eastern Sephardic tradition as characterized by «highly florid melody phrases...the almost free (*parlando rubato*) rhythmical style, and the use of microtonal shading» and he also notes the «incongruous relationship between text and tune, which can be traced to music of the Byzantine period as well as to akritic and klephtic songs and tragoúdia» (Armistead *et al.*, 2005: 155)³². Judith Cohen also points out that the complex interactions between Muslim, Jewish and Christian music both before and after expulsion make it difficult to characterize Judeo-Spanish melodies and «one cannot speak of specific melodies for Judeo-Spanish songs until the first transcriptions appear, in the early twentieth century» (2010: s. p.).

Musicological syncretism in American music is one of the most fascinating and complex aspects of musical intertextuality, particularly in the case of Appalachian music. As Ritchie and Orr stress, while Scots-Ulster and Irish musical influences dominate, “it is the braiding and weaving of European, African, and indigenous American influences that creates the unique tapestry of Appalachian music” (Ritchie *et al.*, 2014: 3).

Sharp, in his field work in the Appalachians, observed an anomaly in Appalachian music that did not exist in the British folksong tradition. He describes it in his notes on the music of the folksongs he collected:

³² Audio recordings of sung Eastern Sephardic ballads are available online (Armistead, 1957-1993).

They have one vocal peculiarity, however, which I have never noticed amongst English folk singers, namely, the habit of dwelling arbitrarily upon certain notes of the melody, generally the weaker accents. This practice, which is almost universal, by disguising the rhythm and breaking up the monotonous regularity of the phrases, produces an effect of improvisation and freedom from rule which is very pleasing (Sharp, 1917b: X)

Sharp could not define what the difference was, but it might be related to the assimilation of certain elements of Black singing styles, which are characterized by syncopation and a free, improvisational quality. In addition, Lunsford accompanies himself on the banjo, an African American instrument. Michael Ingham describes Lunsford's rendition as «typical of Appalachian mountain ballads» and, though originally dating back to Tudor England, the ballad «became gradually absorbed and assimilated into the style and traditions of Americana». For this reason, «his acoustic performance...makes the ballad sound completely different from vernacular ballads from the U.K.» (Ingham, 2022: 29).

4. Conclusion

La muerte del príncipe don Juan and *The Death of Queen Jane* are not cognates. They are neither genetically nor prosodically related to each other. Yet although these ballads come from two linguistically and culturally different traditions, they are thematically similar and exhibit significant parallels, similarities, and trajectories.

They both refer to a specific locality and time period, the late fifteenth and early sixteenth centuries, the Tudor court of Henry VIII and the Trastamaran court of the Reyes Católicos. In both ballads, historical discrepancies as to cause of death are subsumed into death foreshadowing and this remains consistent throughout the corpus. Both ballads refocus complicated historical circumstances into one starkly dramatic deathbed scene. Both early ballads are sympathetic to the established political dynasty, the Trastámara and the Tudors, respectively.

These ballads also share a similar migratory fate. They were both uprooted from their country of origin and replanted in a different environment. They were both preserved thanks to a sociocultural setting marked by a certain remoteness,

isolation, or marginalization from mainstream culture. Both ballads underwent linguistic, discursive, and musicological changes in their new environment³³.

In transatlantic ballads such as *La muerte del príncipe don Juan* and *The Death of Queen Jane*, the interplay between narrative continuity and narrative instability is particularly manifest in the acculturated character of these ballad traditions, in which both conservative and assimilative variants exist side by side. Migratory ballads such as these can be described as linguistic, discursive, and musical fusions.

Adapting a comparatist research perspective for oral narratives, both «at home» and «in migration» can hopefully contribute to a better understanding of the correlations between different ballad traditions and lead to a broader discussion on the extent to which the narratological principles governing orally transmitted ballads transcend language and national origin.

³³ Ultimately, however, and inevitably, the continuing survival of these ballads remains brittle. The Juan ballad, especially, experienced a sharp decline in Sephardic oral tradition in the United States, and survives primarily in academia, commercial recordings, and online interest groups. Yet even at the beginning of the twentieth century, in Salonika itself, this decline was evident as *romansas* were being upstaged by popular love songs. Bénichou cites from Menéndez Pidal's 1906-1907 *Catálogo*: «Me encuentro a veces con viejas mujeres, a las cuales les demando de cantar romances, ellas me responden que es moquería que les hago, pues ahora no cantan mucho sino nuevas cantigas amorosas» (Bénichou: 1968: 13). In 1951, MacCurdy and Stanley wrote, «In recent years...the clannish communal life of the *Sefardies* has largely been dissipated. The Sephardic community now gathers only for weddings, funerals, and religious affairs» (1951: 221). In 1971, Armistead confirmed that «Today the Salonikan ballad tradition lives out its now tenuous and perilous existence in various diaspora communities, notably Israel and the United States» (1971: 17, n. 20). The Jane ballad has had a slightly more favorable trajectory. In addition to the work of the early Appalachian collectors and the Library of Congress folk song archives, there was a surge of popular interest in the Anglo-American ballad during the folk revival of the 1960s and 70s, during which recordings by semi-professional and professional folk singers introduced this ballad and others to a wider audience. In this case, the popularity and diffusion of the ballad was contingent on its commercialization. On some folk revival recordings of this ballad, see the websites by Tawney and Matteson.

Bibliografia

- Atkinson, David (2002), *The English Traditional Ballad: Theory, method and practice*, Aldershot, Ashgate Popular and Folk Music Series.
- Armistead, Samuel G., Joseph H. Silverman and Israel J. Katz (1957-1993), *Folk Literature of the Sephardic Jews Multimedia Archive*, <<https://sephardifolklit.illinois.edu/>>, accessed on 12/08/2023.
- Armistead, Samuel G. and Joseph H. Silverman (1971), *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press.
- Armistead, Samuel G. and Joseph H. Silverman (1983-1984), «Sephardic Folk Literature and Eastern Mediterranean Oral Tradition», *Musica Judaica*, 6, 38-54.
- Armistead, Samuel G., Joseph H. Silverman, and Israel J. Katz (2005), *Folk Literature of the Sephardic Jews*, V, *Judeo-Spanish Ballad from Oral Tradition*, IV, *Carolingian Ballads* (3): *Gaiferos*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Benardete, Maír José (1981), *Judeo-Spanish Ballads from New York collected by Maír José Benardete*, Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman (eds.), Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press.
- Bénichou, Paul (1968), *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Editorial Castalia.
- Benmayor, Rina (2020), «Judeo-Spanish Romansos in Los Angeles». In Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce (eds.), *100 Years of Sephardic Los Angeles*, UCLA Leve Center for Jewish Studies, <<https://sephardiclosangeles.org/portfolios/judeo-spanish-romansos/>>, accessed on 12/08/2023.
- Blethen, H. Tyler (1994), «The Transmission of Scottish Culture to the Southern Back Country», *Journal of the Appalachian Studies Association*, 6, 59-72.
- Burton, Thomas and Ambrose Manning (1997), «A Checklist of Child Ballad Variants found in Southern Appalachia», *Tennessee Folklore Society Bulletin*, 58, nº3, 102. Digitized: <https://utpress.org/download/9781572336681/Ballad_checklist.pdf>, accessed on 05/08/2023.
- Catalán, Diego and J.A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano, S. Robertson (1982-1984), *Catálogo general del Romancero*, 3 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid.
- Catalán, Diego and Mariano de la Campa, et al. (1991), *Romancero general de León I: Antología 1899-1989*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid.
- Catalán, Diego (1998), *Arte poética del Romancero oral*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Siglo Veintiuno editores.

- Child, Francis, James (1904), *English and Scottish Popular Ballads*, Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge (eds.), Boston – New York, Houghton Mifflin.
- Coffin, Tristram P. (1963 rev. ed.), *The British Traditional Ballad in North America*, Philadelphia, The American Folklore Society.
- Cohen, Judith R. (2010), «Judeo-Spanish Song: A Mediterranean-wide interactive tradition», *TRANS- Revista Transcultural de Música*, 14, n.p., <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/18/judeo-spanish-song-a-mediterranean-wide-interactive-tradition>>, accessed on 02/05/2024.
- Demolen, Richard L. (1990), «The birth of Edward VI and the death of Queen Jane: the arguments for and against Caesarean section», *Renaissance Studies*, 4, n° 4, 359-391.
- Díaz-Mas, Paloma (1993), «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, n°1, 231-250.
- Díaz-Mas, Paloma ed. (1994), *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- Díaz-Mas, Paloma (2007), «La visión del otro en la literatura oral: judíos y musulmanes en el romancero hispánico», *Studi Ispanici*, 32, 9-36.
- Fernández de Oviedo, Gonçalo (c. 1546-1548), «Carta del Obispo de Salamanca, D. Frai Diego de Deza, a los Reyes católicos dándoles noticias de la enfermedad del príncipe D. Juan», *Libro de la cámara real del príncipe don Juan* (ed. 1870), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, <<https://archive.org/details/librodelacamamarar00fernuoft>>, accessed on 30/07/2023.
- Gilchrist, Annie G., Frank Kidson, Lucy E Broadwood and Cecil J. Sharp (1906), «Scottish Songs», *Journal of the Folk-Song Society*, 2, n° 9, 221-230.
- Goyri de Menéndez Pidal, María (1904), «Romance de la muerte del príncipe don Juan (1497)», *Bulletin Hispanique*, 6, n°1, 29-37.
- Ingham, Michael (2022), *The Intertextuality and Intermediality of the Anglophone Popular Song*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- MacCurdy, Raymond R. and Daniel D. Stanley (1951), «Judaeano-Spanish Ballads from Atlanta, Georgia», *Southern Folklore Quarterly*, 15, 221-238.
- Mariás, Clara (2015), «Historia y ficción en el romance de la “Muerte del príncipe don Juan”. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», in Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y Ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, València, Universitat de València, 643-669.

- Marías, Clara (2017), «Las muertes en torno a los Reyes Católicos en el Romancero trovadoresco y tradicional», *Neophilologus*, 101, 399-416.
- Marías, Clara (2020), «Poesía cortesana y tradicional para la historia de las muertes de las élites en la época de los Reyes Católicos», in Fermín Miranda García and María Teresa López de Guereño Sanz (dir.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media: Balance y perspectivas historiográficas*, Madrid, Casa de Velázquez, 287-315.
- Maroulli, Chrissie Andrea (2019), «“Uneasy lies the head that wears a crown”», Conference. <[https://www.academia.edu/42137549/ UNEASY LIES THE HEAD THAT WEARS A CROWN THE BALLAD AS HISTORICAL DOCUMENT AND THE CASE OF QUEEN JANE SEYMORES DEATH](https://www.academia.edu/42137549/UNEASY_LIES_THE_HEAD_THAT_WEARSA_CROWN_THE_BALLAD_AS_HISTORICAL_DOCUMENT_AND_THE_CASE_OF_QUEEN_JANE_SEYMORES_DEATH)>, accessed on 8/08/2023.
- Matteson, Richard L., Jr. (2014), «Recordings & Info 170. The Death of Queen Jane», *Bluegrass Messengers*. <<http://www.bluegrassmessengers.com/recordings--info-170-the-death-of-queen-jane.aspx>>, accessed on 04/06/2024.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968), *Romancero hispánico: teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- Millar, Branford, P. (1951), «Three Texts on The Death of Queen Jane», *Harvard Library Bulletin*, 5, nº1, 99-102.
- Niles, John Jacob (2000), *The Ballad Book of John Jacob Niles*, Music, 9. <https://uknowledge.uky.edu/upk_music/9>, accessed on 5/09/2023.
- Petersen, Suzanne (2003-present), *Pan-Hispanic Ballad Project: International Online Archive of the Pan-Hispanic Ballad*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/ballads/index.php>>, accessed on 05/08/2023.
- Pedrosa, José Manuel (1993), «Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice núm. 961 de la Biblioteca Real de Madrid, eds. C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz» (Book Review), *Revista de Literatura*, 55, nº 109, 288-293.
- Ritchie, Fiona and Doug Orr (2014), *Wayfaring Strangers: The Musical Voyage from Scotland and Ulster to Appalachia*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Rodríguez Sánchez, Ángel (2001), «La muerte del Príncipe de Asturias, Señor de Salamanca», *Revista de estudios extremeños*, 57, nº 1, 23-48.
- Ruiz Fernández, María Jesús (2023), *Culantrillo llama a la puerta. Catálogo y poética del romancero infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

- Sanz Hermida, Jacobo (1993), «Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe don Juan», *Studia Histórica – Historia Medieval*, 11, 157-170.
- Sharp, Cecil J (1917a), *Cecil Sharp Diary 1917*: 257. Digitized on the Vaughn Williams Memorial Website <<http://www.vwml.org/browse/browse-collections-sharp-diaries/browse-sharpdiary1917#recordnumber=256>>, accessed on 8/08/2023.
- Sharp, Cecil J. and Olive Dame Campbell (1917b), *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, New York – London, G.P. Putnam's Sons. <<https://archive.org/details/englishfolksongs00camp/page/n7/mode/2up?view=theater>>, accessed on 10/08/2023.
- Shrimplin, Valerie and Channa N. Jayasena (2021), «Was Henry VIII infertile? Miscarriages and Male Infertility in Tudor England», *The Journal of Interdisciplinary History*, 52, n° 2: 155–176. <<https://direct.mit.edu/jinh/article/52/2/155/107151>>, accessed on 4/09/2023.
- Suárez Fernández, Luis (n. d.), *Príncipe don Juan*, in Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/15388/principe-don-juan>, accessed on 03/06/2024.
- Tawney, Cyril (n.d.), «The Death of Queen Jane», *Mainly Norfolk*. <<https://mainlynorfolk.info/cyril.tawney/songs/thedeathofqueenjane.html>>, accessed on 04/06/2024.
- Vannan, Alistair (2013), «The death of Queen Jane: ballad, history, and propaganda», *Folk Music Journal*, 10, n°1, 347-369.
- Vélez de Guevara, Luis (1613), *La serrana de la Vera*, in Ramón Menéndez Pidal and María Goyri de M. Pidal (eds.), *Teatro antiguo español: textos y estudios*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. <<https://archive.org/details/laserranadelaver00vlez/page/4/mode/2up?view=theater>>, accessed on 03/08/2023.
- Zumthor, Paul (1990), *Oral Poetry: An Introduction*, Kathryn Murphy-Judy (trans.), Minneapolis, University of Minnesota Press.

Las mil caras del romancero: mediaciones y medialidades

Gloria Chicote

Universidad Nacional de La Plata – Conicet

gchicote@conicet.gov.ar

1. Consideraciones previas

La presente contribución propone una reflexión historizada sobre el recorrido del romancero a partir del análisis de sus variados soportes de difusión y la incidencia que tuvieron en la evolución del género. Serán el hilo conductor de este análisis la oralidad lingüística y musical, su pasaje a la escritura manuscrita e impresa, la transmisión a través de grabaciones discográficas, las performances teatrales, el cine y su presencia en los actuales formatos digitales que propician las nuevas tecnologías.

Este conjunto de observaciones intenta superar la descripción de las diferentes etapas y códigos implicados en la creación y difusión de los romances, para interiorizarnos en los procesos de mediaciones y medialidades que hicieron posible su supervivencia. La caracterización intrínseca de estos materiales como objetos híbridos y transicionales puede ser percibida desde los primeros registros, pero en la actualidad se incrementa sin lugar a dudas en su soporte digital, dando lugar a múltiples metamorfosis que replantean una vez más la necesidad de identificar las estrategias de reinención del romancero que tanto desvelan a la crítica.

En esta oportunidad, entonces, se postula tomar distancia del conjunto de las investigaciones específicas sobre romancero que se desarrollaron en el siglo xx, distancia tanto de la prolífica bibliografía publicada, como así también de mis propias reflexiones sobre la historia del género, su poética, las diferentes sub-tradiciones y los procesos de contextualización, para interrogarnos sobre la centralidad de la vigencia del género en relación con sus soportes de difusión, detenernos especialmente en el significado de los diagnósticos de agonía y pronta muerte, para esbozar, por último, algunos interrogantes sobre su futuro incierto.

2. Una constelación de intersecciones

Como punto de partida se enuncia que el romancero, como género paradigmático de la literatura y la cultura iberoamericana, se manifiesta desde sus orígenes hasta la actualidad en un proceso cambiante, interactivo y complejo que para ser abordado requiere no solo de la coparticipación de actores procedentes de diferentes comunidades de conocimiento, sino también de la consideración interactiva de diferentes lenguajes verbales, visuales, auditivos y audiovisuales.

En este marco conceptual, a partir de una perspectiva que interroga los productos culturales desde un lugar diferente, el romancero puede ser identificado como un contexto de convivialidad fruto del universo de representaciones que atraviesa territorios y temporalidades (Costa *et al.*, 2017), ubicándose en diferentes «zonas» de lo que podemos denominar «contacto» (Pratt, 1991), de convivialidad en tensión entre culturas, la construcción de identidad e identidades diferentes y una ubicación incierta de un supuesto «entre lugar» (Santiago, 1978).

Desde las primeras documentaciones en la tardía Edad Media ese «entre lugar» se ubicó entre la oralidad como forma «natural» de transmisión de los poemas, la fijación escrita, tanto manuscrita como impresa, como estrategia de documentación, pero, casi paralelamente, también la fijación escrita como fuente de recreaciones y transformaciones estéticas de los poemas. Constituye un hito paradigmático, y archiconocido por todos nosotros la documentación del romance *La dama y el pastor* (IGR: 0191) en 1421, efectuada por el estudiante mallorquín Jaume de Olesa que lo copia en un código florentino (Levi, 1927). A su vez, cabe destacar que ese registro, si bien nos llega como documentación, fue casual, ya que

se fijó con un propósito diverso cercano a componentes subjetivos del documentador, ligados al entretenimiento y al placer de contar con el texto de una canción de moda para su recreación.

Paralelamente, en relación con las documentaciones textuales con las que contamos hoy los investigadores del romancero, mucho se ha escrito en el mismo sentido sobre el paulatino espacio que el género fue ganando en los cancioneros palaciegos hasta el *Cancionero de Romances de Amberes s.a.*, publicado por Martín Nucio, en cuya introducción encontramos un espíritu crítico, ya que se muestra a los lectores cuál fue su actitud ante los poemas reunidos, en cuanto a la determinación de su procedencia y su afán clasificatorio:

El impresor:

He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia; pareciéndome que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgaría de lo tener, porque la diversidad de historias que hay en él dichas en metro y con mucha brevedad será a todos agradable. Puede ser que falten aquí algunos (aunque no muchos) de los romances viejos los cuales yo no puse o porque no han venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos y no niego que en los que aquí van impresos habrá alguna falta pero esta se debe imputar a los ejemplares de adonde los saqué que estaban muy corruptos y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar de ellos perfectamente. Yo hice toda diligencia porque hubiese las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos. También quise que tuviesen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares después los que cuentan historias castellanas y después los de Troya y últimamente los que tratan cosas de amores pero esto no se pudo hacer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedase alguna mezcla de unos con otros. Querría que todos se contentasen y llevasen en cuenta mi buena voluntad y diligencia. El que así no lo hiciere haya paciencia y perdóneme que yo no pude más. Vale. (En: Menéndez Pidal, 1945)

Citamos una vez más este prefacio porque en él se perciben claramente las intersecciones al menos entre los universos de la oralidad, la escritura manuscrita y la escritura impresa. En la mira del recolector se evidencia la primacía absoluta de la textualidad que dominó hasta hace pocas décadas los estudios del romancero, desde los iniciados en el siglo XIX por las redes de descripciones,

catálogos y sistematizaciones de filólogos alemanes y españoles, Grimm (1815), Wolf y Hoffmann (1856), Marcelino Menéndez Pelayo (1945), y continuaron sin rupturas las extensas obras de Ramón Menéndez Pidal (1953) y Antonio Rodríguez Moñino (1954, 1958, 1967a, 1970a, y 1970b).

Un segundo «entre lugar» lo constituye la relación entre texto y música. Ya en esa primera etapa de los estudios críticos se percibió el protagonismo del código musical, a partir sobre todo del accionar determinante de los músicos palaciegos en la fijación y transmisión de los romances. Pero ese estudio fue relegado por la dificultad de acceso a las manifestaciones musicales en festividades profanas y rituales religiosos, y su interpretación sistemática llegó en las últimas décadas de la mano de estudios de Vicenç Beltrán (2016) y Patrizia Botta (2019), entre otros.

Esa zona de contacto que habita el romancero, tan difícil de delimitar, también nos obligó a tejer redes en otra intersección posible: los nexos entre los universos letrado y popular. Los romances viejos tradicionales, y la apropiación efectuada por poetas cancioneriles a partir de glosas y contrahechuras, desembocaron en otra poética deudora de los primeros pero diferenciada: el romancero nuevo, escrito por los grandes poetas del Siglo de Oro y, en algunos casos, sometido también, gracias a su éxito popular, a un nuevo proceso de tradicionalización. En este proceso de re-difusiones, es famoso el caso del romance de Lope de Vega, *Mira, Zaide, que te aviso* (IGR: 0063), que encontramos en una versión sefardí (Chicote, 2012: 46-47), y podemos continuar citando una veta de reinversiones genéricas a lo largo de los siglos que nos conducen al *Romancero gitano* de Federico García Lorca o a los *Romances del Río Seco* de Leopoldo Lugones.

Pero el romancero no deja de provocarnos en sus redes relacionales: a partir del siglo XVI y hasta el siglo XX, la edición de romances en pliegos sueltos constituye otro nexo extremadamente fructífero entre lo popular y lo letrado. En tanto las manifestaciones de la literatura tradicional siempre fueron asociadas con la transmisión oral, la ausencia de autor, la reelaboración comunitaria y las formas de vida rural, el concepto de literatura popular impresa en su misma formulación complejiza la distinción entre lo «popular» y lo «letrado» al incorporar un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos: la imprenta. Mientras que, de acuerdo con los postulados románticos, la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad

de nuevas definiciones y precisiones del campo, ya que la literatura popular impresa siempre tuvo una tilde de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó tanto del circuito tradicional como del ámbito letrado. En este sentido, podemos decir que existió por parte de los propios defensores de las manifestaciones literarias populares una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo «popular» y lo «culto». Se puede incluso agregar que a veces la exaltación misma, la mitificación de lo popular, fue también una forma sutil de marginación, ya que aquella distinción pidaliana entre popular y tradicional, nunca tan clara en el campo como se pretendía en los textos críticos, se difuminaba en los folletos baratos que inundaban el mercado. Los pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII recogen la tradición del romancero viejo, pero a partir de entonces se publican también, hasta volverse predominantes, los romances vulgares (llamados también de ciego) que perduran hasta el siglo XX con marcas estilísticas muy diferenciadas y también sometidos en algunos casos a procesos de tradicionalización (Salazar, 1999). Diego Catalán (1997-1998: II, 10) señala al respecto que el romancero vulgar se incorporó

a la tradición oral como resultado de la divulgación de pliegos sueltos y de cordel difundidos en medios populares por la actividad de rapsodas ciegos, desde la segunda mitad del s. XVI hasta los principios del s. XX, y dedicado en su mayor parte a cantar sucesos o hechos extraordinarios, provocantes a admiración, asombro o risa.

La literatura popular impresa nos introduce en una nueva intersección, ya que da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano. A partir de la invención de la imprenta comenzaron a difundirse las capacidades de lectura y de escritura a través de un sistema de transmisión del saber que conduce a la cultura de masas¹, con marcas novedosas: ingreso del mundo tradicional en el proceso de mercantilización e importancia fundamental de la incorporación de un nuevo lenguaje, el iconográfico, otra medialidad que se agrega como constructora y transmisora de significados más allá del texto lingüístico y con un alcance ampliado en la recepción del texto impreso, a la vez que continúan las transformaciones intragenéricas.

¹ Véase *Introducción* (Chicote, 2012).

Lo expresado hasta aquí puede describir la situación del romance en la Península Ibérica en el momento de la Conquista de América, nuevo contexto en el que el género continúa sus recorridos trans-geográficos y trans-históricos. La pervivencia a través de ocho siglos de oralidad y fijaciones textuales intermitentes fue posible debido al funcionamiento de movilidad de significados y significantes que los estudios sobre el «lenguaje» romancístico han puesto de manifiesto. Enunciados sumamente estructurados debido a los límites impuestos por la medida del verso y la asonancia, los romances se expresan en textos ordenados, unificados y delimitados, con un agregado de cohesión y coherencia al mensaje, pero que, a su vez, permite la movilidad en bloque de estas estructuras. Esta dualidad de permanencia y cambio ha posibilitado una readaptación del género y ha determinado su empleo constante para llevar a cabo narraciones (ya sean históricas o ficcionales), en diferentes procesos de divulgación de la cultura².

Asimismo, la concepción del romancero como un género abierto, capaz de recibir elementos de distintos tiempos, espacios y ámbitos, junto con la facultad de ser abordado por una pluralidad de saberes, desde la literatura y el folklore hasta la historiografía medieval y renacentista, la antropología cultural, la semiótica, la musicología comparada y la sociología rural, determinan la variada procedencia de los estudios que lo indagan y contribuyen a engrosar tanto el volumen como la eclecticidad del acervo crítico. Esta pluralidad de enfoques es «pertinente a la cabal comprensión de unos poemas que distan mucho de la sencillez que en ocasiones se les atribuyó» (Cid, 1994: 1-7).

La crítica académica de los siglos XIX y XX intentó, no siempre exitosamente, construir el romancero como tema de la historia literaria a partir del desbroce de esta diversidad aludida en la que conviven prácticas culturales y discursivas muy disímiles. Pero la verdadera revolución romancística del siglo XX fue, sin lugar a dudas, el descubrimiento de la tradición oral de España y América. La recolección de poemas orales iniciada con el siglo XX en el ya casi legendario encuentro en los albores del siglo XX de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal con la lavandera del Duero que les canta durante su viaje de bodas el romance de la *Muerte del príncipe don*

² Partiendo de las consideraciones de Tzvetan Todorov (1988: 31-48) referidas a la función de los géneros literarios, puede afirmarse que la vitalidad del romancero debe entenderse en la medida en que funciona como horizonte de expectativas para los receptores y como modelo de composición para los emisores del mensaje.

Juan (IGR: 0006) (Catalán, 2001) dio inicio a la documentación de un número inesperado de temas y versiones cuya existencia misma fue perfilando los intereses teóricos y los lineamientos metodológicos de la crítica posterior.

En efecto, la repentina visibilidad de estos cantos ocasionó cambios profundos en el desarrollo crítico. El planeado *Romancero General*, proyecto para 25 años de trabajo esbozado por Menéndez Pidal en 1904 que tenía como objeto dar un panorama cerrado del género, nunca apareció debido a que los descubrimientos modernos aportaron un número ilimitado de nuevas versiones, tanto en Europa, Asia y África como en América. Esta iniciativa se concretó en una obra mucho más parcial: el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (Menéndez Pidal y Goyri de Menéndez Pidal, 1957), que proponía inicialmente la publicación individual de cada tema romancístico con todas sus versiones, pero cuyas dimensiones determinaron que también fuese interrumpido en la actualidad. Casi un siglo después, refiriéndose a la imposibilidad de abarcar al romancero panhispánico en su conjunto, Catalán (1989: 15) afirmaba:

Mi fracaso, nuestro fracaso, se debe a la riqueza creadora de la tradición oral, que ha multiplicado a nuestra vista el corpus poético de los pueblos hispanos de una forma que nunca pudieron prever los descubridores del romancero de tradición oral...

La cantidad inabarcable de los nuevos materiales documentados condujo no sólo al fracaso del viejo proyecto totalizador, sino que surgieron también varios replanteos teórico-metodológicos. A los desarrollos teóricos previos fueron incorporadas las coordenadas geográficas y tipológicas, como así también los fenómenos de cambio y variación que mostraron resultados altamente productivos en la aplicación de abordajes narratológicos y semióticos. Se accedió, de esta forma, a la construcción de una poética del romancero (Catalán *et al.*, 1982-1984). La postura metodológica acerca del trabajo de recolección y publicación también dio un giro vertiginoso: mientras que en 1970 el lema era publicar todo para conjurar la agonía del género, cuya muerte inminente se anunciaba debido a la vertiginosidad de los avances tecnológicos, a fines del siglo xx la consigna pasó a ser documentar todo pero publicar lo relevante, aquello que representara algún aporte a la tradición en su conjunto.

Tan complejo es el romancero concebido como un todo que aún hoy continúa la discusión sobre si debemos separar o no la tradición antigua de la moderna. Este

viraje teórico-metodológico tuvo como principal referente a Diego Catalán. Desde la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Catalán renovó sustancialmente el estudio del romancero hispánico al establecer la independencia de la tradición oral moderna con respecto a sus congéneres medievales y renacentistas. De este modo, se apartó de la concepción filológico-historicista de Menéndez Pidal, quien nunca había dejado de considerar la tradición moderna como un *fluir* siempre renovado que le proporcionaba elementos de comparación con los textos antiguos al servicio de la constatación de sus teorías y no como un fenómeno en sí mismo. Al respecto. Catalán (1997-1998: I, XXIV) señaló

() la conveniencia, si no la necesidad, de estudiar de forma autónoma, en la sincronía de los siglos XIX y XX el 'Romancero tradicional moderno' y no ver en él simplemente una sobrevivencia anacrónica de una poesía perteneciente a otros tiempos.

Esta afirmación lo condujo a desviarse de la concepción pidaliana y exponer la especificidad de la tradición oral moderna a partir de la descripción de su funcionamiento y la abstracción teórica consecuente (Catalán, 1997-1998: I, 161):

() de ahí que me parezca imprescindible, replantear hoy, en un metalenguaje atento a las preocupaciones de la crítica, ..., la noción pidaliana de 'tradicionalidad' y de esta forma recuperar para los lectores desinteresados en la erudición 'filológica' de fines del siglo pasado y de la primera mitad de este, ideas de actualidad innegable y de permanente interés.

Si bien podemos esgrimir argumentos a favor y en contra de la escisión de las tradiciones, considero que una u otra perspectiva es viable aunque corresponde a intereses distintos y se conecta específicamente con enfoques sincrónicos o diacrónicos: mientras que el análisis de documentaciones coetáneas permite una indagación comparativa de «corte» en poemas que tienen similitudes lingüísticas y temáticas en contextos socio-culturales semejantes, la consideración de un mismo romance a través de los siglos y en contextos diferentes, determina, en cambio, la posibilidad de apreciaciones historizadas de los aspectos lingüísticos y también de la permanencia o desaparición de determinados temas. En este sentido, propongo no separar en distintos niveles de análisis el romancero tradicional, el popular y el letrado, ya que estas fronteras son muy útiles para encarar un estudio escolarizado del género, pero muy difusas cuando nos adentramos en la profundidad de los lazos y relaciones textuales e intertextuales.

3. Presente y futuro

Los críticos del siglo xx encontramos un romancero vigente en distintas áreas de dispersión geográfica de las lenguas iberoamericanas (Península Ibérica, América y ámbitos de dispersión de migraciones judeoespañolas, como Europa central, Norte de África, Asia menor, también América del Norte y América del Sur). Se encontraron romances en la oralidad de comunidades rurales originarias, en reconfiguraciones de comunidades diaspóricas, en textualidades impresas populares en Brasil, México, Chile, Perú y Argentina. Aparecieron nuevos géneros derivados del romance como el corrido y el romance criollo, reformulaciones poéticas que se transmitieron en forma oral y escrita. Pero el *boom* de estas documentaciones de carácter misceláneo determinó que se desarrollara un circuito de emisión/recepción, desbordado por la presencia del romancero (junto con todos los géneros folklóricos y tradicionales) en las nuevas modalidades de la cultura de masas y su industria cultural: la radio, el cine, la televisión, la discografía.

En este proceso, el romancero fue objeto de otro «entre lugar» en el que se produjeron múltiples prácticas de reinserción cultural. Para dar un ejemplo por todos conocido, se puede mencionar la labor artística, archivística y de documentación realizada por Joaquín Díaz y su Fundación, muy difícil de clasificar debido a la multiplicidad de intereses que abarca que van desde lo estético a lo académico, a partir de un programa de digitalización y visibilización de los acervos, que interpela a receptores con muy variados intereses³.

Una mención especial merece la reflexión sobre cuál fue el lugar del romancero en el canon de la literatura iberoamericana y la presencia que tuvo el género en los programas de educación de América y de España. La *Flor nueva de romances viejos*

³ Pueden citarse los avances de publicación digital de archivos de literatura popular de Instituciones como la Fundación Joaquín Díaz en Urueña (www.funjdiaz.net). También cabe mencionar el acceso abierto a catálogos y textos completos en repositorios institucionales tales como el Instituto Iberoamericano de Berlín (<http://www.iai.spk-berlin.de>), el centro de Investigaciones de la Universidad de Poitiers (<http://www.mshs.univ-poitiers.fr>), la Base de datos «Impresos populares iberoamericanos» de la UNAM (próximamente disponible *on line*) y el Corpus de literatura oral de la Universidad de Jaén <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es>. Asimismo, en Argentina se están desarrollando archivos digitales que se cruzan tangencialmente con los anteriores, tales como el Archivo histórico de revistas argentinas <http://www.ahira.com.ar>, o ARCAS, Archivos de autor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar>.

(Menéndez Pidal, 1928) constituye un texto clave para analizar estos procesos de difusión, no solo por haber sido incluido en los programas de estudio, sino porque también, a partir del circuito escolar, los textos creados por Menéndez Pidal ingresaron al universo de la oralidad tradicional⁴. Los nexos entre romancero y educación todavía representan un campo en vías de exploración.

Pasemos a un último «entre lugar». Hasta las décadas del 70 y 80 del siglo pasado los estudiosos del romancero estábamos aún anclados al universo analógico, en el cual los documentos eran físicos y palpables. Todavía podíamos hacer trabajos de campo y constatar la vitalidad o no de determinados temas en territorios puntuales. A partir de entonces todo se transformó. Advertimos la potencialidad de un corpus documental cada vez más extendido, heterogéneo y gigante, casi un *mega data*, que tiene muchísimas dificultades para ser traducido en una base de datos y decodificado según múltiples intereses. Llegó el tiempo de la urgencia de la digitalización, de la implementación de las nuevas tecnologías y la aplicación de los instrumentos proporcionados por las Humanidades Digitales⁵.

Hoy todo se complejiza y diversifica en un mundo digital turbio en el que se torna difícil desbrozar la paja del trigo, ya que las intervenciones medianamente fiables, sustentadas en buenas prácticas de edición, conviven con textos de procedencia espuria. En internet se multiplican los blogs cuyo origen desconocemos y que además son inestables porque carecen de condiciones de sustentabilidad. Estos blogs son muy difíciles de clasificar, ya que los límites entre los fines académicos y de entretenimiento son muy lábiles.

Un claro ejemplo es la presencia en blogs de la literatura de cordel brasileña y la proliferación de narcocorridos en México. En Brasil, los textos que se refieren a hechos de actualidad, como crímenes, accidentes, los avatares de la vida política,

⁴ Véase al respecto el artículo de Ana Valenciano (2001). En un trabajo de campo que llevé a cabo en 1988 en la localidad de Dolores (provincia de Buenos Aires, Argentina), un anciano comenzó a recitar los primeros versos de la *Aparición de la amada muerta* (IGR: 0168) y se detuvo porque recordó que no lo sabía por tradición oral, sino que lo había leído en *Flor nueva de romances viejos*. Esta referencia nos habla claramente de la interacción de circuitos que convive en el bagaje cultural de las personas.

⁵ Susan Petersen realizó un trabajo pionero en la década del 80 que sigue completando hasta la actualidad y que todavía no ha sido suficientemente explorado: <https://depts.washington.edu/hisprom/>.

los casos de corrupción, cuentan con páginas y blogs con miles de seguidores. Tal como señala Musser (2019), los temas de actualidad política tienen especial protagonismo, tanto los referidos a política brasileña (información biográfica sobre presidentes y candidatos presidenciales, escándalos, corrupción en las filas políticas, etc.) como los que tratan de acontecimientos internacionales entre los que ocupan un lugar destacado las acciones de Estados Unidos, su política y sus presidentes (Musser, 2019: 250):

Así, hay cuadernillos de cordel en los que se compara a Bush y Obama; en los que se aborda la guerra de Irak, y Bush y Sadam inician una lucha ficticia; y en los que se abordan también las políticas estadounidenses que pueden ser relevantes o tener consecuencias para América Latina.

Recientemente aparecieron textos de cordel sobre el presidente Donald Trump, los ejes de su política internacional, su retórica xenófoba y la marginación y criminalización de los inmigrantes.

Un lugar semejante lo ocupa la multipresencia del narcocorrido, constituido como el subgénero más exitoso en la actualidad, con todos los conflictos éticos que acarrea. Las canciones resignifican una serie de tópicos y motivos referidos al tráfico de drogas en la frontera entre México y Estados Unidos, y están presentes en *shows* en vivo y producciones digitales difundidas en internet que, en forma de videoclips, destacan las acciones de los narcotraficantes (en varias ocasiones encargadas por ellos mismos), reivindican el uso de la violencia y abogan por la transmisión de supuestos «valores comunitarios»⁶.

Para concluir, me permito una hipotética especulación sobre el futuro del romance a partir de la presentación de un juego creativo producto del diálogo con un programa de inteligencia artificial, *ChatGPT*, al que le pedí la redacción de un poema.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=s4q5Yfb2-jc>

GLORIA: Quiero que me escribas un poema en versos octosílabos con rima asonante en los pares sobre el siguiente tema: Encuentro de colegas en VII congreso Internacional de Romancero en Lisboa en mayo de 2023.

CHATGPT:

En un congreso muy distinguido
 en Lisboa, mayo de 2023
 colegas del Romancero
 unidos de distintas partes del planeta.
 Había expertos muy reconocidos
 y otros que empezaban su carrera
 pero todos se sentían unidos
 por el amor a la literatura.
 En cada charla y en cada encuentro
 Se hablaba de la tradición poética
 de los romances que han sobrevivido
 gracias a la labor tan frenética
 de aquellos que han investigado
 y a los que aún los siguen cantando.
 En el VII Congreso Internacional de Romancero
 Todos aprendieron que la tradición
 no debe olvidarse
 y que el romance sigue vivo y fuerte.
 Al final, se despidieron
 con cariño esperando
 que la próxima vez
 sea en otro lugar del mundo
 para seguir aprendiendo
 juntos sobre la poesía que los une.

G: No me satisface. La rima debe ser en los versos pares

C: Mil disculpas por la confusión anterior. A continuación, te comparto un poema con rima asonante en los versos pares:

En el Congreso de Romancero
 en Lisboa, mayo de 2023

colegas de varios senderos
se reunieron por su querer.
Hablaban con gran pasión
de la rima y la tradición
de aquellos romances antiguos
que aún siguen siendo amigos.
Charlas de historia y poesía
juntas a lo largo del día
y al caer la noche en Lisboa
se brindó con vino y jamón.
Cada uno con su acento
y sus versos en movimiento
compartiendo su experiencia
en la poética de una era.
Y así en el Congreso de Romancero
en Lisboa, mayo de 2023
colegas de varios senderos
se reunieron por su querer.

Tal como podemos observar, el romance «artificial» tiene varios problemas de forma y de contenido que no superarían la mirada atenta de receptores y críticos, aunque cabe preguntarnos cuánto tiempo falta para que el poema resultante de la inteligencia artificial cumpla con los requerimientos del género. Asimismo, se imponen los siguientes interrogantes: ¿estos poemas artificiales son romances?, ¿podremos en un futuro diferenciarlos de los textos que han tenido un rodar tradicional?

En este punto, considero que nuestro problema continúa siendo el mismo que hace cien años: ¿cómo recortar el objeto de estudio?, ¿cómo delimitar el género y qué dejar fuera según la perspectiva desde la cual se lo estudie?

Ya no existe el romancero tal como fue descrito en los enfoques románticos y positivistas del siglo XIX, en las rigurosas perspectivas filológicas de la primera mitad del XX, y en las teorías sociológicas de la segunda mitad del XX. Prácticamente desaparecieron las comunidades rurales/ tradicionales en las que el romancero pervivió por siglos en la Península Ibérica (se habla reiteradamente de «pueblos vaciados») y pocas quedan en América. Ya no existen los entramados sociales urbanos de las ciudades modernas en los que prosperaban mercados editoriales

marginales destinados a consumidores populares. Ya no se venden discos y las personas ven menos televisión y escuchan menos radio para reemplazar sus formas de comunicación a través de blogs, redes sociales, Youtube o Spotify. No reiteremos el posible impacto de la inteligencia artificial que sin duda podrá en un futuro componer excelentes versiones de romances. En este contexto, estamos viviendo un momento visagra del capitalismo global en que se están replanteando los circuitos culturales a partir del cuestionamiento de la centralidad de los países de Europa o América del Norte como productores industriales y tecnológicos para trasladar esos espacios de desarrollo a países asiáticos como China o India, sin saber aún cómo se definirá esta reconfiguración de roles.

