

M^a ÁNGELES BAZALO MIGUEL
RAQUEL BENÍTEZ BURRACO

EL ROMANCERO DE LA TRADICIÓN MODERNA EN CARMONA ¹

Resumen. Este estudio es un acercamiento al romancero oral a fines del siglo XX, está basado en un corpus de 35 temas y 59 versiones recogido en Carmona a 31 informantes, y comprende tanto romances tradicionales y narraciones tardías tradicionalizadas como narraciones de cordel o de ciego.

Palabras clave. Narración de ciego / Narración de cordel / Narración tradicionalizada / Romancero oral / Romance tradicional.

Abstract. This work is an approach to the collection of oral ballads from the end of the 20 th century. It is based on a corpus of 35 themes and 59 versions collected in Carmona among 31 different voices. It includes traditional ballads and traditionalized narrations like *cordel or ciego* narrations.

Keywords. *Ciego* narration / *Cordel* narration / Oral ballad / Traditional ballad / Traditionalized narration.

1. INTRODUCCIÓN.

Aunque el objeto de este estudio es presentar el estado del romancero de la tradición moderna en Carmona creemos pertinente desarrollar algunas cuestiones sobre el género del romancero en nuestra historia literaria, nociones que son básicas para entender la significación de la pervivencia de dichas manifestaciones en nuestros días.

(Enriqueta Caballero). 16 “El curita enfermo” (Enriqueta Caballero). 17 “La enfermera” (Enriqueta Caballero). 18 “Los hijos del merino” (Gracia Nuevo). 19 “El quintado + La aparición” (Gracia Nuevo). 20 “Santa Elena” (Antonia Blanco). 21 “Las tres cautivas” (Antonia Blanco). 22 “Mes de mayo, mes de mayo” (informante sin identificar). 23 “Constantina de la Sierra” (Carmen Pérez). 24 “La asturianita” (María Nuevo). 25 “Los primos romeros” (María Nuevo). 26 “Lux aeterna” (María Nuevo). 27 “La muerte ocultada” (María Nuevo).

1. A este estudio le acompaña un cd con los temas más representativos del Romancero en Carmona, recogido por las autoras entre 1994 y 1995. Aparecen en su formato original, es decir, sin música y con las dudas, vacilaciones y reformulaciones que los informantes presentaron en la encuesta. Son los siguientes:

1 “La malcasada” (informante Pepita Méndez). 2 “Conde Olinos” (Francisco Fernández Barrera). 3 “Por allí vienen los toros” (María Burraco). 4 “El milagro del labrador” (María Burraco). 5 “Conflictos de conciencia en la guerra de Cuba” (Josefa García). 6 “El crimen de Don Benito” (Josefa García). 7 “¿Dónde vas, Alfonso XII?” (Gracia García). 8 “La samaritana” (María Burraco). 9 “El quintado” (Sofía Cabezas). 10 “El niño perdido” (Luisa Pan). 11 “Lolita y el novio” (Lupe Valencia). 12 “Las señas del esposo” (Lupe Valencia). 13 “Don Bueso” (María Burraco). 14 “La doncella guerrera” (Enriqueta Caballero). 15 “Tamar”

El romancero de tradición oral moderna es un fenómeno literario insólito y de difícil catalogación; no deja de ser un vínculo cantado para el pueblo y coquetea en las composiciones de nuestros mayores líricos como Góngora, Lope o Lorca. Este “río de la lengua española”, como lo denominó Juan Ramón Jiménez, hunde sus raíces en plena Edad Media, aunque el primer romance conservado data de principios del siglo XV, *La dama y el pastor*, transcrito por Jaume Olesa en Italia en 1421². A lo largo de este siglo debió de ser constante la pervivencia de estos cantarillos, pues el Marqués de Santillana los deplora afirmando que “ínfimos son aquéllos que sin ningún orden, regla ni cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran”. Viven en estado latente aunque los literatos los desdeñan.

La condición del romancero cambia a finales del siglo XV y se acrecienta su popularidad con la llegada de la imprenta, a principios del XVI. Se hace patente su ligazón con las clases del pueblo y convive con los gustos cortesanos puesto que en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo se recogen, en 1511, los primeros romances eruditos junto a varios romances tradicionales iniciándose así una veta literaria que llegará hasta estos días. Sin duda la estimación social del género hace que sus textos encuentren cabida en los primeros cancioneros generales de finales del cuatrocientos y principios de la siguiente centuria, como el *Cancionero de Estúñiga* (1460), *Cancionero de Londres* (compilado entre 1471 y 1500) y el anteriormente citado.