¿El romancero ha muerto o tiene un lugar en este mundo? Es un interrogante muy complejo cuya respuesta requiere una decisión de carácter epistemológico. No hay duda de que el romancero tal como lo estudiamos en todo el desarrollo teórico y metodológico del siglo xx ha muerto. Pero hay algo de ese germen genérico que continúa viviendo en constante transformación y que podemos seguir relacionando con aquel viejo romancero. Quizás necesitamos tomar un poco de distancia para poder detectar que los cambios que se están produciendo en el presente no son tan anómalos vistos en perspectiva de los producidos en los últimos 800 años, ya que todas las intersecciones mencionadas invitan a volver a pensar al romancero como un sistema abierto, determinado por contextos temporales, espaciales y culturales específicos, en cuyos términos podemos continuar profundizando su análisis.

Bibliografía

- Botta, Patrizia (2019), «Romances y músicos», en María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas, reescrituras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Beltrán, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Edition Reichenberg.
- Catalán, Diego (1989), «El campo del romancero. Presente y futuro», en Pedro M. Piñero (ed.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx, Actas del iv Coloquio Internacional del Romancero, Cádiz 1987*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz.
- Catalán, Diego (1997-1998), *Arte poética del romancero oral*. Madrid, Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal.

- Catalán, Diego (2001), *El archivo del romancero, patrimonio de la humanidad*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense, 2 vols.
- Catalán, Diego, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson (1982-1984), *CGR. Catálogo General del Romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
- Costa, Sergio, Paul Talcott, Nicolas Wasser (eds.) (2017), «Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America», *Working Paper*, n.º 1, disponible en, <https://mecila.net/wp-content/uploads/2020/11/WP_1_Thematic_Scope_and_Research_Programme.pdf>, consultado en 03/10/2024.
- Chicote, Gloria (ed.) (2012), *Romancero*, Buenos Aires, Colihue.
- CID, Jesús Antonio (1994), «El romancero tradicional hispánico. Obra infinida y campo abierto», *Insula*, 567, 1-7.
- Grimm, Jacob (1815), *Silva de romances viejos*, Viena, Schmidl.
- Levi, Ezio (1927), «El romance florentino de Jaume de Olesa», *Revista de Filología Española*, 14, 134-60.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1945), *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vols. XXII-XXV.
- Menéndez Pidal, Ramón (1928), *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Ediciones de «La Lectura».
- Menéndez Pidal, Ramón (1945), *Cancionero de romances. Impreso en Amberes s.a.*, Edición facsímil, Madrid, La gráfica comercial.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953), *Romancero hispánico (Hispano, portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- Menéndez Pidal, Ramón y María Goyri de Menéndez Pidal (1957), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, Madrid, Cátedra- Seminario Menéndez Pidal.
- Pratt, Mary Louise (1991), *Arts of the Contact Zone*, New York, Modern Language Association.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.) (1954), *Cancionerillos góticos castellanos*, Valencia, Castalia.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General, Recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Edición facsímil, Madrid, Real Academia Española.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.) (1967), *Cancionero de Romances. Amberes 1550*. Madrid, Castalia.

- Rodríguez-Moñino, Antonio (1970a), *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1970b), *Silva de romances. Zaragoza 1550-1551*, Zaragoza, Ayuntamiento.
- Salazar, Flor (1999), *Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense.
- Santiago, Silviano (1978), «O entre-lugar do discurso latino-americano», en Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 11-28.
- Todorov, Tzvetan (1988), «El origen de los géneros», en Garrido Gallardo, Miguel A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- Valenciano, Ana (2001), «La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: *La condesita de Flor Nueva*», en Jean Alsina y Vicent Ozanam (coords.), *Los trigos ya van en flores. Studia in Honorem Michelle Débax*, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 175-194.
- Wolf, Fernando y Conrado hofmann (1856), *Primavera y flor de romances*, Berlín, A. Asher and Co.

Nau Catrineta – intertextualidades, interdisciplinaridades e outras andanças de um romance que tem ainda muito que contar...

Ana Maria Paiva Morão

CLEPUL – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

anapmorao@gmail.com

1. Introdução

Começa o romance *Nau Catrineta* (IGR: 0457) com o consabido verso «Lá vem a Nau Catrineta, que tem muito que contar».

Afirmando-se com frequência, justificadamente ou não, que todos os Portugueses conhecem este romance e tendo este sido já objecto de vários estudos, pareceria não haver muito mais a dizer sobre ele.

É, contudo, nossa convicção que esta nau *tem ainda muito que contar*, embora não pretendamos repetir meramente questões que, desde Almeida Garrett, têm vindo a ser tratadas e debatidas, conquanto as mencionemos, e, assim, procuramos seguir *outras andanças* de um romance que tem a particularidade de se manter vivo numa época em que o romanceiro já quase não se manifesta de forma espontânea.

Certo é que parte destas *andanças* se deve à dinâmica do texto tradicional, que permite a sua transmissão através do tempo e do espaço e a ocorrência de múltiplas versões e de variações na estrutura verbal ou temática (Nascimento, 1964) e de outras criações poéticas (Bénichou, 1968; Catalán, 1991; Catalán, 1998),

mantendo, porém, uma invariância que garante que o romance não se transforme noutra (Nascimento, 1994; Nascimento, 2005-2006; Ferré, 2020: 61-75). Mas tais *andanças* podem ocorrer quando o discurso literário se estende a outros, como o pictórico, por exemplo, como adiante se verá.

Com efeito, mais do que qualquer outro romance da tradição oral, este tem sido objecto de intertextualidades e usos interdisciplinares, deixando marcas em ocorrências literárias e não literárias, sustentado teorias várias, servido de comparação a acontecimentos diversos e gerado aparentes incongruências, como dar nome a ruas, lojas, blogues e até restaurantes.

Vejamos, então, estas peculiaridades da *Nau Catrineta*.

2. História interna

Antes de prosseguir com as *andanças externas* do romance, relembremos as internas, presentes na narrativa, o que faremos através do seu *modelo-virtual*, compreendido como uma construção artificial que reproduz a estrutura invariante do romance, dividindo-o nas principais sequências (Morão, 2012: 294-298). Idealmente, este modelo integraria todas as variantes existentes no conjunto de todas as versões do romance, mas, aqui, anotar-se-á sequencialmente a narrativa invariante, a partir de um *corpus* de trabalho¹.

Sequências narrativas

¹ Este é constituído pelas versões registadas em: Ferré/ Carinhas, Cristina (2000); Ferré (2004: 370-401); Marques (2007-08). Em Notas e Recensões à *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* e a *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna, Versões Publicadas entre 1828-1960*, Dias Marques refere ter encontrado duas versões de *Nau Catrineta* não incluídas nestas obras, as quais anota: a de Sousa (1857-1860: 131-4) e a de Cascais (1904: 27); Marques/Sirgado (2019); romanceiro.pt; três vídeos em *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria* — uma versão recolhida em Sítio do Chote, Jardim da Serra, Câmara de Lobos, 3 Março 2015; uma versão recolhida em Vilar de Boi, Vila Velha de Rodão, 6 Julho 2017; uma versão recolhida em Vila Nova de Poiares, 15 Junho 2020; ADLOT – Arquivo Digital de Literatura Oral Tradicional (desenvolvido pelo CTPP-Centro de Tradições Populares Portuguesas ‘Prof. M. Viegas Guerreiro’, hoje integrado no CLEPUL como Linha de Investigação *Literatura Tradicional e Tradições Populares Portuguesas ‘Prof. Manuel Viegas Guerreiro’*).

— Narrador externo chama a atenção do público para a história extraordinária que vai ser contada².

— Um navio anda no mar à deriva há muito tempo. Os víveres encontram-se totalmente esgotados e os tripulantes esfomeados tentam comer as solas dos sapatos, o que não conseguem.

— Resolvidos a sacrificar um deles para ser comido pelos restantes, tiram à sorte e esta recai sobre o Capitão-general. Este tenta adiar o momento, pedindo a um marujo que suba ao mastro mais alto e procure vislumbrar terra, mas este diz que apenas vê as espadas que hão-de matar o Capitão.

— O Capitão insiste repetidamente com o Gajeiro e faz-lhe uma oferta sucessiva de bens³, todos recusados por este:

- a) uma imensa fortuna.
- b) a mais nova/mais bonita das três meninas que o Gajeiro avista no areal e que são as filhas do Capitão.
- c) o seu cavalo branco.

— Face às repetidas recusas, o Capitão pergunta ao Gajeiro o que quer.

— O Gajeiro diz que quer a Nau Catrineta; o Capitão diz que não a pode dar porque esta pertence ao Rei de Portugal, que certamente o recompensará.

É o Capitão que oferece a Nau Catrineta, mas o Gajeiro não a quer, porque não saberia governá-la.

O Gajeiro diz que quer a sua alma. O Capitão recusa; tenta atirar-se ao mar; um anjo salva-o.

² Esta prática não é própria do romanceiro da tradição oral moderna, sobretudo na portuguesa, e nem sempre surge nas versões registadas.

³ Trata-se do processo de expansão (Nascimento, 2003-2004), tendo cada um dos elementos que constituem as ofertas uma carga simbólica de grande expressividade.

Em qualquer das variações, percebe-se que o Gajeiro é, afinal, o Demónio que pretende a alma do Capitão. Este é salvo, por intervenção divina, e a Nau Catrineta chega a terra.

O romance não apresenta qualquer explicação para a nau se encontrar há tanto tempo no mar e foca-se de imediato na falta de mantimentos, que vai desencadear o resto da narrativa.

Na verdade, o romance tem dois focos de interesse principais —a antropofagia⁴ e a tentação do demónio—. O primeiro representa o realismo no romanceiro, no sentido em que as histórias ou episódios neles contados (com excepção dos religiosos) mimetizam o mundo real, sendo a escassez do *maravilhoso* o que o distingue do conjunto das baladas europeias (Débax, 1991-1992). O segundo foco assenta precisamente numa dessas poucas manifestações do *maravilhoso*, neste caso a presença do demónio que tenta apoderar-se da alma do Capitão, a salvação miraculosa deste e a da própria nau.

3. História externa

Uma das questões que têm sido debatidas a propósito da *Nau Catrineta* é a sua origem.

Para Almeida Garrett, a génese deste romance seria portuguesa⁵, uma vez que não se lhe conhecia a existência em Espanha (Garrett, 1851, III: 83-93); ademais, havia uma analogia com o *Naufragio que passou Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão e Governador de Paranambuco*, de Bento Teixeira Pinto⁶, alegadamente sobrevivente do naufrágio da nau *Santo António*, acontecido em 1565 (Teixeira, 1601).

⁴ A antropofagia pode ser ritual, patológica ou de sobrevivência, que é a que aqui nos interessa, quando praticada em contexto de naufrágio. O tema, geralmente considerado tabu, surge em narrativas desde a antiguidade e igualmente em contos tradicionais, com o motivo C 227 – Tabu: eating human flesh (Aarne e Thompson, 1955).

⁵ Curiosamente, segundo Carlos d'Alge, Garrett pode ter aprendido este romance com a «parda» Rosa de Lima, que o teria aprendido em Pernambuco (d'Alge, 1999: 34-45).

⁶ Bento Teixeira Pinto terá nascido em Pernambuco em meados do século XVI e foi autor do poemeto *Prosopopeia*, em louvor de Jorge de Albuquerque Coelho, publicado em Lisboa em 1601, pela primeira vez (ou 1593, segundo outros autores).

Num nosso pequeno aparte, note-se a coincidência da oferta do cavalo por Jorge de Albuquerque Coelho a D. Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir⁷ (ver Fig. 1), com a proposta de oferta do cavalo branco do Capitão da *Nau Catrineta* ao Gajeiro/demónio, na tentativa de se salvar.

A tese de Garrett, que seria retomada recorrentemente, foi defendida por Augusto Pires de Lima (Lima, 1937) e, ao pormenor, por Fernando Pires de Lima, que defende a origem portuguesa apoiando-se em autores como Ralph Boggs e outros (Lima, 1965). Lima assegura a veracidade da história contada no romance apoiando-se no relato de dois capuchinhos italianos (Lima, 1954), teoria fortemente contestada por Gastão de Sousa Dias (Dias, 1954: 9-21), que, por sua vez, vira contestada por Lima a sua hipótese, publicada a 18 de Maio de 1929, no jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*, de a nau em causa vir da Índia e não do Brasil.

É certo que a tese era tentadora, mas não consensual.

Para Pinheiro Chagas, por exemplo, o romance nascera do grande impacto sobre a população que teve a visão dos destroços da nau de Jorge Coelho, exibidos muito tempo em Lisboa (*apud* Lima, 1954). Teófilo Braga, que refere a existência de *O Marinheiro* nas Astúrias, com semelhanças com o final da versão da *Nau Catrineta* do Algarve, entende que o nome *Catrineta* teria sido inspirado pelo galeão *Santa Catherina do Monte Synai* e afirma que «A *Nau Catherineta* não tem uma certa origem histórica, como supõe Garrett, é o germen de uma *Odyssea*, aonde a multiplicidade das cenas de naufragio estão reduzidas á generalidade mais tetrica [...]» e cita, como horrível mas frequente, as situações de extrema fome que levam os náufragos à antropofagia (Braga, 1867a: 191-195). Adolfo Coelho nega a hipótese do referente histórico do romance num naufrágio português, criticando a «alucinação» de quem o afirmara, considerando, todavia, que passou por Espanha, por se conhecer uma versão semelhante nas Astúrias (Coelho, 1887-1889: 320-331). Quanto a Carolina Michaëlis, diz que o conjunto da *Nau Caterineta* «poderá passar por português», embora advirta que assim será enquanto não se encontrarem em Espanha «textos paralelos que evidenciem a existência de um protótipo

⁷ Narrado no *Naufragio, que passou...*: «pois que no mais hórrido conflito da batalha, dá o cavalo ao seu Rei (...)» e também citado na *Prosopopeia*: «Tão infelice Rei, como esforçado, (...) // Vejo-vos c'o cavalo já cansado, /a vós, nunca cansado, mas ferido, / salvai em este meu a vossa vida, / que a minha pouco vai em ser perdida».

castelhano» (Vasconcelos, 1907-1909). Já para Menéndez Pidal, o romance teria origem em França e entrou na Península através da Catalunha⁸, onde existiam algumas versões, sem ter deixado rasto no resto de Espanha (Menéndez Pidal, 1953, II: 324-327). Ralph Boggs afirmaria exactamente o contrário, isto é, que a *Nau Catrineta* era de origem portuguesa e daí se espalhara para a Catalunha, França e daí para a Dinamarca, Noruega e Islândia⁹, se bem que admitisse que o corpus de quarenta versões que recolhera não era suficiente para avaliar «todos os movimentos e desenvolvimentos pelos quais esta cantiga tem passado. Deixa muito, ainda, para conjecturas» (Boggs, 1960).

O facto é que a evolução dos estudos sobre o romanceiro vem dar maior destaque ao paralelismo entre o romanceiro e as baladas europeias.

Costa Fontes, que afirma claramente que a *Nau Catrineta* não é de origem portuguesa, faz notar que no índice de *Correspondências Pan-Europeias* de Samuel Armistead para *O Romanceiro Português e Brasileiro* se indicam as seguintes, escandinavas: Seafaring Men; Merchant's Ballad (Fontes, 1997: 624-644). Mais recentemente, Sandra Boto refere a existência de versões catalãs, maiorquinas, inglesas, francesas, brasileiras e escandinavas da *Nau Catrineta* e refuta a ideia de que o romance represente «a expressão poética do Portugal marítimo e marinheiro do século XVI, fazendo notar que «muitas baladas europeias penetraram na tradição oral ibérica modelando-se paulatinamente ao estilo do romanceiro e tornando-se parte integrante do seu repertório» (Boto, 2015).

George Doncieux, que criticava os investigadores peninsulares pelas atribuições nacionalistas de origem dos romances, estabeleceu um paralelo entre as baladas da Islândia, da Noruega e da Dinamarca, que situou nos sécs. XVI e XVII, e a canção

⁸ Na base de dados do *Pan-hispanic Ballad Project*, encontram-se cinco versões catalãs da *Nau Catrineta*, publicadas em 1882 por Milá y Fontanals.

⁹ Não dispondo de versões escandinavas, deixamos a sua descrição no catálogo *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Jonsson, 1978): «B 26 – Ship's crew miraculously saved from death DINS – (N: A ship sets on Christmas Night, or [D] the crew forgets its Christian faith. The ship runs aground on a cliff (I: gets no wind) and the crew, all brothers except the helmsman, runs out of food. At last they decide that someone must be sacrificed for the others. The lot falls on the helmsman (cl: he offers himself). They kill him, but cannot bring themselves to eat him. (D, I: a dove, N: the Virgin appears to help them). They get wind and arrive home safely. cl: The dove arrives in time to save the helmsman's life.»

francesa *La courte-paille*, cujo tema é o naufrágio, a falta de víveres e o tirar à sorte da vítima do canibalismo (Doncieux, 1898; Doncieux, 1904: 243-251)¹⁰.

Na verdade, as atribuições de origem com cariz nacionalista criam problemas de datação e de estabelecimento de precedências que ainda hoje não são de fácil resolução, dada a pouca disponibilidade de documentos escritos comprobatórios, mas sabe-se que a composição de canções, baladas ou folhetos de cordel (em prosa ou verso) que contavam acontecimentos importantes ou chocantes foi uma prática comum por toda a Europa, como era o caso das narrativas dos grandes naufrágios, que os povos da Península associam principalmente à Expansão, mas que existem também nos países que se desenvolveram com o comércio marítimo.

Eva Guillorel, que dedica a sua tese de doutoramento às *gwerzioù*, canções de tradição oral na Bretanha nos séculos XVI a XVIII, afirma que *La courte-paille* teve uma difusão simultânea em bretão e em francês e terá alcançado os territórios francófonos americanos. A autora diz também que as versões bretãs das canções sobre marinheiros perdidos no mar são mais longas e sombrias que as «complaintes» francesas do mesmo tema, sobretudo no tom moralista e religioso dos desfechos (Guillorel, 2008). Esta circunstância é, afinal, similar à da *Nau Catrineta*.

Note-se que o denominador comum entre a *Nau Catrineta* e as baladas de naufrágios é o canibalismo de sobrevivência, sendo a vítima escolhida por tiragem à sorte. Menos frequentes, mas também existentes, são as intervenções divinas que evitam *in extremis* a concretização de tal acto e a salvação miraculosa do navio.

Acredita-se que a balada inglesa *The Ship in Distress* provém de *La Courte-paille*, possivelmente através de uma adaptação de William M. Thackeray (1811-1863), que apresenta a curiosidade de fazer o navio aportar a São Vicente, Cabo Verde. Atualmente, *La Courte-paille* é conhecida sobretudo numa variante infantil chamada *Le Petit Navire*, que omite a questão da antropofagia.

¹⁰ Entre 1878 e 1899, a revista *Mélusine* publicou numerosos textos com correspondência com *La courte paille* —as versões do Norte da Europa no tomo II, de 1884, pp. 476-478; as versões portuguesas e catalãs no tomo III, de 1886, pp. 45-47 (*Mélusine*, 1884 e 1886).

No século XIX são abundantes em Inglaterra as folhas volantes dedicadas aos naufrágios e ao canibalismo de sobrevivência (ver Fig. 2 -Folhetos ingleses), que chega a ser considerado quase justificável, como «costume do mar» (Simpson, 1994). Muitos destes relatos eram narrados por um alegado sobrevivente¹¹ e as folhas tinham gravuras que despertavam o interesse mórbido pelos casos de canibalismo, alguns dos quais verídicos, o que é atestado pelos jornais e processos jurídicos da época. Na verdade, alguns relatos ingleses revelam que a tiragem à sorte podia ser falseada, poupando os oficiais, sendo os primeiros a serem sacrificados os jovens grumetes, geralmente sem família a quem prestar contas. (Frost, 2020). Esta circunstância, ao contrário do que acontece em *A Nau Catrineta*, é bastante clara na balada *The Sorrowful Fate of O'Brien* (apud Simpson, 1994: 142):

Our captain cried: «Cheer up my boys; let those four boys cast lots
They have no wives: to save our lives one of these four must die.»

Em Portugal, o jogo infantil «Que linda barquinha» (ou «Que linda falua» ou «O bom barqueiro»)¹² pode ser interpretado como uma reminiscência deste tirar à sorte para sobreviver no mar, implícita na cançãozinha dialogada. No jogo, duas crianças posicionam-se frente a frente e seguram-se pelas mãos formando um arco. De maneira que todas as outras não ouçam, combinam que cada uma delas representará uma flor, fruta, cor, etc.; por exemplo, uma será «maçã» e a outra «pera», ou uma o «amarelo» e outra o «azul». Combinam igualmente, que, também por exemplo, a «maçã» é o «Céu» e a «pera» o «Inferno». As outras crianças formam uma fila, encabeçada pela «Mãe», dão algumas voltas e passam por baixo do «arco», cantando a «Mãe»: «— Eu peço ao sr. Barqueiro que me deixe lá passar / Tenho filhos pequeninos não os posso sustentar». As crianças que formam o arco cantam: «— Passará, passará, mas algum deixará / Se não for a mãe da frente, é o filho lá de trás», e prendem entre os braços a última da fila, a quem perguntam se prefere «maçã» ou «pera»; a criança posiciona-se atrás da que escolheu. E o jogo vai continuando, até a fila se encontrar dividida pelas suas escolhas. Neste momento, as crianças do arco gritam que são «Céu» ou «Inferno» e as primeiras, em grande alegria e alarido, gritam «Vivas pró Céu, morras pró Inferno», o que muito irritava as condenadas... Não nos parece muito complicado encontrar uma analogia entre

¹¹ Cf., por exemplo, Palmer (1837).

¹² Actualmente, pode dizer-se que o jogo caiu em desuso, subsistindo apenas a cançãozinha.

as crianças a quem, pela escolha inconsciente que faziam, calhava a sorte de «irem para o Inferno» e os rapazinhos que serviam nos navios e eram os primeiros sacrificados ao «inferno» do canibalismo, representando «o filho lá de trás» o elemento mais dispensável.

Se a *Nau Catrineta* tem um claro parentesco temático com canções ou baladas não portuguesas, também é possível arriscar a sua afinidade com as chamadas *Cantigas de Marinheiros*, em inglês *Sea shanties*, ou *Cantiga de levantar ferro*, as quais, segundo Tinop (Carvalho, 1903), andavam de mistura com o fado cantado pelos marítimos.

O Contra-Almirante Joaquim Pedro Celestino Soares anotou os cantos que ouviu a bordo dos navios de comércio, em 1819 e 1822; um deles refere explicitamente a *Nau Catrineta* no primeiro verso e por aí se fica¹³, mas prova que o romance era bem conhecido pelos marujos (Soares, 1861, 1862, 1863, 1869).

A grande nau Catrineta
Tem os seus mastros de pinho.
CORO: Ai lé, lé, lé, // Marujinho, bate o pé.

O ladrão do despenseiro
Furtou a ração do vinho.
CORO: Ai lé, lé, lé, // Marinheiro, vira à ré.

Antes de caçar as gáveas,
Põe-se o ferro sempre a pique.

CORO: Ai lé, lé, lé, // Cada qual mostra o que é.

Para a nau ficar a nado
Abrem-se as portas ao dique.

CORO: Ai lé, lé, lé, // Chega tudo cá p'rá ré.
(...)

¹³ Pela sua extensão, reproduzimos apenas um pequeno excerto.

Em 1913, Pedro Fernandes Tomaz inclui uma cantiga semelhante, com pequenas variantes¹⁴, em *Velhas canções e romances* (Tomaz, 1913: 164-166). Em 1867, Teófilo Braga, no *Cancioneiro Popular*, coligira uma *Canção do Marinheiro* que não menciona o nome do navio nem contém versos da *Nau Catrineta*, mas apresenta notáveis semelhanças com a narrativa deste (Braga, 1867: 144):

Perdido lá no mar alto
Um pobre navio andava;
Já sem bolacha e sem rumo
A fome a todos matava.
Caiu a sorte maldita
No melhor moço que havia;
Ai como o triste chorava
Rezando à Virgem Maria.
Deitaram a todos as sortes
A ver qual d'eles havia
Ser pelos outros matado
P'ró jantar daquele dia.
Mas de repente o gajeiro,
Vendo terra pela proa,
Grita alegre pela gávea:
Terras, terras de Lisboa.

Passando às andanças da *Nau Catrineta*, se pode pôr-se em causa a sua origem na desastrosa viagem de Jorge Coelho de Olinda para Portugal, não pode pôr-se em dúvida que o romance viajou de Portugal para o Brasil, onde se popularizou.

¹⁴ Têm surgido gravações de *Cantigas de Levantar Ferro*, como por *Maio Moço* e Francisco Noia e Ricardo Fonseca (Álbum *Nos Cantos da Memória*), cujas fontes parecem ser ou o Contra-Almirante ou Fernandes Tomás <cantosdaterra.net>.

Não sendo possível fazer aqui referências exaustivas a este romance no Brasil, apontam-se as seguintes:

— Fragmento da *Nau Catarineta* recolhido em 1889 por José Veríssimo entre os índios Maué, Amazônia (Nascimento, 1979: 115-24).

— *Cheganças de Marujos, Marujadas* ou *Fandangos* —representações dos trabalhos do mar e percalços vividos por marinheiros, com canto, música e dança¹⁵. As relacionadas com *A Nau Catrineta* mostram episódios da nau à deriva, o motim dos marinheiros, a figura do gajeiro, o oferecimento de bens a este e a ajuda divina¹⁶.

— Cecília Meireles — *A Nau Catarineta* (1946), teatro de marionetas.

— Jorge Amado — O Capítulo «Romance da Nau Catrineta» do romance *Jubiabá* (1935), no qual Lindinalva passa horas a ler a *Nau Catrineta*, sonhando com um noivo encantado que havia de chegar num navio. Infelizmente, o pai perde a fortuna, o noivo abandona-a e Lindinalva acaba na prostituição.

— Rubem Fonseca — Conto «Nau Catrineta», em *Feliz ano novo* (1975). Uma família de três tias e o sobrinho, de origem portuguesa¹⁷, cujo ancestral, Manuel de Matos, era um dos sobreviventes da Nau Catrineta, dão um jantar para comemorar a maioridade do rapaz. Este mata a noiva, Ermê, e toda a família come pedaços da menina. A Tia Julieta dá ao sobrinho o anel do pai, como sinal de ter assumido e cumprido a missão da família.

¹⁵ Estas danças e representações de ou sobre marujos, eram também correntes em Portugal, conforme Teófilo Braga, que as descreve como farsa de uns «pobres marinheiros» que, em dia de temporal, fizeram voto de irem à Senhora da Assunção e as comenta como «Feição característica de um povo de navegadores, que no romance *Nau Catrineta* já revelou o seu génio aventureiro» (Braga, 1985-1986).

¹⁶ Existe um Filme da Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938, por iniciativa de Mário de Andrade. Foi obtido material áudio-visual das manifestações folclóricas do Norte e Nordeste do Brasil (Andrade, 1997/2004).

¹⁷ Repare-se que a família de canibais é brasileira, de ascendência portuguesa. É significativo que a ingestão de carne humana como modo de absorver as qualidades do indivíduo comido esteve na base do Movimento Antropofágico, ou Antropofagia Cultural, manifestação artística modernista teorizada por Oswald de Andrade e Tarsília do Amaral, na década de 20, no Brasil.

E quando a Nau Santo Antônio chegou a Lisboa, Albuquerque Coelho, que se orgulhava de sua fama de cristão, herói e disciplinador, proibiu a todos os marinheiros que falassem do assunto. Do que afinal transpirou, fez-se a versão romântica da Nau Catrineta. Mas a verdade crua e sangrenta, está aqui no diário de Manuel de Matos.

— Carlos Pena Filho — *Guia prático da cidade do Recife*, 1969. —Referência não directa à Nau Catrineta, mas com breve citação ao «mastro real», facilmente reconhecido. Na secção Secos & Molhados do Guia, apresenta-se os portugueses como «sabidões» e avarentos que, ao rezar, dizem:

(...)
 Naquele mastro real,
 vê se descobres um meio
 de aumentar meu capital.
 Vendendo carne de charque,
 importando bacalhau,
 dizendo que prata é ouro
 e latão é bom metal.
 (...)

— Versões musicadas e versões reescritas do romance: Ariano Suassuna (1971), António Nóbrega (*Romance Da Nau Catarineta*, no *Disco Lunário Perpétuo + Minha Nau*) e Teca Calazans (*Suite da Nau Catarineta* (com o refrão «Otorinda») e também *Suite da nau catarineta. vitória + Suite da nau catarineta. Barcarola final oi pa* (Álbum: *Firoliu*).

Para além do Brasil, enquanto local para onde *viajou a Nau Catrineta*, lembramos uma canção de Calcutte, colhida por Mary Frere, filha do governador britânico de Bombaim da sua criada Anna Liberata de Souza, nome claramente de origem portuguesa, de que transcrevemos a nota e o texto:

I am unable, at present, to give either the native words or music for this curious little Calicut song. The second part is probably of Portuguese origin, or it may have been derived from the Syrian Christians, who have been settled on that coast since the earliest ages.

The English translation of the words, as explained to me by Anna, is as follows:

PART I.
THE SONG FROM THE SHIP.
(*To be sung by one or more voices.*)

1. Very far went the ship, in the dark, up and down, up and down. There was very little sky; the sailors couldn't see anything; rain was coming.

2. Now darkness, lightning and very little rain; but big flashes, two yards long, that looked as if they fell into the sea.

3. On the third day the captain looks out for land, shading his eyes with his hand. There may be land. The sailors say to him, «What do you see?» He answers, «Far off is the jungle, and, swinging in a tree, is an old monkey, with two little monkeys in her arms. We must be nearing land.»

4. Again the captain looks out; the sailors say to him, «What do you see?» He answers, «On the shore there walks a pretty little maiden, with a chattee on her head; she skips and runs, and dances as she goes. We must be nearing land.»

5. The storm begins to rage again, and hides the land: at last it clears a little. The sailors say to the captain, «What do you see?» He answers, «I see a man ploughing; two bullocks draw the plough. We must be nearing land.»

It is all true; they have gained the shore. (Frere, 1870)

Voltando ao outro tipo de provas da origem portuguesa d' *A Nau Catrineta* atrás referidas, estão estas relacionadas com as teorias sobre o espírito lusitano, dentro da visão de que a essência de um povo se exprime através da sua literatura e folclore, que se instalou durante o Romantismo, mas não desapareceu. O próprio Samuel Armistead, embora admitindo a ancestralidade francesa do romance, chama a atenção para o «espírito Lusitano» que remodelou e enriqueceu a balada:

But, if *A Nau Catrineta's* ancestor came from France, it is also quite certain that a very special Portuguese spirit, a special Portuguese genius has informed, remolded, and enriched the ballad as we have it today and has converted it into the very best and most dramatic of all the poems in this particular international ballad complex.

We could call attention, for example, to the dramatic tension created in the Portuguese ballad by enumerating the gradual disappearance of all possible sources of food,

by duplicating the lookout's attempts to see land, and by playing upon the differences of opinion between Captain and lookout as to the nature of the reward and the fate of the valiant *Nau Catrineta*. I cannot resist also mentioning that most splendid of verses, the very quintessence of both *saudade* and of Lusitanian maritime spirit: *Vê se vês terras de Espanha, / areias de Portugal*. No one can claim that the French theme has not benefited, and bountifully indeed, from its migration to Portugal (*apud* Fontes, 1987: L1)

Sendo a questão de uma identidade portuguesa bastante complexa, citamos apenas os últimos versos do «Poema da Malta das Naus» de António Gedeão, pela sua pertinência:

O meu sabor é diferente.
Provo-me e saibo-me a sal.
Não se nasce impunemente
nas praias de Portugal.

Se os argumentos invocados pelos defensores da origem portuguesa do romance se baseavam sobretudo no seu desconhecimento em Espanha, a contrastar com a larga difusão em Portugal, outro tipo de argumentos assenta no *espírito português*, como adiante se verá.

Na verdade, com a ligação história de Portugal ao mar, seria de esperar que houvesse mais romances portugueses dedicados aos Descobrimentos ou, de modo geral, ao tema marítimo. No entanto, apenas se registam *O Marinheiro e a Virgem Maria* (IGR: 0528) e a *Tentação do Marinheiro* (IGR: 0180). O primeiro conta o milagre de um marinheiro salvo do naufrágio por Nossa Senhora; no segundo, um marinheiro que se afunda é tentado pelo demónio, para obter a sua alma. Estes episódios, tal como o da *Nau Catrineta* entre o capitão e o demónio, são, no fundo, representações da eterna luta entre o bem e o mal.

Disse Teófilo que «O poema cyclo do mar tivemos-o nós; basta lêr as relações das viagens, dos naufragios, das fomes, das tormentas» (Braga, 1909: 322).

Parece, então, que o tema marítimo encontrou expressão preferencial na prosa (recorde-se a impressionante *História Trágico-Marítima*), na lírica e na literatura de cordel, de que lembramos os folhetos dedicados aos marujos e a naufrágios, como, por exemplo, *A Confissão do marujo*, *Fado do marinheiro*, *Grande naufragio*

na *Costa de Lavos, concelho da Figueira da Foz e uma linda cantiga: triste vida amargurada do marinheiro* e outros similares, existentes no acervo de Literatura de Cordel de Leite de Vasconcellos depositado no Museu Nacional de Arqueologia.

Apesar dessa inexplicável escassez da temática marítima no romanceiro português, aquele que existe, a *Nau Catrineta*, conta com grande quantidade de versões, registadas em vários suportes¹⁸.

Certo é que a *Nau Catrineta* se instalou solidamente no imaginário português e encontram-se reescritas, glosas, citações do romance ou de partes dele em variadíssimas obras, servido também de suporte às mais diversas teorias e finalidades.

Diversos autores têm encontrado neste romance a alma portuguesa modelada pela tradição marítima, embora as suas obras se dividam entre um sentido pró ou anti-elegíaco da epopeia e entre uma intenção de ressurgimento da *alma pátria* ou de desmistificação da glorificação do passado heróico.

Vilma Silvestre, na sua tese de doutoramento, *O fado e a questão da identidade*, de 2015, sustenta que *O Fado*, da autoria de José Régio, é «uma das hipóteses que permitem garantir a origem portuguesa do Fado», por remeter para a semântica do mar, tratando-se o poema de uma «alusão à epopeia marítima dos navegadores quinhentistas» (Silvestre, 2015). Na verdade, os primeiros versos do longo poema são a afirmação de que o fado nasceu da tristeza de um marinheiro que cantava a bordo:

O Fado nasceu um dia,
Quando o vento mal bulia,
E o céu o mar prolongava,
Na amurada dum veleiro,
No peito dum marinheiro,
Que, estando triste, cantava.
(...)» (Régio, 1941).

¹⁸ Ver nota 1.

Repare-se na intertextualidade dos versos que o marinheiro canta («Vê se vês terras de Espanha, Areias de Portugal») com os da *Nau Catrineta*.

Em estudo sobre José Régio, Annabela Rita entende este poema como «a versão regiana do fado português bebido em A Nau Catrineta», que teria instituído uma forma de *arte de ser português* e diz: «Trata-se de uma figuração complexa de um complexo sentimento europeu que Portugal frente avançada dessa Europa aventureira de que é “cabeça” (Camões) ou “rosto” (Pessoa), sua sinédoque, protagoniza, simboliza e retrata. (...)» (Rita, 2020). A mesma investigadora, em estudo sobre a situação económica e política do País, compara esta com a *Nau Catrineta*, numa «(...) leitura simbólica da História de Portugal como país eleito e protegido pela transcendência, com um Anjo Custódio a vencer o Diabo e a fazer sobreviver a tripulação condenada pela fome e pela exaustão, tentada pelo pacto faustiano» (Rita, 2017; Rita, 2018: Rita, 2018a).

Giulia Lanciani entende que, subjacente à narrativa marítima, está uma ideologia de «missão civilizadora e evangelizadora confiada pela providência aos portugueses» (Lanciani, 1997), enquanto para Maria Alzira Seixo, os naufrágios, na sua imperfeição, «sublinham o carácter grandioso de epopeias humanas (...): e o canto da morte é tão necessário à glorificação do empreendimento como a sintonização do seu sucesso» (Seixo, 1998).

Já Luciano Pereira entende ser *A Nau Catrineta* «uma obra-prima do génio judaico-português». O autor faz o paralelo entre o capitão do romance que preferiu o suicídio a entregar a alma ao demónio e os judeus, que tiveram de «vender a alma ao diabo» para sobreviver ao processo de expulsão da Península. Na sua opinião:

O romance não resistiu [ao tempo] por nos falar de uma epopeia marítima, mas sim pela sua dimensão trágica, pela verdadeira catástrofe que se abateu sobre a nação, tornando-nos quase numa nação exclusivamente marcada pela desgraça, pelo saudosismo, pela tristeza e pela errância, não fosse a providência divina e não viessem os anjos em nosso auxílio (Pereira, 2017: 232-286).

O romance, como se vê, tem servido de suporte às mais diversas teorias e até como elemento de crítica literária, como aconteceu a Bulhão Pato, considerado como «um poeta datado, (...) cujas páginas, (...) o transformaram na nau Catrineta da literatura e da política (...)» (Valdemar, 1987: IX).

O certo é que este romance é sobejamente conhecido pelos portugueses e tem-se dito que a razão disto está na sua presença nos manuais escolares do Estado Novo. É certo que durante o regime salazarista, a *cultura popular* foi orientada para a valorização da identidade nacional, da moralidade e do patriotismo e os livros escolares foram veículos privilegiados para o fazer (Melo, 2001). É, pois, possível que tenha havido uma intenção de aproveitar a *Nau Catrineta* para edificação tanto das crianças como do povo, uma vez que é incluído no *Romanceiro para o Povo e para as Escolas* (1949), na Coleção Folclore e Pedagogia. Na década de 50, no âmbito da Campanha Nacional de Educação de Adultos, publicaram-se obras como o *Romanceiro Português*, que inclui versões de *A Nau Catrineta* (Plano de Educação Popular, 1953/1973).

Maria Augusta Diniz, em estudo sobre a presença da «Literatura de Expressão Oral» nos manuais escolares do Ensino Primário, de 1901 a 1975, diz não ter encontrado nenhum texto do *Romanceiro* nos manuais que seleccionou como representativos desse período; todavia, refere que, noutros manuais consultados, existem versões de *Nau Catrineta* (Diniz, 2001:62). Do mesmo modo, se bem que em pesquisas não exaustivas, verificámos que, durante a vigência do Estado Novo, alguns manuais escolares incluíam o romance, outros não¹⁹.

Assim, não aparece no livro de leitura para as Escolas Regimentais do Exército, mas aparece no Ensino Técnico Profissional. É de notar que no *Diário de Governo* n.º 138, de 18 de Junho de 1947, lastimava-se que as gerações mais jovens ignorassem a *Nau Catrineta*, «o poema ao mesmo tempo nebuloso e fascinante, que sempre souberam de cor as gerações passadas». Nesse mesmo ano, é adoptado para o Ensino Técnico Profissional o livro de leitura *Nau Catrineta* (Mattoso e Matias, 1947). Nos anos 1948-1949 e 1949-1950, o manual *Leituras* (Couto, 1948) era adoptado na Escola Veiga Beirão, onde o poeta Sebastião da Gama era professor; este dá aos seus alunos um exercício, que começa com as palavras «Abre o livro na “Nau Catrineta”».

Assim, sem um estudo mais aprofundado sobre a matéria, parece difícil afirmar com toda a segurança que os manuais escolares do Estado Novo foram os principais

¹⁹ Pessoalmente, posso afirmar que a *Nau Catrineta* não aparecia nos manuais pelos quais estudei, em pleno regime salazarista, quer na Escola Primária oficial, quer no livro de leitura do Liceu, chamado *A Nossa Pátria*, que tinha como organizador Manuel Viegas Guerreiro.

responsáveis pela popularidade da *Nau Catrineta*, tanto mais que a escolaridade nem sempre era cumprida.

O que pode afirmar-se é que, actualmente, o romance faz parte das aprendizagens essenciais do 2.º Ciclo do Ensino Básico.

Não pode ser esquecida, também, a difusão de *A Nau Catrineta* através da Literatura de Cordel. Arnaldo Saraiva, por exemplo, afirma ter sido este o primeiro texto impresso que verdadeiramente o deslumbrou (*apud* Anacleto, 2019: 155 – 172).

Posto isto, há ainda a ter em conta que as recolhas publicadas nem sempre referem onde e como os informantes aprenderam este romance, não se podendo crer que uma boa parte da sua transmissão tenha sido feita oralmente²⁰. De tudo isto se pode apenas dizer ser difícil concluir qual foi o meio que mais contribuiu para que tantas gerações de portugueses o conheçam.

Literatura Infanto-juvenil

Para além do contexto escolar e da cadeia da transmissão oral tradicional, a *Nau Catrineta* tem sido razoavelmente difundida entre o público infanto-juvenil, seja através da versão de Garrett (nomeadamente nas últimas décadas), seja em reescritas e adaptações em verso, prosa ou teatro, em diversos graus de fidelidade, afastamento ou subversão da narrativa do romance (com uma tendência para a eufemização por supressão da antropofagia), de que citamos os seguintes, por ordem cronológica²¹:

— Antero de Quental publica uma versão no *Tesouro Poético da Infância*, em 1883.

— Afonso Lopes Vieira — «Nau Catrineta», País Lilás, Desterro Azul, 1922.

²⁰ Sophia de Mello Breyner disse ter aprendido o romance com uma criada, que não era velha, como a Brígida de Garrett e outras, mas sim jovem, loira, muito bonita (Andresen, 2004:76).

²¹ Dados os condicionamentos de espaço, não transcrevemos os textos adiante citados e apenas faremos alguns comentários mais pertinentes e advertimos que o presente estudo não pode contemplar uma exaustividade de obras ou menções à *Nau Catrineta*. Pela mesma razão, dispensamos as referências bibliográficas completas nas listagens que se seguem.

— Armando da Silva Ferreira — *A Nau Catrineta*, 1931.

— Adolfo Simões Muller — de 1963 a 1975 dirige a «Nau Catrineta», suplemento do jornal *Diário de Notícias*.

— Aquilino Ribeiro — *O Livro da Marianinha*, 1967.

— Alice Gomes — em 1972, publica, em edição de autor, *A nau Catrineta*, texto já incluído no volume *Teatro para Crianças* (1967).

— António Torrado — *A Nau Catrineta que Tem Muito que Contar*, 1987 — uma reescrita que se aproxima da narrativa do romance e coloca um «velho arrais» como narrador/testemunha, mas apaga o episódio da antropofagia e mantém a tentação do demónio.

— Maria Alberta Menéres — *No Coração do Trevo*, 1992 – O poema «Romancinho triste de um neto da Nau Catrineta», com influências de versões insulares da *Nau Catrineta*, faz o paralelo com a catástrofe ecológica do derramamento de crude no mar de Porto Santo.

— Luisa Ducla Soares, com a sua *Nau Mentireta* (1992) remete claramente, no próprio título, para a ideia da *mentira* e adopta um tom brincalhão, que anula completamente o sentido trágico do romance: «(...) Quando apertava o calor / Foram à Índia distante/Parafazerdechuveiro/Compraramumelefante.(...)JávêemterrasdeEspanha / Areias de Portugal / Três burros tocando flauta /Debaixo de um laranjal. (...)».

— Manuel Alegre — Em *As naus de verde pino. Viagem de Bartolomeu Dias à minha filha Joana*, 1996, o autor conta a dificuldade da passagem de Bartolomeu Dias pelo Cabo das Tormentas, com referências à *Nau Catrineta*, como «história de inventar» e ao diabo tentador.

Filmes de animação e peças de teatro

A partir de *A Nau Mentireta* de Ducla Soares, os alunos do 4.º ano da Escola EB das Caxinas, Vila do Conde, criaram um filme de animação intitulado *A Nau Caxineta*. Recorde-se que as Caxinas são uma zona piscatória onde, com muita frequência, ocorrem naufrágios de resultados fatais.

Outro filme de animação intitulado *A Nau Catrineta* é produzido em 2012 por Artur Correia, que também trata o tema em banda desenhada, em ambos os casos com muito humor, especialmente no tratamento do episódio mais delicado para as sensibilidades actuais, que é o do canibalismo.

De referir que, em 1949, Gentil Marques realizou um documentário cultural, intitulado *Nau Catrineta*, não destinado especificamente ao público infantil.

O romance tem sido aproveitado com frequência para peças destinadas ao público infantil. Em Abril de 2018, o Grupo de Teatro Infanto-Juvenil Galáxia apresentou no Teatro Angrense (Açores) a peça *Nau Catrineta, A Verdadeira História*, da autoria de Flávia Medeiros que, posteriormente, publicou um livro com o mesmo nome, baseado na peça. Também a Companhia Coração nas Mãos apresenta a peça *Estórias de Tiroléu e da Nau Catrineta*, que conta a aventura do Capitão Tiroléu e da sua amada Marieta, de como a Nau Catrineta afundou e o amor entre os dois triunfou.

Saindo do mundo infanto-juvenil, são muitas as obras da literatura institucional em que *A Nau Catrineta* se move por vários caminhos pois, citando João David Pinto-Correia, «a produção culta vai aproveitar conteúdos e expressões das manifestações linguístico-discursivas próprias da literatura popular» (Pinto-Correia, 1988: 19-45). Vejamos alguns exemplos:

— Maria Peregrina de Souza, «A Não Catarinêta», *A Grinalda*, II, 1860 (Versão retocada e data provável, segundo a citada tese de Dias Marques).

— Ramalho Ortigão, *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante* (1876) – transcreve alguns versos da «famosa xácara da Nau Catrineta», nos quais o Capitão renega o demónio. Para além disso, Ramalho Ortigão compôs a seguinte quadra sanjoanina:

À beira do mar sentado
S. João tocou trombeta
Para dar noivas aos noivos
Da antiga nau Catrineta

— António Nobre, 1892 — «Vou sobre o Oceano (o luar, de doce, enleval!)», «Purinha»), Só.

— Alberto de Oliveira — *Palavras Loucas*, 1894 — Uma personagem, o Tio Garrett, tinha em casa uma espécie de altar guarnecido com livros de Almeida Garrett, de quem era grande admirador, bem como um cálix e hóstias que são, como explica ao seu interlocutor (narrador para «a missa garrettiana», após o que lê uns trechos «dele» e «em seguida umas tecedeiras minhas vizinhas vêm para aí, com vestidos de domingo e põem-se a cantar e *Nau Catrineta* e o rimance da *Bela Infanta*».

— Mário Beirão — *O Último Lusíada*, 1914 — «Já pelo iroso Mar de inflada juba, / Doidas, as naus Catrinetas erram; (...)».

— Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, 1915 — Na casa da sua infância ao pé do rio Gilão (Tavira) uma das velhas tias, para o adormecer, cantava-lhe a *Nau Catrineta*:

(...)

Às vezes ela cantava a «*Nau Catrineta*»:

Lá vai a Nau Catrineta

Por sobre as águas do mar...

(...)

— António Corrêa d'Oliveira — *A Nau Catrineta*, 1922 (*Na Hora Incerta ou A nossa Pátria Redondilhas que para o Povo escreveu António Corrêa d'Oliveira*).

— Augusto Costa de Santa-Rita — «Signal da Raça», em *Exílio*, 1916.

— Afonso Lopes Vieira — *Ilhas de Bruma*, 1917.

— Azinhal Abelho — *Poema Nossa Senhora do Restelo*, s.d.

— Pe. Moreira das Neves — «Canção dos Aviadores» em *Cristo sobre o Tejo* (1959).

— José Régio — Para além do «Fado Português», atrás citado, encontram-se no autor outras ocorrências da *Nau Catrineta*:

- a) «Elegia Bufa», *As Encruzilhadas de Deus*, 1935:

(...)

Acima, acima, gajeiro,

Acima, ao tope real!

Ai tope real quebrado,

E conservado, embrulhado,

No quarto dos quatro muros!...

(...)

- b) «João sem Terra», *As Encruzilhadas de Deus*, 1935:

(...)

Tinha um tecto hospitaleiro

Que me escondia do papão...

- Acima, acima, gajeiro!

E vim cair no porão

(...)

- c) «O Fundo do Espelho», *Há mais mundos*, 1963 — Neste conto, o protagonista enlouquecido acalma com a voz da mãe dizendo o romance, mas vê o capitão da *Nau Catrineta* na sua própria imagem, ao espelho.

— Branquinho da Fonseca — *O Arquipélago das Sereias*, 1961.

— Miguel Torga, *O Regresso*, 1965 — O poema retrata o destino pouco glorioso de Portugal, findas as suas aventuras no mar, que o cego que canta o romance não pode ver.

— Vitorino Nemésio:

- a) *Mau tempo no canal*, 1944: «Então Diogo Dulmo, um pouco farto daquela *Nau Catrineta* do Amaro de Mirateca e querendo preencher algumas omissões dos livros do Granel sobre a antiga pesca da baleia, fez-lhe meia dúzia de perguntas».

- b) *Quatro prisões debaixo de armas* (1971) — A personagem Matesinho, falando para um camarada de armas, a combinar uma ida clandestina aos toiros,

a Badajoz, gabando a valentia dos ilhéus, pergunta-lhe se nunca ouviu falar no «causo da *Nau Catrineta*».

- c) *Jornal do Observador — Memórias íntimas*, (1974) — Comentando as Memórias do Marquês de Fonteira e Alorna, Nemésio refere Liberato (José Liberato Freire de Carvalho) por este «ser muito velho em 1850, homem de dois regimes – a Nau Catrineta do Liberalismo, que tem muito que contar (...)».
- d) *A Mocidade de Herculano. Até à Volta do Exílio (1810-1832) — Cap. XI — A volta do proscrito*. Referência ao momento do desembarque das tropas liberais a norte do Porto, conhecido como Desembarque do Mindelo: «O brado do vigia lembra a Nau Catrineta de Garrett, que ele leva talvez na patrona: Acima, acima, gajeiro / Acima ao tope real / Vê se vês terras de Espanha, / Areias de Portugal!».
- e) *Poesia*, 1989 (??)(*ibid.*: 391): «Ó piloto alto nas botas, / Vigia do laranjal, / Vê se avistas as gaivotas/ Das Ilhas de Portugal!».

— Adília Lopes — *A Nau Catrineta*, 1992.

— Miguel Barbosa — *A Nau Catrineta Naufragada no Amor*, 2007.

— Margarida Vale de Gato, «Glosa da Nau Catrineta» (*Mulher ao Mar*), 2010:

Somos as três irmãs mouras
nosso pai anda no mar
e lá longe foi buscar
onde o ouro as terras doura
um anel pra nos casar
Mas um demónio que o tenta
fez passar por genuínas
as visões que lhe apresenta:
Vejo aplacada a tormenta
Mais enxergo três meninas
(...)

— Manuel Veloso de Brito — *Crónicas da nau Catrineta*, 2014.

— Dolores Andrade — *Cantarineta*, 2015.

— Eugénio Lisboa — «A Nova Nau Catrineta», *Poemas em Tempo de Peste*, 2020.

Em 2022, o autor faz a recensão elogiosa do segundo romance de Rui de Azevedo Teixeira, *O Longo Braço do Passado*, e observa:

Isto é o que acontece aos escritores que não se importam de começar, como ficcionistas, aos setenta anos: como a Nau Catrineta, têm muito que contar e não têm medo de o fazer. Há os outros que, mal saídos dos cueiros, querem inovar decisivamente o romance, mas não são como a Nau Catrineta e nada têm que contar.

— Libório Silva — Na obra *A Nau Catrineta e a História Trágico Marítima*, 2010, o autor propõe a reflexão «Que lições de Liderança se podem extrair do romance d'A Nau Catrineta e da História Trágico-Marítima?».

— Mário de Carvalho — *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, 2003 – citação da *Nau Catrineta* na p. 222.

Para além da literatura, as *andanças* da *Nau Catrineta* passam por:

Artes plásticas

Não foi certamente por acaso que Almada Negreiro escolheu a *Nau Catrineta* como tema para o grande tríptico que pintou, nos anos 40, para a Gare Marítima de Alcântara (Fig. 3), como se percebe pelo que disse a Rui Mário Gonçalves, no *Diário de Lisboa*, ao falar na escolha do Tema para os painéis : «Li a “História Trágico Marítima”, li a “Fundação de Lisboa por Ulisses”, mas foi em “A Nau Catrineta” o único ponto em que encontrei de facto a tradição oral do povo português e do mar» (*apud* França, 1974).

Os painéis, malgrado a admiração que hoje despertam, embora infelizmente pouco conhecidos do grande público contemporâneo, foram logo de início alvo de objecção, supostamente por Duarte Pacheco, mas defendidos por António Ferro. Já após

a morte de Almada, foram reproduzidos pelas Tapeçarias de Portalegre, que se encontram no Palácio de Belém.

O tríptico é a representação visual da narrativa do romance, cada um dos painéis focando um dos seus momentos-chave, e neles o pintor escreveu o verso que serve de abertura ao romance — «Lá vem a Nau Catrineta que traz muito que contar».

Também reproduzem a narrativa um quadro de Severo Portela (1898-1985), que se encontra na Escola Náutica Infante D. Henrique e uma gravura de João Carlos Celestino Gomes, de 1929, no Museu de Ílhavo (Fig. 4).

São, contudo, mais frequentes representações apenas da Nau, em capas de livros, quadros, painéis, gravuras, etc. Existem, mesmo, postais ilustrados, de que temos conhecimento um, de 1902, com a figura do Diabo parecendo sair da nau e outro, de 1947, com um excerto do romance de um lado e do outro, a efígie de Camões, o que é bastante significativo (Fig. 5).

Mas as representações da Nau Catrineta nas Belas-Artes não ficaram paralisadas no tempo. Com o objectivo de consciencializar «o valor dos projectos escolares visuais como património cultural imaterial, revelador do seu tempo e cultura e perscrutando o futuro, em realização transcultural e intergeracional», foi realizado, por um aluno do secundário, o projecto

Viagem e multiculturalidade: Nau Catrineta — Máquina/barco imaginário. 11.º ano da Oficina de Artes Visuais da E. Sec. de Valbom, Coord. Cristina Pinto; em articulação com Físico-Química. Um dos objetivos foi aplicar movimento na máquina, que integra uma bicicleta no seu interior e tem asas, fez uma performance na inauguração no Lugar do Desenho, com o poema da Nau Catrineta – donde recebeu o nome –, simbolizando a chegada dos portugueses a terra. (Oliveira, 2019:93-94)

Artes cénicas

• Bailado

Em finais de 1959, Joly Braga Santos compôs o bailado *Nau Catrineta* para a Companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio.

• *Teatro*

— Costa Cascaes, *O Mineiro de Cascaes*, 1850 — uma personagem canta a *Nau Catrineta*. José Joaquim Dias Marques faz notar que «o romance tem o refrão “Dom-dom”, que se encontra habitualmente na canção lírica *Vida de Marujo*» (Marques, 2002).

— Fiéce, E., 1925 — escreveu o artigo «Lá vem a Nau Catrineta – que traz do Brasil a Companhia Armando de Vasconcelos» na *Revista de Teatro e Música*, n.º. 36.

— José Azevedo, 1944 — *A nau Catrineta, o médico e o monstro: interculturalismo medicinal nómada: peça em dois quadros e três cenas; seguida de Nómadas*.

— Egito Gonçalves — *Nau Catrineta*, peça curta que estreou a 18 de Junho de 1953 no Teatro Experimental do Porto.

— Revista-fantasia *A Nau Catrineta*, original de Lino Ferreira, Vasco Sequeira e Maio de Carvalho, representada pela primeira vez no Teatro Maria Vitoria em Outubro de 1931 e também no Brasil. Existe no Museu do Teatro a maquete do cenário (estudo).

— Grupo de Teatro da UNESCO, 2016 (Tires) — o romance foi declamado por um elemento do Grupo Coral Alentejano.

— Teatro de Sombras e som – A Biblioteca Municipal do Porto apresentou a *Nau Catrineta* num espectáculo de sombras, com a música «Lá vem a Nau Catrineta» de Fausto Bordalo.

• *Música*

São variadas as interpretações de *A Nau Catrineta*, em vários estilos musicais, quer de uma versão da tradição oral (geralmente a de Garrett), quer em reescritas:

— Fausto Bordalo Dias — Álbum *Histórias de Viageiros*, 1979 — Versão de Garrett, apresentada como «romance tradicional – versão de Lisboa».

— José Cid e Amigos — Voz de Paulo Bragança, Álbum *Camões, as Descobertas e nós*, 1992 — Versão de Garrett.

— Carlos Tê, Rui Veloso — *País do Gelo*, no *Álbum Auto da Pimenta*, 1991 — O disco foi encomenda da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1986-2002). Por esse motivo, esperar-se-ia que o *País de Gelo* fosse elegíaco, mas apresenta-se em tom paródico à *Nau Catrineta*, deixando ao ouvinte a opção de lhe encontrar um sentido divertido ou crítico, ao desvalorizar o sofrimento do naufrágio.

— Sérgio Azevedo, *Romance da Nau Catrineta*, 2013 — Cantata para Coro de crianças e piano (versão de Garrett).

— Joly Braga Santos, *A Nau Catrineta* (1959) (op. 30) (ou op. 33) — para Ballet e para Orquestra.

— Fernando Valente, *A Nau Catrineta* (2010)

— Coro juvenil a 2 v. e piano (versão de Garrett). — João Braga, «Nau Catrineta», 2002, Faixa 16 no *Álbum Fados para Sempre* — Letra de Enrique Paço d'Arcos.

Blogues

Vários blogues usam a *Nau Catrineta* como base para publicações, que podem ser de cariz político, social, desportivo, etc., geralmente em tom satírico e sobre temas da actualidade de que vemos aqui vários exemplos²²:

— *Lucy Mary Blog* — «Nau Catrineta Modificada»: «Lá vem a Nau Catrineta/Que tem muito que contar/São Paulo Portas à proa/Santanás a comandar (...)».

— *O Marujo* — várias composições satíricas, sempre com o mesmo começo. Depois continua com o tema escolhido, de acordo com o assunto mais falado no momento, normalmente político, com vários palavrões à mistura.

— *A Esquina do Rio*, 2014 — «A Nau Catrineta e as soluções do costume para os problemas do costume» — «Uma síntese séria dos últimos dias resume-se a isto: os problemas do costume (excesso de despesa) foram resolvidos pelo método do costume (aumento de impostos). O resto, é folclore».

²² Não indicamos datas, uma vez que a duração destes blogues é muito variável.

— *Imprensa Falsa* — Por Zé Pedro Silva — «Apesar dos escândalos em que está envolvido, o *Imprensa Falsa* sabe que o empresário Mário Ferreira acaba de adquirir mais um navio, desta feita a popular *Nau Catrineta*, que tem muito que contar!, sobretudo à Autoridade Tributária».

— *(Im)pertinências* — Apresenta-se como um *Semanário de bordo da Nau Catrineta* e faz uma mordaz crítica política.

— *A Norte de Alvalade* — «E foi já no regresso a casa (...) que me lembrei da *Nau Catrineta*. E o que tem a ver esse poema do cancionero popular com o actual momento do Sporting? Decidam vós».

Imprensa

— *Jornal de Negócios* — Comparação com a *Nau Catrineta*, a respeito de se terem perdido milhões de euros por causa da morosidade da construção de um navio, em 2012 (*Sacor II*).

— *Os Ridículos* — bissemanário humorístico. Em 1974, com o título «Lá vem a *Nau Catrineta*», traz uma série de quadras de crítica a vários acontecimentos futebolísticos da época.

— *Diário de Notícias* — «Crónica Negra»: Refere a sorte de Almeida Garrett em poder contar na *Nau Catrineta* podiam mandar «o marujinho ao mastro real para tentar ver a praia», uma vez que nós, como ex-país de marinheiros e actual país rodoviário, estamos num «túnel escuro», que nem temos «gajeiro a mandar acima, ao tope real».

— *Semanário Nascer do Sol* — Título referente a resultados desportivos de conhecidos Clubes: «Campeonato. Na *Nau Catrineta* da águia já mataram o galo e o cão».

A *Nau Catrineta* dá o nome a:

— PROGRAMA TELEVISIVO — RTP, 1984 — poesia, entrevistas e declamação.

— PÁGINA DE FACEBOOK — *A Cartografia da Nau Catrineta*.

— RUAS — Parque das Nações; Porto; Figueira da Foz.

— LOJA DE DECORAÇÃO, em Lisboa.

— CONFRARIA GASTRONÓMICA — Faz piqueniques a bordo, na Ria de Aveiro

— CONSERVEIRA Galega

— GRUPO DE MÚSICA TRADICIONAL

— LIVRO DE QUARTANISTAS DE CLÁSSICAS E ROMÂNICAS (1953)

— Um dos Clube da Rede Portuguesa de Cubes UNESCO

— RESTAURANTES: Em 1945 existiu na Feira Popular, na altura situada em Palhavã, um restaurante chamado *Nau Catrineta*, com orquestra privativa, que foi espaço de visitantes endinheirados. Em 1952, foi inaugurado o restaurante típico e casa de fados com o mesmo nome, ao Chafariz de Dentro, em Alfama. É deste o postal ilustrado (Fig. 6) que mostra o interior arranjado para se assemelhar ao interior de uma nau, com uma «câmara de bordo e ponte de comando» no 1.º andar e uma decoração em que «o mar profundo, esse mar bem português, está sempre presente», segundo dizia na época o *Diário de Lisboa*.

Teve até um hino, o *Hino da Nau Catrineta*, composto por Domingos Gonçalves da Costa em 1962, que rezava:

Fadistas de fama
Que sabem cantar
Se quer ouvir Fado
Alegre ou magoado
Sentir-se poeta
Venha a Alfama agora
Que o bom Fado mora
Na nau Catrineta!

O que teve de mais curioso, considerando a narrativa da fome no romance, é a Ementa do restaurante, que dizia:

Em tempos que já lá vão
A fome tornou-se preta.
Fizeram da sola pão,
na velha «Nau Catrineta»
Hoje, porém é diferente:
Nem fome nem sacrifício.
Toda a gente está contente
Na nova nau do Patrício.

4. Conclusão

Mais do que retomar questões da proveniência ou origem do romance *A Nau Catrineta* ou de debater as suas várias representações enquanto imagem de Portugal nos seus diversos aspectos, incluindo os laudatórios e os detratores da epopeia, pretendeu este artigo trazer um olhar mais abrangente sobre este (ainda) misterioso romance, sempre e ainda em *andanças* pela literatura, pela música, pela Internet, por ementas de restaurantes e por outras coisas que necessariamente ficam por dizer.

Conclui-se que este romance se colou ao imaginário português e ingressou na categoria dos mitos nacionais. Lembre-se Alexandre O'Neill, que entendeu que, para o português, o «mito a viver não está no sebastianismo. Se algo pode resgatar-nos, ele reside nesse verdadeiro programa de vida mítica que é a NAU CATRINETA, em que a culpa e não-culpa são definitivamente ultrapassadas» (O'Neill, 1983: 13-16).

E, sobre ele, podemos ainda citar Gastão Sousa Dias, quando nos dizia: «Que, ou eu me engano muito, ou o problema da *Nau Catrineta*, mau grado os nossos bons esforços no sentido de ajudar a esclarecê-lo, ainda... tem muito que contar!» (Dias, 1954: 9-21).

Bibliografia

- A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*. Acessível em linha em: <https://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/nau-catrineta-2/?_sf_s=nau+catrineta>.
- Arne, Anti, e THOMPSON, Stith (1955), *Motif-index of Folk-Literature*, Indiana, Indiana University Press, Bloomington.
- Anacleto, Bianca Dantas *et al.*, (2019), «Folhetos de cordel portugueses, uma experiência de acessibilidade por meio da audiodescrição», *Revista Travessias*, Cascavel, v. 13, n.º 1, 155–172. Acessível em linha em: <<http://www.unioeste.br/travessias>>.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2004), *Obra Poética*, Lisboa, Caminho.
- Bénichou, Paul (1968), *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- Boggs, Ralph Steele (1960), «A Nau Catrineta», *Revista do Arquivo Municipal de S. Paulo*, n.º CLXIX, 209.
- Boto, Sandra (2015), «A propósito do romance tradicional 'Nau Catrineta': peregrinações no tempo e no espaço», em *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*, FCHS, UAlg, CLEPUL/FLUL, Lisboa, 77-92.
- Braga, Teófilo (1867), *Cancioneiro Popular (Coligido da Tradição)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 144.
- Braga, Teófilo (1867a), *Romanceiro Geral Coligido da Tradição*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Braga, Teófilo (1909), *Romanceiro Geral Portuguez. Romances com forma litteraria do século xv a xviii*, Lisboa, Manuel Gomes.
- Braga, Teófilo (1985-1986), *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, pref. Jorge Freitas Branco, 2 Vols. Lisboa, Dom Quixote.
- Cantos da Terra.net*. Acessível em linha em: <<https://cantosdaterra.net/ct/site/letras/letra.asp?id=899>>
- Carvalho, Pinto de (1903), *História do Fado*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal.
- Cascais, J. da Costa (1904), *O Mineiro de Cascais*, em *Teatro*, III, 27.
- Catalán, Diego (1991), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.º. Los textos abiertos de la creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal.
- Catalán, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2.º. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal.

- Coelho, Adolfo (1887-1889), «Notas e Paralelos Folkloricos», *Revista Lusitana*, n.º 1, Livraria Portuense, 320-331.
- Couto, Virgílio (1948), *Leituras*, Lisboa, Livraria Didáctica.
- D'alge, Carlos (1999), «As Relações Brasileiras de Almeida Garrett», *SCRIPTA*, Belo Horizonte, vol. 3, n.º 5, 34-45.
- Débox, Michelle (1991-1992), «Lo maravilloso em el romanceiro tradicional», *DRACO*, n.º 3-4, Universidad de Cádiz, 145-165.
- Dias, Gastão Sousa (1954), *A Nau Catrineta: um interessante problema literário*, Separata de *Ocidente*, 48, Lisboa, 9-21.
- Diniz, Maria Augusta Seabra (2001), *As fadas não foram à escola*, Porto, Edições Asa.
- Doncieux, George (1904), *Le romancero populaire de France-Choix de chansons populaires francaises-textes critiques*, Librairie Emile Bouillon, Paris.
- Ferré, Pere (2004), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna, Versões Publicadas entre 1828-1960*, Vol. IV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferré, Pere (2020), «Algumas notas a propósito de 'processos de variação' de Braulio do Nascimento», em Sandra Boto, Jesús Antonio Cid, Pere Ferré (coords.), *'Viejos son, pero no cansan'. Novos Estudos sobre e o Romanceiro*, Coimbra – Madrid – Faro – Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario "Seminario Menéndez Pidal", Centro de Investigación en Artes e Comunicación, Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 61-75.
- Ferré, Pere, e CARINHAS, Cristina (2000), *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal.
- Fontes, Manuel da Costa (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, I, Acta Universitatis Coninbrigensis.
- Fontes, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Selecção e Comentário das Transcrições Musicais de Israel J. Katz e Correlação Pan-Europeia de Samuel G. Armistead, 2 vols., Madison.
- França, José-Augusto (1974), *Almada, o Português sem mestre*, Lisboa, Estúdios Cor.
- Frere, M. (1870), *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends current in Southern India*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co.
- Frost, Duncan (2020), «"Provisions being scarce and pale death drawing nigh, / They'd try to cast lots to see who should die". The Justification of Shipwreck Cannibalism in Popular

- Balladry», in *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, Vol. 7 No. 2 (2020): Special Issue: Cannibalism, 17-34. DOI: <https://doi.org/10.31273/eirj.v7i2.459>
- Garrett, Almeida (1851), *Romanceiro*, 3 vols. Lisboa, Imprensa Nacional.
- Guillorell, Eva (2008), *La complainte et la plainte: chansons de tradition orale et archives criminelles: deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles)*, Université Rennes 2.
- Jonsson, Bengt R. et al. (1978), *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: A Descriptive Catalogue*, Institute for Comparative Research in Human Culture, Series B, Skrifter, Vol. 49, Winthrop Edson Richmond, Oslo, Svenskt visarkiv.
- Lanciani, Giulia (1997), *Sucessos e naufrágios das naus portuguesas*, Lisboa, Caminho.
- Lima, Augusto César Pires de (1937), «A Nau Catrineta e o naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil no ano de 1565», *Prisma, Revista Trimensal de Filosofia, Ciência e Arte*, n.º 3, Março, Porto, 129-140.
- Lima, Fernando C. Pires de (1954), *A «Nau Catrineta». Ensaio de Interpretação Histórica*, Porto, Portucalense Editora.
- Lima, Fernando C. Pires de (1965), *O Romance A Nau Catrineta*, Separata da *Revista de Etnografia* n.º 7, Museu de Etnografia e História, Junta Distrital do Porto.
- Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas (1997/2004), 1.ª versão 1997 / 2.ª versão 2004, Centro Cultural São Paulo. Acessível em linha em: <<https://vimeo.com/140370697>> e <<https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/>>
- Marques, J. J. Dias (2002), *A Génese do Romanceiro do Algarve de Estácio da Veiga*, Tese de doutoramento em Literatura, especialidade de Literatura Oral e Tradicional, apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.
- Marques, J. J. Dias (2007-08), «Notas e Recensões», *ELO*, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, 13-14.
- Marques, J.J. Dias e SIRGADO, Ana (2019), *Romances Tradicionais do Distrito de Bragança*, Lisboa, IELT, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. DOI: <https://doi.org/10.34619/7q3p-imw1>
- Mattoso, António Gonçalves e MATIAS, António Marques (1947), *Nau Catrineta. Livro de Leitura para o Ensino Técnico Profissional*, Lisboa, Sá da Costa.
- Melo, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Mélusine, *revue de mythologie, littérature Populaire, Traditions et Usages* (1884, 1886), Tomes II et III, Paris, H. Gaidoz, E. Rolland.

Menéndez pidal, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano- -portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Vol. II. Madrid, Espasa-Calpe.

Morão, Ana Maria Paiva (2012), *A Revelação do Sentido, Estudo da significação narrativo-dramática nos romances orais tradicionais*, Tese de Doutoramento em Estudos Literários, especialidade de Literatura Oral e Tradicional, apresentada à Universidade de Lisboa, Repositório da Faculdade de Letras.

Nascimento, Bráulio do (1964), «Processos de variação do romance», *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 4 (8-10): 59-126.

Nascimento, Bráulio do (1979), «Um Romance Tradicional Entre Índios do Amazonas, no Século XX», em Antonio Sánchez Romeralo *et al.* (orgs), *El romancero hoy: Nuevas fronteras, 2.º Coloquio Internacional. University of California, Davis, Madrid, CSMP-University of California-Gredos*, 115-24.

Nascimento, Bráulio do (1994), *Literatura Oral: Limites da Variação* – Comunicação apresentada no IX Encontro Nacional da ANPOLL em Caxambu, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Sociedade Editorial de Sergipe.

Nascimento, Bráulio do (2005/2006), «Variantes e Invariantes na Literatura Oral», *ELO*, 11-12, Faro, Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, Universidade do Algarve, 167-180.

O'Neill, Alexandre (1983), «Para nascer, pouca terra: para morrer, toda a terra», Prefácio a *Portugal*, Nova Iorque, Scala Books, 13-16.

Oliveira, Elisabete (2019), «Projectos Visuais Escolares, Formação de Professores e Investigação-Ação; Resposta integrada em Auto-eco-compatibilização à Emergência-Mudança», *Revista MATÉRIA-PRIMA, Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário*, Vol. 7, n.º 3, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 93-94.

Palmer, John (1837), *AWFUL SHIPWRECK. An affecting narrative of the unparalleled sufferings of the Crew of the ship Francis Spaight, which foundered on her passage from St. John's, N. B. to Limerick, in November last. The survivors, after remaining on board the wreck 19 days, during which they were driven to the most awful extremities, were relieved by the Brig Angeronia, Capt. gillard, on her passage from Newfoundland to Telgnmouth.* Communicated for the Press, by JOHN PALMER, one of the survivors, Boston, G. C. Perry, 1837.

Pan-Hispanic Ballad Project. International Online Archive of the Pan-Hispanic Ballad. A Database of Ancient and Modern Oral Versions of Ballads. Acessível em linha em: <<http://depts.washington.edu/hisprom/ballads/index/php>>.

- Pereira, Luciano (2017), «Referências e indícios hebraicos na literatura popular», 27.º Colóquio de AICL, Colóquios da Lusofonia, Belmonte, 232-286. Acessível em linha em: <<http://coloquios.lusofonias.net/xxVIII/>>.
- Pinto-Correia, João David (1988), «A Literatura Popular e as suas marcas na produção literária portuguesa do Século xx – Uma primeira síntese», *Revista Lusitana (Nova Série)*, nr. 9, Lisboa, INIC, 19-45.
- Plano de Educação Popular (1953/1973), *Romanceiro Português*, Colecção Educativa, série G, n.º 10, Ministério da Educação Nacional, Direcção da Educação Permanente.
- Régio, José (1941), *Fado*, Lisboa, Portugália Editora.
- Rita, Annabela (2017), *Da Nau Catrineta Portuguesa agora. Uma história de pamar*. Primeira parte. Acessível em linha em: <<https://www.mwwe.com/pt/32208-da-nau-catrineta-portuguesa->>.
- Rita, Annabela (2018), *Da Nau Catrineta Portuguesa agora. Portugal em Chamas*, Segunda Parte. Acessível em linha em: <<https://www.meer.com/pt/34708-portugal-em-chamas>>.
- Rita, Annabela (2018a), *O futuro de Portugal. A Nau Catrineta tem ainda muito que contar?*. Acessível em linha em: <<https://www.meer.com/pt/34708-portugal-em-chamas>>
- Rita, Annabela (2020), «Régio, 50 anos depois, ao espelho das Artes e das Letras», *Revista Épicas*, Ano 4, n.º 7, 1-13.
- romanceiro.pt, *Arquivo do Romanceiro em Português*. Acessível el linha em: <<https://romanceiro.pt>>
- Rossi, Maria Antonietta (2019), «A Nau Catrineta in Sophia de Mello Breyner Andresen e Sebastião da Gama: fonte di ispirazione poetica e didattica», em *Em redor da suspensão. Atti del Convegno internazionale per il centenario della nascita di Sophia de Mello Breyner Andresen*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.
- Saraiva, Arnaldo (2017), *Textos institucionais da exposição Folhetos de Cordéis Portugueses – Coleção Arnaldo Saraiva*, Belo Horizonte.
- Seixo, Maria Alzira (1998), «Lugar e tempo na *História trágico-marítima*», em *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Silvestre, Vilma Fernanda Séves de Albuquerque (2015), *O fado e a questão da identidade*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses apresentada à Universidade Aberta. Acessível em linha em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4837/2/TD_VilmaSilvestre_Apêndice.pdf>.

Simpson, Brian A. W. (1994), *Cannibalism and Common Law: A Victorian Yachting Tragedy*, London, Ohio, The Hambledon Press.

Soares, Joaquim Pedro Celestino (1861, 1862, 1863, 1869), *Quadros Navais ou Colecção dos Folhetins Marítimos do "Patriota". Seguidos de huma epopeia naval portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional.

Sousa, Maria Peregrina de (1857[-1860]), *A Nau Catarineta, A Grinalda*, II, n.º 9, 131-4.

Teixeira, Bento (1601), *Naufração que passou Jorge de Albuquerque Coelho vindo do Brasil para este Reino no ano de 1565*, Lisboa, António Álvares.

Thomás, Pedro Fernandes (1913), *Velhas canções e romances populares portugueses*, Lisboa, Arquimedes Livros, 164-166.

Valdemar, António (1987), «Bulhão Pato: a nau Catrineta do Liberalismo à República», *Diário de Notícias*, suplemento cultural de 27 de Dezembro, Lisboa, 9.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1907-1909), «Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal», *Cultura española*, IX, Madrid.

Anexos:

Figuras

Fig. 1

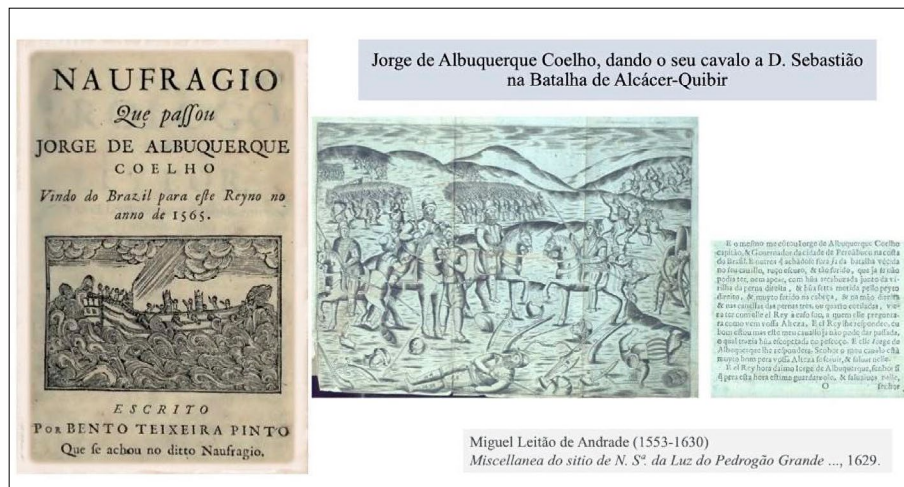


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Hilitos de oro, un romance que se viene quebrando

Mercedes Zavala Gómez del Campo

El Colegio de San Luis

mercedes.zavala@colsan.edu.mx

Vuelva, vuelva, caballero...

Para Aurelio González

En el inmenso mundo del Romancero, tratar sobre *Hilitos de oro* (IGR: 0224) parece poco menos que irrelevante; sin embargo, en la medida en que el estudio del Romancero en México sigue siendo escaso, y que los especialistas sobre la materia—Mercedes Díaz Roig y Aurelio González—se han ido tempranamente, resulta preciso hacerlo por varias razones: actualizar el estado de nuestro Romancero a partir de la revisión del corpus consignado en el *Romancero Tradicional de México*, publicado hace casi cincuenta años¹; colaborar en el trazado de un posible itinerario —o rompecabezas— de algunos romances que ilustre qué tipo de vida tuvieron o tienen y que contribuya, por un lado, a corroborar, o no, aquellas palabras pidalinas de principios del siglo xx:

¹ Los editores de la obra declaraban que su intención había sido la «reunir todo el material disperso para poner al alcance de los investigadores y del público en general un amplio *corpus* del Romancero tradicional mexicano. Así, hemos llevado a cabo una recopilación de todos los textos a nuestro alcance en bibliotecas públicas y privadas, radiodifusoras, colecciones particulares, etcétera. Esta recopilación forma la mayor parte del material incluido en este libro». La otra parte, explican, reúne versiones de la tradición oral de la década previa «recogidas aquí y allá por nuestros investigadores. Aunque escasa, nuestra recolección ha servido para mostrar la riqueza existente que podría salir a luz en búsquedas posteriores» (Díaz Roig y González, 1986: 16).

en la memoria de cada capitán, de cada soldado, de cada negociante, iba algo del entonces popularísimo romancero español, que como recuerdo de la infancia reverdecería a menudo para endulzar el sentimiento de soledad de la patria, para distraer el aburrimiento de los inacabables viajes o el temor de las aventuras con que brindaba el desconocido mundo que pisaban. [...] Después cuando el romance perdió terreno en España y se refugió entre la gente iletrada, la continua migración de ésta a América tuvo que seguir propagando la tradición allá; estos otros, los humildes aventureros de la colonización, que ni tienen cronistas de Indias que en ellos se ocupen, también nos dejan a veces recuerdo histórico y de su persona anónima y de los romances que llevaban en su memoria (Menéndez Pidal, 1906: 16-17)².

Y, por otro, de responder parcialmente o especular sobre algunas de las preguntas planteadas ya hace casi un siglo en una revista literaria —*Contemporáneos*— que revelaba las inquietudes intelectuales y estéticas de cierto vanguardismo, de una generación nueva y propositiva como las que enunciaba Luis Chávez Orozco: «¿Qué romances se cantaron en la Nueva España? ¿Por qué dejaron de cantarse? Los romances que aún conserva la memoria popular ¿por qué no se han olvidado?» (1930: 253)³. Es decir, pretendo que estas páginas sirvan para esclarecer hasta cierto

² Menéndez Pidal cita ejemplos de la vigencia del romancero en labios de los conquistadores y sus cronistas como los referidos a México —Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Hernández Puerto Carrero, entre otros (1906: 17)—. Pero eliminando la posible idealización del traslado de la tradición, hay que tomar en cuenta que el romancero tradicional —oral— llegó a nuestras tierras simultáneamente que el romancero vulgar que se divulgaba de manera impresa en pliegos y que tanto en su lugar de origen como aquí tuvo enorme recepción. Es decir que el arraigo del romancero tradicional por medio de la transmisión oral durante siglos antes de que llegara la imprenta pudo conservarse; esto marca una clara diferencia en la vida y desarrollo del género en la península y en América.