Cuando hablábamos de la importancia de la imprenta en la difusión del romancero nos referíamos a un modo de difusión rápido y económico que fue el cauce mediático de este género: los pliegos sueltos. En cuadernillos de cuatro hojas, con unas tiradas generosas de millares de ejemplares, vendidos por ferias y mercados a precios ínfimos, los romances se difundieron por toda la península y traspasan las fronteras europeas³. Dicha impresión ha durado en nuestros pueblos hasta hace pocos años.

A mediados del siglo XVI comenzó la publicación de romances. Al principio se estamparon los mismos romances que se venían publicando en colecciones misceláneas o pliegos sueltos. El *Cancionero de Amberes*, conocido como el *Cancionero sin año*

2. *Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Crítica, Barcelona, pág. XVI.

3. Es fundamental para este asunto el trabajo de Antonio Rodríguez-Moñino, sobre todo su *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Valencia, Castalia, 1970.

(pero de hacia 1548), abrió la larga serie de ediciones posteriores. Martín Nuncio reeditó este cancionero aumentando el número de textos: es el *Cancionero de Amberes* de 1550. De este año es la primera parte de la *Silva de varios romances* que tuvo continuas ediciones en los años siguientes. En estas ediciones se prefieren los temas carolingios, novelescos y temas de carácter histórico.

Al mismo tiempo, florece una nueva modalidad de este género: los *romances eruditos*. Con estas composiciones pretendían autores cultos difundir la antigua historia de España: el romance ponía así al alcance de todos la materia histórica sacada de la *Primera Crónica General*⁴. Todos los autores insistían en que se trataba de romances “nuevamente hechos”, es decir, se insiste en la novedad frente a una materia tratada.

Hacia 1580 triunfaba el llamado *romancero nuevo*. Nuevo, por sus asuntos: moriscos, pastoriles e históricos con un estilo diferente; nuevo, en los títulos de las colecciones; nuevo, por sus autores, poetas más o menos famosos, como Lope, Góngora, Salinas, etc. Sin embargo, seguían la estética de los romances viejos y muchas de estas composiciones no aparecían firmadas y, en algunos casos, dichos textos se han popularizado en la tradición oral posterior.

A pesar de estas novedades, el gusto popular del romance, que vive en la memoria del pueblo y que pervive con sus continuas variantes, hizo que no decayera la transmisión oral del romancero. Con la llegada del siglo XVII los romances viejos compartían la popularidad y divulgación oral con los nuevos, los pliegos sueltos multiplicaron sus tiradas. Para afamar más dicho género, los dramaturgos españoles utilizaron los romances en sus obras. Unas veces en los parlamentos de los personajes; otras, un tema romancístico inspiraba la obra literaria que se popularizaba en los escenarios de los aclamados corrales de comedia.

Dicha popularidad supone el comienzo de la ruina de este género poético. Aunque suene paradójico, los viejos temas romancísticos ofrecían pocas respuestas válidas para la colectividad nacional y ocurrió que los temas arcaicos sirvieron en los círculos más cultos de mofa y burla, hasta el punto que se puso de moda el *romance burlesco*. El genio siempre burlesco de Quevedo

4. Florián de Ocampo publicaba en 1541, Zaragoza, *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alonso llamado el Sabio*, edición que difundió ampliamente el texto histórico alfonsí. De esta primera edición tomaron los editores de romances eruditos la materia histórica. Entre ellos quizá sea Lorenzo de Sepúlveda el más importante con su *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584).

arremetía contra el que en otro tiempo (y aún entonces entre la mayoría) fuera el predominante género romancístico.

Desde la segunda mitad del siglo XVII, el romancero empezó a retroceder hasta refugiarse en la memoria popular. Este fenómeno se puede extender durante siglo y medio. Parece innegable que los romances tradicionales se seguirían cantando, sobre todo en los pueblos. De ahí que hayan pervivido hasta nuestros días. Sin embargo, el panorama de ese siglo estuvo ocupado casi por completo por los llamados romances vulgares o plebeyos, despreciados por las clases cultas.

Dichos romances vulgares encontraron en los humildes pliegos sueltos el medio de difusión más idóneo. Se publicaron millares de ellos con nuevos temas adaptados a los tiempos (de bandidos, de crímenes pasionales, de niños abandonados...) También se difundía un reducido número de temas viejos (Bernardo del Carpio) y algunos juglarescos (Conde Alarcos, Marqués de Mantua). Además, como documenta M. Debas, “como los pliegos los vendían y cantaban casi exclusivamente los ciegos callejeros, a esos romances se les llama «de ciego» y, como los folletos se exponían a la venta en puestos, atados con cuerdas, se les dice pliegos de cordel y romances de cordel”⁵. Estos romances plebeyos, popularísimos (hasta el punto que en ellos aprendieron a leer en las escuelas los niños del setecientos), fueron desechados por la gente ilustrada del XVIII. Pero al lado de estas censuras, los mejores autores de esta época compusieron romances y ensalzaron a los antiguos.