³ El autor plantea diversas hipótesis con las que no concuerdo del todo: esgrime razones como que los criollos, de alguna manera, renegaban de su raza y sus tradiciones por lo que las generaciones posteriores tampoco sintieron el Romancero como parte de su caudal cultural y que ya para mediados del siglo XVIII, «el español guerrero y apóstol de la centuria anterior se trocó en agricultor o minero, comerciante o cura, médico o abogado, y la epopeya se convirtió en comedia apacible, cortesana y monótona. Con esto, los ideales de la vida cambiaron, pues si lo que primero se perseguía era servir a Dios y al rey, luego se ambicionaba exclusivamente adquirir la riqueza en esta vida y pasársela lo mejor posible en la otra» (Chávez Orozco, 1930: 266). Sin embargo, subraya que los documentos o ejemplos que muestren lo contrario, si se hallan, están desperdigados por muy diversos lados, como pueden ser algunos archivos inquisitoriales que contengan referencias y, aun, textos. Esta posible fuente ciertamente ha sido empleada por investigadores tanto historiadores como literatos haciendo hallazgos interesantes como los de María Águeda Méndez (1992: 391-400) en un proceso inquisitorial novohispano sobre una versión erótica y paródica de *Mambrú* (IGR: 0178), lo cual pone en evidencia

punto cómo vivió o vive *Hilitos de oro* (IGR: 0224), «un romance de los que cantan las niñas jugando al corro, lo mismo en Madrid que en otras partes [...] Su antigüedad es grande» (Menéndez Pidal, 1906: 39) y que de acuerdo con distintos estudiosos gozó de enorme difusión tanto en la península como en América.

En el caso de nuestro país, se trata del romance más recogido —seguido de *Delgadina* (IGR: 0075) y *Bernal Francés* (IGR: 0222)— en el *Romancero tradicional de México* (Díaz Roig y González, 1986) y figura en una de las primeras colecciones de romances en México realizada por Henríquez Ureña y Wolfe en 1923. Los estudios sobre el Romancero mexicano han sido escasos⁴, igual que su presencia, pues, de lo que podemos datar, el corrido —en tanto que género poético narrativo— se fraguó en los últimos años del siglo XIX, alcanzando un rápido predominio sobre la décima narrativa y el romance ya para principios del siglo XX; casi de manera inmediata, reforzando al nuevo género mexicano, aparecieron la radio y las grabaciones, así como los efectos de la modernización y la cultura masiva. En ese contexto, los vericuetos de la memoria colectiva se estrecharon

la vitalidad del romance; y en coautoría con Georges Baudot (1987: 163-171) sobre las coplas del Chuchumbé. Recientemente son numerosas las investigaciones que han rescatado cuentos, leyendas y coplas de los archivos de la Inquisición. Asimismo, obras como el *Romancero en América* de Aurelio González (2001) dan cuenta de las fuentes y procesos de la balada hispánica a su llegada a estas tierras y sus posibles recorridos.

⁴ Ya Ana Valenciano (1992, 145-146) señalaba la dificultad de estudiar el Romancero americano con la ausencia de referencias precisas de su vida a lo largo del virreinato y del siglo XIX. Así sucedió en México —no obstante la riqueza cultural y literaria de la Nueva España y las referencias al Romancero en palabras de cronistas y conquistadores—, donde la ausencia de romanceros y colecciones *in situ* se extendió hasta mediados de los años veinte del siglo pasado.

Cierto es que el México decimonónico se caracterizó como siglo bélico —desde la lucha por la Independencia hasta las guerras contra Estados Unidos y Francia, además de las guerras internas de Reforma y principios de lucha contra el gobierno porfirista que desembocarían en la revolución de 1910—, contexto que desfavorecía cualquier intento de estudio o recopilación e incluso de vitalidad romancística. Sin embargo, algunos escritores, como Guillermo Prieto, ante la urgencia de un sentimiento de cohesión nacional, veían la necesidad de un Romancero nacional que sirviera como signo de identidad, un romancero épico que, al igual que el del Cid, decía Prieto, diera cuenta de las batallas y héroes de las gestas de independencia de principios del XIX y fuera la expresión de una memoria colectiva. El escritor-político bien conocía el género, pero nunca se dio a la tarea de dar cuenta de qué romances se cantaban o, por lo menos, cuáles él sabía; escribió su *Romancero Nacional* creyendo que acabaría circulando en las voces del pueblo... ¡cuán equivocado estaba! Las colecciones en nuestro país fueron demasiado esporádicas para configurar un corpus que diera cuenta de su forma de vida en aquella época.

hasta alcanzar el repertorio infantil, dejando un acervo de romances bastante limitado⁵.

Así, nuestro romance, *Hilitos de oro* (IGR: 0224), convive con apenas otros pocos como *Mambrú* (IGR: 0178), *Don Gato* (IGR: 0144) y *Doña Blanca* (sin IGR) en las voces infantiles. Por esa razón, no deja de sorprender que estudiosas del romancero infantil como Ana Pelegrín y María Jesús Ruiz hablen de una amplia variedad de títulos del repertorio infantil de España y América. Al iniciar este siglo, Pelegrín enumera cerca de veintiocho romances del repertorio infantil en América⁶:

Los rr. más divulgados y reconocidos son: *Hilo de oro*, *Conde niño*, *Don gato*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, *Las señas del esposo*, *Mambrú*, *Me casó mi madre*, *Marinero al agua*, y los religiosos *Santa Catalina*, *Virgen y ciego*, en un primer bloque de alto porcentaje de difusión.

Un segundo bloque lo conforman aquellos rr. que perviven escasamente en áreas geográficas determinadas, recogidos en ciertos países y de restringida conservación: *Ricofranco* (en Cuba); *Delgadina*; *Albaniña* (en repertorio de juegos en Argentina años 30-40); *Marinero raptor* (tres países: Argentina, Cuba, Puerto Rico) (2001: 72-73).

Por su parte, dos décadas más tarde, María Jesús Ruiz suma a esa lista los títulos peninsulares y de otros hallazgos de la propia investigadora formando una lista

⁵ No sólo en el ámbito infantil sino también en la tradición adulta. Frente a otros países hispanoamericanos, especialmente del Cono Sur, el nuestro resulta un repertorio muy reducido, por lo menos en la actualidad (Zavala Gómez del Campo, 2020: 355-376).

⁶ Y señala «como de extremo interés el proyecto de comprobar el estado actual de la transmisión en sucesivas encuestas» (2001: 72). Idea que comparto y considero indispensable en el estudio del repertorio infantil pues, por ejemplo, el acervo que la autora revisa sobre México procede del *Romancero tradicional de México* ya mencionado y de *Naranja dulce, limón partido...* (Díaz Roig y Miaja, 1979) cuyas fuentes son, sobre todo, de la primera mitad del siglo XX, aunque sea una de las mejores antologías de la lírica tradicional infantil del país. Desgraciadamente, Ana Pelegrín nos dejó antes de culminar parte de sus proyectos, aunque sus numerosos estudios y seguidores mantienen el interés en estudio de la tradición infantil. En el artículo referido, la investigadora estudia, sobre todo, versiones procedentes de Argentina, Chile, Uruguay, Cuba, Puerto Rico y República Dominicana.

de sesenta y seis títulos para el ámbito hispánico con la intención de lograr la escasa exhaustividad que permite la literatura tradicional (2020: 131-132)⁷.

Hay que recordar que en el ámbito infantil se privilegian el juego, la repetición, el ritmo, el estribillo, los juegos de palabras —por incoherentes que parezcan— sobre la historia contada, razón por la que su estructura, su forma de vida y ejecución difieren de las del romance de la tradición adulta. De hecho, resulta difícil hablar del tema tratado o del argumento si entendemos por tema una unidad mayor de significación, definible, general y universal; lo que detectamos son más bien «elementos temáticos» (Catalán, 1972: 181-205); es decir, unidades mínimas de contenido que no alcanzan un desarrollo propiamente dicho sino que, a menudo, se convierten prácticamente en motivos apenas expresados, puesto que su función primordial más que narrar una historia es jugar mientras se canta una historia o algo que en algún momento fue una historia:

En el ámbito infantil el romance desarrolla sus mejores y más sorprendentes capacidades para transformarse, y lo hace en distintos grados: desde una reducción más o menos intensa de la intriga en la que sigue siendo reconocible el relato baladístico, hasta una desintegración casi absoluta del mismo, que destierra del ámbito narrativo a algunas versiones infantiles, situándolas en el terreno de la canción lírica o incluso de la retahíla. Hasta cierto punto, la singular variabilidad del RI evidencia [...] que en este corpus se aceleran y se intensifican los procesos estructurales de transformación que reconocemos en el romancero de tradición oral moderna (Ruiz 2020: 133).

⁷ Esta enorme diferencia no significa forzosamente una pobreza de la tradición oral en México en general, sino una forma de vida, en especial del Romancero, acotada a la fuerza de otros géneros y a la existencia de otros acervos culturales (en gran parte del territorio mexicano, hay un profundo sincretismo cultural—en distintos grados—por lo que también existen muestras de literatura tradicional infantil en varias lenguas indígenas); además de a una sociedad altamente masificada, tecnologizada, urbana e individualista que impacta en los repertorios de todo el ámbito hispánico. Sin embargo, considero que habrá que continuar con la recolección, aun sabiendo que no hallaremos ni a Gerineldo ni al conde Olinos; si hay suerte recogeremos *Delgadina* (IGR: 0075) o *Las señas del esposo* (IGR: 0133); con mayor probabilidad: *La adúltera* o *La blanca niña* (IGR: 0234) aquí llamada a menudo Martina o alguna versión de *La Aparición* (IGR: 0178) y *Bernal francés* (IGR: 0222) quizá en su forma corridística *Doña Elena y don Fernando*. Si logramos entrevistar a niños con el permiso de los padres seguro consignaremos del romancero infantil *Doña Blanca* (sin IGR), pero de voces infantiles muy difícil será grabar *Mambrú* (IGR: 0178), *El señor don Gato* (IGR: 0144), o *Hilitos de oro* (IGR: 0224).

Así, un romance del repertorio infantil es, a la vez, un juego; sus características responden a un mundo donde «las burlas fraternizan con las veras» (Frenk, 1973: 5) y donde lo más relevante es la ejecución del juego de manera reiterada porque «el juego de corro tiene una significación analógica a la recurrencia poética, pues el movimiento en el espacio-tiempo es un *continuum* circular. Un romance-corro no es cantado una sola vez, casi siempre se repite varias veces, o incluso las veces que el número de jugadores sumen su participación individual como protagonistas» (Pelegrín, 1996: 233-234). Su carácter infantil lo hace más susceptible tanto a la fragmentación y fijeza como a la combinación con textos y juegos similares. En este sentido creo conveniente no disociar el texto del juego, puesto que sólo así existe —por lo menos desde hace unas centenas de años—. Este rasgo lúdico en su esencia lleva a disminuir la clausura que podría implicar la fijeza y mantener una apertura en el sentido total de su enunciación-ejecución, como veremos más adelante.

***Hilitos de oro*, un romance que se viene quebrando**

Dentro de este panorama, la revisión de *Hilitos de oro* (IGR: 0224) en la tradición oral mexicana da cuenta de un romance que gozó de una extraordinaria difusión, pero que lleva décadas languideciendo; la idea es marcar una suerte de etapas en su forma de vida tomando en cuenta las particularidades del romancero infantil. Estudio casi noventa versiones procedentes de la tradición oral de manera directa o indirecta⁸. El periodo de fechas de la recolección de las versiones disponibles

⁸ De ellas, 45 versiones proceden del *Romancero tradicional de México* (Díaz Roig y González, 1986) que a su vez proceden de publicaciones muy diversas pero siempre recogidas de la tradición oral y con datos de recolección como las obras de Pedro Henríquez Ureña, Vicente T. Mendoza, Higinio Vázquez Santana, Lilian Scheffler, entre otras fuentes que he consultado de manera directa, así como de las recolecciones realizadas por los autores y sus colaboradores. 12 versiones recogidas por mí entre 1986 y 1994 en el centro-norte del país ya publicadas (Zavala Gómez del Campo, 2022: 84-89) y 21 recogidas por estudiantes de los posgrados en literatura de El Colegio de San Luis como parte de asignaturas curriculares o para sus trabajos de tesis.

es amplio⁹: de un par de versiones de fines del siglo XIX a las últimas recogidas en noviembre del año pasado en la región de Villa de la Paz al norte de San Luis Potosí. La referencia cronológica de las versiones la tomo a partir de la fecha de recolección y la edad del transmisor sacando una edad supuesta en que sabía y jugaba esa versión, pues siempre se refieren a «cuando era niña», es decir, a los diez u once años, de ahí que, por ejemplo, considere que la versión de Laura Méndez de Cuenca incluida en su novela por entregas (*El espejo de Amarilis*) entre 1900 y 1901, y transmitida, en 1923, a Pedro Henríquez Ureña, en realidad sea una versión que la autora cantaba hacia 1863 siendo niña. O como varias de las versiones recogidas recientemente enunciadas por mujeres de más de sesenta años que no dan cuenta de un romance vigente en el siglo XXI, sino cincuenta años atrás¹⁰. Con este sistema de «versiones vigentes» mi corpus de estudio queda formado por: tres versiones de fines del XIX; ocho versiones de las primeras dos décadas del siglo XX; diez vigentes entre 1921 y 1940; dieciocho entre 1941 y 1959; entre 1960 y 1979 quedan consignadas treinta y tres versiones; y quince más entre 1980 y 1994; en años posteriores sólo hemos recogido ejemplos entonados por voces adultas, por lo que su vigencia es anterior al presente siglo.

⁹ A principios del siglo XX, Menéndez Pidal insistía en la recolección de romances en toda América; en México, Alfonso Reyes, motivado por Henríquez Ureña, estaba dispuesto a hacerlo, salvo que su partida del país en plena revolución, 1913, dejó la tarea pendiente para siempre. Así, de manera muy esporádica hallamos ejemplos de romances vigentes en la tradición oral en la época de publicación de obras como las de Vázquez Santana y Rubén M. Campos entre 1925 y 1929 o el estudio de Vicente T. Mendoza de 1939 y en algunos números de la revista *Mexican Folkways* y otras similares de la década de los treinta. Años más tarde, en los sesenta, una recolección no exclusiva de romances sino como base para la conformación del *Cancionero folklórico de México* de El Colegio de México; y otra más en la UNAM durante la segunda mitad de los setenta como parte de los trabajos de Díaz Roig y González para el *Romancero tradicional de México* de 1986 que, además de lo recogido en la tradición oral, consigna todas las versiones posibles publicadas o grabadas y dispersas en obras de muy diversa índole y revistas. Como es de suponer, en las diversas antologías sobre literatura tradicional de México varias de las versiones más antiguas se repiten una y otra vez (en Vázquez Santana, en las tres obras de Vicente T. Mendoza, entre otras), reiteración que puede evitarse consultando el *Romancero tradicional de México*.

¹⁰ Este ejercicio aritmético-cronológico puede resultar inútil para un análisis exclusivamente textual, pero no cuando se pretende dar cuenta de la vitalidad de un texto del repertorio de los niños, ya que, a menudo, se comete el error de expresar conclusiones y afirmaciones sobre lírica infantil en «tiempo presente» a partir de versiones enunciadas por transmisores de sesenta u ochenta años.

El romance trata de un mensajero que busca encontrar una joven para que sea la esposa del rey. Al preguntar a una madre (o padre) por sus hijas, recibe una respuesta negativa; luego, el padre o madre acepta la posibilidad y da a escoger una de las hijas¹¹. Tomando en cuenta las versiones más antiguas del corpus y de recolecciones españolas, podemos señalar como motivos narrativos: presentación y pregunta del mensajero; rechazo de la madre; partida del mensajero; ofrecimiento de elección de las hijas; elección concedida.

Antes de revisar la expresión de los motivos, vale la pena atender al inicio de las versiones. Es en el *incipit* (aunque también en el desenlace) donde suelen gestarse las variantes más significativas que —con el tiempo— pueden incidir en la significación total del texto, texto-juego, en nuestro caso. El *incipit* tiene un valor nemónico relevante, a menudo son los versos que quedan guardados en la memoria individual como referencia a un texto más extenso albergado en la memoria colectiva¹².

Ana Pelegrín (1996: 272-273) señala dos de los inicios más antiguos de los que se tienen referencia: uno, en boga desde el siglo XVI que dice: «Hebritas de oro / que quebrándoseme vienen»; y, otro recogido en Madrid en 1855: «—De Francia vengo señora / de buscar esposa al rey». Y apunta algunas variantes (hilito o hilo de oro para el primero y traigo hilo portugués, para el segundo) que también constituyen «prendas de amor» que el mensajero ofrecerá de parte del rey, aunque a ciencia cierta, creo que la idea de prenda de amor se ha perdido por completo

¹¹ Ana Pelegrín sintetiza el romance con ciertas precisiones: «El romance trata de un embajador que llega con presentes de amor (hilo de oro, hilo portugués, anillo de oro) para concertar la boda con la hija de una altiva dama; aunque en un momento la elección de la novia parece naufragar por la desdeñosa respuesta maternal, el rápido cambio de actitud de la madre logra concertar el compromiso» (Pelegrín, 1996: 273) que percibo un tanto alejadas de las versiones mexicanas (no veo un obsequio ni una dama altiva).

¹² ¿Cuántas veces recordamos el inicio de una canción y no más, aunque sepamos a qué canción nos referimos y sólo podamos cantarla en grupo? Esta situación es constante entre los niños; el carácter colectivo del repertorio infantil es dominante, el acervo lo posee todo el grupo. Así me lo explicó un pequeño de Real de Catorce (San Luis Potosí) cuando, después de asegurarme que sabía *Doña Blanca* (sin IGR), cantó el primer verso: «Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata» una y otra vez tratando de recordar el texto completo hasta que me dijo: «es que como lo jugamos varios, entre todos nos lo sabemos».

en las versiones mexicanas. De las versiones procedentes de México, hallamos los siguientes *incipits*:

Del siglo XIX tenemos los siguientes 3 *incipit*:

- Galopando en mi caballo vengo de parte del rey, (1 versión)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando (2 versiones)
- Ángel de oro, arenitas de la mar (1 versión)

En las ocho versiones que se jugaban en las primeras dos décadas del siglo XX se mantiene esa variedad:

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando (1 versión)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen rompiendo (1 versión)
- Cajitas, cajitas de oro que se me viene quebrando el pie (1 versión)
- Ángel del oro, arenita de un marqués (1 versión)
- Hebritas, hebritas de oro, que se me viene quebrando un pie (4 versiones)

Sin embargo, a partir de los años veinte (1921 a 1940) hay una tendencia al predominio del inicio: «—Hilitos, hilitos de oro...», pues, de las diez versiones vigentes, los *incipit* son los siguientes:

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando (3 versiones)
- Hilitos, hilitos de oro que se me viene cayendo un pie (2 versiones)
- Hebritas de oro...que se me vienen quebrando (3 versiones)
- Hebritas de oro...que se me viene quebrando un pie (1 versión)
- Jilitos, jilitos de oro yo jugando mi tijera (1 versión)¹³

¹³ Ésta última es una versión un tanto anómala: primero por la transcripción, pues Vicente T. Mendoza conserva la sustitución de la /h/por /j/ común en las zonas costeñas o el ámbito rural; y el segundo hemistiquio nada tiene que ver con el resto de la versión, pues continúa con «le dije a una gran señora que cuantas hijas tenéis», la respuesta de la madre y desenlace.

Un predominio que se consolida en las décadas siguientes y que seguramente está vinculado a la aparición de la radio, los discos y la televisión. De las 17 versiones aprendidas y jugadas entre 1941 y 1959, 16 inician con «Hilitos, hilitos de oro...», aunque haya variantes mínimas en el segundo hemistiquio:

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando (13 versiones)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quemando (1 versión)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quedando (1 versión)
- Hilitos, hilitos de oro que me viene doliendo un pie (1 versión)
- Hebritas de oro...que se me vienen quebrando (1 versión)

De las 33 versiones que ilustran cómo se cantaba y jugaba nuestro romance entre 1960 y 1979, veinte confirman la tendencia señalada:

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando (16 versiones)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen regando (1)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen cayendo (1)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen tronando (1)
- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quemando (1)

- Hebritas, hebritas de oro que se me vienen quebrando (3)
- Hebritas, hebritas de oro se me viene cayendo un pie (1)
- Hebritas, hebritas de oro se me viene quebrando un pie (1)
- Hebritas, hebritas de oro que me los vienen cortando (1)
- Hebritas, hebritas de oro que se me vienen cayendo (1)

- Ángel de oro, florecita de marfil, (1)
- Ángel de oro, florecita de vergel, (1)
- Arenitas de oro, arenitas de marfil, (1)
- Ángel de oro alita de cristal, (1)
- De Francia vengo, señora, de por hilo portugués, (1)
- Cojito, cojito vengo que vengo de parte del rey (1)
- Ricitos, ricitos de oro que se me vienen quebrando (1)¹⁴

¹⁴ Evidentemente el transmisor confundió los hilos con los cabellos rizados de la protagonista del cuento infantil *Ricitos de oro y los tres ositos*.

La variedad de inicios de este grupo no sólo obedece a que la muestra es mayor que la obtenida de las décadas precedentes, sino también a los lugares de procedencia: 18 fueron transmitidas por informantes en la Ciudad de México (antes Distrito Federal) y, las demás, de diversas localidades del país: desde Campeche, en el sureste, hasta Guanajuato, San Luis Potosí y Zacatecas en el centro norte del país además de Colima y Veracruz (Oeste y Este del país), mayoritariamente en pueblos y ámbitos rurales.

Algunas precisiones más sobre la muestra: las siete versiones que inician con «Hebritas...» proceden de una encuesta escolar («Col. Colegio») en el *Romancero tradicional de México* realizada en la capital del país entre alumnos de secundaria y muy posiblemente en el mismo centro de enseñanza, lo que revela una posible razón de la homogeneidad. En cuanto a las variantes del segundo hemistiquio, tanto para las versiones con «Hilitos...» como con «Hebritas...», si bien son insignificantes tanto para el juego como para la historia contada, muestran cierta lógica del niño, pues son casi sinónimos y la idea transmitida es la misma: quien porta los hilos de oro —que para un niño son mera fantasía, puesto que no sabe que existe tal material— los está perdiendo, ya sea porque se le caen o se riegan (dispersar sin orden) o se rompen o quiebran y, como el niño desconoce que un hilo puede quebrarse, suele introducirse algo que puede romperse: un pie, por ejemplo; por lo que el portador de los hilos habrá quedado lastimado de su extremidad, de ahí la aparición de un mensajero cojo que, además de ser una limitación física que aparece en otros juegos (*El patio de mi casa*, por ejemplo), es la edad —5 o 6 años— en que el niño aprende a «ir de cojito» (desplazarse sobre un solo pie). De tal manera que, aunque en el mundo de la lírica infantil imperan las leyes del disparate y de «la razón de la sinrazón», todas estas pequeñas modificaciones parecen responder a cierta lógica.

Respecto de las demás versiones, las que inician con «Ángel de oro...» (tres de la colección escolar mencionada y tres de principios de siglo xx) parecen proceder de una versión más antigua —fines del xix— y se vinculan con la versión de origen peninsular —«De Francia vengo, señora...»—, pues los segundos versos aluden a Francia o a Portugal:

–Ángel de oro, arenita de un marqués,
que de Francia he venido por un niño portugués,
–Ángel de oro, florecita de marfil,
vengo de Francia por un hijo de usted.

–Arenitas de oro, arenitas de marfil,
de Francia he venido por tu dicha y por tu bien.
(Informaron alumnos de secundaria, Ciudad de México, ca. 1960, *RTM*, xiv,
19, 22 y 23)¹⁵

Mientras que la versión completa que así inicia: «De Francia vengo, señora...» queda aislada completamente puesto que en México no se han recogido versiones de ese tipo, tan difundido en España¹⁶.

Finalmente, las quince versiones que ilustran el caminar de nuestro romance entre 1980 y 1994 inician con

–Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando

lo que confirma la tendencia iniciada décadas atrás. Incluso, una de las transmisoras menciona haber aprendido el canto de un disco de rondas infantiles hacia 1989 en Acámbaro, Guanajuato, pero precisa que nunca fue un juego, lo que, si bien es un caso aislado, puede ser indicio o síntoma del devenir de nuestro romance-juego.

En síntesis, de las 83 versiones, 60 inician con «Hilitos, hilitos de oro...», lo que es un 72.2% de los ejemplos consignados, pero si, además, le sumamos las 14 versiones de «Hebritas, hebritas...»¹⁷, que representan un 16.8%, el *incipit* constituye un 89.1% de la muestra. De alguna manera, el *incipit* marca o indica, para el investigador, el tipo de versión que se desarrollará; sin embargo, en el caso de nuestro romance-juego resulta imprecisa esa referencia, pues no pocas veces tiene

¹⁵ En la mayoría de las versiones que cito trato de consignar la fuente directa, pero para mayor accesibilidad proporciono el número de versión con que queda consignada en el *Romancero tradicional de México* (Díaz Roig y González, 1986) abreviado como *RTM*. Para las versiones recogidas en mis trabajos de campo señalo, además de los datos de recolección, el número de versión con que se publica en Zavala Gómez del Campo, 2022, abreviando el título como *La Voz*. Y en el caso de versiones inéditas, casi todas procedentes de trabajos de campo de alumnos de los posgrados en Literatura de nuestra institución, únicamente señalo los datos de recolección.

¹⁶ Que no se hayan recogido no quiere decir, forzosamente, que no se haya cantado, pero muy posiblemente en este caso se trate o bien de algún transmisor de origen peninsular —hijo o nieto de exiliados— o aprendida de un libro escolar o un medio como casete o disco.

¹⁷ Tal como lo consideran especialistas como Ana Pelegrín y María Jesús Ruiz.

un inicio característico de un tipo de versión y continúa con otro, tal como veremos más adelante. Este guiño o traba al investigador se da de manera natural y sin intención alguna en el ámbito lúdico debido a la coexistencia de diferentes versiones en distintos coros o contextos —escolar y familiar, por ejemplo— y el niño no tiene problema alguno en fusionar ambos modos.

La expresión y ¿desarrollo? de los motivos narrativos de *Hilitos de oro* (IGR: 0224): presentación y pregunta del mensajero; rechazo de la madre; partida del mensajero; arrepentimiento (de la madre)-elección (del mensajero); y, en algunas versiones: la entrega. Es en esta parte del romance donde surgen los diversos procesos de recreación característicos de los romances infantiles señalados tanto por Pelegrín (1996) como Ruiz (2020: 134). La primera subraya la incidencia de la fragmentación como evidente en *Hilitos de oro*: «Si en algunas versiones la fragmentación pudiera ser un hallazgo poético, es preciso reconocer que en *Hilo de Oro* la progresiva fragmentación ha dejado el romance en un ritual mínimo de escoger novia» (1996: 276); y María de Jesús Ruiz distingue la «simplificación-reducción de la intriga (se mantiene la fábula)» además de la «fragmentación (desviación hacia la lírica)» (2020: 134). Las versiones mexicanas muestran, en general, esa simplificación y/o fragmentación desde el primer motivo: la presentación y pregunta del mensajero, pues en la mayoría de las versiones la secuencia queda expresada en el segundo verso mediante la pregunta a la madre que revela, además, la procedencia real del mensajero. Desde la versión de vigencia más antigua (1863):

–Galopando en mi caballo vengo de parte del rey,
pues me manda averiguar que cuántas hijas tenéis.
(Henríquez Ureña-Wolfe, 1925: 43 / *RTM*, XIV.37)

hasta una de las más recientes, entonada por una niña en una zona rural del estado de Zacatecas:

–Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando,
que manda decir el rey que cuántas hijas tenéis.
(Informó: Martha Padilla Ramírez, 12 años. Altamira, Fresnillo, Zacatecas. 12 de agosto de 1993. / *La Voz*, 7.7)

Las variantes de escaso significado suelen ser: incluir como autores del mensaje al rey y la reina, preguntar por el número de los hijos y no exclusivamente el de las

hijas sin que esto resulte en una posible variación en la tarea del mensajero: escoger una novia para el rey. Otra variante que se advierte en algunas versiones enunciadas por niños a partir de los años ochenta es la que muestra la dificultad de conservar la conjugación en segunda persona del español peninsular, «tenéis», pues esta forma se suprimió de la enseñanza escolar hacia esa época¹⁸, propiciando versos que rompen por completo el ritmo y la métrica como «que cuantas hijas tenía», que, sin embargo, dan cuenta de la adaptación al español de México y el interés por conservar el canto-juego. Aparece, muy ocasionalmente, otra variante que deja ambigua la figura del personaje que se dirige a la madre:

–Ángel de oro, arenitas de un marqués
que me ha dicho una señora que lindas hijas tenéis.

(Informó: Vicente T. Mendoza del acervo de su niñez en Texmelucan, Puebla, ca. 1908, Mendoza, 1939: 360 / *RTM*, xiv.13)

–Hebritas, hebritas de oro, se me viene quebrando un pie
que en el camino me han dicho: «lindas hijas tiene el rey»¹⁹.

(Informó: Agustín Yáñez del acervo de su niñez en Guadalajara, Jalisco, ca. 1912, Yáñez, 1941b: 180 / *RTM*, xiv.14)

Una vez enunciada la pregunta, el segundo motivo narrativo queda constituido por la respuesta de la madre y la reacción del demandante que hemos identificado como: Rechazo de la madre y partida del mensajero, pues son parte de la misma secuencia. En este caso hallamos dos posibilidades, la primera incluye como parte del rechazo un argumento que refuerza, a mi parecer, el carácter y orgullo de la madre; una dignidad que no acepta chantajes ni ayudas o limosnas, y no tanto como altivez como ve Pelegrín (1996: 273). Sin embargo, este argumento de solvencia económica que podríamos calificar como motivo secundario o complementario al rechazo parece haberse diluido con el paso de los años, pues se presenta sólo en diez versiones de las estudiadas coincidiendo con las más antiguas, por ejemplo:

¹⁸ De manera oficial, hacia finales de los años setenta en toda Latinoamérica se eliminó el uso del vosotros, como había sucedido en Andalucía (Moreno de Alba, 2011), por lo que en unos cuantos años pasó a ser una voz o un pronombre desconocido para los niños.

¹⁹ Se trata de una versión muy singular en el ámbito mexicano, en la que el mensajero llega al palacio de un rey moro porque le han dicho que tiene bellas hijas y su tarea es conseguir novia a su rey. Sin duda, esta versión que Agustín Yáñez recuerda de su niñez (hacia 1912) nos remite a la versión recogida, en 1929, por Eduardo Torner en Sevilla (Pelegrín, 1996: 274).

–Que tenga las que tuviere, que nada le importa a él,
 pues del pan que yo comiere comerán ellas también
 y del agua que bebiere de esa misma han de beber,
 y del pie que yo calzare de ese calzarán también.
 –Ya me voy muy enojado a decírselo a mi rey
 (Informó: Laura Méndez de Cuenca, aprendido en la ciudad de México c.a. 1863,
 Henríquez Ureña-Wolfe, 1925: 43 / *RTM*, xiv.37)

–Téngalas o no las tenga o las deje de tener,
 que del pan que yo comiere comerán ellas también,
 que del pie que yo calzare calzarán ellas también,
 que del agua que yo tomare tomarán ellas también.
 –Ya me voy desconsolado a los palacios del rey
 a decirle al rey mi señor que no encontré la mujer.
 (Informó: María Canales, San Juan de Guadalupe, Durango, ca. 1907, Henríquez
 Ureña-Wolfe, 1925: 42 / *RTM*, xiv.34)

O de un poco más avanzado el siglo xx y aceptando que las versiones se hallan bastante maltratadas:

–Que las tenga o no las tenga [...]

pan y chile que yo coma comerán ellas también.

–Ya me voy muy enojado a los palacios del rey,

pues de las hijas que tiene no me da una por mujer.

(Informó: Francisco Quevedo, Tabasco, ca. 1928, Mendoza, 1939: 361 / *RTM*, xiv.38)

–Diga a la reina y al rey no le importa las que tenga

no las tengo para dar;

del potaje que yo coma ellas comerán,

del vestido que yo vista ellas vestirán.

(Informó Isabel Estrada, Iguala, Guerrero, ca. 1935, Mendoza, 1939: 361 / *RTM*, xiv.35)

A partir de los años sesenta, en voces de adolescentes de secundaria, hallamos solo dos versiones con este motivo:

–Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar

que del pan que como yo, mis hijas lo comerán.

—Ya me voy muy enojado por las puertas del palacio,
que las hijas del rey no me las quisieron dar.

(Informó alumno de secundaria, Ciudad de México, ca. 1960, / Díaz Roig-Miaja, 1979: 54 / *RTM*, xiv.24)

—Que las tenga o no las tenga, yo las sabré mantener
con un pan que Dios me ha dado y otro que yo ganaré.

—A Francia vuelvo, señores, a los palacios del rey,
que las hijas del rey moro no me las dejaron ver.

(Informó alumno de secundaria, Ciudad de México, ca. 1960, / *RTM*, xiv.39)

Y la segunda forma de expresar el mismo motivo resulta mucho más escueta; únicamente presenta la negativa —momentáneamente rotunda— de la madre y la reacción de enojo del mensajero:

—Que tenga las que tuviere que nada le importa al rey.

—Ya me voy muy enojado a darle la queja al rey.

(Informó: Angelina R. de Piñera, 52 años, Río Grande, Zacatecas, ca. 1895, Mendoza, 1956: 183 / *RTM*, xiv.10)

Hay un claro predominio del rechazo sintetizado. Se presenta a lo largo del siglo y medio de versiones vigentes del romance-juego como muestra de una dignidad femenina, desde la anterior de fines del siglo xix hasta cien años después:

—Que tenga las que tuviere, nada le importa al rey.

—Ya me voy muy enojado a darle la queja al rey.

(Informó: Juan Manuel Horta Figueroa, 9 años. Santa María del Río, San Luis Potosí. 26 de marzo de 1986 / *La Voz*, 7.3)

Aludo a la dignidad femenina ante las pesquisas amorosas del mensajero del rey; sin embargo, considero que, en medio del juego, en la mente del niño funciona más la idea de rebelarse contra una orden de un superior o alguien ajeno a la familia²⁰.

²⁰ Por esa misma razón parecen funcionar bien las versiones en que la pregunta del mensajero es más generalizada: «¿cuántos hijos tenéis?». En estas versiones (una decena en el corpus) a veces se debe a un mero error del transmisor, pues continúan las indagatorias sobre las hijas, pero en otras ocasiones parece referirse a una pesquisa diferente con lo cual, quizás, estaríamos hablando de otro romance.

El siguiente motivo en la intriga es: Arrepentimiento (de la madre)-elección (del mensajero) y expresa, también, el desenlace de la historia: el mensajero ha cumplido su misión y seleccionado a la que será la «novia» del rey (sin embargo, permite la adición de otro motivo (Entrega) que retomaremos más adelante). El corpus estudiado muestra un amplio predominio —68 de las 85 versiones— de la presencia de los versos que, con el paso de los años, se hicieron casi formulísticos:

–Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,
de las hijas que yo tengo escoja la más mujer.
–No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.

(Informó: Angelina R. de Piñera, 52 años. Procede de Río Grande, Zacatecas, ca. 1895, Mendoza, 1956: 183 / *RTM*, xiv.10)

–Vuelva, vuelva, perro viejo²¹, no sea tan descortés,
que de las hijas que tenga escoja la más mujer.
–No la escojo por bonita, ni tampoco por mujer;
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.

(Informó: Inés Verástegui, 65 años. Rioverde, San Luis Potosí, ca. 1931. Recogida el 8 de agosto de 1986 / *La Voz*, 7.1)

Hasta versiones vigentes al momento de su recolección en 1994:

–Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan discortés,
que de las hijas que yo tengo escoja la más mujer.
–No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.

(Informó: Brenda Alicia Cruz Rincón, 12 años, Concepción del Oro, Zacatecas, recogida el 6 de junio de 1994 / *La Voz*, 7.12)

²¹ La sustitución de «caballero» por «perro viejo» es meramente lúdica, aunque expresa cierta resignación de la madre ante lo que puede considerar como abuso de autoridad. La incorporación de términos chuscos en textos más serios resulta constante en el acervo individual de esta magnífica informante.

La reiteración de estos versos a lo largo de la vida de nuestro romance en México no implica una fijeza absoluta ya que presenta variantes, por ejemplo: algunas versiones de principios de siglo xx aluden al sentido del olfato —en vez de la vista— como medio para elegir a la niña: «—Esta me huele a sandía, / esta me huele a limón,» (*RTM*, xiv.34), «—Esta me huele a sandía, / aquesta huele a limón, // Esotra huele a gardenia: / con ella me quedo yo» (); «—Esta me huele a naranja / esta me huele a limón» (*RTM*, xiv.27). Así mismo, dan cabida a términos chuscos que revelan el carácter lúdico e infantil de sus enunciantes: «—Esta huele a zorri- llo / esta me huele a pies// esta huele a perro muerto / esta por india y bonita // me la llevaré» (*RTM*, xiv.32.). De este tono chusco vale la pena destacar unas cinco o seis versiones que circularon en las primeras décadas del siglo xx, posiblemente desde el xix, y que también fueron recogidas a inicios de los años sesenta:

—Ésta no la quiero por fea y pelona,
ésta me la llevo por linda y hermosa,
parece una rosa, parece un clavel,
acabado de cortar.

(Pichardo, 1905: núm. 26 / *RTM*, xiv, 20)

—Ésta no la quiero por fea y pelona,
parece una mona acabada de nacer.
Ésta me la llevo parece un clavel,
parece una chaquira acabada de nacer.

(Informó: Vicente T Mendoza recuerdo de su niñez en Texmelucan, Puebla, ca. 1908,
Mendoza 1939: 360-361 / *RTM*, xiv.13)

—Ésta no la quiero por fea y por mugrosa,
ésta me la llevo por linda y hermosa;
parece una rosa, parece un clavel
acabado de nacer.

—Vieja condenada, ¿por qué se lleva a mi hija?
cómo no se lleva una chancla vieja o una lagartija.

(Informó alumno de secundaria, ca. 1960, / *RTM* xiv.23)

Y no es coincidencia que su *incipit* sea «Ángel de oro / arenitas del marqués» o sus variantes; es decir, este tipo de versión con elementos chuscos dentro del desarrollo del motivo del arrepentimiento/elección existió y se conservó a lo largo y ancho

del país durante casi cien años y, aunque se trata de un tipo minoritario, no deja de revelar el gusto de los niños por lo jocoso, la risa y el divertimento.

Retomando la forma más común de expresar el motivo que venimos tratando, también hemos de aceptar que, en algunas ocasiones —en seis de las versiones— únicamente se expresa el arrepentimiento de la madre dejando implícita en el texto, mas no en la acción, la elección de la niña, tal como ocurre en una de las versiones de la segunda mitad del siglo XIX:

–Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,
y de las hijas que tengo escoja la más mujer.
Pues tengo a mucho precio darla de esposa a su rey.

(Informó: Laura Méndez de Cuenca, Ciudad de México, ca. 1863, Henríquez Ureña y Wolfe 1925: 43)

La aparente fragmentación de esta versión parece encontrar su causa en la explicación que la propia informante proporcionó al encuestador —Pedro Henríquez Ureña—, quien nos dice: «Este juego, según explica la Sra. Méndez de Cuenca, formaba parte de una larga serie de juegos, y generalmente, cuando el caballero venía a buscar a la dama para llevársela, encontraba que el grupo se había convertido en otra cosa, generalmente en una tienda de cintas o listones, y cada niña era un listón de determinado color, para la venta» (Henríquez Ureña y Wolfe, 1925: 43-44) y como veremos más adelante, esta transformación a otro juego no es un hecho aislado.

Hacia finales de los años setenta hallamos otra versión en la que el mensajero elije a una niña sin enunciar parlamento alguno y sin que haya —evidente— una transformación a otro juego:

–Venga, venga caballero no sea tan descortés,
que de todas las que tengo escoja la más mujer.

(Informó: Adela Guardiola, 48 años, tendera, Villa de Arista, San Luis Potosí. Recogió: Teresa de Jesús Ramos Rivera, 19 de julio de 2017)

Los versos de la madre daban por terminado el canto, no el juego, pues la transmisora señala que «y así escogíamos a una, y así íbamos volviendo a cantar todo otra vez hasta que le ganábamos al otro equipo y hacíamos unas ruedas muy grandes».

Además de todas las variantes que hemos visto, el desenlace de la historia puede incorporar el motivo Entrega de la hija. Este motivo no incide en la intriga del romance-juego, pero sí lo hace más divertido y tiene dos posibles desarrollos (a veces en una misma versión).

Por un lado, recomendaciones que hace la madre al momento de entregar a su hija añadiendo una serie de dísticos con consejos respecto del tratamiento que se le debe dar. Lo particular de estos versos es que en ellos prevalece el tono chusco y hasta el disparate y la serie puede ser tan extensa como los niños quieran o sean capaces de extenderla. El conjunto de versiones revisado muestra que se trata de una variante que ha perdurado por más de cien años, aunque en las versiones entonadas por niños a fines del siglo xx la serie se ha reducido a uno o dos versos. En total veinte de las ochenta y tres versiones presentan esta variante a lo largo del tiempo. A los versos de elección del mensajero, la madre dice:

—No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en una mesa que es hija de la princesa.
 No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en un papel que es hija de don Abel.
 No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en una cama que es hija de la paloma.
 No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en una silla que es hija de Pancho Villa.
 No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en un cojín que es hija de un gachupín.
 No me la siente en el suelo, ya la ve, tan pobrecita,
 siéntemela en un petate que es hija de un pinacate.

(Informó: Hortensia Herrera G., 22 años, San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, ca. 1928, Mendoza-Rodríguez, 1952: 295 / *RTM*, xiv.31)

Una versión incorpora versos propios de un «tratamiento de dama principal» — como decía Pelegrín— comunes en la tradición peninsular y sudamericana pero cierra la serie con versos chuscos:

—Trátemela con cariño, mire su cutis de armiño.
 trátemela con esmero, que es de todo caballero.

Paséela en la carroza, para que luzca la hermosa.
 Y dele mucho que coma: una ración de paloma.
 Y que muela con el metate nixtamal o chocolate.
 Y si se pone en un brete, avíentele el molcajete.
 Siéntemela en el dosel, que es hija de un coronel.
 Siéntemela en un huacal, que es hija de un caporal.
 Siéntemela en un petate, que es hija de un pinacate.

(Informó: E. Brondo Whitt, Ciudad Guerrero, Chihuahua, *ca.* 1905, Whitt, 1941:113-116 y Mendoza 1951: 126-129 / *RTM*, xiv.10)²²

Aunque hay series muy breves, como la siguiente, que se cantaba hacia 1912:

—No me la siente en el suelo, siéntemela en un cojín,
 ya la ve, tan pobrecita, es hija de un gachupín.
 —No me la siente en el suelo, siéntemela en un petate,
 ya la ve, tan pobrecita, es hija de un pinacate.

(Informó: Mercedes Martínez Gordoa, 84 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 20 de diciembre de 1986. *La Voz*, 7.2)

²² La versión de Brondo Whitt no deja de resultarme extraña, me parece demasiado extensa y compleja, incorpora tópicos, motivos y elementos que suelen pertenecer a tradiciones distintas; quizás se trate de una versión facticia en la que algún recreador, posiblemente un maestro, combinó diversas versiones. Esto dificulta su arraigo, además de su transmisión; tiene más de teatro que de juego. Pero no es un caso aislado, pues recuerda la versión 52.2 del repertorio de Pelegrín (1998) y que ella etiqueta como «Clasificación: Corro. Escenificado. Cantado». Como dato adicional: a finales de los años cincuenta, el Coro de niños de Televisión (empresa televisiva privada, única teledifusora del país durante décadas y antecesora de Televisa) grabó y difundió un disco de rondas infantiles con una versión muy similar a ésta que incluye un diálogo mediante el cual el mensajero, que es el rey disfrazado, trata de convencer a la hija de que sea su pareja. La versión discográfica, a diferencia de la de Whitt, incluye, casi como estribillo, el texto completo del romance en su versión más breve y lo repite después del diálogo entre mensajero y niña, y antes de la expresión de las recomendaciones. En los años sesenta y setenta el disco y el coro tuvieron enorme divulgación tanto en la radio como en la televisión lo que pudo incidir en la fijeza de la versión breve del romance y, al mismo tiempo, revela el escaso eco que tuvo la incorporación de los otros elementos en la tradición infantil. *Rondas y juegos infantiles de México* con la Compañía Infantil de Televisión de Armando Torres. RCA Víctor Mexicana, 1962, disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xtqSplK1KqY>, consultado el 18/08/2023.

Y otras, las más recientes, que ya sólo incluyen uno de los dísticos:

–No me la siente en el suelo, siéntela sobre una plancha,
ya la ve, la pobrecita, es hija de doña Pancha.

(Informaron: Noemí, Eva y Alicia Rojas Cruz, 15, 12 y 8 años. Ejido San Francisco, Zaragoza, Nuevo León. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 5 de abril de 1994, *La Voz*, 7.9)

El empleo de recursos poéticos tan importantes en el ámbito infantil como la enumeración, el paralelismo y el empleo recurrente de mexicanismos o referencias locales dotan de singularidad a este tipo de versiones. Tal como decía Ana Pelegrín: «Es en la historia de este romance infantil, un caso excepcional de amplificación que sólo recoge la tradición oral mexicana» (1996: 276-277). La versión incluida por la investigadora fue proporcionada por Alfonso Reyes a Menéndez Pidal en 1915 y es la siguiente:

No me la siente en el suelo
siéntemela en una mesa,
que aunque la vea pobrecita
es hija de una princesa.

No me la siente en el suelo
siéntemela en una loma,
que aunque la vea pobrecita
es hija de una paloma.

(Pelegrín, 1996: 276-277)²³

Esta variante mexicana se divulgó a Centroamérica tal como muestran dos de las tres versiones recogidas en Guatemala por Carlos Navarrete (1987:70-71) y refuerza

²³ Conservo el modo de transcripción de Pelegrín. Me ha sido imposible conseguir la versión de Reyes, ni siquiera en la Fundación Menéndez Pidal, donde Jesús Antonio Cid me facilitó el acceso a los archivos.

el contraste que existe frente a la ampliación, que carece del tono chusco, de las versiones de Sudamérica y las Antillas hispanas²⁴.

La otra posibilidad de presentar este motivo de la Entrega es mediante la combinación o fusión con otro juego. Tanto Pelegrín como Ruiz aluden a este fenómeno: «contaminación con otro juego» (Pelegrín 1996:243) y «Fragmentación y contaminación con textos líricos y/o romancísticos» (Ruiz, 2020: 134). Desde mi perspectiva, el término «contaminación» resulta peyorativo porque en el caso que nos atañe se trata de la acertada combinación o fusión con *Amo a to*, un juego de asunto parecido (elegir un paje) y donde la madre es quien lo entrega; además, posee una mayor apertura en cuanto a la formación del corro, ya que suele incluir tanto niños como niñas mientras que el juego de *Hilitos de oro* (IGR: 0224) es más propio de niñas (Zavala Gómez del Campo, 2001: 339-340). Entre las versiones revisadas, hay una decena que muestra vínculos entre el romance-juego y el juego *Amo a to*²⁵. La fusión real es cuando el romance se finaliza con el juego y a los versos

²⁴ Por ejemplo, una versión de La Habana: «—Téngamela bien cuidada. —Bien cuidada la tendré,/ bordando un pañuelo de oro en los palacios del rey» (Mariscal, 1996: 109) o con tono severo, de Puerto Rico: «Lo que le pido señor, que me la trate muy bien,/ sentadita en silla de oro bordando paños para el rey, /con la correa en la mano por si fuere menester» (Díaz Roig, 1990: xvii.10). De hecho, me atrevo a comentar que la tradición romancística mexicana—debido a razones de contextos culturales y no sólo estéticas—es muy distinta a la sudamericana, más de lo que varios investigadores han advertido.

²⁵ Posiblemente el lector conozca versiones de este juego, pero por si no es así, proporciono mi versión personal aprendida hacia 1970: «—Amo a to, *matarilerilerón* /—¿Qué quiere usted, *matarilerilerón* //—Yo quiero un paje, *matarilerilerón* / —Escoja, usted, *matarilerilerón* // —Yo escojo a x, *matarilerilerón* /—¿Qué nombre le pondremos, *matarilerilerón* //—Le pondremos x, *matarilerilerón* /—Ese nombre si le gusta, *matarilerilerón*». El escogido decide si le gusta o no el nombre propuesto por lo que puede encapricharse y varias veces contestar que Ese nombre no le gusta... hasta que sea de su agrado. Entonces se unen las dos fijas y en círculo cantan: «Que se meta a la cazuela / para hacerla chicharrón // y a las doce de la noche / nos daremos un sentón». Después, la madre, tomando al elegido por los hombros y frente a la otra fila ya deshecho el círculo dice: «—Aquí le entrego a mi hijo / con todo mi corazón, // si se porta mal, / puede darle un coscorrón». Por su parte, Díaz Roig y Miaja (1979) afirman que este juego es uno de los más difundidos en Hispanoamérica y se deriva de un canto de corro francés que comienza: «J'ai un beau château» que las niñas españolas adaptaron fonéticamente hasta dar como resultado «amo a to», o bien, tradujeron, y por ello hay versiones peninsulares que comienzan con «Yo tengo un castillo» (1979: 128, nota 88).

del mensajero que dicen «lo que quiero es una rosa / acabada de nacer» o similares, la madre responde:

- Escoja la que guste, *matarilerilerón*
- Yo escojo a Claudia, *matarilerilerón*
- ¿Qué oficio le pondremos?, *matarilerilerón*
- Reina de las estrellas, *matarilerilerón*
- Ese oficio sí le gusta, *matarilerilerón*.

(Informaron: Juana María Lucio Saldívar, 11 años, Cecilia Palacios de la Riba, 11 años, y Ana Claudia Delgado de la Riba, 9 años. Esteban S. Castorena, Zacatecas. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 7 de agosto de 1993, *La Voz*, 7.5)

O bien se incorpora explícitamente el momento de la entrega:

- Escójala usted *matarile rilerile* escójala usted, *matarile rilerón*
- Celebremos todos juntos la llegada de esta niña
- mataremos cochinito comeremos chicharrón
- a las dos de la mañana le daremos un sentón.

(Informó: Rosalina de Ávila Rivero, 63 años, ama de casa, Villanueva, Villanueva, Zacatecas Recogió: Mayra Patricia Castañón Dávila, 5 de agosto de 2019.)

Por las fechas de vigencia de las versiones, tenemos otras más en el corpus que se cantaban desde mediados de los años sesenta y hasta los últimos años del siglo pasado (*RTM*, XIV.44 y *La Voz*, 7.6) de localidades muy distantes del país. A estas versiones habría que agregar otras que mencionan la celebración final en círculo o la autorización para corregir la conducta del hijo y que fueron vigentes desde principios del siglo XX, por ejemplo:

- Aquí le entrego a mis hijas
- con dolor del corazón [*dice la madre*]
- Celebremos todos juntos,
- todos juntos esta unión.

[Justo antes de las recomendaciones maternas] (Informó: E. Brondo Whitt, Ciudad Guerrero, Chihuahua, ca. 1905, Whitt, 1941:113-116 y Mendoza 1951: 126-129 / *RTM*, XIV.10)

Aquí le entrego a mi hijo que es un hilito, hilito de oro,
aquí le entrego un hijo con dolor del corazón,
si no le hace los mandados se le pega un coscorrón.

(Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Ciudad de México, ca. 1948,
Recogió: Roberto Rivelino García Baeza, 16 de abril de 2011)

–Aquí le entrego a mi hija con dolor de corazón
y si no hace los mandados le dará su coscorrón.

(Informó: Ma. Luisa Villanueva, 36 años, secretaria, Ciudad de México, ca. 1953.
Recogió: Mercedes Díaz Roig, 1979 / *RTM*, XIV.36)

–No la escojo por bonita ni tampoco por mujer
lo que quiero es una rosa acabada de nacer
–Celebremos todos juntos celebremos esta unión.

(Informó: Rosa Elena Herrera Hernández, 68 años, hogar, Las Cruces, Venado, San Luis Potosí, ca. 1957. Recogieron: Claudia Colosio García, Jaime López Reyes, Juan José Rodríguez y Mercedes Zavala, 20 de octubre de 2018)

Esto quiere decir que, posiblemente, la combinación de elementos entre una y otra manifestación lúdica fue constante durante un largo periodo y sobra decir que los enunciantes lo consideran uno solo; es decir, los niños que me cantaron las versiones en 1993 y 1994 desconocían el juego *Amo a to*. En las dos décadas del presente siglo no he podido recoger *Hilitos de oro* (IGR: 0224) en voces infantiles... ¿se quebraron del todo los hilos?

Consideraciones finales

Podríamos continuar una revisión y acercarnos a la imposible exhaustividad estableciendo analogías y diferencias con versiones vigentes del ámbito hispánico; sin embargo, el objetivo de estas páginas era crear y mostrar un posible recorrido cronológico de las formas de vida de nuestro romance-juego en México. Considero que hemos logrado ilustrar cómo vivió el romance y cómo fue reduciendo su texto y su juego hasta prácticamente desaparecer del ámbito infantil actual, al menos

por el momento. Sin duda, se trata de un ejemplo que gozó de enorme vitalidad y pluralidad de versiones y esto se pudo apreciar gracias a la revisión de las posibles fechas de vigencia calculando, de acuerdo con la edad del informante y la fecha de recolección, la época en que lo cantaba. Se puede cuestionar la metodología por considerarla mera especulación, pero me parece necesario actualizar nuestros acervos publicados, si es que queremos dar cuenta de la tradición oral actual. No para afirmar que ya nada se canta ni se cuenta sino para advertir las formas en que ahora se hace, para advertir las transformaciones que han tenido los viejos romances infantiles y otros textos; su actual forma y función. Y, aceptándolo, advertir que algunos textos ciertamente han desaparecido porque dejaron de cumplir su función social, lúdica y cultural.

Los conocedores del Romancero han afirmado una y otra vez cómo quedan en la tradición un par de versos de algún romance cumpliendo otra función; ya sea como frase hecha —*El vocabulario de refranes* de Correas es un buen ejemplo de ello—, como parte de un canto lírico o de otra forma. De hecho, lo constatamos en la ciudad de San Luis Potosí cuando una persona dijo como ejemplo de frase popular «Ya estás como Delgadina» que, enunciada por una madre, significa: «no estás haciendo nada, sólo paseándote de la sala a la cocina», la persona desconocía por completo el romance. Actualmente, en trabajos de campo, solemos recoger en boca de mujeres adultas o viejas los primeros versos de *Hilitos de oro* (IGR: 0224). ¿Por qué siguen conservándose? Parecería que la nueva función de *Hilitos de oro* (IGR: 0224) está anclada en la memoria del enunciante, y opera como un detonador para revivir tiempos pasados; es casi una suerte de viaje interior. Y digo enunciante y no transmisor porque, en realidad, la señora de setenta años ya no lo está transmitiendo como un eslabón en la cadena de la transmisión oral de la poesía tradicional; simplemente lo está enunciando porque se lo hemos pedido nosotros y, al hacerlo, su memoria se activa: reaparecen rostros, espacios de juego y tiempos perdidos con el devenir de los años y revividos en ese instante. Luego, volverán a desvanecerse, a quebrarse, de tanto ir y venir.

Bibliografía

- Catalán, Diego (1972), «El romance tradicional, un sistema abierto», en Samuel G. Armistead, Diego Catalán y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 181-205.
- Chávez Orozco, Luis (1930), «El romance en México», *Contemporáneos*, núm. 25, 253-266, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica [México, 1981].
- Díaz Roig, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- Díaz Roig, Mercedes y María Teresa Miaja (1979), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México.
- Díaz Roig, Mercedes y Aurelio González (1986), *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Frenk, Margit (1973), «Folklore poético de los niños mexicanos», *Artes de México*, 162, 5-30.
- González, Aurelio (2001), *Romancero en América*, Madrid, Síntesis.
- Henríquez Ureña, Pedro y Bertram Wolfe (1925), «Romances tradicionales de Méjico», publicado en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, vol. II, 375-390, en Eduardo Matos Moctezuma (ed.), *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al Folklore Latinoamericano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, 33-56.
- Mariscal, Beatriz (1996), *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México.
- Méndez, María Águeda (1992), «La metamorfosis erótica del Mambrú en el siglo XVIII novohispano», en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 391-400.
- Méndez, María Águeda y Georges Baudot (1987), «El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal», *Caravelle*, 48, 163-171.
- Mendoza, Vicente T. (1939), *Romance español y el corrido mexicano. Un estudio comparativo*, Jesús C. Romero (pról.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendoza, Vicente T. (1951), *Lírica infantil de México*, pról. de Luis Santullano, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, Vicente T. (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Menéndez Pidal, Ramón (1939), «Los romances tradicionales en América», *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 13-46. [1.ª ed. en la revista *Cultura Española*, núm. 1, febrero de 1906: 72-11]
- Moreno de Alba, José, 2011, «Sobre la eliminación del pronombre vosotros en el español americano», *Cuadernos de la ALFAL*, núm. 2, 25-39.
- Navarrete, Carlos (1987), *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pelegrín, Ana (1996), *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación. Germán Sánchez Ruipérez.
- Pelegrín, Ana (1998), *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pelegrín, Ana (2001), «Romances del repertorio infantil en América», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 69-95.
- Ruiz, María Jesús (2020), «Romancero infantil: catálogo y poética», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré (eds.), *'Viejos son, pero no cansan.'* *Novos Estudos sobre o Romanceiro*, Coimbra – Madrid, Fundación Menéndez Pidal – Universidade de Coimbra – Universidade do Algarve, 129-144.
- Valenciano, Ana (1992), «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21, 145-163.
- Whitt, E. Brondo (1941), «Hilitos de Oro», *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 2, 113-116. [Pie de imprenta 1942].
- Yáñez, Agustín (1941a), «Episodio del ángel de oro, arenita del marqués», en Agustín Yáñez, *Obras. Narrativa I, Las edades y los afectos. Flor de juegos antiguos, Archipiélago de mujeres*, Alfonso Rangel Guerra (ed.), México, El Colegio Nacional, 141-147 [1.ª ed. 1941].
- Yáñez, Agustín (1941b), «Episodio de las hebritas de oro», en Agustín Yáñez, *Obras. Narrativa I, Las edades y los afectos. Flor de juegos antiguos, Archipiélago de mujeres*, Alfonso Rangel Guerra (ed.), México, El Colegio Nacional, 179-182 [1.ª ed. 1941].
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2001), «De tin marín de do pingüe: lírica infantil del noreste de México», en Carlos Alvar, Cristina Castillo et al., *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 337-344.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2020), «La forma de vida del romance en México y su vigencia», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré(eds.), *'Viejos son, pero no*

cansan. 'Novos Estudos sobre o Romanceiro, Coimbra – Madrid, Fundación Menéndez Pidal – Universidade de Coimbra – Universidade do Algarve 355-376.

Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2022), *La Voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.

Rondas y juegos infantiles de México con la Compañía Infantil de Televisión de Armando Torres. RCA Víctor Mexicana, 1962, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtqSplK1KqY>>, consultado el 18/08/2023.

**ROMANCEIRO
E CULTURA
DIGITAL**

El romancero moderno en la Península Ibérica y su representación cartográfica

Suzanne H. Petersen

University of Washington

petersen@uw.edu

El *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*¹ se inauguró en línea a mediados de los años 90 en la infancia de la moderna red mundial, cuando el acceso y uso de la tecnología de la informática y sus capacidades, así como las de los ordenadores personales, eran muy limitadas. Aún así, en vista de la vasta extensión temporal y geográfica de nuestra tradición oral y su intrínseca e incesante capacidad de transformación, esta nueva tecnología ofrecía ya la oportunidad de aumentar exponencialmente el acceso inmediato a grandes corpora de versiones listas para ser disfrutados y estudiados. Dicho proyecto anunciaba cuatro objetivos concretos, de los cuales tres eran operativos en 1996. Se trataba de tres bases de datos interrelacionadas: a) de versiones de romances, b) de referencias bibliográficas y c) de ficheros audio de los modernos portadores del romancero². Pero el cuarto objetivo, d) la representación cartográfica de datos romancísticos primarios

¹ Sede del *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*: <https://depts.washington.edu/hisprom/>.

² El archivo de romances, que actualmente cuenta con unas 10000 versiones antiguas y modernas, se inició con material de varias de las publicaciones romancísticas del Seminario Menéndez Pidal preparadas en los años 80 y para las que me correspondió el diseño de las primitivas bases de datos, el procesamiento digital de los textos e índices y la fotocomposición. El archivo bibliográfico, con unas 6000 entradas, se formó inicialmente de varias bibliografías mías y de Samuel Armistead preparadas por los mismos años. El archivo sonoro (unos 500 ficheros audio) se inició con una selección de grabaciones de las encuestas del SMP a partir de los años 70. Las publicaciones aludidas figuran en la Bibliografía.

y secundarios, quedó sin realizar hasta unos meses antes de celebrar el *VII Congreso Internacional del Romancero*, cuando decidí explorar por fin las posibles ventajas que pudiera tener la visualización en mapas interactivos de datos romancísticos geolocalizables y las maneras en que las herramientas analíticas del software cartográfico hoy en día disponibles³ pudieran contribuir al estudio de este género tradicional plurisecular, geográficamente muy difundida y, al menos hasta hace poco, en vías de continua transformación. En lo que sigue pretendo comentar los primeros primeros mapas conseguidos, recalando que mi intención y principal interés es invitar a los estudiosos del romancero a reflexionar sobre si, a su parecer, el valor de los resultados realizados o potenciales justifica la labor requerida para implementarla. Es decir, ¿puede la cartografía interactiva ofrecer modos de apreciar a primer golpe de vista interesantes aspectos o fenómenos de la tradición oral moderna y, a la vez, exponer relaciones espaciotemporales difíciles o imposibles de descubrir con otros métodos y herramientas de investigación? Seguramente, sí, pero conviene tener en cuenta los pasos que se requieren para conseguir estos beneficios.

Sin duda alguna, lo que importa a la mayoría de los estudiosos del género son los beneficios de las herramientas empleadas y no el cómo se consiguen; para muchos, hablar de la tecnología tiende a confundir, cuando no aburrir. Pero también es cierto que sin la colaboración y ayuda de los que han o están en vías de elaborar proyectos digitalizados para la web, todos nos arriesgamos a invertir recursos, tiempo y esfuerzo en balde, siguiendo senderos que o pronto pueden caducar, o que sacrifican una muy deseable agilidad en la entrega y exploración de nuestros repositorios baladísticos. El *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* ofrece un buen ejemplo del primer peligro. Inaugurado en 1996, las inevitables y continuas transformaciones de una plataforma, software y lenguaje de programación a otros —entre ellas, traslados de MS-DOS a Windows y de Windows a Unix— han consumido recursos y mucha mano de obra solo para seguir funcionando. Y sería un grave error pensar que esto no será igualmente cierto cara al futuro próximo y a más largo plazo.

³ Se trata de software de un Sistema de Información Geográfica (SIG; GIS en inglés), que permite geolocalizar cualquier tipo de datos en un mapa digital interactivo. En adelante, me referiré a los mapas digitales interactivos producidos por ArcGIS como mapas GIS en lugar de mapas SIG para no introducir confusión de acrónimos.

Cierta garantía ofrecen las plataformas y aplicaciones de software más usadas hoy, como los sistemas de gestión de contenido (CMS) que ofrecen al usuario una interfaz gráfica para incorporar todo tipo de material —textos, música, fotos, vídeos—, así como el almacenamiento, y la fácil ampliación y modificación de contenidos por parte de los administradores y colaboradores. WordPress, Drupal, y más recientemente Omeka son solo tres de los sistemas CMS en uso. Pero, a pesar de su anunciada flexibilidad y facilidad de uso, ninguno es fijo; todos evolucionan y requieren actualizaciones relativamente frecuentes, las cuales no pocas veces conllevan un importante deterioro en el funcionamiento del sitio web que de ellos depende. Al igual que Omeka, la plataforma del impresionante *Arquivo do romanceiro em português*⁴, el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* emplea PHP y SQL como lenguajes de programación. Destaco Omeka no sólo porque hoy día se considera la mejor plataforma de publicación web para exhibiciones de archivos, bibliotecas, museos y exposiciones académicas, sino porque la Universidad de Washington tiene una licencia de sitio para Omeka, y ofrece la versión Omeka Classic a toda la comunidad universitaria, incluidos los profesores eméritos.

Una de las claras ventajas de Omeka para colecciones grandes como las nuestras es la preservación de archivos particulares, sin tener que preocuparse, en principio, por la instalación, ni el web-hosting, ni el mantenimiento del software y del proyecto siempre que uno puede beneficiarse de un hosting institucional. Ofrece además la posibilidad de (y en principio, la facilidad para) incorporar otras colecciones de quienes tienen un archivo de romances digitalizado, sin sacrificar su autoría ni derechos.

Pero también, al menos para mi proyecto romancístico en línea, la versión clásica de Omeka y, que yo sepa, todas las plataformas de publicación web de código abierto, tienen, además de grandes ventajas, ciertas limitaciones. Una de ellas lo impone precisamente su mayor beneficio: al proporcionar procesos automatizados para la gestión y creación colaborativas de contenido digital, restringen las maneras en que se puede acceder al contenido archivado.

A diferencia de los proyectos que dependen de un CMS como Omeka, el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* (en adelante *Proyecto*) carece de la muy deseable

⁴ Ferré, Pere y Sandra Boto (coords) (2019), *Arquivo do Romanceiro em Português*, <https://arquivo.romanceiro.pt/equipa>, consultado en 13/10/2023. DOI: 10.5281.

capacidad de incorporar fácilmente las aportaciones de los colaboradores sin que yo intervenga directamente para reformatear y redistribuir los materiales contribuidos a fin de conformar con las exigencias de mis bases de datos. Asimismo, al *Proyecto* le falta el dinamismo y atractivo estético de estos archivos más modernos. Pero, en cambio, ofrece otro tipo de accesibilidad y adaptabilidad. Al diseñarlo, se ha procurado que fuera ante todo flexible, que permitiera al usuario —bien fuera investigador, estudiante o aficionado—, refinar sus búsquedas eligiendo libremente entre buen número de criterios a fin de explorar y recuperar todo y justo el contenido relevante a su propósito. Eligiendo una o una combinación de variables apropiadas, como título de romance, dominio lingüístico, país, fecha, frases o expresiones, criterios de ordenación, entre otras, el interesado puede pedir del archivo, por ejemplo, todas las versiones sefardíes de un determinado romance o categoría de romances, ordenadas por país y/o por fecha de recolección o de documentación. O bien, puede pedir todo lo recogido por un recolector, o todo lo documentado en un país o provincia, o lo recitado por cualquiera de los más de 3500 informantes representados en el *Proyecto*, y se le entrega todo de inmediato. Y, sin restricciones, puede descargarlo todo a su ordenador con el formato intacto⁵. Sabemos que, en el caso de la poesía de transmisión oral, para ciertos estudios es imprescindible reunir gran cantidad de versiones que comparten una o varias características que se quieren investigar. Sin embargo, las plataformas CMS como Omeka no se prestan a este tipo de entrega y descarga selectiva, ordenada, y tal vez masiva, de documentos primarios.

Al intentar desarrollar una aplicación cartográfica para el romancero oral moderno, otra limitación de Omeka Classic es que solo puede incorporar mapas interactivos si se le agrega un complemento al software, un plug-in. Y en el caso de la Universidad de Washington, la empresa externa contratada para actualizar y mantener Omeka Classic no se responsabiliza de actualizar ni de mantener los plug-ins, lo cual significa una muy probable pérdida de funcionamiento con el paso del tiempo. Pero, por ahora, sin descartar la plataforma Omeka, pasemos a considerar el uso de software cartográfico como herramienta para explorar y mejorar nuestra comprensión del romancero. Para ello aprovecho los primeros mapas conseguidos en la primavera de 2023.

⁵ Anunciada ya en el Congreso *V Internacional del Romancero* en Coimbra, pero aún sin lograr por falta de ayuda técnica, sigue siendo prioridad para el *Proyecto* la implementación de búsquedas que devuelvan, no versiones enteras, sino fragmentos de dos a cuatro versos que contienen determinadas fórmulas, expresiones formularias, y frases o vocablos cualesquier, resaltadas para facilitar su estudio.

Las casi 10000 versiones en el archivo de romances del *Proyecto* provienen de 36 países y lo ideal sería incluirlos todos en el mapa. Pero, para este primer ensayo con la cartografía, he tenido que limitarme a la Península Ibérica y allí ya tropecé con los primeros problemas.

Al buscar un mapa interactivo oficial y muy reciente para la Península Ibérica, compatible con ArcGIS, el software de mapeo y análisis en uso en la Universidad de Washington, tuve que conformarme con dos mapas, uno para cada país. El de España lo ofrece el Centro de Descargas del Instituto Geográfico Nacional de España CNIG (IGN)⁶, actualizado en enero de 2023, de los 8131 municipios españoles. El mapa de Portugal lo proporciona el Sistema Nacional de Información Geográfica (SNIG)⁷, cuya sede web también ofrece acceso a la infraestructura, mapas e información geográfica actual de Portugal.

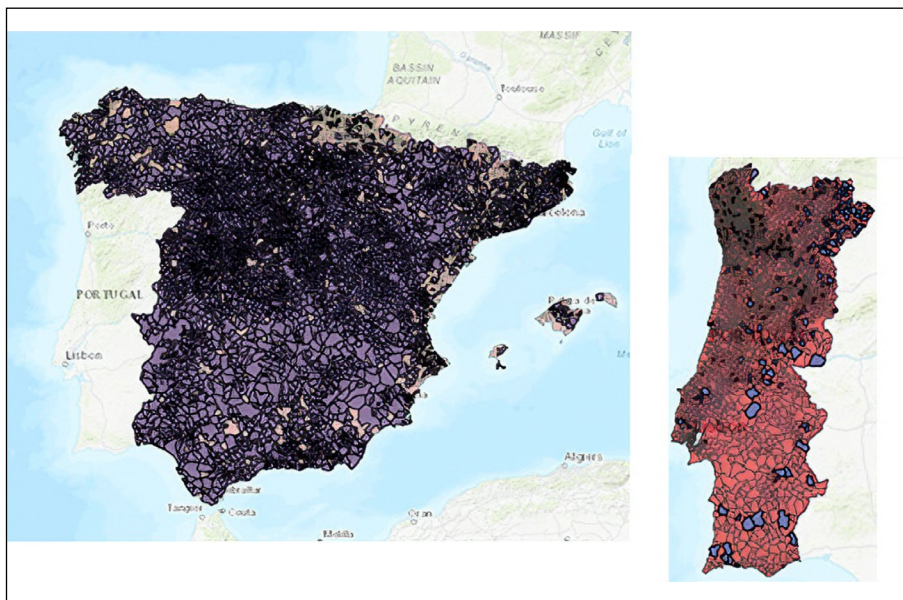


Fig. 1: Mapas de España y Portugal

⁶ <https://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/>, consultado en 07/05/2023.

⁷ <https://snig.dgterritorio.gov.pt/>, consultado en 07/05/2023. Resulta casi todo rojo (e.g. carente de datos de las versiones) porque los recolectores portugueses rara vez registraron la correspondiente parroquia.

A diferencia de España, el mapa de Portugal registra, no sus 308 municipios, sino sus 3092 parroquias. Al tener que aceptar las áreas geográficas oficiales de cada país, surgen dos principales inconvenientes: 1) su uso de entidades administrativas diferentes y, 2) la frecuencia con que el número, nombre y configuración de estas entidades cambia con el paso del tiempo, sobre todo en Portugal donde la configuración de las entidades geográficas oficiales ha sido modificada sustancial y repetidamente a lo largo de los dos últimos siglos. El primer problema puede deberse a que la Unión Europea haya exigido un sistema de partición de los territorios nacionales que permitiera la comparación estadística entre todas sus unidades administrativas, por lo que el territorio de los países miembros ha sido dividido de manera a veces artificial y, en el caso de Portugal, sin respetar las entidades geográficas tradicionales, cultural e históricamente significativas.

NOMENCLATURA DE UNIDADES TERRITORIALES ESTADÍSTICAS								
Correspondencia entre Niveles de NUTS y Unidades Administrativas Nacionales								
Regiones NUTS (EU-27):								
	NUTS 1	#	NUTS 2	#	NUTS 3	#	LAU	#
ES	Agrupación de comunidades autónomas	7	Comunidades y ciudades Autónomas	19	Provincias + islas + Ceuta, Melilla	59	Municipios	8 131
FR	Régions	14	Régions + DOM	27	Départements + DOM	101	Communes	34 970
HR (Croacia)		1	Regija	4	Županija	21	Gradovi i općine	556
IT	Gruppi di regioni	5	Regioni	21	Province	107	Comuni	7 926
vs								
PT	Continente + Regiões Autónomas	3	Grupos de Entidades Intermunicipais + Regiões Autónomas	7	Entidades Intermunicipais (Comunidades Intermunicipais + Áreas Metropolitanas) + Regiões Autónomas	25	Freguesias	3 092
(Última actualización 06/03/2024, basada en NUTS 2024 y LAU 2022)								
https://ec.europa.eu/eurostat/web/nuts/correspondence-tables?etranse=								

Fig. 2: Cuadro parcial de las unidades administrativas adoptadas por la UE

En este cuadro parcial de las unidades administrativas adoptadas por la UE vemos cómo, al subdividir el territorio nacional, España, al igual que Francia e Italia, se quedó para la segunda división (NUTS 3) con las provincias tradicionales, mientras que para Portugal se optó por agregar comunidades intermunicipales

y regiones metropolitanas más las dos regiones autónomas. Para las unidades administrativas más pequeñas, las LAU, colocan las parroquias portuguesas al nivel de los municipios españoles, al parecer, para crear áreas geográficas de tamaño y densidad de población más parecidas. Al sustituir los 18 distritos de Portugal continental con 23 entidades intermunicipales, resulta que algunas de estas nuevas unidades incorporan sólo parte de un distrito tradicional, de modo que algunas de ellas abarcan partes de dos, tres o hasta cuatro de las antiguas provincias⁸. Aunque esta división artificial no respeta los límites ni de las once antiguas provincias continentales, ni los de sus 18 distritos, sí se adhiere a los límites municipales, pero éstos no figuran entre las unidades administrativas de los mapas base que nos ofrece el Sistema Nacional Geográfico de Portugal (SNIG).

Cuando, a finales de los años ochenta, digitalicé a mano mapas para la península delimitando sus regiones, provincias, distritos, concelhos, ayuntamientos (nuevos y antiguos) y partidos judiciales de acuerdo con los datos que me proporcionaron los institutos geográficos y de estadística de entonces, mis mapas y mi base de datos geográfica coincidían con la geolocalización usada por Seminario Menéndez Pidal en sus publicaciones romancísticas. Al agregar versiones al proyecto en línea, incorporé los datos geográficos vigentes en su momento. Pero en España siguieron apareciendo y desapareciendo ayuntamientos a la vez que varias autonomías han venido adoptando los nombres de lugares en su propia lengua, unos oficialmente aceptados y otros ofrecidos como alternativa⁹. De resultas, cuando no coinciden exactamente los nombres topográficos oficiales registrados en los mapas de ArcGIS con los almacenados en las bases de datos del *Proyecto*, el material romancístico no puede ser exhibido en ningún mapa. El siguiente mapa GIS, que ya engloba ambos países de la península, pasa a emplear el color blanco para todas las áreas que no pueden ser enlazadas con datos del *Proyecto*.

⁸ Véase Apéndice I, un mapa y gráfico con las áreas territoriales actuales reconocidas en los mapas GIS de Portugal, https://pt.wikipedia.org/wiki/Regiões_de_Portugal (datos de INE e de Eurostat), consultado en 22/04/2023.

⁹ Para apreciar mejor el alcance de las modificaciones en España solo en lo que va de este siglo, véase en el Apéndice II un listado muy parcial de los cambios o correcciones de denominación de sus municipios.

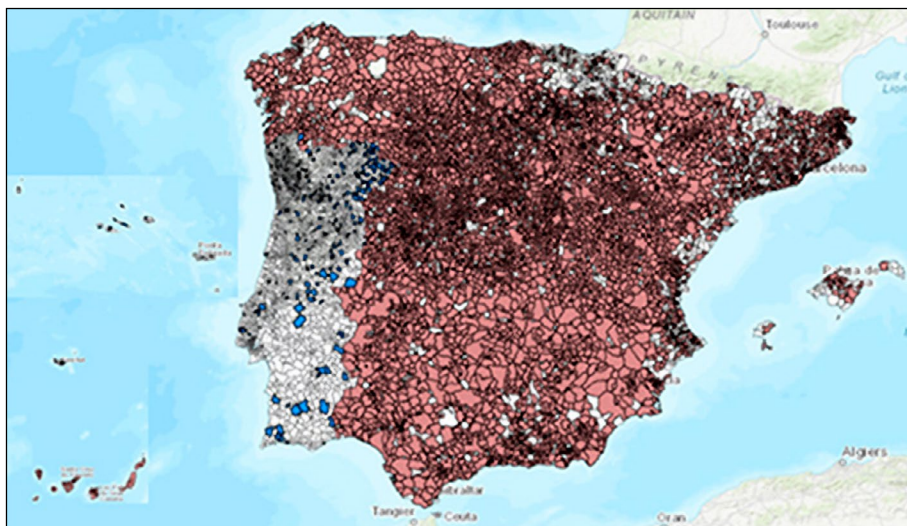


Fig. 3: Mapa completo de la Península Ibérica

Se nota que en España buen número de los relativamente pocos municipios en blanco, los que no almacenan datos romancísticos, corresponden a las autonomías donde más cambios de nombre ha habido¹⁰.

En cuanto a Portugal, la situación es notablemente peor. Tal como refleja la preponderancia de áreas en blanco en la parte portuguesa del mapa GIS, los recolectores modernos de romances rara vez registraron el nombre de la parroquia al documentar los frutos de sus encuestas. De resultas, por ahora no pueden almacenar

¹⁰ Para mejor ver y explorar las capacidades interactivas del mapa de cada país —cuya imagen aquí está muy comprimida—, conviene acudir a sus respectivas URL en el servidor del Dept. de Geografía de UW. Para España: <https://uw-geog.maps.arcgis.com/apps/mapviewer/index.html?webmap=c5c3346bafba4cdba13dc1aaf3088d91>; Portugal: <https://uwgeog.maps.arcgis.com/apps/mapviewer/index.html?webmap=db26f4d258644864beb5b883c1eec21b> (sin espacios). Utilice el cursor del ratón para cambiar la posición del mapa y la rueda para reducir o ampliarlo; haga clic en cualquier polígono para que aparezca el nombre y los códigos del municipio (Esp.) o parroquia (Port.). En su lugar, se puede hacer clic en la lupa a mano derecha para introducir el nombre de cualquiera de estas entidades y el mapa se acerca a ella.

información de las 2161 versiones portuguesas ya en el archivo de romances del *Proyecto*¹¹.

Para superar estas deficiencias, caben al menos dos soluciones; por un lado, identificar e incorporar la parroquia portuguesa actual que corresponde a cada una de las versiones en el archivo del *Proyecto*, así como, dondequiera que hiciera falta, corregir para España los nombres de los municipios actuales, tanto en mi antigua base de datos geográfica como en los campos geográficos del archivo de romances. Con esto quedarán las versiones conectadas al mapa y en condiciones de visualizar sus datos. Por otro lado, más fácil y quizá más útil será empezar con estos mapas GIS base al que se le va añadiendo varias capas de visualización: una que delimita regiones, otra de los distritos, otra capa de las antiguas provincias, y otra de municipios o concelhos. Cada capa o combinación de capas funcionará como un filtro que se pone o se quita según conviene. En realidad, los dos procedimientos son necesarios. Pero la segunda solución trae otro importante beneficio: permite incorporar y visualizar de alguna manera todo tipo de información de las versiones localizadas sólo con «sin lugar», bien sea Madeira s.l., Cataluña s.l., Trás-os-Montes s.l., Palencia s.l., etcétera. Con esto quedarán situadas geográficamente de forma aproximada la mayoría de las versiones «sin lugar» dentro de un país y, por tanto, disponibles sus datos a la representación cartográfica si y cuándo conviene. Pero qué hacer con las versiones cuya única ubicación geográfica es “España s.l.” o “Portugal s.l.” El siguiente gráfico contabiliza el fenómeno tal como se presenta en el archivo de versiones del *Proyecto* en la primavera del 2023:

¹¹ El obstáculo que impide importar la mayor parte del material romancístico de las 2161 versiones en portugués actualmente en el *Proyecto* se debe a que en 2017 el parlamento de la UE eliminó de NUTS (la nomenclatura común de unidades territoriales estadísticas) una subdivisión que hasta entonces tenía como un segundo nivel de unidades administrativas locales (LAU 2) donde figuraban, geolocalizados, los concelhos portugueses. Si existió ese mapa, existirá, y en cuanto pueda agregarlo, el mapa de Portugal pasará a incorporar muy mayoritariamente los datos romancísticos (volviéndose azul), ya que las versiones recogidas en los últimos siglos suelen identificar su respectivo concelho.