En el siglo XIX se inicia la recuperación del romancero tradicional; más bien se inicia el redescubrimiento. El interés romántico por lo popular como reflejo del distintivo nacional fomenta el descubrimiento de romances que habían pervivido en la memoria colectiva desde épocas medievales. Los alemanes fueron quienes más llamaron la atención sobre la riqueza de la poesía tradicional española: Herder tradujo algunos romances y Schlegel escribió un drama, *Alarcos*, inspirado en el tema del romance hispano. En 1815, Grimm editó la primera colección moderna de romances viejos, su *Silva de romances viejos*, separando con toda claridad los antiguos textos tradicionales de los nuevos, y apuntalando la teoría romántica de la *Naturpoesia*, la existencia y preferencia de

5. *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, pág. 22.

la poesía natural inspirada por Dios al pueblo. Luego vendrían las alabanzas de Goethe, Hegel y Heine a apoyar el prestigio del romance tradicional español. Herder, fascinado por el romancero del Cid, se inspiró en alguno de sus textos para configurar un poema sobre el héroe castellano que tuvo un notable éxito.

Por otro lado, a imitación de lo que realizó Grimm en Alemania, se inició la reedición de los romances antiguos, labor en la que Agustín Durán es el pionero. El primer tomo de los romances sale a la luz en 1828, subtitulados como “moriscos”, al que siguieron cuatro volúmenes más designados por su temática: doctrinales, amatorios y festivos (1829, 2 vols.), y caballerescos e históricos (1832, 2 vols.). Entre 1849 y 1851, Durán rehizo su obra editando, en dos volúmenes, un gran *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, en que logró reunir 1.900 textos, de los sólo ocho proceden de la tradición oral moderna. Esta compilación tuvo su importancia por el considerable número de textos publicados aunque este trabajo es discutible por el escaso rigor filológico que presenta.

La segunda colección está editada por el vienés Fernando J. Wolf y el bávaro Conrado Hoffman: *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos* (Berlín, 1856). Presentaron un criterio diferente al de Durán puesto que seleccionaron las composiciones netamente populares. Conformaron un *corpus* de 198 romances, con sólo cuatro procedentes de la tradición oral moderna, considerablemente más reducido que el voluminoso que diera Durán.

A la par que se inicia este interés académico por el romancero por parte de los letrados y la publicación de sus versos, en Andalucía se documentan los primeros textos del romancero de la tradición oral moderna, después de haber vivido en estado latente. En enero de 1825, Bartolomé José Gallardo, en la cárcel sevillana por los rigores del absolutista Fernando VII, oyó cantar a Curro el Moreno, natural de Marchena, y a Pepe Sánchez -primeros informantes reconocidos en la era moderna- una versión de *Gerineldos*, que comenzaba: “¡Gerineldos, Gerineldos, Gerinelditos pulido, / quién te pillase esta noche tres horas en mi albedrío!”. Después le cantan una versión íntegra de *La condesita* o *La boda estorbada* que difícilmente encontramos hoy como un romance autónomo

en Andalucía. El conocimiento académico que este bibliófilo tenía del romancero se supone que se tuvo que tambalear ante la riqueza popular. Sin embargo este hallazgo pasó inadvertido y sus textos, ocultos entre sus papeles, sólo se publican a finales del siglo XX⁶.

Con este hecho, según Pedro Piñero, el romancero de tradición oral había echado a andar, y aparecían las letras de estas versiones, variante aquí, variante allá, en los fragmentos de obras de corte costumbrista: Estébanez Calderón, que había recogido cuatro romances (*La condesita*, *Gerineldo*, *Roldán al pie de una torre*, *Celinda*), publicó los dos primeros en sus *Escenas andaluzas* (1847)⁷. Fernán Caballero incluye varios romances de la tradición oral en *La Gaviota* y en otros escritos.

Los descubrimientos esporádicos de esta tradición oral empiezan en áreas periféricas al dominio lingüístico castellano: en Portugal primero, con el *Romanceiro*⁸ de Almeida Garrett (1843-1851), y luego en Cataluña, en el Brasil, en Asturias y entre los sefardíes. En las últimas décadas del Ochocientos se incrementa en la Península, de modo especial por Andalucía y Extremadura, la compilación e interés del romancero oral de la tradición moderna por parte de los folkloristas, en la línea de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, y que continuaron otros como F. Rodríguez Marín o Juan A. De la Torre, *Micrófilo*⁹, pero los resultados fueron más bien escasos.