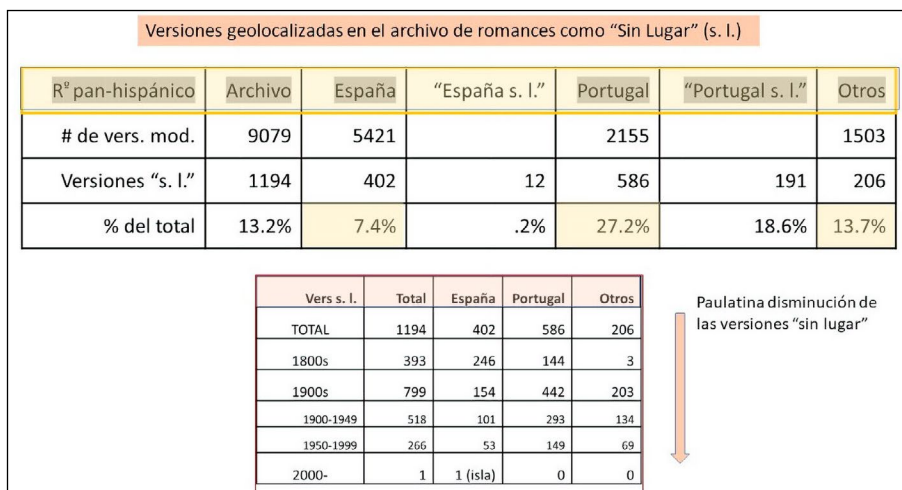


Fig. 4: Cuadro sinóptico de las versiones «sin lugar»

Por ahora no son pocas; suman más de mil versiones (402 España; 586 Portugal) y el porcentaje de versiones portuguesas no geolocalizadas con cierta precisión es significativa (el 27.2%). Aun así, según observamos en el segundo de los gráficos arriba, es alentador observar cómo la incidencia de estas versiones mínimamente fijadas en el espacio disminuye mucho en la segunda mitad del siglo xx —período de gran actividad recolectora—, para casi desaparecer en la recolección de este siglo.

En todos los casos queda la cuestión de cómo representar mejor los datos que se quieren proyectar en un mapa GIS. Las versiones que sólo pueden ubicarse geográficamente en un determinado país presentan el mayor desafío para su representación cartográfica, pero cualquier información que interesa visualizar, incluso la de las versiones mejor localizadas en un pueblo o ayuntamiento concreto, ha de ser representada de manera que resulte clara y fácil de interpretar para cualquier persona que lea el mapa.

En los sistemas de información geográfica son muchas las opciones para visualizar cualquier conjunto de datos a fin de expresar diferencias cualitativas y cuantitativas. Las principales variables visuales son de forma y de tamaño. Bien si se trata de puntos o líneas o polígonos, todos se prestan a diferenciarse variando su forma, tamaño, color, tono, brillo, y nivel de saturación. Es cuestión de elegir la combinación más apropiada para el fenómeno que se quiera visualizar. Para las versiones

«sin lugar», por ejemplo, en las que se trata de áreas geográficas más o menos grandes —provincias, distritos, regiones o países—, una opción sería un mapa de densidad de puntos distribuidos equitativamente sobre toda el área y en que se emplean símbolos de distinto color y forma para diferenciar entre versiones «sin lugar» y las versiones muy precisamente ubicadas. En cualquier caso, conviene reservar un símbolo y color únicos para las versiones solo asignables a todo un país. O bien, como sugirió uno de los encargados del *VII Congreso*, podría ser más eficaz asignar las versiones «sin lugar» a unas capas de visualización propias, para luego activar la más apropiada en combinación con otros datos que se quiera representar simultáneamente.

El primer mapa obtenido con ArcGIS, incluso sin emplear toda esta simbología más exigente, sí que visualiza de forma más simple la recolección de romances en un área geográfica en la que las versiones «sin lugar» pesan bastante. Se trata de la actividad recolectora en Madeira entre 1869 y 1990, tal como está representada actualmente en el archivo romancístico del *Proyecto*. Para este mapa y los otros que he podido conseguir con ArcGIS, he contado con la generosa ayuda de Baldemar Zamudio, un joven estudiante que trabajaba como ayudante en el laboratorio de informática del Departamento de Geografía, y quería familiarizarse con el software ArcGIS¹². Inicialmente, nos costó aprender un mínimo necesario para unir los mapas de España y Portugal e importar datos del archivo de romances al mapa web interactivo. Había que exportar de las bases de datos del *Proyecto* todos los campos de información relevantes a cada mapa y convertirlos en archivos CSV de Excel para que Baldemar los pudiera conectar con las áreas geográficas apropiadas e implementar unas herramientas para su exploración interactiva. El Apéndice III reproduce parte de los datos de Excel importados al primer mapa GIS cuya realización tuvo dos importantes fallos: en la ventana emergente falta el nombre del informante y, debido al uso de un formato de fecha que Baldemar no reconocía (AAAA/MM/DD), sólo el año es correcto.

¹² También agradezco a Lisa Sturdivant, supervisora de sistemas informáticos del departamento, por cederme unas horas del tiempo de su ayudante durante los dos meses previos al *VII Congreso* en Lisboa.

En estas imágenes de Madeira en tres diferentes momentos figura a mano izquierda la información más relevante de las tres ventanas desplegables que, por pequeñas, no se leen¹³.

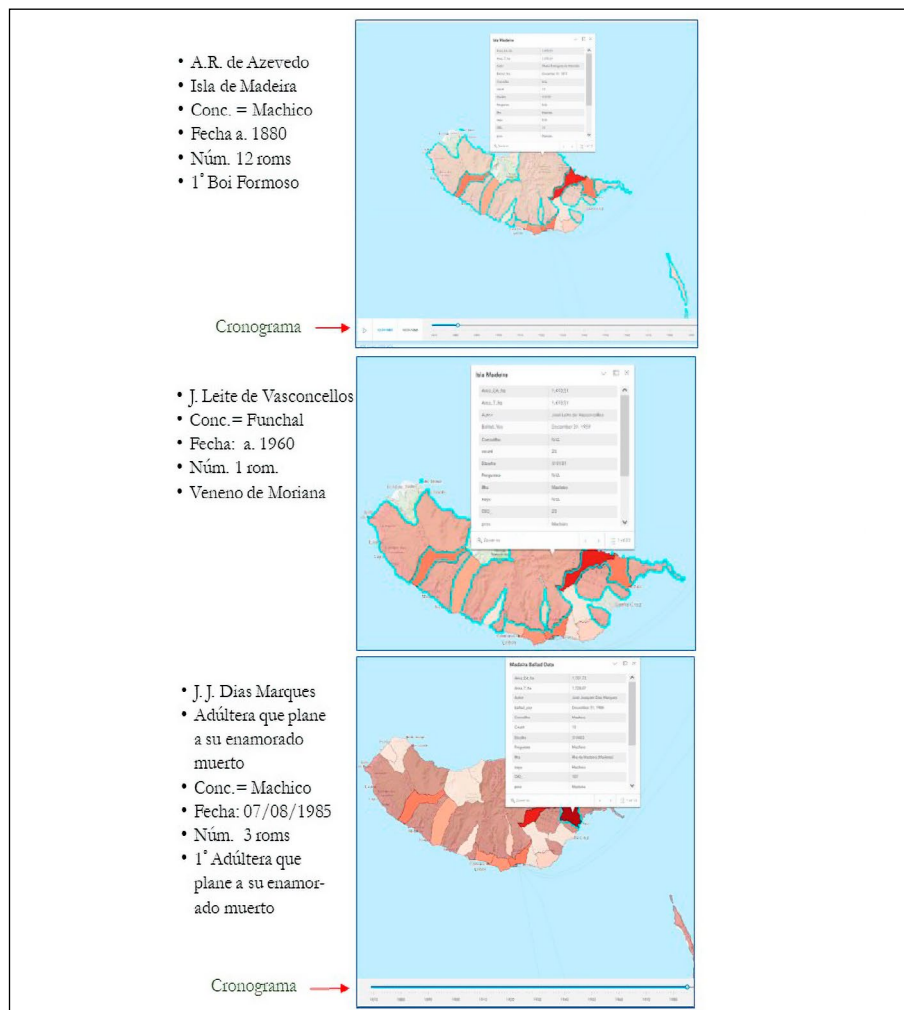


Fig. 5: Estudio diacrónico de Madeira

¹³ Se recomienda acudir al mapa web en <https://uw-geog.maps.arcgis.com/apps/mapviewer/index.html?webmap=a70a37b00e1b4b2896f79192f6c90e6e> (sin espacio).

En cuanto al mapa interactivo, para explorarlo (después de orientarlo bien con el ratón) conviene hacer clic a mano izquierda en «Propiedades» (el icono de engranaje); allí se debe hacer clic en «Time» y luego en «Time Intervals» para elegir siglo, década o año, pinchando después en «Playback position» (eligiendo el comienzo) y finalmente en «Play rate» para controlar el ritmo del avance. Si no se ve el cronograma (la línea de tiempo), se hace clic en el reloj a mano derecha. En el cronograma se puede cliquear en una flecha para iniciar o detenerlo, o bien se puede mover el control deslizante a mano. Al pinchar en cualquier área del mapa, aparece una ventana con los datos relevantes. En la esquina inferior derecha de esta ventana se indica el número de romances documentados. Las flechas sirven para pasar de uno a otro. Debajo del número, de los tres iconos, el de enmedio (dock/undock) permite mover la ventana para que no tape la imagen.

La simbología empleada en el mapa se limita a unos colores de diferente intensidad y tono para visualizar la ubicación de las versiones documentadas. Las versiones «sin lugar» —casi el 30% de las 110 versiones— se distribuyen equitativamente sobre los municipios de la isla y el cronograma, del cual las imágenes arriba captan sólo tres momentos, va revelando cuándo las versiones fueron documentadas¹⁴. Según se ve, ese 30% de versiones solo localizadas en la isla en conjunto las recogió Acevedo antes de 1880¹⁵. En este tipo de mapa web se ve cómo al hacer clic en cualquier municipio, se nos identifica en la ventana que se despliega el dónde, qué, cuándo y quién de cada romance recogido allí.

La finalidad del siguiente mapa era captar, año por año, la actividad recopiladora de un determinado investigador para que el usuario pudiera seguir sus pasos, viendo dónde y a quién había encuestado y qué había documentado en cada lugar, bien fuera con lápiz y papel, grabadora o, en años recientes, con vídeo. Nadie más apropiado para el caso que Jesús Antonio Cid, actual presidente de la Fundación Ramón Menéndez Pidal y veterano del equipo investigador del Seminario Menéndez Pidal, con sus décadas de experiencia en su *Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri* y su incansable participación en las encuestas casi anuales del SMP desde principios de los años setenta.

¹⁴ Al abarcar muchos años y tratarse de relativamente pocas versiones, en el mapa interactivo conviene fijar la velocidad del cronograma en décadas y no años para que avance a un paso adecuado.

¹⁵ En los 26 años que pasó en Madeira (1855-1881) Azevedo recogió romances en varias parroquias de Madeira y en la isla de Porto Santo. Figuran en Azevedo, 1880: 514.

En una imagen como la de abajo, reproducida en papel, solo se puede captar un momento singular en el tiempo. Para hacerse una idea de lo que nos puede iluminar la cartografía interactiva, hace falta acudir al mapa GIS en línea donde se va trazando la actividad recolectora de Cid por la Península, identificando en cada lugar y momento los frutos de sus pesquisas, tal como hasta ahora quedan documentados en el archivo web del *Proyecto*¹⁶.

La documentación empieza en 1972 en Garganta la Olla, Extremadura, donde Antonio Cid recogió dos versiones de la *Serrana de la Vera* (IGR: 0233). Por tanto es allí donde, al poner en marcha el cronograma del mapa GIS, el primer municipio se tiñe de rojo y así sigue año por año, coloreando los municipios de un tono rojo, cada vez más intenso cuanto mayores los frutos de sus pesquisas. Con solo estas ~300 versiones documentadas por el encuestador salta a la vista el peso que tienen en el archivo de romances del *Proyecto* las numerosas encuestas realizadas por el Seminario Menéndez Pidal en el noroeste de la península.

Si interesa un municipio o incluso un pueblo en concreto, se hace clic en él o se usa la lupa para introducir su nombre. En la imagen arriba se ha buscado Peranzanes, León; en la ventana emergente que aparece, se ve en su esquina superior que registra 39 romances. Ajustando el tamaño del mapa según conviene, al hacer clic en la flecha (>), avanzamos por la lista de los romances que Antonio, solo o en equipo, documentó.

A la larga, a lo que se aspira es hacer de cada título en estas listas un enlace directo que visualice el texto editado con su cabecera y cualquier otro documento de apoyo que hubiera. Una última imagen puede servir para ilustrar cómo funcionaría esta exploración del acervo romancístico en un mapa de los concellos y municipios de la Península Ibérica. Como ejemplo, enfoquemos en Ibias,

¹⁶ <https://uwgeog.maps.arcgis.com/apps/mapviewer/index.html?webmap=9eda19eff19f46d3ace4129eebfd7395>

Para navegar por este o cualquier mapa de ArcGIS, sirven las herramientas descritas brevemente en la nota 10. En este caso, conviene elegir año en lugar de década. Para familiarizarse con la función de las principales herramientas del menú, véase el Apéndice IV. Se pincha en el icono de capas , para elegir las apropiadas, que aquí son dos: la de las áreas geográficas que convienen y la de los datos relevantes del archivo de romances. Aquí es donde se añaden nuevas capas, bien sea romancísticas o geográficas. Un clic en el icono del ojo proyecta o suprime cada capa.

un pequeño municipio montañoso del suroeste de Asturias, de difícil comunicación. El Apéndice V reproduce un listado parcial de los muchos informantes entrevistados, sobre todo a partir de los años 80. Entre ellos destaca Belarmina Sal González, natural de Sistierna, por su riquísimo repertorio tradicional. Si elegimos, por ejemplo, *El moro que reta a Valencia* (IGR: 0045), aparecerá la versión editada aproximadamente como la vemos abajo, con fotos, notación musical, y enlace directo a la grabación recitada¹⁷.

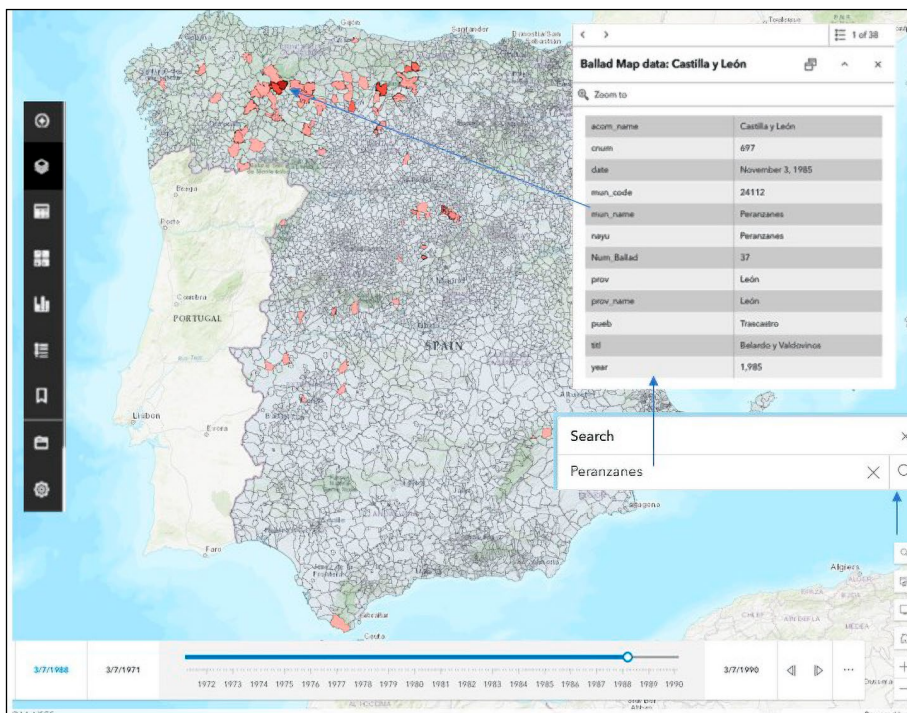


Fig. 6: Detalle del municipio de Ibias, Asturias

¹⁷ La notación musical corresponde a la versión cantada, grabada en 1991 y publicada en López Suárez (1997: 683). La versión auditiva fue grabada en 2005 por su hijo, quien me pasó—transcrito y grabado—, todo el rico repertorio de su madre, el cual venía preparando durante años para homenajearla. Belarmina contaba entonces con 98 años. Puede escucharse en https://depts.washington.edu/hisprom/0045_8330as.mp3.

0045:43 El moro que reta a Valencia (á-a) (ficha no.: 8330)

Versión de Sisterna (parr. Santa María de Sisterna, ay. Ibias, p.j. Cangas del Narcea, ant. Cangas de Tineo, Asturias, España). Recitada por Belarmina Sal González (83a en 1991). Recogida por Anita Gavela, Juan José Pérez, y Jesús Suárez López, en dos ocasiones, 02/08/1991+00/03/1992 (Colec.: Gavela Sal). Publicada en SilAstur VI 1997, n° 2-03, pp. 89-90 (notación musical). Reeditada en Petersen-Web 2006. Texto © R. Gavela Sal. Reproducida con permiso del recolector. 080 hemist. Música registrada (MP3 30 sec. clip). [Versión completa](#) (streaming media).

Como se pasea el moro, pasea por la calzada
 1 de cara mira a Sevilla, de cara mira a Granada,
 2 de cara mira a Valencia que la tiene más cercana.
 3 —¡Oh Valencia de mi vida, oh Valencia valenciana,
 4 que mañana a estas horas tengo yo a España ganada!
 5 La hija del rey Alfonso ha de ser mi enamorada.
 6 A su padre don Alfonso lo he de arrastrar por la barba
 7 y su madre Filomena nos tiene que hacer la cama.—
 8 Bien lo oyera el rey Alfonso, altas torres donde estaba;
 9 se fuera paso tras paso adonde su hija estaba:
 10 —Antoñita de mi vida, Antoñita de mi alma,
 11 ese moro que va ahí de amores ve muy cercana,
 12 ese moro que va ahí entretenlo de palabra.
 13 —Digame de amores, padre, yo de amores no sé nada.—
 14 Estando en estas razones por allí el moro pasara:
 15 —¡Ay, quién es ese galán que pasa y no me habla?
 16 Siete años hay señor que por ti no me peinaba.
 17 —Otros tantos hay, señora, que por ti no corto barba.
 18 —No fuera por la vergüenza, me arrojó d' esta ventana.
 19 —Arrójese la señora, yo la cogeré en mi capa.
 20 ¿Qué es ese ruido, niña, que por la tu sala anda?
 21 —Son los hijos de mi padre que manejan las armas.
 22 —¿Qué es ese ruido, niña, que por la tu cuadra anda?
 23 —Los caballos de mi padre que rinchán por la cebada.
 24 Anda vete, moro, vete, no digas que te soy falsa
 25 porque el traidor de mi padre él de ensillar ya acabara.
 26 —No tengo temer que tu padre, él de ensillar ya acabara,
 27 no tiene caballo el rey que alcance mi yegua baya;
 28 lo tengo por mi buecilla, me queda en tierra cristiana
 29 —A ese potrocillo, moro, mi padre le da cebada.—
 30 Y él mandara al barquero que le prepare una barca;
 31 barquero, como es amigo, muy pronto se la prepara.
 32 Donde el potro posa el pie la yegua alza la pata.
 33 —No tengo miedo a la muerte aunque la veo cercana,
 34 tampoco por mi mujer aunque la dejo encintada;
 35 sino por un potrocillo me queda en tierra cristiana.
 36 —Y ese tu potrocillo, moro, potrocillo bien quedaba:
 37 al potro le doy pan blanco, la yegua le doy cebada.—
 38 Sacara un cuchillo de oro, la cabeza le cortara:
 39 —Quédate ahí, moro perro, yo me voy para mi casa—

Harmonías de la versión cantada (WMA): -7 y -8 invertidos; -14b que yo, -17b que yo p. ti, -18b que yo p. ti, -20b que yo la c., -27b acababa; -28 sustituido con el vv. 36; -29a sustituido con el hemist. -31 Y él m.; -33b mula; -35 sino es un potrocillo; me q. en t. c.; -37 y ese potrocillo, m., potrocillo bien q.
 Harmonías de la versión recitada (MP3): -13 y -14 invertidos; -27a no t. pena que t. p.; -28b alcanzar; -29a al no siendo mi buecilla-29 bque se perdió en la montaña; -30 la tu buecilla, m.; -36 La tengo por mi yegucilla; que m. q. e. t. c.; -37 La tu yegucilla, moro, tu yegucilla b. q.
 Nota: En este caso, la versión recitada corresponde al fichero MP3 y la cantada al tipo WMA.
 Nota: Véase también la transcripción del propio Roberto Gavela Sal, hijo de la informante, para quien la cuidadosa preparación del romancero de su madre ha sido una labor de años en la que ha puesto todo su cariño. También puede consultarse el comentario de Roberto en la ficha núm. 7431 (la versión de Belarmina de Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba) para unos datos muy útiles para nuestra comprensión de la tradición oral local y, en general, de los procesos de recreación propios del género.

Fig. 7: El moro que reta Valencia (IGR: 0045) recitado por Belarmina Sal González, en la web del Proyecto

En este primer ensayo con la cartografía, que aprovecha solo unas pocas herramientas de ArcGIS, se ha procurado ilustrar con tres ejemplos lo que puede ofrecer un GIS al estudio del género —principal, pero no exclusivamente, del romancero oral moderno—. Desde luego, antes de adoptar ArcGIS, conviene evaluar otros sistemas de información geográfica actualmente disponibles para la representación gráfica de datos romancísticos. Asimismo, teniendo en cuenta la capacidad de los GIS de integrar, relacionar y desplegar cualquier tipo de dato geográficamente localizables y de manipular a la vez diversas componentes variables, nos

corresponde identificar los aspectos de la poesía tradicional que mejor se prestan a la representación cartográfica¹⁸.

Además de ver dónde y cuándo cualquier recolector ha documentado romances, sería lógico hacer lo mismo con cualquier romance bien representado en el archivo. También podría ser interesante visualizar la documentación de los romances que se manifiestan tanto en versiones simples como dobles o el préstamo de fórmulas o segmentos narrativos a través del tiempo y espacio, aprovechando el cronograma, si no año por año, por décadas. O tal vez recurrir a la cartografía para visualizar ciertos aspectos de la estructura métrica del romancero antiguo y del oral moderno; por ejemplo, visualizar la incidencia de diversas asonancias o confrontar los romances que se cantan tanto en versiones hexasilábicas como octosilábicas. En todo caso, conviene priorizar los estudios que los expertos en el campo consideren de máximo interés y potencial.

Huelga decir que cuanto más nutrido el archivo romancístico del *Proyecto*, más útil y revelador será su representación cartográfica. Por ahora almacena solo una pequeña parte de la tradición documentada a lo largo de los últimos siete siglos. Para sanar sus deficiencias, hará falta la colaboración de otros. Son muchísimos los archivos digitalizados ya subidos a la web. Y muchos más los ya publicados en libro, CD y DVD. También abundan colecciones particulares digitalizadas que aún no están al alcance del público interesado. Desde hace décadas son varios los colaboradores que han dado toda facilidad para la incorporación de los frutos de sus encuestas al *Proyecto*, ayudando así a rellenar poco a poco importantes lagunas¹⁹. Pero, para que la cartografía digital resulte realmente eficaz y reveladora, el archivo de romances del *Proyecto* tendrá que contar con un número muy alto

¹⁸ Igualmente importante será tener presente argumentos en contra de implementar un apartado cartográfico al *Proyecto*, si resulta que requerirá un trabajo tal que mejor sería invertir el tiempo en los otros aspectos del *Proyecto*, enfocando en ampliar sus fondos documentales o en crear otras herramientas internas para su exploración.

¹⁹ Agradezco a Luis Rocca Torres, sociólogo peruano, quien en 2001 me envió una versión de *Blancaflor y Filomena* (IGR: 0184), al parecer, la primera versión documentada en el país. También a Roberto Sal Gavela, por pasarme el impresionante repertorio de su ya aludida madre, Belarmina. Y la deuda es enorme con los generosos compañeros que me han cedido colecciones enteras, una tras otra. Entre ellos hay que incluir José Manuel Fraile Gil, Salvador Rebés Molina y Susana Weich-Shahak y muy recientemente, el compañero Javier Asensio García, cuyo gran romancero de La Rioja estoy en vías de incorporar. Las valiosísimas aportaciones de ellos al *Proyecto* figuran en la bibliografía.

de versiones ya recogidas y preparadas por otros investigadores. Por la presente, invito a dicha colaboración, asegurando que se respetará la autoría y los derechos de cada individuo dispuesto a compartir su archivo. Y no sólo reconocer la procedencia del material en el archivo mismo, sino también en la visualización cartográfica de los datos que aparecen al pinchar en cualquier localidad. De hecho, para todo lo que reside en la web, se debe hacer de cada referencia bibliográfica abreviada un enlace directo a los archivos fuente, publicados dónde y en el formato que sea. Estos enlaces tendrían la ventaja de interconectar mejor los muchos y muy diversos proyectos de quienes han invertido gran esfuerzo en preservar y dar a conocer sus colecciones. Cuanta mayor la colaboración e interconectividad entre todos los que trabajan en el romancero, tanto mejor para fomentar, facilitar y acelerar futuros estudios que aspiran a elucidar y profundizar nuestra comprensión de los elusivos procesos recreativos de la poesía tradicional.

Bibliografía

- Armistead, Samuel G. (1979), «A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)», *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica. 2.º Coloquio internacional*, Universidad de California, Davis, 199-310.
- Armistead, Samuel G. (1979), *Bibliografía crítica del Romancero* (1984), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA* (1984), Los Angeles-Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas.
- Armistead, Samuel G. (1989), «Bibliografía del romancero (1985-87)», *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx: Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla – Puerto de Santa María – Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Sevilla – Cádiz, Fundación Machado – Universidad de Cádiz.
- Armistead, Samuel G. (1994), *Bibliografía crítica del romancero (1979-1983)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid.
- Asensio García, Javier (2008), *Romancero general de La Rioja*, Logroño, Piedra de Rayo.
- Azevedo, Álvaro Rodrigues de (1880), *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, Madeira, Voz do Povo.
- Calvo, Raquel y Diego Catalán (1994), *Romancero general de Segovia: Antología [1880]-1992*, Segovia, Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid – Diputación Provincial de Segovia.
- Ferré, Pere y Sandra Boto (coords). (2019). *Arquivo do Romanceiro em Português*. <<https://arquivo.romanceiro.pt/equipa>>, consultado en 13/10/2023. DOI 10.5281.

- Fraile Gil, José Manuel (1992), *Romancero Panhispánico. Antología Sonora*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca – Junta de Castilla y León, + 5 CDs.
- Fraile Gil, José Manuel (2001), *Romances de Salío. Una tradición ahogada (Riaño León)*, + CD.
- Fraile Gil, José Manuel (2010), *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*, Torrelavega, Cantabria Tradicional, + 2 CDs.
- Fraile Gil, José Manuel (2010), *Romancero tradicional de Cantabria*, Santander, Fundación Marcelino Botín, + CD.
- Fraile Gil, José Manuel (2019), *Tesoro de tradiciones. Peñaparda (Salamanca)*, Pamplona, Lamiñarra, +CD.
- Fraile Gil, José Manuel (2021), *Romances tradicionales de Eva González Fernández. Palacios de Sil (León)*, Pamplona, Lamiñarra, + CD.
- Fraile Gil, José Manuel (2022), *Romances tradicionales y canciones narrativas del Aliste zamorano*, Pamplona, Lamiñarra, +2 CDs.
- Instituto Geográfico Nacional de España CNIG (IGN), <<https://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/>>, consultado en 07/05/2023.
- Petersen, Suzanne H. (1982), *Voces nuevas del Romancero Castellano-Leonés*, 2 tomos [AIER I y II], Madrid, Gredos.
- Petersen, Suzanne H. (1996-2023), *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*. <<https://depts.washington.edu/hisprom>> (Seattle, University of Washington).
- Rebés, Salvador (2001), *Cançoner tradicional del Baix Camp I el Montsant*, Barcelona, Alta Fulla, 2.ª ed.
- Rebés, Salvador y Grup de Recerca Folklorica d'Osona (2002), *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades amb enregistraments del GRFO*, Barcelona, l'Abadia de Montserrat.
- Rebés, Salvador (2018), *Les cançons de Teresa Gelats, mare de Joan Amades*, Barcelona, l'Abadia de Montserrat.
- Sal Gavela, Roberto (2006), «Belarmina Sal González. Romances», 71 págs.+2 CD
- Sal González, Belarmina (2005), «El moro que reta a Valencia», originalmente grabado por Anita Gavela, Juan José Pérez, Jesús Suárez López en 02/08/1991.
- Salazar, Flor (1999). *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen (1980), *Bibliografía del Romancero Oral*, 1, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

Sistema Nacional de Informação Geográfica (SNIG), <<https://snig.dgterritorio.gov.pt/>>, consultado en 07/05/2023.

Suárez López, Jesús (1997), *Silva Asturiana. Nueva Colección de romances (1987-1994)*, Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Real Instituto de Estudios Asturianos.

Valenciano, Ana (1998), *Os Romances Tradicionais de Galicia: Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid – Santiago de Compostela, Centros de Estudios Históricos Menéndez Pidal – Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Weich-Shahak, Susana (1991), *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos y Oriente*, Madrid, Tecnosaga.

Weich-Shahak, Susana (1994), *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos y Oriente*, Madrid, Tecnosaga.

Weich-Shahak, Susana (1997), *Romancero Sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, Madrid, Alpuerto.

Apêndice

APÊNDICE I



APÉNDICE II. Modificaciones de denominaciones

Cambio de denominación de los municipios (28)			
Provincia	Denominación nueva o en lengua vernácula	Código	Denominación anterior
Alicante/Alacant	Benigembla	03 0298	Benichembla
Alicante/Alacant	Crevillent	03 0591	Crevillente
Alicante/Alacant	Sant Joan d'Alacant	03 1199	San Juan de Alicante
Alicante/Alacant	Vall de Laguar (la)	03 1376	Vall de Laguart
Balears (Illes)	Lloret de Vistalegre	07 0282	Lloret de Vista Alegre
Balears (Illes)	Sant Josep de sa Talaia	07 0488	San José
Barcelona	Palau-solità i Plegamans	08 1568	Palau de Plegamans
Coruña (A)	Laracha (A)	15 0413	Laracha
Jaén	Albánchez de Mágina	23 0011	Albánchez de Úbeda
Madrid	Gargantilla del Lozova y Pinilla de Buitrago	28 0632	Gargantilla del Lozova
Corrección en la denominación de los municipios			
Provincia	Denominación corregida	Código	Denominación anterior
Vizcaya	Abanto y Ciérvana-Abanto Zierbena	48 0025	Abanto y Ciérvana/Abanto Zierbena
Vizcaya	Etxebarri, Anteglesia de San Esteban- Etxebarri Doneztebeko Elizatea	48 0293	Etxebarri, Anteglesia de San Esteban/Etxebarri Doneztebeko Elizatea

Cambio de denominación de los municipios			
Provincia	Denominación nueva o en lengua vernácula	Código	Denominación anterior
Balears (Illes)	Valldemossa	07	0630 Valldemossa
Cáceres	Albalá	10	0073 Albalá del Caudillo
Cáceres	Garrovillas de Alconétar	10	0623 Garrovillas
Castellón/Castelló	Chilches/Xilxes	12	0537 Chilches
Castellón/Castelló	Sant Jordi/San Jorge	12	0995 San Jorge
Castellón/Castelló	Vilavella (la)	12	1362 Villavieja
Ciudad Real	Fernán Caballero	13	0408 Fernancaballero

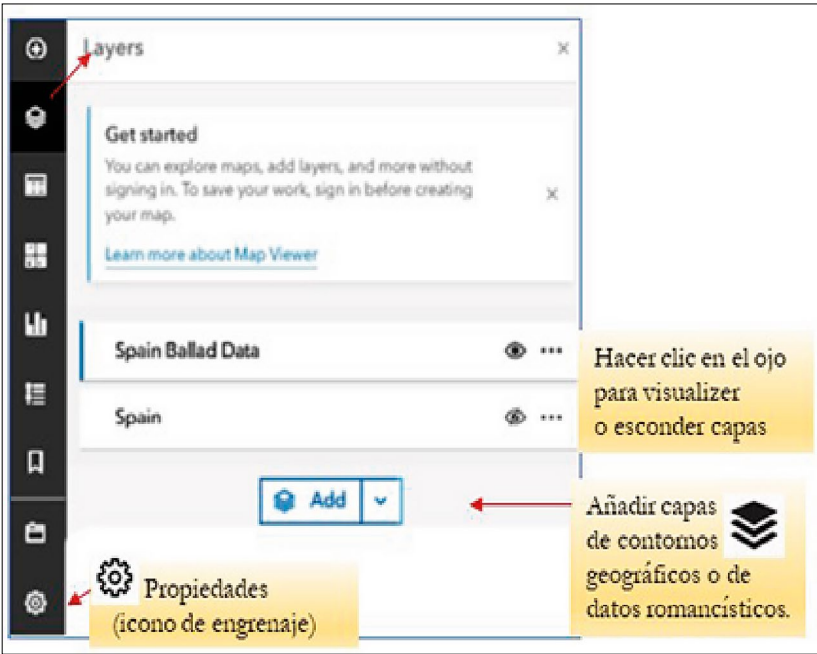
Modificaciones de los nombres de municipios españoles: 280 entre 2000 y 2023

2000: 28
2001: 17
2002: 8
2003: 3
2004: 6
2005: 11
2006: 13
etc.

APÉNDICE III

111 versiones de Madeira documentadas entre 1869 y 1990 (en el Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico)									
1	titl	prov	pueb	nayu	reci	co11	coff	year	pub1
2	Cautivo del renegado	Madeira	Velhas	Funchal		Braga	Teófilo	1869	Braga 1982
3	Adúltera que plañe a su enamorado muerto	Madeira	Machico	Machico		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1873	Azevedo 1880
4	Silvana+Delgadina	Madeira	Porto da Cruz	Machico		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1873	Azevedo 1880
5	Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal	Madeira	Campanário	Ribeira Brava		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1879	Azevedo 1880
6	Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal	Madeira	Canico	Santa Cruz		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1879	Azevedo 1880
7	Conde Claros preso	Madeira	Ponta do Sol	Ponta do Sol	Maria do Passo	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
8	[Ay de mi Alhama! [A]	Madeira	Madeira s. l.			Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
9	La creación	Madeira	Madeira s. l.			Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
10	D. Henrique de Alencastre	Madeira	Madeira s. l.			Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
11	Mariana e o Frade	Madeira	Madeira s. l.			Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
20	El moro que reta a Valencia	Madeira	S. Martinho	Funchal		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
21	El moro que reta a Valencia	Madeira	S. Martinho	Funchal	Vitória de Jesus	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
22	Batalla de Lepanto	Madeira	Porto da Cruz	Machico	Rita Rosa de Jesus	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
23	Conde Claros en hábito de fraile	Madeira	Câmara de Lobos	Câmara de Lobos		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
24	Conde Claros preso	Madeira	Santa Luzia	Funchal	Maria Luisa Marques	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
25	Conde Claros preso	Madeira	Machico	Machico	Ludovina Augusta de Jesus	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
26	Conde Claros preso	Madeira	Ponta do Sol	Ponta do Sol	Maria do Passo	Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
27	Flores y Blancaflor	Madeira	São Roque	Funchal		Azevedo	Álvaro Rodrigues de	1880	Azevedo 1880
...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
88	Silvana+Quejas de doña Urraca	Madeira	S. Vicente	S. Vicente	Maria de Luz Drumond	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
89	Conde Alemán	Madeira	Porto Moniz	Porto Moniz	Antónia Luisa de Souza	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
90	Conde Alarcos	Madeira	Ribeira Seca	Machico	Conceição de Góis	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
91	Batalla de Lepanto	Madeira	Machico	Machico	Maria Martins	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
92	La Infantina+Caballero burlado	Madeira	Câmara de Lobos	Câmara de Lobos	Manuel Coelho	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
93	La Infantina+Caballero burlado	Madeira	Achadas da Cruz	Porto Moniz	Achadas da Cruz	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
94	Conde Claros preso	Madeira	Achadas da Cruz	Porto Moniz	Jaquima de Jesus	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
95	Conde Claros en hábito de fraile	Madeira	Ribeira Seca	Machico	Conceição de Góis	Purcell	Joanne B.	1970	Purcell 1987
96	El buen viejo	Madeira	Vila de Santa Cruz	Vila de Santa Cruz	Maria da Conceição (31a)	Costa For	Manuel da	1978	Costa Fontes
97	Señas del esposo	Madeira	Machico	Machico	José Vasconcelos Ferniew (84a)	Dias Marc	José Joaquim	1981	Campa 1998
98	La serrana de la Vera	Madeira	Vila de Machico	Machico	Isabel Mendonça Bavel (76a)	Ferré	Pere	1981	Ferré 1982
99	Cabalgata Diego Laínez	Madeira	Madeira s. l.			Ferré	Pere	1982	Ferré 1982

Apéndice IV . Barra de Herramientas de ArcGIS y MapGIS



APÉNDICE V

num	reci	titl	lgrh	date	grab
7451	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba	1537	02/08/1991	1537_7451as.mp3
7797	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Amante del principe maldecida+Muerte del principe don Juan	0253+0006	02/08/1991	
8063	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Belardo y Valdovinos	0103	02/08/1991	
8064	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Albanía	0234	02/08/1991	0234_8064as.mp3
8313	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Conde Alarcos	0503	02/08/1991	0503_8313as.mp3
8321	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Criada calumniada por amor	0245	02/08/1991	0245_8321as.mp3
8328	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Cristo testigo	0248	02/08/1991	0248_8328as.mp3
8329	Belarmina Sal González (83a en 1991)	El mozo arriero y los siete ladrones	0134	02/08/1991	0134_8329as.mp3
8330	Belarmina Sal González (83a en 1991)	El moro que reta a Valencia	0045	02/08/1991	0045_8330as.mp3
8331	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Grifos Lombardo	0118	02/08/1991	0118_8331as.mp3
8332	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Hermana cautiva	0169	02/08/1991	0169_8332as.mp3
8333	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Conde Claros en hábito de fraile	0159	02/08/1991	0159_8333as.mp3
8334	Belarmina Sal González (83a en 1991)	Diffunta pletizada	0217	02/08/1991	0217_8334as.mp3
8335	Belarmina Sal González (83a en 1991)	La esposa de don García	0183	02/08/1991	0183_8335as.mp3
8336	Belarmina Sal González (83a en 1991)	La Virgen romera	0192	02/08/1991	0192_8336as.mp3
8337	Belarmina Sal González (83a en 1991)	La Virgen y el ciego	0226	02/08/1991	0226_8337as.mp3
Sigue...					
2365	Anselmo García (93a)	Amante del principe maldecida+Muerte del principe don Jua	0253+0006	00/07/1980	
1879	Anselmo García (93a)	Belerna recibe nuevas de la muerte de Durandarte	0252	30/06/1980	
8968	Antonio Álvarez Chacón (60a)	Conde Niño+Valdovinos sorprendido en la caza	0049+0796	20/08/1991	
2360	Benigna García González	Amante del principe maldecida+Muerte del principe don Jua	0253+0006	29/06/1980	
8899	Carmina Suárez Fernández (51a)	La Gallarda	0200	01/07/1980	0200_8899as.mp3
1875	Domingo García González (61a)	Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba	1537	30/06/1980	0042_1875as.mp3
1881	Domingo García González (61a)	Planto de Belerna sobre el corazón de Durandarte	0353	30/06/1980	
2359	Domingo García González (61a)	Amante del principe maldecida+Muerte del principe don Jua	0253+0006	30/06/1980	
9590	Domingo García González (73a in 1992)	Veneno de Moriana	0172	22/08/1992	0172_9590as.mp3
2126	Francisco Arango Pérez (70a)	Hete de beber la sangre	0878	01/07/1980	
8969	Gonzalo (unos 70a)	Conde Niño+Valdovinos sorprendido en la caza	0049+0796	00/06/1991	
2362	Luisa Rodríguez (24a)	Amante del principe maldecida+Muerte del principe don Jua	0253+0006	00/00/1919	
1944	Luisa Rodríguez (24a)	La renegada de Valladolid	0410	00/00/1925	
8364	Manuela Rodríguez Gavella (81a)	La Infantina+Caballero burlado	0164+0100	00/08/1991	
8375	Manuela Rodríguez Gavella (81a)	Muerte Ocultada	0080	20/08/1991	
2361	Quintana Abad Rodríguez (58a)	Muerte del principe don Juan	0006	03/07/1980	

Las imágenes eróticas en el romancero panhispánico: una propuesta de análisis a partir de metodologías digitales

Álvaro Piquero

Universidad Nacional de Educación a Distancia / Fundación Ramón Menéndez Pidal / IELT –
NOVA FCSH
alvaropiquero@flog.uned.es

1. Orígenes del proyecto

La idea de analizar con una metodología digital de base de datos un amplio corpus de textos nació durante el desarrollo de mi proyecto de tesis doctoral, *La imagería en la poesía erótica de los Siglos de Oro* (Piquero, 2021), que, revisado y ampliado, ha sido publicado finalmente con el título *El imaginario de la poesía erótica en los Siglos de Oro* (Piquero, 2023a). El objetivo principal de aquel trabajo fue el análisis y comentario del mayor número posible de vocabulario sexual en la poesía erótica de los siglos XVI y XVII, para lo cual se reunió un corpus de seiscientos sesenta poemas. Como resultado, se consiguieron recuperar más de mil «imágenes eróticas» distintas, cuyo comentario se organizó a partir del órgano, práctica sexual y campo semántico al que pertenece cada una. Todo esto, unido a los distintos glosarios finales, ofrece una esquematización del léxico erótico amplia y original que supone un notable avance en el conocimiento de la poética sexual del periodo.

Pues bien, el objetivo de este artículo es presentar los principales propuestos teóricos y metodológicos del proyecto *Imágenes eróticas en el romancero hispanico: catalogación, análisis y marcado digital*, que comenzó a desarrollarse

en el año 2022 en el marco de un contrato de investigación posdoctoral «Margarita Salas» en el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT – NOVA FCSH) de la Universidade Nova de Lisboa¹.

2. Deslindes teóricos

Antes de seleccionar el corpus textual, a la hora de desarrollar un estudio centrado en el erotismo resulta necesario conceptualizar adecuadamente qué se va a considerar «erótico» y qué vocabulario encaja dentro de las fronteras del «lenguaje sexual»².

En lo que respecta a la primera cuestión, es decir, qué textos debemos considerar «eróticos» y por qué, la sintética definición que propone J. Ignacio Díez Fernández en su monografía dedicada a la poesía erótica áurea es, a mi juicio, la más ajustada (2003: 17):

(...) menciones o referencias muy explícitas del cuerpo, de los órganos genitales o de los fenómenos y procesos asociados histórica y biológicamente a las prácticas sexuales (el coito y otras formas de relación sexual, la homosexualidad y el lesbianismo, las enfermedades venéreas, la prostitución, etc.).

Dicho de un modo más sintético: «textos que hablan del sexo abiertamente y que tienen al amor sexual como su tema central» (Díez Fernández, 2003: 25).

¹ En concreto, la redacción de este estudio ha sido posible gracias a la convocatoria CT31/21, financiada por el Ministerio de Universidades y concedida por la Universidad Complutense de Madrid. Agradezco encarecidamente a Sandra Boto y Pere Ferré su ayuda a la hora buscar el corpus y la metodología digital más adecuadas para el proyecto y las correcciones aportadas a este trabajo, de cuyos eventuales errores soy el único responsable.

² Evito aquí discutir sobre la diferencia entre «erotismo» y «pornografía», que ha generado una gran cantidad de literatura científica en campos de estudio diversos. Un amplio y acertado acercamiento a los problemas que genera esta dupla terminológica puede encontrarse en Díez Fernández, 2003: 13-26. Para un resumen actualizado de las distintas posturas críticas, véase Piquero, 2023a: 23-24.

En cuanto a la caracterización del lenguaje que utilizan esta clase de composiciones, en este caso es Gaspar Garrote Bernal (2020: 79-137) quien plantea una sistematización completa del «código literario sexual».

Muy resumidamente, el investigador que se acerca a los textos eróticos medievales o áureos ha de tener en cuenta que el vocabulario sexual ofrece un amplio abanico de posibilidades semánticas, desde lo más explícito y provocativo a lo más metafórico e interpretable, pasando por los ejemplos en los que el juego reside específicamente en el equilibrio entre el disfemismo y el eufemismo.

Todo este complejo engranaje sémico puede resumirse en tres clases de «código literario sexual»:

1. *Código literario sexual abierto*: mención clara y directa de los órganos y prácticas sexuales.
2. *Código literario sexual abierto-cerrado*: lenguaje que navega entre lo denotativo/explicito y lo connotativo/implícito en función del contexto histórico o el receptor y que posee unas fronteras poco nítidas.
3. *Código literario sexual cerrado*: resignificación de una serie de elementos lingüísticos, que, al cargarse de un doble sentido sexual, multiplican las posibilidades interpretativas.

A todo lo anterior habría que añadir, además, un concepto teórico enormemente interesante en lo que respecta a los códigos *abierto-cerrado* y *cerrado*: la «resemantización». En efecto, esta clase de vocabulario alcanza su significado sexual a través de este mecanismo, que puede analizarse en diacronía. Es desde esta perspectiva como nacen las nociones de «resemantización sexual coyuntural», voces aparentemente inocentes que cobran un significado lascivo en un contexto puntual y específico; y de «resemantización sexual estructural», palabras que poseen una connotación erótica secundaria inherente que se prolongaría a lo largo de los siglos y que, por tanto, sería fácilmente reconocible por el receptor contemporáneo.

Si bien esta última diferenciación no siempre resulta tan evidente en la práctica, la aplicación del esquema descrito al corpus textual de la poesía erótica ofrece

unos resultados extraordinarios, pues, más allá de explicar algunos casos aislados, permite sistematizar el análisis de toda la poética sexual de los Siglos de Oro.

El cambio de paradigma textual, sin embargo, obliga a replantearse la pregunta: ¿es posible conceptualizar el erotismo del romancero en los mismos términos que el de la poesía áurea?

Uno de los pocos trabajos específicamente enfocados en esta cuestión es el que publicó Michelle Débax en 1989 con el sugestivo título «“Cogiendo rosas y lirios”: ¿erotismo codificado?» (Débax, 1989).

En él, anticipando en cierta medida la sistematización posterior de Garrote Bernal, la investigadora señala que se pueden hallar dos clases de erotismo en el romancero:

1. Fórmulas que se podrían «considerar como meramente denotativas», que remiten «a una escena claramente erótica» (Débax, 1989: 32). Estas se corresponderían básicamente con el *código abierto* y son, en realidad, las menos numerosas.
2. Fórmulas en las que «el erotismo no se expresa de modo directo (...), sino que se halla diseminado en una red sutil de correspondencias culturales» (Débax, 1989: 35). La investigadora acuña para esta clase de imágenes el término «lexemas-clave», que «connotan una situación o un ambiente erotizado» (Débax, 1989: 44), como sería el caso de las acciones de comer, beber o peinar los cabellos y de descripciones o localizaciones como el florecimiento de la primavera, los jardines y huertos o los ríos, fuentes y mares, entre otros³.

La caracterización de un romance como «erótico» en los términos anunciados arriba no es, por tanto, tan evidente como en el caso de la poesía erótica áurea, puesto que se antoja difícil corroborar en la mayoría de las ocasiones si se está hablando «de sexo abiertamente», y rara vez el romance puede tener «al amor sexual como su tema central» (Díez Fernández, 2003: 25).

³ Pueden encontrarse ejemplos de todas estas situaciones connotadas en el artículo de Débax (1989).

Partiendo de las sintéticas ideas sobre las posibilidades del léxico erótico descritas arriba⁴ y de la lectura de un amplio abanico de temas romancísticos, a mi juicio se pueden identificar tres clases distintas de erotismo en el corpus del romancero, que servirán de base para el análisis propuesto en el proyecto descrito arriba⁵.

1. Plano denotativo – explícito

Caben aquí los escasos temas en los que la pulsión erótica puede considerarse como el tema central del romance.

La dama y el pastor (IGR: 0191). Copia manuscrita de Jaume d'Olesa, 1421 (Díaz-Mas, 2006: 314)⁶

— Gentil dona, gentil dona,	dona de bell parasser,	
los pes tingo en la verdura	esperando este plaser.	2
Por hi passa l'escudero	mesurado e cortés;	
les paraules que me dixo	todes eren d'amores.	4
— Tate, escudero, este coerpo,	este coerpo a tu plaser:	
las titilles agudilles	qu'el brial quera fender.	6
Allí dixo l'escudero:	— No es hora de tender,	
la muller tingo fermosa,	fijes he de mantener,	8
al ganado en la sierra	que se me va a perder,	
els perros en les cadenes	que no tienen qué comer.	10
—Allá vages, mal villano,	Dieus te quiera mal fesar:	
por un poco de mal ganado	dexes coerpo de plazer.	12

⁴ Una amplia y completa reflexión diacrónica sobre el *código erótico*, en la que se apoya en última instancia el análisis que se propondrá a continuación, puede encontrarse en Piquero 2023a: 51-73.

⁵ Para completar esta visión del discurso erótico romancístico considero imprescindible la lectura del artículo que Ana Valenciano publica en este mismo volumen. En él, se demuestra la capacidad poética del romancero oral para soslayar las situaciones más explícitas a través del eufemismo y la creación poética —siguiendo, en cierto modo, la línea del «lexema-clave» de Débax—. Agradezco a la autora la gentileza que tuvo al compartir el estudio conmigo antes de su publicación.

⁶ La edición completa del romance fue publicada en los tomos x y xi del RTLH (Catalán *et al.*, 1977-1978).

Expresiones como «esperando este plaser» (v. 2), «dexes coerpo de plazer» (v. 13), «tate este coerpo» (v. 5) o «tender» (v. 7), o partes del cuerpo tan sugerentes como las «tetillas agudilles» (v. 7), difícilmente pueden tener una interpretación inocente en el contexto del poema. En este sentido, estamos ante uno de los temas romancísticos que más se acercan a aquello que se definió arriba como *código abierto*⁷.

La bastarda y el segador (IGR: 0161). Versión de Mogadouro (Trás-os-Montes, Portugal) (Ferré, 2000: 471-472)⁸

O imperador de Roma	tem uma filha bastarda;	
seu pai queria meter freira,	ela queria ser casada.	2
Falaram-lhe duques e condes,	cavalheiros de grande fama,	
mas ela, como era formosa,	a todas lhe punha falta.	4
Uns, que já eram velhos;	outros, que não tinham barba;	
outros, que não tinham pulso	para manejar uma espada.	6
Num dia de grande calor	subiu a uma ventana,	
viu andar três segadores	segando trigo e cevada; (...)	8
Que me quer, minha senhora,	que quer, que tanto me chama?	
— Queres tu, bom segador,	fazer a minha segada?	10
— Diga-me, minha senhora,	onde a tem semeada.	
— Tenho-a numa terra escura,	debaixo da minha cama.	12
Deitaram-se par a par,	como mulher e marido.	
Lá pela meia da noite	a senhora estava acordada.	14
— Como te vai, bom segador,	como vai a minha segada?	
— Três gabelas já feitas	e mais uma manada.	16
— Malo hajas, segador,	que não tens feito nada.	
Pega lá doze dobrões	para pagar minha segada;	18
entendo, bom segador,	que ela ficará bem paga.	

⁷ Aunque, como señala Ana Valenciano en el artículo citado, la tendencia en la tradición oral, e incluso en los pliegos posteriores, es a *cerrar* el discurso erótico.

⁸ Para una revisión sistemática del erotismo y sus variantes en este tema romancístico, en la que me apoyo aquí, véase Piquero 2020a, 2020b y 2022.

A pesar de su evidente carga sexual, en este segundo caso el vocabulario erótico navega entre la denotación y la connotación, es decir, que se encontraría dentro del *código abierto-cerrado*. La clave definitiva para la interpretación sexual de este fragmento del romance se encuentra en las expresiones de *código abierto* de los versos 12 y 13, cuando la bastarda señala «debaixo da minha cama» como el extraño lugar donde el segador debe realizar su trabajo para, posteriormente, describir explícitamente que «deitaram-se par a par, / como mulher e marido»⁹.

Solo tras esta decodificación del mensaje el receptor puede entender el resto de claves eróticas del texto, que transitan entre el *código cerrado* y el *abierto*, puesto que las metáforas son fácilmente interpretables en el contexto: «manejar la espada» (v. 6), 'miembro viril'; «fazer a segada» (v. 10), 'fornicar'; «tres gabelas já feitas / e mais uma manada» (v. 16), 'cantidad de coitos'.

De hecho, la mayor o menor presencia de la denotación y/o la connotación dependerá en buena medida de la versión del romance, pues muchas de ellas —especialmente de la zona sur de la península— son notablemente más eufemísticas en lo que toca al vocabulario sexual¹⁰.

2. Plano connotativo – implícito

Este segundo caso se correspondería de forma más o menos directa con lo que anteriormente se definió como *código cerrado*, ya que el sentido sexual de las palabras, las fórmulas y los romances mismos dependen directamente de la «resemantización» de ciertos vocablos que el receptor debe decodificar.

⁹ La ruptura de las expectativas que supone la primera expresión es lo que Garrote Bernal (2020: 133-135) define como *incoherencia sintáctico-semántica*, un recurso que suele ser indicador del sentido ambivalente de un texto. En cuanto a la expresión «como mujer y marido», esta fue ya señalada por Débax como fórmula para «expresar la unión sexual» (1989: 34).

¹⁰ Ana Valenciano, sin manejar estas concepciones teóricas, lo considera de facto como de *código cerrado* y pone este tema como uno de los mejores ejemplos de creación de eufemismos eróticos en el romancero oral.

Rey don Sancho, rey don Sancho (IGR: 0330). Versión vieja del *Cancionero de romances*, s.a. (Petersen, 2000: 0330: 2)

— ¡Rey don Sancho, rey don Sancho,	no digas que no te aviso!	
que de dentro de Zamora	un alevoso ha salido:	2
llámase Vellido Dolfos,	hijo de Dolfos Vellido,	
cuatro traiciones ha hecho,	y con esta serán cinco.	4
Si gran traidor fue el padre,	mayor traidor es el hijo.—	
Gritos dan en el real,	a don Sancho han mal herido;	6
muerto le ha Vellido Dolfos,	gran traición ha cometido.	
Desde le tuviera muerto,	metióse por un postigo;	8
por las calles de Zamora	va dando voces y gritos:	
— Tiempo era, doña Urraca,	de cumplir lo prometido.—	10

La fábula, que narra el desenlace del cerco de Zamora, es de sobra conocida: el traidor Vellido Dolfos da muerte a don Sancho II a las puertas de Zamora por orden de su hermana Urraca. En la otra versión vieja conservada, la narración es más extensa y rica en detalles: tras el asesinato, el Cid corre tras Dolfos, pero no lo alcanza, y el traidor es encarcelado por la propia Urraca. En este sintético texto, sin embargo, apenas si se insinúa la acción, que se cierra con el protagonista entrando en Zamora y pidiendo a su señora «cumplir lo prometido» (v. 10).

Es precisamente en esta fórmula de cierre donde, dependiendo de la interpretación del receptor, puede esconderse un sentido erótico subrepticio o no. Una posible interpretación de la fórmula, que debe tener sin duda sentido connotativo, nos llevaría a entenderla irónicamente: el traidor vuelve esperando el premio prometido y lo que le espera será la cárcel, como en la larga versión de la *Rosa* de Timoneda, pues se sobreentiende que Urraca nada sabía del plan tramado por el protagonista y decide castigarlo. Una segunda interpretación, sin embargo, acercaría al texto a la bisemia erótica. En otras versiones de esta misma historia es la misma Urraca la que incita a Vellido Dolfos a la traición, prometiéndole un premio en pago. Esta recompensa podría ser más o menos inocente —por ejemplo, más poder político—; no obstante, no resulta descabellado pensar que el protagonista vuelve a Zamora pensando en desposarse con su señora y, por tanto, en gozar sexualmente de ella.

De hecho, si dejamos a un lado la fábula del romance y nos atenemos exclusivamente a la fórmula usada, las dudas en cuanto a su sentido erótico aumentan: «cumplir lo prometido» es usado para describir el encuentro sexual en al menos ocho versiones orales modernas del romance de *Gerineldo* (0023) —y *Gerineldo* (0023) + *La Condesita* (0110)—, pues la fórmula se cita en el momento en el que el protagonista entra a la alcoba de la reina (Petersen, 2000: 0023: 6, 7, 8, 38, 181; 0023+0110: 8, 285, 290).

Las almenas de Toro (IGR: 0032). Versión de Carragosa (Trás-os-Montes, Portugal) (Ferré, 2000: 155)

— Oh que linda rosa branca	naquele claro se passeia!	
Se ela for de gente nobre	eu hei-de casar com ela,	2
se ela for de gente baixa,	eu serei mancebo dela.	
—Ela é de gente nobre,	não hás-de casar com ela,	4
ela é tua irmã,	e das três a mais pequena.	
— Caçador, que vais à caça,	mata-me aquela donzela!	6
— Tu, que a mandas matar,	contas tivestes c' o ela!	
— Eu, que a mando matar,	não tive contas c' o ela!	8
Morreu seu pai há pouco,	eu fiquei por tutor dela.	

En el romance antiguo, publicado en la *Rosa* de Timoneda de 1573, la historia se entiende mejor que en esta sintética versión oral portuguesa: el rey don Alfonso VI, que está junto al Cid a las afueras de Toro, ve pasear una hermosa doncella por las almenas y se enamora de ella. Avisado por Rodrigo de que es su hermana, el rey se encoleriza —¿por los sentimientos incestuosos que ha provocado en él?— y manda que la maten, pero el Cid lo impide.

La fábula, pues, está relacionada con la leyenda de los amores incestuosos entre Alfonso y su hermana Urraca —no Elvira, que es la que debería estar en Toro—, y el vocabulario usado en esta recitación refuerza la ambientación erótica. Como han demostrado Débax (1989) y Salazar (2022), las «rosas» están claramente connotadas en el romancero —y en buena parte de la lírica desde época arcaica (Pérez Díaz, 2012: 146-182) — y su sentido erótico se ve acentuado por las referencias al casamiento (v. 2) o al amancebamiento (v. 3). Pocos versos después, además, el romance remite nuevamente a esos posibles amores incestuosos entre el rey

y su hermana, puesto que el interlocutor —¿el Cid?— le acusa de haber «tenido cuentas» con ella, esto es, de ¿haber tenido relaciones?.

Más allá de lo anterior, el erotismo del texto viene enmarcado por el propio motivo que lo abre: 'la dama que se pasea a la vista de un varón', que es un claro indicio de doble sentido erótico en el romancero, como ocurre por ejemplo en la primera escena de *Silvana* (0005).

En definitiva, el sentido sexual del romance solo se entiende en el nivel implícito de la connotación, y es el receptor el encargado de decodificar ese *código cerrado* a partir de las claves interpretativas que puede extraer de su red de correspondencias culturales.

3. Plano simbólico – mítico

La lectura atenta de un amplio abanico de temas romancísticos referidos de forma más o menos genérica al amor permite corroborar que la división del imaginario erótico en *código abierto*, *abierto-cerrado* y *cerrado* resulta insuficiente, pues, como ocurría en el romance analizado en los párrafos anteriores, en ocasiones el erotismo de la poesía tradicional supera lo meramente discursivo y actúa a nivel narrativo. Es en estos casos cuando, a mi juicio, se puede hablar de un *código cerrado* simbólico o mítico, en el que podemos reconocer un ambiente erotizado sin que exista una fórmula o una palabra concreta con doble sentido sexual. Estaríamos, así, ante una especie de «resemantización estructural» a nivel de fábula, en tanto que se describen situaciones que poseen una interpretación erótica secundaria inherente cuyo reconocimiento por parte del receptor remite en último término a su acervo cultural heredado.

El prisionero (IGR: 0078). Versión oral moderna (Cádiz). (Díaz-Mas, 2006: 268)

Mes de mayo, mes de mayo,	cuando las recias calores,	
cuando los toros son bravos,	los caballos corredores,	2
cuando la cebada engrana,	los trigos toman colores,	
cuando los enamorados	regalan a sus amores;	4
unos les regalan lirios,	y otros les regalan flores.	
Oh, desgraciado de mí,	metido en grandes prisiones	6

sin saber cuándo es de día	ni menos cuándo es de noche,	
sólo por una calandria	que me canta a mí a las doce;	8
tres días que no la oigo	qué será de ella, señores:	
si andará de mata en mata	entre terrón y terrones	10
cogiendo la semillita	que tiran los labradores (...)	

Como se puede apreciar, en este caso la carga erótica del romance solamente se puede deducir a un nivel simbólico: con la llegada de la primavera y el calor, época intrínsecamente ligada a la fertilidad y el erotismo (Pérez Díaz, 2012: 183-197), la naturaleza se excita, tanto los animales, «toros bravos» (v. 2), «caballos corredores» (v. 2), como los vegetales que florecen, «cebada engrana» (v. 3), «trigos toman colores» (v. 3). La interpretación amorosa del texto, de un erotismo muy sosegado, es solo una entre varias posibles¹¹, pero la mención de los «enamorados» (v. 4), los «amores» (v. 4), o los regalos galantes, «lirios» (v. 5) y «flores» (v. 5), invitan a entender al protagonista como un prisionero de amores que ve reflejado su abandono en esa mudable «calandria» (v. 8), ¿su amante?, que «anda de mata en mata (...) / cogiendo la semillita / que tiran los labradores» (vv. 10-11). De hecho, más allá de la interpretación en el plano simbólico, a nivel discursivo la mención de la «semilla» (v. 11) no parece casual, pues es conocida voz eufemística de *código cerrado* (Blasco y Ruiz Urbón, 2020: 267; Piquero, 2023a: 114, 276).

Esta lectura, además, vendría abalada, como en los dos casos anteriores, por la intertextualidad con otros temas romancísticos, como una versión de *Gerineldo* (0023) de Arcos de la Frontera recogida en 1982, que comienza con unos versos muy similares, aunque algo más explícitos, para encuadrar la historia a nivel de fábula en el plano erótico-sexual: «Por el mes era de mayo / cuando las grandes calores, / cuando los toros son bravos, / los caballos corredores, / cuando los enamorados / se entregan a sus amores (...)» (Petersen, 2000: 0023: 38, vv. 1-3).

¹¹ Un sintético resumen de las distintas posibilidades interpretativas del romance puede encontrarse en Valenti Moreno (2022: 71-73). Para los intereses de este trabajo, destaca especialmente la autorizada opinión de Di Stefano en su antología (2010: 178): «tanto revuelo de aves [...] propicia resbalones hacia el simbolismo sexual».

Tristán e Iseo (0116). Versión vieja del *Cancionero de romances*, 1550 (Díaz Roig, 1989: 157)

Ferido está don Tristán	de una mala lanzada;	
diérasela el rey su tío	por celos que de él cataba.	2
El fierro tiene en el cuerpo,	de fuera le tiembla el asta.	
Valo a ver la reina Iseo	por la su desdicha mala.	4
Júntanse boca con boca	cuanto una misa rezada;	
llora el uno, llora el otro,	la cama bañan en agua.	6
Allí nace un arboledo	que azucena se llamaba,	
cualquier mujer que la come	luego se siente preñada;	8
comiérala reina Iseo	por la su desdicha mala.	

La trágica historia amorosa de Tristán e Iseo, perteneciente a los temas de la épica de Bretaña, es un excelente ejemplo de lo que podría denominarse como plano mítico del erotismo: toda la ambientación erótica, salvo la mención al beso («júntanse boca con boca» (v. 5), remite a la simbología profunda del agua, que probablemente aluda aquí al filtro mágico que hace que ambos se enamoren, pero también a la fertilidad¹²; y de las plantas fecundantes, de las que se pueden encontrar numerosos ejemplos en la literatura tradicional y el folclore (Devoto, 1974). Nuevamente, aunque parte del erotismo que impregna el romance se puede deducir a nivel puramente discursivo, es en el plano mítico de la naturaleza donde el texto encuentra su sentido.

A la vista de todos estos ejemplos, parece claro que la dupla *código abierto / código cerrado* —incluso el *mixto abierto-cerrado*— resulta insuficiente para analizar el erotismo en el romancero. Si bien es cierto que el receptor ha de buscar siempre una «clave» o «señal» léxica —unos «lexemas-clave»— que le permitan inferir esta interpretación, no lo es menos que lo erótico en la poesía tradicional supera en ciertas ocasiones lo puramente discursivo y descansa sobre el plano simbólico o mítico de la narración.

¹² Dentro de «la idea de fertilidad», cualquier «cita [del agua] supone ya la idea de encuentro amoroso, entendiendo todo el mundo tal relación sin necesidad de mayores explicaciones» (Victorio, 1995: 509). Para el significado simbólico del agua en la lírica arcaica y la lírica medieval véanse, entre otros, Pérez Díaz, 2012: 197-215 o Masera, 2019: 229-252.

Habida cuenta de lo anterior, a la hora de plantear una solución metodológica de base de datos para el estudio sistemático del erotismo en el romancero, lo que se ha de buscar es el equilibrio entre la fábula y el discurso, entre las fórmulas y los motivos, dos conceptos fundamentales para el análisis romancístico en general y para la interpretación del *código erótico* romanceril en particular.

3. El erotismo en el romancero a partir de una metodología de base de datos

3.1. El corpus

A partir de esta conceptualización del erotismo, a la que se ha llegado en primera instancia a partir de la lectura de un amplio corpus de romances, se han conseguido seleccionar un total de 90 temas, que aparecerán en el anexo de este trabajo. Cabe destacar que en esta selección, que podrá ampliarse o reducirse en función de los avances realizados en el trabajo, no solamente hay romances «novelescos», aunque sean los mayoritarios, sino también de tema épico de referente hispánico, francés o artúrico y de género histórico-noticieros.

Por otro lado, conviene aclarar que esta primera fase de análisis ha partido del corpus del romancero oral portugués —aunque con varios añadidos de la tradición antigua publicada en cancioneros hispánicos—, puesto que este corpus es hoy el más fácilmente accesible tanto en su edición en papel como en la completa base de datos romanceiro.pt¹³.

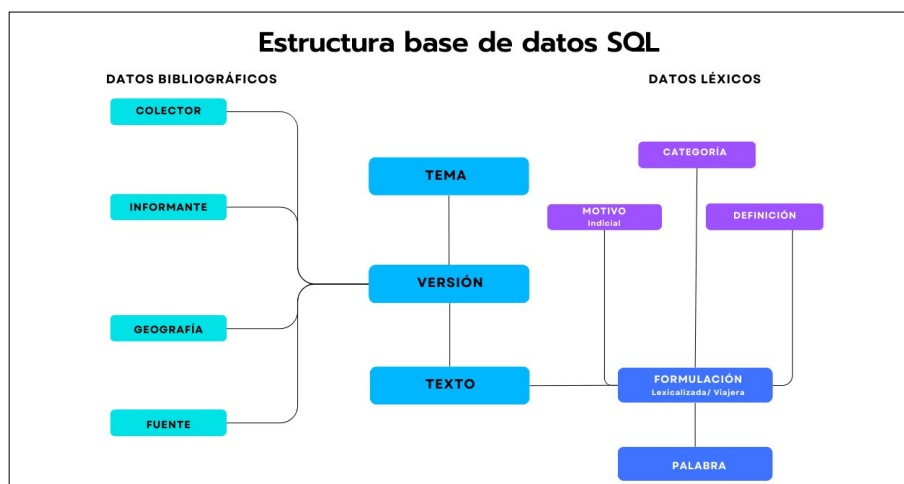
En cualquier caso, la metodología elegida para el análisis permitirá añadir o eliminar testimonios de cada tema en función de las necesidades del proyecto, así como ampliar el corpus hacia otras subtradiciones y territorios.

¹³ Además, el proyecto nació durante una estancia en el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT – NOVA FCSH) de la Universidade Nova de Lisboa.

3.2. Una metodología de base de datos

En un primer momento, la intención de este proyecto era la de marcar los textos romancísticos a partir de etiquetas XML-TEI, el estándar más utilizado hoy para ediciones académicas digitales. Tras los primeros tanteos de lectura del corpus, sin embargo, se comprobó que existen todavía numerosas dificultades metodológicas y técnicas imposibles de solventar en el periodo de dos años estipulado para esta primera fase del trabajo. En cuanto a lo primero, no hay aún un paradigma de marcado XML-TEI claramente enfocado a la interpretación de los textos; y, en cuanto a lo segundo, faltan todavía software sencillos y manejables con los que poder recuperar y representar los datos marcados¹⁴.

A la vista de esta situación, y dada la exitosa experiencia previa en la construcción de bases de datos SQL para el análisis léxico, la decisión fue la de elaborar una nueva base de datos relacional fundamentada en el modelo anterior pero específicamente preparada para reflejar los distintos planos de interpretación descritos arriba, así como toda la información bibliográfica y archivística necesaria para el caso del romancero.



Esquema conceptual simplificado de la propuesta de base de datos.

¹⁴ Para una descripción más amplia y pormenorizada de esta problemática véase la propuesta metodológica de mi tesis doctoral (Piquero, 2023b).

Como se puede apreciar en la ilustración, los tres ejes sobre los que se sostiene la base de datos son: el romance —tema, versión y texto—; la información bibliográfica y archivística sobre la versión del romance —colector, informante, geografía, fuente bibliográfica— y el texto —palabra, formulación, definición, motivo y categoría—.

Esta última parte del esquema —construida, en realidad, a partir de diez tablas que reflejan las múltiples posibilidades relacionales— es la más compleja y original, puesto que es la que permitirá recuperar y cotejar los elementos discursivos y/o narrativos para el análisis. Conviene, pues, explicar más detalladamente a qué se refiere cada uno de los datos representados:

- **Palabra:** cada voz de forma independiente. Estos términos pueden tener sentido erótico por sí mismos —*código abierto* o *abierto-cerrado*, como 'lanza'—, pero, en la mayoría de las ocasiones, forman parte de un conjunto de palabras que poseen significado erótico.
- **Formulación:** conjunto de palabras que poseen un sentido erótico en un contexto determinado. Estos pueden ser un simple ejemplo de aparición de una palabra —'las lanzas'— o, desde una perspectiva crítica más interesante, corresponderse con la idea de «fórmula discursiva» según la define el CGR (Catalán *et al.*, 1984: 171): tropos que «"dicen" algo distinto que las frases de que se componen», es decir, que poseen un sentido literal y otro connotativo —previsiblemente erótico—. En aras de marcar esta bisemia, la tabla contemplará la posibilidad de que estas formulaciones, como las fórmulas, estén «lexicalizadas», en tanto que aparecen con el mismo sentido en varios temas; o que sean «viajeras», es decir, que se repitan en varios romances, dato que ayudará a atestiguar su difusión en la poética romancística.
- **Definición:** cada ejemplo específico del texto del romance, es decir, cada formulación, tendrá una definición erótica concreta. En ellas, asimismo, se intentará crear un glosario más o menos controlado, de tal modo que se use la misma expresión para el mismo significado. Así, la recuperación posterior de la información será más sencilla. Por ejemplo, se registrará siempre «genital masculino» y no otras variantes posibles como «miembro viril», «pene», etc.

- **Categoría:** asociadas, nuevamente, a las formulaciones, a través de ellas se busca representar distintas relaciones semánticas: 1. órganos y prácticas sexuales ('coito', 'genital masculino', 'genital femenino'...); 2. red léxica / campo semántico ('vegetal', 'animal', 'guerra'...); 3. acciones/tópicos/temas generales ('requerir sexualmente', 'momento del encuentro sexual', 'virginidad'...) ¹⁵. Por ejemplo, la palabra «espada» estaría relacionada a la vez con 'genital masculino' y 'guerra', mientras que fórmulas como «de las siete pa' las ocho» se ligarían a la categoría 'momento del encuentro sexual'. Idealmente, los datos interrelacionados que se recuperen en las búsquedas posteriores dentro de la base de datos a partir de estas categorías ofrecerán una visión amplia de enorme utilidad para los estudios sobre el lenguaje del romancero —sobre todo el erótico, pero no solo—.
- **Motivo:** modo de representar el erotismo presente a nivel de fábula, es decir, en el «plano mítico-simbólico».

La complejidad teórica de este último concepto merece una reflexión más pausada. En primera instancia, el proyecto partió de la propuesta de Diego Catalán, en la que el motivo se entiende como «una cadena de secuencias lógico-temporales que constituyen las fábulas» (Catalán, 1998: 168), es decir, como «unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del lenguaje narrativo del romancero» (Catalán *et al.*, 1984: 128).

Pues bien, a pesar de que su definición es clara en el plano teórico, en su aplicación práctica el concepto de motivo se utiliza de manera un tanto desigual: en los ejemplos del *CGR* (Catalán *et al.*, 1984: 128-133) aparecen tipologías amplias —similares a las clásicas de Stith Thomson (1955-1958)—, como «señal premonitoria» o «paraje inhóspito», al lado de otras más específicas y desarrolladas, como «crianza de un niño noble por un hayo o *nutridor* selvático».

Para Aurelio González (2012: 135), con quien coincido, esta y otras propuestas resultan demasiado heterogéneas, pues se entremezclan acciones, ubicaciones

¹⁵ Estas categorías sirven también para crear fichas de lectura bibliográficas a partir de conceptos teóricos, como la distinción entre las distintas tradiciones y subtradiciones o la temática a la que remiten los trabajos revisados: 'romancero viejo', 'romancero vulgar', 'romancero nuevo', 'romancero portugués', 'teoría romancero', 'poética romancero oral', etc.

espacio-temporales, objetos e incluso personajes, conceptos tan abiertos que pueden generar una lista casi indefinida. En su opinión, el motivo ha de entenderse más bien como «una unidad funcional y no (...) un lugar común literario (...), en cuyo caso lo definiríamos más acertadamente como un tópico» (2012: 131). En este sentido, González trata de afinar el concepto a partir de la relación entre el personaje y la acción (2012: 135), de tal manera que «en cada realización concreta» será «el significado de la historia o de la versión (...) el que orient[e] y condicion[e] la definición del motivo» (2012: 145).

Así, por ejemplo, en el milagroso embarazo de *Tristán e Iseo* (0116) comentado arriba,

el motivo como unidad narrativa no sería simplemente la «mala yerba», «flor del agua», «la fuente fecundante», sino «pisar la hierba fecundante» o «comer la flor fecundante», esto es, la acción de tomarla y el consiguiente efecto del embarazo es lo que configura la unidad narrativa (González, 2012: 138).

Habida cuenta de lo anterior, para la construcción teórica de la base de datos el motivo tratará de reflejar, siempre que sea posible, la estructura de personaje/objeto + acción, que traduce más adecuadamente la estructura narrativa en un contexto romancístico determinado. En este sentido, cuando en un texto determinado se escenifique o insinúe un incesto, el motivo no será simplemente «incesto», sino «un padre quiere cometer incesto con su hija», «una hija es víctima de incesto por parte de su padre» o, en función de la cronología del relato, «un padre ha cometido/consumado incesto con su hija»¹⁶.

Dejando a un lado lo anterior, cabe destacar que, al igual que en el caso de las formulaciones «lexicalizadas» o «viajeras», se marcará en la tabla correspondiente si el motivo tiene o no función «indicial» (Catalán, 1984 *et al*: 133-143; Catalán, 1998: 174).

¹⁶ Como las posibilidades de concreción discursiva del motivo son variadas, se tratará en la medida de lo posible de buscar la homogeneidad y crear, como en el caso de las definiciones y las categorías, un tesoro controlado de motivos eróticos.

Por último, debe señalarse que, en consonancia con la temática de este proyecto, se atenderá exclusivamente al análisis de motivos eróticos, por lo que quedarán fuera del registro de la base de datos aquellos que remitan a otras temáticas.

4. Objetivos y conclusión

La ingente cantidad de datos que se pretenden recopilar a partir de esta metodología digital permitirá, en el futuro, abordar asuntos de muy diversa índole, desde lo más general a lo más particular. Algunas de las cuestiones que se podrán plantear son:

- ¿Cuáles son los ‘motivos’ eróticos más usados en el romancero panhispánico y cómo se representan discursivamente?
- ¿Cuáles son las principales ‘formulaciones’ eróticas del romancero panhispánico y cómo se representan discursivamente?
- ¿Cuáles son los ‘motivos’ eróticos de un tema en concreto y cómo se representan discursivamente? En este caso, además, se podría acotar la investigación a una tradición en concreto —portuguesa, hispánica, sefardí...— o cotejar varias; o se podría adoptar un punto de vista diacrónico, desde las versiones viejas a las orales modernas.
- ¿Cuáles son los campos semánticos principales con los que trabaja el erotismo del romancero panhispánico? Nuevamente, se pueden acotar a las distintas tradiciones y géneros romancísticos. En este caso, además, sería enormemente interesante cotejar estos resultados con los que se han obtenido en los estudios sobre el imaginario erótico medieval o áureo.

En definitiva, la estructura de base de datos propuesta para este proyecto permitirá recuperar de forma ordenada, estructurada e innovadora una enorme cantidad de datos relativos a las imágenes eróticas, tanto a nivel de discurso como de fábula, y, con ello, contribuir a la definición de la singular poética del erotismo en el romancero panhispánico. Además, fuera de los estudios centrados específicamente en el erotismo, la propuesta teórico-metodológica descrita aquí ofrece, a mi juicio, nuevas posibilidades de análisis que otros estudiosos podrán aplicar desde su propia perspectiva de estudio.

Bibliografía

- Blasco, Javier y Cristina Ruiz Urbón (2020), *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, Berlin, Peter Lang.
- Catalán, Diego et al. (eds.) (1977-1978), *La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas*, 2 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal – UCM.
- Catalán, Diego et al. (1984), *Teoría general y metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo. CGR 1.A*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – UCM.
- Catalán, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2.ª: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- Débax, Michelle (1989), «“Cogiendo rosas y lirios”. ¿Erotismo codificado?», en Covadonga López Alonso, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza (coords.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 31–44.
- Devoto, Daniel (1974), «Pisó yerba enconada», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 11–46.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.) (2006), *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- Díaz Roig, Mercedes (1989), *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra.
- Díez Fernández, José Ignacio (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones Laberinto.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- Ferré, Pere (ed.) (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral moderna*, III, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garrote Bernal, Gaspar (2020), *Con dos poéticas, teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Editorial Agilice Digital.
- González, Aurelio (2012), «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de poética medieval*, 26, 129-147.
- Masera, Mariana, «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín de Literatura Oral*, Vol. Extr. n.º 2, 229-252.
- Pérez Díaz, Eduardo (2012), *Tu encanto es dulce como la miel: los orígenes de la lírica amorosa*, Madrid, Liceus.

- Petersen, S. H. (2000-), *Pan-Hispanic Ballad Project*, University of Washington, disponible en <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>, consultado en 01/02/2024.
- Piquero, Álvaro (2021), *La imagería en la poesía erótica de los Siglos de Oro*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Piquero, Álvaro (2023a), *El imaginario de la poesía erótica en los Siglos de Oro*, Berlin, Peter Lang.
- Piquero, Álvaro (2023b), «Análisis semántico a partir de una base de datos relacional SQL: un ejemplo práctico», *Revista de Humanidades Digitales*, 8, 14-31.
- Salazar, Flor (2022), «“Rosa, ya te deshojé”: la percepción social de la mujer en el Romancero», en Iván Igartua Ugarte y Jesús Antonio Cid (eds.), *Tu voz en muchas voces. Escrito en homenaje a Jon Juaristi*, [Leioa], Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua, 649-672.
- Thomson, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press.
- Valenti Moreno, Mónica (2022), «El romancero sobre las tablas: *El Prisionero* en el teatro de los Siglos de Oro», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, IV, 67-89.
- Victorio, Juan (1995), «El erotismo en la lírica tradicional», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 501-514.

Anexo

Selección de temas romancísticos escogidos para el análisis¹⁷.

1	Jimena pide justicia	(á-o)	0001
2	Quejas de doña Urraca	(á-a)	0004
3	Silvana	(í-a)	0005
4	Muerte del príncipe don Juan	(á-a)	0006
5	Nacimiento de Bernardo del Carpio	(á-a)	0013
6	Penitencia del rey don Rodrigo	(í-a)	0020
7	Afuera, afuera Rodrigo	(á-o)	0021
8	Gerineldo	(í-o)	0023
9	La mujer del pastor	(ó)	0026
10	Bodas de doña Lambra	(á-a+á-e)+(á-o)	0031
11	Las almenas de Toro	(é-a)	0032
12	El Cid pide parias al moro	(í-a)	0037
13	La condesa de Castilla traidora	(é-o)	0038
14	Durandarte envía su corazón a Belerma	(á-a)	0042
15	El moro que reta a Valencia	(á-a)	0045
16	Muerte de Isabel de Liar	(á)	0047
17	Conde Niño	(á)	0049
18	Espino	(í-a)	0074
19	Delgadina	(á-a)	0075
20	Adúltera que planea a su enamorado muerto	(é-o)	0077
21	El Prisionero	(ó-e)	0078
22	Os labraré yo un pendón	(ó)	0085
23	Conde Alemán	(estróf.)	0095
24	¿Cómo no cantáis, la bella?	(é-a)	0098
25	La bella en misa	(ó)	0107
26	La condesita	(á)	0110
27	Señas del esposo	(í)	0113
28	Tristán e Iseo	(á-a)	0116
29	Ricofranco	(é)	0133
30	Infanta parida	(á-a)	0138
31	Tamar	(á-a)	0140
32	Pérdida de don Beltrán	(á)	0150

¹⁷ Esta selección es aún incompleta, de tal manera que puede verse mermada o ampliada en función de las lecturas. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que, por los motivos expuestos arriba, la mayoría de temas pertenecen, por el momento, a la tradición portuguesa. Para homogeneizar títulos y asonancias, se ha seguido, siempre que ha sido posible, el modelo del *Catálogo General del Romancero Panhispánico* (apud Petersen, 2000).

33	Muerte de doña Blanca	(ó)	0152
34	Conde Claros en hábito de fraile	(á)	0159
35	La bastarda y el segador	(á-a)	0161
36	La Infantina	(í-a)	0164
37	Ronda a una mujer malcasada	(í-a)	0167
38	Aparición de la enamorada muerta	(i)	0168
39	Soldados forzadores	(í-a)	0170
40	Marinero al agua	(á-a)	0180
41	Ciego raptor	(6+6, estróf.)	0189
42	Conde Dirlos	(á)	0190
43	La dama y el pastor	(estróf.) (vill.glos.)	0191
44	La virgen romera	(é-a)	0192
45	La Gallarda	(í-a)	0200
46	Me casó mi madre	(6+6, í-a)	0221
47	Bernal Francés	(i)	0222
48	Roncesvalles	(á-e)	0223
49	Fontefrida	(ó)	0229
50	La doncella guerrera	(estróf.)	0231
51	La serrana de la Vera	(é-a)	0233
52	Albaniña	(ó)	0234
53	Apuesta ganada	(á)	0255
54	La bella malmaridada	(i)	0281
55	Marquillos	(ó)	0292
56	Amores trata Rodrigo	(á-o)	0296
57	La hija del ermitaño	(á-a)	0298
58	Despertar de Melisenda	(á-e)	0307
59	Rosaflorida	(í-a)	0308
60	Pártese el moro Alicante	(á-e)+(á-a)	0310
61	La caza de Celinos	(á)	0311
62	Moriana y Galván	(á(-e))	0312
63	Julianesa	(á-e)	0320
64	La mujer de Mouribanes	(í-a)	0328
65	Rey don Sancho, rey don Sancho	(í-o)	0330
66	Conde Claros preso	(á)	0366
67	Profecía de la pérdida de España	(í-a)	0389
68	Virgilio	(é)	0400
69	Tarquino y Lucrecia	(á-a)	0403
70	Landarico	(á-o)	0426
71	Infante Arnaldos	(á)	0435
72	Adúltera con un gato	(á-a)	0436
73	Moro cautivo	(í-a)	0438
74	Bodas de sangre	(á)	0440
75	Cautivo del renegado	(é-a)	0443
76	La pastora probada por su hermano	(6+6, pareados)	0453

77	Infanta preñada	(á-a)	0469
78	Conde Alarcos	(í-a)	0503
79	Falsa doncellez de la infanta	(í-a)	0507
80	Lanzarote y el orgulloso	(í-o)	0530
81	Lanzarote y el ciervo de pie blanco	(í-a)	0535
82	Vuelta del navegante	(á)	0559
83	Fernando IV emplazado por los Carvajales	(é-a)	0598
84	Rosafresca	(ó)	0611
85	Moraima	(á)	0687
86	Nuño Vero trata de engañar a la fiel esposa de Valdovinos	(á-o)	0801
87	A Malcasada	(á-o)	2867
88	Conde Niño + Conde Arnaldos	(á)+(á)	0049+0435
89	La Infantina + El caballero burlado	(í-a)	0164+0100
90	Eu montei no meu cavalo	(í-a)	2967

La presencia del romancero en la base de datos *ArxiuFolk* del Arxiu de Folklore de la URV

Emili Samper Prunera

Universitat Rovira i Virgili

emili.samper@urv.cat

1. Introducción

El Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, en Tarragona (Cataluña), es una unidad de investigación que fue creada por los profesores Josep M. Pujol (1947-2012) y Carme Oriol en los años noventa del siglo xx y que cuenta con un fondo, en parte digitalizado y accesible en línea mediante una base de datos (*ArxiuFolk*), formado por muestras de diversos géneros de la literatura popular y del folclore, desde canciones a cuentos o leyendas, pasando por chistes o memes, procedentes del trabajo de campo realizado por alumnado universitario¹.

Este trabajo se centrará en la presencia de uno de estos géneros de la literatura popular, los romances (baladas en la tradición catalana), que se pueden consultar en este archivo, teniendo en cuenta su tipología y la fecha de recogida, así como

¹ Este artículo forma parte de la investigación del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidado por la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 150).

el tipo de informante que los ha transmitido. Ello permitirá analizar, a pequeña escala, la vigencia y difusión hoy de este género de la literatura popular.

2. El Arxiu de Folklore de la URV²

El Arxiu de Folklore fue creado en el año 1994. Se trata de un archivo universitario, ya que los materiales que se conservan proceden de dos vías vinculadas a la actividad académica. Por un lado, del trabajo realizado por los alumnos que cursan asignaturas de folclore y literatura popular en los estudios de Filología Catalana de esta universidad, y, por otro, de la investigación realizada por los profesores y por los investigadores que trabajan en estas mismas líneas dentro de la propia universidad. Esta dinámica de investigación y la apuesta de la propia universidad por impulsar las actividades de investigación han permitido contar desde hace tiempo con personal técnico de apoyo. Así, entre los años 2000 y 2002 el Arxiu contó con el apoyo técnico de Mònica López, licenciada en Filología Catalana, mientras que de 2005 a 2019 el técnico encargado de apoyar las actividades de investigación fue Emili Samper, licenciado y doctor en Filología Catalana. Desde enero de 2020 y hasta septiembre de 2023, la técnica de apoyo a la investigación ha sido Sílvia Veà, licenciada y doctora en Filología Catalana. Desde septiembre de 2023, la técnica de apoyo a la investigación es Àngels Galtés, licenciada en Filología Catalana y también en Publicidad y Relaciones Públicas.

El Arxiu cuenta con la colaboración regular de estudiantes, ya sea cursando la asignatura de Prácticas externas del Grado en Lengua y Literatura Catalanas o mediante ayudas o becas. Dichos colaboradores realizan distintas tareas de clasificación y digitalización de documentos y también de gestión de la información depositada en las distintas bases de datos que ofrece dicha unidad de investigación (*Recursos*). Todos estos colaboradores reciben formación para realizar estas tareas de archivo de los materiales y algunos de ellos colaboran incluso en la revisión y catalogación

² Las líneas que siguen recogen, a modo de síntesis, una panorámica de esta unidad de investigación que tiene también la función de archivo universitario. Para una información más detallada sobre su creación y desarrollo, véase Oriol & Pujol (2011) y Oriol & Samper (2019); sobre los recursos en línea que ofrece, con ejemplos concretos, véase Oriol (2015) y Oriol & Samper (2016); sobre su papel dinamizador y la vinculación con la sociedad, véase Samper (2010) y Oriol & Samper (2023).

de algunos de los materiales gracias a las becas de colaboración. Las bases de datos del Arxiu también se utilizan en algunas investigaciones preliminares como pueden ser los trabajos de fin de grado de estudiantes de la propia universidad (o de otras universidades españolas), así como en trabajos de investigación de Bachillerato realizados en institutos de la demarcación. Esta unidad de investigación también acoge estudiantes predoctorales que realizan su tesis sobre algún tema de literatura popular, dentro de las líneas de investigación de los diversos proyectos llevados a cabo, así como profesores visitantes que realizan estancias para llevar a cabo su investigación y utilizar los materiales y la metodología que desde el Arxiu se pone a su disposición.

El fondo que se conserva en el Arxiu tiene sus orígenes en los materiales recogidos por los alumnos en las asignaturas sobre folclore y literatura popular que empezaron a impartirse en la Universidad Rovira i Virgili en el curso 1979-1980 en los estudios de Filología Catalana. De hecho, aunque los primeros materiales que se conservan fueron recogidos en este período, la creación del Arxiu con esta denominación concreta no se produjo hasta el año 1994. En dicho período (comprendido entre 1979 y 1994) los materiales recogidos por los alumnos eran principalmente grabaciones en cinta de casete con sus correspondientes transcripciones mecanografiadas. La creación del Arxiu en el año 1994 supuso su reconocimiento como espacio de investigación dentro de la Facultad de Letras de la Universidad Rovira i Virgili, con lo cual se dispuso de un espacio de trabajo propio y también del equipamiento informático necesario para llevar a cabo las tareas de gestión y clasificación de los materiales. Dicha creación no fue un hecho casual. En ese sentido, contribuyó de forma decisiva la estancia que la profesora Carme Oriol había realizado justo un año antes (entre julio y septiembre de 1993) en el Departamento de Antropología de la Universidad de California, en Berkeley. Esta estancia permitió a la profesora Oriol conocer los UC Berkeley Folklore Archives, unos archivos universitarios surgidos como complemento a las clases que el profesor Alan Dundes empezó a impartir en esta universidad en la década de los años 60 del siglo xx. Pese a que Dundes murió en 2005, estos archivos siguen funcionando bajo la gestión del profesor Charles Briggs (Thompson, 2016: 117-118). La maestría y el consejo recibidos por parte del profesor Dundes fueron fundamentales en la toma de conciencia sobre la importancia que tenían los archivos para el estudio del folclore y la necesidad de preservar en un archivo de tipo universitario los materiales obtenidos en el trabajo de campo realizado por los alumnos. Además de la creación misma del Arxiu, la estancia en Berkeley de la profesora Oriol tuvo

otra consecuencia importante, y es que a partir del año 1994 los alumnos recibieron unas orientaciones metodológicas inspiradas en las que utilizaba el profesor Alan Dundes en Berkeley y trabajaron todos ellos a partir de ese momento con un modelo de ficha similar para recoger los materiales folclóricos.

De manera paralela, se vio que sería muy beneficioso aprovechar las posibilidades que ofrecía la informática para construir una base de datos que facilitara la gestión, el almacenamiento y la consulta posterior de la información. Así, a partir de 1995, los alumnos ya trabajaron con una base de datos informática que les permitía introducir directamente la información de los materiales recogidos en unas fichas que después se incorporaban a una base de datos general de tipo interno. Esta primera base de datos era, pues, de carácter local y los alumnos tenían que utilizar los equipos informáticos de la universidad para introducir la información. De esta manera, todos los estudiantes trabajaron con el mismo modelo de ficha. En un primer momento, en forma mecanografiada y, a partir de 1995, en una base de datos informática de carácter interno³. Este modelo de ficha contiene información relativa al documento recolectado (título y género, por ejemplo), al informante que lo ha explicado y al recolector que ha llevado a cabo la recolección del material. Cabe destacar, en ese sentido, el campo de «Información contextual e interpretación», en el cual debe consignarse toda la información relativa al cuándo, dónde y de quién ha aprendido el informante el documento, el uso del mismo y las características del contexto en el cual se produce ese material. Asimismo, el colector debe anotar su interpretación del documento que puede coincidir, o no, con la del informante. El énfasis en este tipo de información cabe situarlo en una concepción de tipo contextual del folclore, a partir de la propuesta formulada por Dan Ben-Amos (1971) y adaptada por Josep M. Pujol (1989)⁴.

Desde el punto de vista tecnológico, en el año 2010 se dio un paso más para favorecer la mejora en la introducción y gestión de la información y se diseñó una base de datos en línea, *ArxiuFolk. Base de dades de l'Arxiu de Folklore*,

³ En Oriol (2002: 138) puede verse un modelo de ficha de esta base de datos interna del Arxiu de Folklore.

⁴ El folclore se circunscribe, así, al ámbito de la comunicación artística interactiva, y se concibe, según la adaptación propuesta por Josep M. Pujol (1989: 20), como una forma especial de comunicación utilizada en determinadas situaciones difíciles o potencialmente conflictivas producidas entre personas que se encuentran en contacto directo.

<http://arxiufolk.arxiudefolklore.cat/>), que permite la introducción directa de los datos por parte de los alumnos desde cualquier dispositivo con conexión a internet. La creación de esta base de datos debe enmarcarse dentro de la actividad investigadora del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconocido por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 644). En el año 2022 se llevó a cabo un proyecto de actualización y mejora de esta base de datos gracias a la ayuda recibida de la Diputació de Tarragona, dentro del Convenio marco con la URV 2020-2023. Projecte 2022/26: «Actualització de les bases de dades ArxiuFolk i RumorFolk». Esta es la versión que a partir del curso 2022-2023 utilizan los alumnos en sus trabajos de curso en el marco de la asignatura de Etnopoètica.

Esta base de datos se integra en los recursos en línea que ofrece el Arxiu de Folklore, junto a cinco bases de datos más, procedentes estas de distintos proyectos de investigación realizados a lo largo de los años: *BiblioFolk*, *RondCat*, *RumorFolk*, *Folkloristes* y *TermFolk* (*Recursos*). A diferencia del resto de recursos en línea que se ofrecen desde el Arxiu de Folklore, el acceso a *ArxiuFolk* no es completamente abierto y los usuarios que quieren consultar esta base de datos deben ponerse en contacto con el Arxiu de Folklore para solicitar el acceso, explicando el motivo de su consulta y el tiempo que necesitarán para consultar el material. A lo largo de los años se han recibido un amplio abanico de peticiones, desde antiguos estudiantes de la misma universidad hasta estudiantes de otros centros o investigadores que han solicitado el acceso a estos materiales para poder llevar a cabo sus investigaciones.

Con la creación de *ArxiuFolk* se incorporó una prestación importante en la creación y consulta de los registros de la base de datos, ya que estos pueden incluir un fichero adjunto, ya sea este un fichero de sonido, un vídeo, una imagen o un documento en formato PDF. Dicho documento puede reproducirse mientras se lee la información que contiene la ficha. Los campos de la ficha de la base de datos se adaptaron a partir de la versión anterior, que estaba disponible únicamente en local. Para rellenar correctamente todos los campos de la base de datos, así como para realizar de manera correcta la transcripción de los documentos de procedencia oral, los alumnos disponen de una guía con los criterios de transcripción y presentación de documentos, disponible en la misma base de datos. Su uso garantiza una uniformidad en la recogida de los documentos, aunque, como es lógico, resulta inevitable realizar una revisión y corrección previas a ofrecer públicamente la consulta de dichos registros.

La base de datos *ArxiuFolk* cuenta en la actualidad con más de 12.500 registros, de los cuales unos 2.000 se pueden consultar mediante la petición de acceso pertinente. Se trata de registros que ya han sido revisados y validados por parte del equipo del Arxiu de Folklore, tarea laboriosa y lenta. Un elevado número de registros pendientes de revisión se corresponden a la versión interna de la base de datos ya mencionada, previa a la creación de la primera versión de *ArxiuFolk* en 2010. Esto quiere decir que, por su origen, dichos registros no contienen el fichero adjunto asociado correspondiente, por ejemplo, a la grabación en audio de un cuento, una canción o la imagen de un grafiti. A partir de 1994 se empezaron a digitalizar estas grabaciones entregadas por los alumnos en formato casete o CD para su incorporación posterior a la base de datos *ArxiuFolk*. Actualmente, este material no está disponible todavía online, aunque el objetivo es que lo sea en algún momento en un futuro próximo.

3. Presencia del romancero en ArxiuFolk

La base de datos *ArxiuFolk* incluye material de distintos géneros de la literatura popular y el folclore, tanto orales (canciones, cuentos, leyendas...) como no orales (grafitis, memes...). Realizando una búsqueda interna que tenga en cuenta todos los registros (incluyendo los que no son de acceso abierto, ya que están pendientes de revisión o de incorporar el fichero sonoro adjunto), a partir de la categoría «cançó, romanç» (canción, romance) del campo «género» de la base de datos, se pueden encontrar una veintena de registros que contienen romances. A continuación se recogen, a modo de muestra de la presencia del romancero en el fondo de esta base de datos del Arxiu de Folklore, cuatro ejemplos de romances, a partir de una selección de esta veintena de documentos⁵. El material se presenta a continuación de la siguiente manera: en primer lugar, el título genérico con el cual se conoce dicho romance en el área catalana⁶; a continuación, se indica el título concreto de la versión recogida en la base de datos *ArxiuFolk* seguida de la referencia interna

⁵ Agradezco a Carme Oriol las observaciones y comentarios, así como el asesoramiento sobre los documentos elegidos.

⁶ A partir de una propuesta realizada por Salvador Rebés y Jaume Ayats, a quienes agradezco que la hayan compartido.

que permite localizar dicho documento; la fecha de recolección del romance por parte del alumno o alumna; la información sobre el informante; la reproducción del texto del romance en cuestión a partir de la transcripción realizada por el alumno recolector⁷; finalmente, se incluyen algunas observaciones o comentarios sobre estas versiones, a partir de la información contextual y la interpretación que los recolectores o los informantes han facilitado, así como del papel que ocupa el romance en la tradición catalana, a partir de su presencia en los cancioneros más conocidos⁸.

Título genérico: Capitel·lo

Título de la versión: A la vila de Reus

Referencia: AF5981

Fecha: 9 de diciembre de 1995

Informante: mujer de 90 años

Texto:

Allí a la vila de Reus tota la gent n'ha fugit
sinó una noble dama que en té pena del seu marit
i ella plora, sempre plora, sospira de dia i nit.
Set anys fa que no l'ha vist.
Se'n va a trobar el Capitel·lo si trauria el seu marit.
De tan lluny com ve a veure el seu marit:
—Què noble dama què t'ha dit?
—M'ha dit que sí que et trauria si jo hi volgués dormir una nit.
—Fes-ho, fes-ho noble dama Fes-ho per l'amor de mi.
Posa't el vestit de seda i sinó el de setí.
I si un d'aquests no t'agrada posa-te'l d'or fi.—
Quan arriba a dalt del quarto la dona fa una gran sospir.

⁷ Agradezco a Salvador Rebés la revisión de dichos textos y las indicaciones formales recibidas sobre los romances elegidos. En ese sentido, son atribuibles exclusivamente a los colectores de las versiones o al autor de este artículo los errores formales, de transcripción u ortográficos que pueda haber.

⁸ El listado de versiones catalanas que se ofrece de cada documento es meramente ilustrativo de la relevancia del romance en esta tradición y no se trata, en ningún caso, de un trabajo exhaustivo de todas las versiones recogidas por los folcloristas catalanes. En ese sentido, resulta mucho más completo el listado que Ferré, Rebés y Ruiz (1988) ofrecen de cada pieza incluida en su cancionero.

—Què sospires noble dama? Els amors del teu marit?
 —Sí, els amors del meu marit.
 —Tan prompte serà de dia tindràs el marit aquí.—
 Les quatre de la matinada la dama no pot dormir.
 Treu el cap a la finestra veu penjat el seu marit.
 —Calli, calli Capitel-lo. Us recordareu de mi.
 M'heu robat l'honor meu i m'heu penjat el marit.
 —No t'espantis noble dama que no et faltarà marit.
 Tres fills en tinc a la guerra triaràs el més bonic.
 I si un d'aquests no t'agrada podràs disposar de mi.
 Que tinc la dona molt malalta que se m'acaba de morir.
 I si ella no es mor jo l'ajudaré a morir.
 —Calli, calli Capitel-lo. Lo mateix faríeu amb mi.—
 Un dia sortint de missa el Capitel-lo veu venir:
 —Hola, hola, Capitel-lo. Ara és hora de morir.
 —No faci això noble dama. Tingueu pietat de mi.
 —La pietat que tinguéreu de penjar-me el meu marit.—
 I li dona punyalada, la primera va ferir,
 la segona cau a terra, la tercera va morir.
 —Déu et perdó Capitel-lo a vostè i al meu marit

La informante de este romance, de noventa años de edad, explica que, de pequeña, aprendió costura («fer punta» en catalán, es decir, encaje de bolillos) y este es el contexto en el cual se cantaban estas canciones: varias mujeres se reunían en la entrada de una casa y, mientras cosían, cantaban romances y canciones de amor y desamor. Según la recolectora del romance, se trata de una historia que no es creíble, desde un punto de vista actual. Formalmente, se trata, en este caso, de una versión recitada y no cantada por parte de la informante.

Se trata de un romance con una presencia importante en la tradición catalana. Así, se encuentra documentado en el volumen I de *Cansons de la terra* de Francesc Pelai Briz (1866: 129-134) con el título «La dama de Tolosa», en las *Observaciones sobre la poesía popular* de Milà i Fontanals (1853: 143) con el título «La dama de Reus», en el *Romancerillo catalán*, también de Milà i Fontanals (1882: 190-192) con el título de «La dama implacable», y en el *Cançoner popular* d'Aureli Capmany (1901-1913) con el título de «Capitel-lo». Ferré, Rebés y Ruiz (1988: 76-78) también lo recogen en su *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant* con este mismo título.

Cabe destacar, por otro lado, la presencia de este romance en la literatura culta (o de autor) mediante versiones que escritores y escritoras han elaborado a partir de la versión o adaptación del argumento, partiendo de la versión oral del romance⁹.

Título genérico: Joan, per què no t'alegres?

Título de la versión: La nit de Sant Joan

Referencia: AF1024

Fecha: 28 de marzo de 2005

Informante: mujer de 75 años, nacida en Vallmoll y residente en Valls (ambos municipios de la comarca del Alt Camp)

Texto:

A la nit de san Joan és una nit molt alegre,
tota la gent va dient: «Joan per què no t'alegres?»
Com me puc alegrar jo? S'ha casat la meva prenda,
s'ha casat molt lluny d'aquí que mai més pogue-la veure.
El dia que es va casar, vaig passar per casa seva,
des del cel que va voler que sortigués a la finestra.
Ella se'm va posar a plorar, jo plorava més que ella,
de les llàgrimes dels dos han format una riera.
—No ploris Joanet no, tu ja saps que jo soc teva.
Jo ne guardo de records que tota vida serà teva.
Un anell i un mocador tot i que va regalar-me,
perteneix un anell d'or del dia que vas demanar-me.—
Donzellets que aneu pujant no us fieu de les donzelles,
que són com els rovellons nascuts al mes de setembre,
al matí ja són tendrets i a la tarda els cucs se'ls menja.

Se trata en este caso de una canción que la informante aprendió de su madre, a quien le gustaba mucho cantar. Habitualmente interpretaba este romance antes de irse a dormir o mientras hacía las tareas domésticas. La festividad que aparece mencionada en la canción tiene relación con la localidad de nacimiento

⁹ Véanse, en ese sentido, los estudios de Oriol (2004) y Sunyer (2022).

y de residencia de la informante, ya que San Juan es patrón de ambos municipios (Vallmoll y Valls, respectivamente). Según la opinión de la recolectora, se trata de una canción de carácter machista, sobretudo por los tres últimos versos, apreciación que la informante no expresa. El documento sonoro grabado de este documento y que se conserva en el Arxiu incluye únicamente las tres últimas estrofas.

Con el título de «Lo dia de Sant Joan» este romance aparece en el volumen IV de *Cansons de la terra* de Francesc Pelai Briz (1874: 169-174), quien califica de «feo» precisamente el final, motivo por el cual lo presenta en nota y separado del resto del romance. Milà i Fontanals (1882: 344-345, 449) lo incluye en su *Romancerillo catalán* con el título «Tristeza». Ferré, Rebés y Ruiz (1988: 86-87), por otro lado, incluyen dos versiones del mismo romance agrupadas bajo el título «Joan, per què no t'alegres?». En el cancionero del portal *Càntut*, se recoge una versión titulada «A la nit de Sant Joan», y se indica que se trata de una melodía típica de «corrandas» (o coplas), es decir, de composiciones cortas de cuatro versos.

Título genérico: L'Anneta es fa soldat

En este caso, se documentan tres versiones distintas del mismo romance:

Título genérico: L'Anneta es fa soldat

Título de la versión: Caterina, Caterineta

Referencia: AF2255

Fecha: 17 de mayo de 2002

Informante: mujer, estudiante, 22 años, residente en Valls (municipio de la comarca del Alt Camp)

Texto:

—Ai mare, aneu a missa *tu turet turí turà*,
 ai mare, aneu a missa que jo faré el dinar.—
 La mare bona dona *tu turet turí turà*,
 la mare bona dona a missa se'n va anar.
 Quan va tornar de missa *tu turet turí turà*,
 quan va tornar de missa ja no la va trobar.
 Pregunta a les veïnes *tu turet turí turà*,
 pregunta a les veïnes si l'han vista passar.

—N'hem vista passar una *tu turet turí turà*,
 n'hem vista passar una al costat del capità.—
 El pare agafa el burro *tu turet turí turà*,
 el pare agafa el burro i a Lleida se'n va anar.
 Quan va ser al mig de Lleida *tu turet turí turà*,
 quan va ser al mig de Lleida em troba el capità.
 —Capità si sou bon home *tu turet turí turà*,
 capità si sou bon home la filla m'heu de dar.
 —Caterina, Caterineta *tu turet turí turà*,
 Caterina, Caterineta el pare et ve a buscar.
 —Digueu-li en el meu pare *tu turet turí turà*,
 digueu-li en el meu pare que no hi vull pas anar.
 Que jo vull anar a la guerra *tu turet turí turà*,
 que jo vull anar a la guerra al costat del capità.

La informante explica que aprendió esta canción en su escuela, en una clase de ciencias sociales ya que, por su temática, de tipo bélico, se adecuaba a dicha materia. Según su opinión, se trata de una canción adecuada para los niños por su estructura sencilla y por la repetición de la secuencia «*tu turet turí turà*» (el estribillo) que les puede resultar graciosa. Añade que, en otros tiempos, podría haber sido una canción moralizante, dirigida a las madres, ya que se transmite el mensaje que deberían vigilar a sus hijas.

Título genérico: L'Anneta es fa soldat

Título de la versión: Ai mare, aneu a missa

Referencia: AF1201

Fecha: 7 de junio de 2004

Informante: mujer, estudiante, 22 años

Texto:

—Ai mare aneu a missa, *tuturé turí turà*.
 Ai mare aneu a missa, que jo us faré el dinar.—
 La mare bona dona, *tuturé turí turà*.
 La mare bona dona, a missa se'n va anar.
 Quan va tornar de missa, *tuturé turí turà*.
 Quan va tornar de missa, ja no la va trobar.

Pregunta a les veïnes, *tuturé turí turà*.
 Pregunta a les veïnes si l'han vista passar.
 —N'hem vista passar una, *tuturé turí turà*.
 N'hem vista passar una del braç del capità.—
 El pare agafa el burro, *tuturé turí turà*.
 El pare agafa el burro i a Lleida se'n va anar.
 Quan va ser al mig de Lleida, *tuturé turí turà*.
 Quan va ser al mig de Lleida es troba el capità.
 —Capità si sou bon home, *tuturé turí turà*.
 Capità si sou bon home, la filla m'heu de dar.
 —Catarina Catarineta, *tuturé turí turà*.
 Catarina Catarineta, ton pare et ve a buscar.
 —Digueu-li al meu pare, *tuturé turí turà*.
 Digueu-li al meu pare que no hi vull anar.
 Que vull anar a la guerra, *tuturé turí turà*.
 Que vull anar a la guerra del braç del capità.

La informante de esta versión explica que la aprendió en unas colonias, en un contexto lúdico, por tanto, y que cada año la cantaban con los otros niños y con los monitores.

Título genérico: L'Anneta es fa soldat

Título de la versión: Ai mare, aneu a missa

Referencia: AF1217

Fecha: 4 de mayo de 2005

Informante: mujer, ama de casa, 78 años

Texto:

—Ai mare aneu a missa *trumlaireta laireta lairà*
 ai mare aneu a missa que jo faré el dinar.—
 I en va sortir de missa *trumlaireta laireta lairà*
 quan va sortir de missa l'Agneta no trobà.
 Pregunta a les veïnes *trumlaireta laireta lairà*
 pregunta a les veïnes si l'han vista passar.
 —Per aquí n'ha passat una *trumlaireta laireta lairà*
 per aquí n'ha passat una abraçada amb un soldat.

La informante de esta versión no recuerda toda la letra de la canción, solo las primeras estrofas, que son las que cantaba su madre mientras hacía las tareas domésticas. La recolectora, por su parte, afirma haberla oído cantar a su bisabuela, cuando ella tenía nueve años, y se trataba de una composición mucho más extensa.

Este romance, conocido habitualmente con el título genérico «L'Anneta es fa soldat», ha sido documentado en el área catalana por Francesc Pelai Briz (1871: 217-222) en el volumen III de *Cansons de la terra* con el título «La filla perduda». También se encuentra en el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals (1882: 282-283) bajo el título «La niña desenvuelta». Cels Gomis, por su parte, la recoge en el «Aplech de cansons populars catalanas» (Gomis *et al.*, 1883: 497) con el título «Agneta», que es el mismo («La Agneta» en este caso) que Aureli Capmany (1901-1913) incluye en su *Cançoner popular*. Finalmente, el portal *Càntut* incluye varias versiones de este mismo romance, identificado en la mayoría de ellas con el título «Ai mare, aneu a missa» e indica que fue popularizado por el grupo musical Ara va de bo en el año 1971 y por el músico Xesco Boix en 1977, entre otros.

Título genérico: El testament d'Amèlia

Título de la versión: Testament d'Amèlia

Referencia: AF12101

Fecha: 28 de diciembre de 2018

Informante: mujer, estudiante, 20 años, nacida en Reus (municipio de la comarca del Baix Camp)

Texto:

N'Amèlia està malalta, la filla del bon rei.
 Comtes la van a veure, comtes i noble gent.
Ai, que el meu cor se'm nua com un pom de clavells.
 —Filla, la meva filla, de quin mal us queixeu?
 —El mal que jo tinc, mare, bé prou que me'l sabeu.
Ai, que el meu cor se'm nua com un pom de clavells.
 —Filla, la meva filla, d'això us confessareu.
 Quan sereu confessada el testament fareu.—
Ai, que el meu cor se'm nua com un pom de clavells.
 Un castell deixo als pobres perquè resin a Déu.
 Quatre al meu germà en Carles. Dos a la Mare de Déu.
Ai, que el meu cor se'm nua com un pom de clavells.

I a vós, la meva mare, us deixo el marit meu
 perquè el tingueu en cambra com fa molt temps que feu.
Ai, que el meu cor se'm nua com un pom de clavells.

La informante explica que aprendió este romance de su abuela, que era quien la acompañaba cada mañana al colegio cuando ella tenía entre ocho y once años, y lo hacía mientras la peinaba. A ella le gustaba muchísimo y, según parece, la había aprendido en el colegio, de pequeña. A pesar de ser este el contexto original, la informante no recordaba la canción de esos años de infancia, sino que la aprendió posteriormente, a los doce años, en la coral del instituto. Ello explicaría el hecho de que esta versión en concreto no es tradicional, sino que se reintroduce en la tradición a partir de una versión musicada por un artista conocido que la había grabado en un disco. Concretamente, se trata de J. M. Serrat y de la grabación *Cançons tradicionals* de 1968¹⁰. Este hecho y la situación de aprendizaje de la canción (una coral), serían un ejemplo de reintroducción oral del romance en un contexto diferente del original.

Con el título genérico de «El testament d'Amèlia» (y pocas variaciones), este romance puede encontrarse en las *Observaciones sobre la poesía popular* de Milà i Fontanals (1853: 103-104) y en el *Romancerillo catalán* del mismo autor (1882: 185-188), en el *Cançoner popular* d'Aureli Capmany (1901-1913) y en el cancionero de Ferré, Rebés y Ruiz (1988: 54-58). Según Josep M. Pujol (2005: 13), se trata de un ejemplo de «testament nuncupatiu», es decir, de un testamento hecho por simple declaración de viva voz en presencia de testigos.

4. Conclusiones

Partiendo de una definición del folclore a partir de su uso y del contexto en el cual se produce el acto de comunicación, en la línea de la concepción contextual formulada por Dan Ben-Amos y adaptada por Josep M. Pujol, resulta lógico que los cambios producidos en la sociedad hayan tenido su repercusión en el cancionero,

¹⁰ Agradezco a Salvador Rebés esta información y los detalles concretos de la versión musical de este conocido cantante catalán.

en general, y en los romances, en particular. De esta manera, el cambio en las interacciones personales y también en relación con determinadas actividades productivas, sobre todo a partir de la revolución industrial, ha hecho que determinados géneros del folclore no sean ya vigentes o incluso hayan desaparecido, al mismo tiempo que otros han ocupado su lugar. Por ello, no sorprende que en la base de datos *ArxiuFolk* del Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona haya una presencia escasa del romancero. Por un lado, porque, en general, hay poca presencia del cancionero en esta base de datos, ya que los alumnos suelen recoger, sobre todo, géneros pertenecientes a la narrativa, como pueden ser cuentos, leyendas, etc. Por otro lado, por la mayor presencia, en los últimos años, de géneros más actuales, como pueden ser las leyendas urbanas (en el ámbito narrativo), pero también documentos más visuales y que tienen una mayor difusión actualmente, como pueden ser los memes.

En este mismo contexto hay que situar los cuatro ejemplos de romances, recogidos por estudiantes e incorporados a la versión actual de la base de datos *ArxiuFolk*, que se han ofrecido a modo de muestra. Cabe destacar, en ese sentido, dos aspectos. En primer lugar, el cambio de contexto en el cual se cantaban estas piezas, ya que, de un espacio de trabajo, pero también de ocio familiar, se ha pasado, en general, a un contexto de recreación en un ambiente que ya no se puede considerar folclórico, como es el de una coral o de una escuela. En segundo lugar, e íntimamente relacionado con el aspecto anterior, nos encontramos con la presencia de informantes jóvenes, de unos 20 años, que conocen y, de hecho, cantan estos romances actualmente, a pesar del ya comentado cambio de situación y de contexto. Ello nos puede hacer pensar que, a pesar de la proliferación actual de determinadas formas del folclore, eminentemente visuales y difundidas fundamentalmente entre los más jóvenes, hay aún una presencia del romancero también entre estas mismas edades, aunque esta sea de manera muy residual y, generalmente, ubicada en un contexto (educativo o de ocio dirigido) en el cual se ha perdido la función folclórica.

En cualquier caso, la tecnología ha demostrado ser un buen instrumento para la conservación, difusión y estudio de los materiales orales, como se demuestra con la base de datos *ArxiuFolk*. En este sentido, se trata de un ejemplo de adaptación de una unidad de investigación y archivo de tipo universitario como es el Arxiu de Folklore a las necesidades surgidas de la sociedad en la que se inserta, con la incorporación del uso de la tecnología para hacer más ágil tanto el procesamiento de materiales recogidos como su consulta posterior y su conservación.

Queda aún mucho trabajo por hacer, principalmente de revisión de los materiales más antiguos procedentes del fondo del Arxiu que se recogieron con anterioridad a la creación de la base de datos en 2010, así como la incorporación de los documentos de sonido (entre otros materiales adjuntos) a partir de su digitalización. Quizá el análisis futuro de este material, recogido en los años ochenta del siglo xx y que todavía no se encuentra disponible, pueda deparar algunas sorpresas con la posible aparición de otras muestras de romances recogidos por alumnos durante este periodo anterior a la proliferación y uso actual de la tecnología.

Bibliografia

- ArxiuFolk. Base de dades de l'Arxiu de Folklore*, Arxiu de Folklore, Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, <<http://arxiufolk.arxiudefolklore.cat/>>, consultado en 24/10/2023.
- Ben-Amos, Dan (1971), «Toward a Definition of Folklore in Context», *The Journal of American Folklore*, 84 (331), 3-15.
- Briz, Francesc Pelai (1866), *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, Barcelona, Llibreteria d'E. Ferrando Roca, vol. I.
- Briz, Francesc Pelai (1871), *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, Barcelona, Llibreteria d'E. Ferrando Roca, vol. III.
- Briz, Francesc Pelai (1874), *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, Barcelona, Llibreteria d'E. Ferrando Roca, vol. IV.
- Càntut. Cançons de tradició oral: Cançoner* <<https://cantut.cat/canconer/cancons>>, consultado en 24/10/2023.
- Capmany, Aureli (1901-1913), *Cançoner popular*, Barcelona, J. Horta, impressor.
- Ferré, Gabriel, Salvador Rebés & Isabel Ruiz (ed.) (1988), *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant*, Barcelona, Editorial Alta Fulla & Centre de Lectura de Reus.
- Gomis, Cels et al. (1883), «Aplech de cansons populars catalanas, recollidas per D. Cels Gomis, D. Vicens Plantada y Fonolleda y D. Joseph Cortils y Vieta, y anotadas per Don Francisco Maspons y Labrós», *Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana. Any segon: 1882*, 493-513.
- Milà i Fontanals, Manuel (1853), *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez.
- Milà i Fontanals, Manuel (1882), *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer.

- Oriol, Carme (2002), *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
- Oriol, Carme (2004), «El folklore en la literatura: un model d'anàlisi aplicat a l'obra de Víctor Català», en Magí Sunyer, Roser Pujadas & Pere Poy (ed.), *Literatura i identitats*, Valls, Cossetània, 37-58.
- Oriol, Carme (2015), «Digital Archives and the Study of Catalan Folk Literature», *Folklore*, 126, n.º 3, 336-346.
- Oriol, Carme & Josep M. Pujol (2011), «Recerca i documentació en etnopoètica i folklore: l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili», *Estudis Romànics*, 33, 325-332.
- Oriol, Carme & Emili Samper (2016), «Rumours and contemporary legends today: "The Vanishing Hitchhiker" in RumorFolk database», *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature*, 5, 70-83. <https://doi.org/10.17345/elop201671-83>
- Oriol, Carme & Emili Samper (2019), «L'Arxiu de Folklore de la URV. 25 anys de recerca i difusió de la literatura popular catalana», *Canemàs*, 17, 72-85.
- Oriol, Carme & Emili Samper (2023), «Opening Archives to Society: The Experience from the Folklore Archive at Rovira i Virgili University», *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 91, 179-196. https://doi.org/10.7592/FEJF2023.91.oriol_samper
- Pujol, Josep M. (1989), «La crisi del folklore», *Serra d'Or*, 359, 20-23 (780-783).
- Pujol, Josep M. (2005), «Les cançons populars», en Josep Massot i Muntaner (ed.), *El cançoner popular català (1841–1936)*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 8-15.
- Recursos en línia de l'Arxiu de Folklore*, Arxiu de Folklore, Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, <<http://recursos.arxiudefolklore.cat/>>, consultado en 24/10/2023.
- Samper, Emili (2010), «Etnopoètica 2.0: la difusió d'activitats sobre folklore a la xarxa. L'exemple de l'Arxiu de Folklore», en Mònica Sales & Caterina Valriu (ed.), *Etnopoètica: incidència, difusió i comunicació en el món contemporani*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 61-74. <<https://gee.iec.cat/publicacions/incidencia-difusio-i-comunicacio/>>, consultado en 28/05/2024.
- Sunyer, Magí (2022), «Abús i empoderament: *La dama de Reus*, sis recreacions d'una cançó popular», *Zeitschrift für Katalanistik*, 35, 133-154.
- Thompson, Tok (2016), «A Tale of Two Archives, Two Eras: The UC Berkeley Folklore Archives & The USC Digital Folklore Archives», *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature*, 5, 115-127. <https://doi.org/10.17345/elop2016115-127>