En Castilla tenemos la labor encomiable de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, quienes a partir de 1900 empiezan a recorrer Soria por la ruta de los topónimos cidianos tras la búsqueda del romance en viva voz. En Burgo de Osma oyeron a una lavandera varios romances entre ellos el de *La muerte del príncipe don Juan*. Era la primera versión de este romance hasta entonces desconocido, tanto en la tradición antigua como en la moderna. Con este hecho comienza la compilación del romancero castellano de tradición oral¹⁰. Dicha tarea no ha cesado desde entonces y ha trascendido al ámbito panhispánico.

La labor de este investigador es admirable. Sus trabajos en el romancero se reparten en tres campos diferentes pero comple-

6. Véanse Antonio Sánchez Romeralo, "El romance oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)" y Diego Catalán, "El romancero de tradición oral en el último cuarto de siglo XX", en *Romancero hoy*, 1979, I, págs. 15-51 y págs. 217-256 respectivamente.

7. Los cantaba *El Planeta*, un cantaor flamenco, en el cuadro *Un baile en Triana* (págs. 248-260) ed. De Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra, 1985.

8. *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, 2 vols., Lisboa, 1843 y 1851.

9. Véase Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, "El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de *Micrófilo* a hoy", *Philologia Hispalensis (In memoriam Prof. Dr. Juan Collantes de Terán)*, año IV [1986], vol IV, fasc. I, págs. 241-254, y *Micrófilo, Folklore Guadalcanalense*, ed. De Pedro M. Piñero Ramírez y Enrique J. Rodríguez Baltanás, Alcalá de Guadaíra, Guadalmena, 1992 (Col. "Textos Andaluces").

10. En varios lugares contó Menéndez Pidal este episodio; véase, por

mentarios: la formulación de su teoría neotradicionalista, su labor editorial del romancero antiguo y general, y sus trabajos en la recuperación del romancero de transmisión oral. Sin embargo hay que destacar en la historia de la investigación de este género varios acontecimientos decisivos. En 1904, Menéndez Pidal hizo un viaje a la América hispánica, donde constata personalmente la permanencia de esta lírica, latente desde el siglo XVI¹¹. En 1910 se crea el Centro de Estudios Históricos, en el que se habían reunido alrededor del maestro Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, Eduardo Martínez Torner. Colaboraron de forma activa e intensa en la compilación oral por la península. Por estos años hay una labor ingente de Manuel Manríquez de Lara, no sólo en Andalucía, sino en zonas del Mediterráneo Oriental y Marruecos¹². El ámbito de la recopilación romancística se hizo panhispánico. Los textos reunidos se guardan en el rico “Archivo Menéndez Pidal”. En la década de los 40 se sumó a estas tareas de recolección Diego Catalán, acompañado en sus primeros tiempos por su primo Álvaro Galmés de Fuentes. Las aportaciones del profesor Catalán, durante la segunda mitad del siglo, son las más numerosas del archivo pidaliano. Así lo atestigua dicho estudioso: “en los años que siguieron (a 1900), el matrimonio Menéndez Pidal amplió de tal forma los conocimientos acerca del romancero de tradición oral que ya en 1910 tenía reunidas más de 1.500 versiones inéditas de la Península, y en 1920 las versiones de todas las ramas de la tradición panhispánica eran tantas, que de los dos romances descubiertos por Gallardo en 1825 (se refiere a *Gerineldo* y *La boda estorbada*) Menéndez Pidal pudo estudiar 164 y 165 versiones diferentes en su estudio “Sobre geografía folklórica”¹³.

En 1954 se crea el *Seminario Menéndez Pidal* (la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal) con carácter de organismo interfacultativo dependiente de la Universidad Complutense de Madrid. El gran caudal de romances que posee este archivo va viendo la luz en publicaciones sucesivas. Así comienza a publicarse el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*. Al tiempo de estas publicaciones se continuaba recolectando en una serie de encuestas programadas desde los años 70 por las zonas que estaban sin estudiar de la península. Con dicha ilusión hicieron hincapié en la exploración del romancero del norte y centro peninsular

ejemplo, “Cómo vivió y cómo vive el romancero” (1945), recogido luego en sus *Estudios*, 1973, págs. 429-432. Cfr. D. Catalán, “Permanencia de motivos y apertura de significados: muerte del príncipe don Juan” (1981), en *Arte poética*, 1998, 2 (págs. 35-36).

11. Véase su estudio “Los romances tradicionales en América” (1906), en *Los romances de América, 1948*, págs. 11-46.

12. Para la información sobre la labor encuestadora de Manrique de Lara en general, pero de modo muy especial la llevada a cabo en Andalucía, véase Jesús A. Cid, “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)”, en Pedro M. Piñero y cols. (eds) *De viva voz*, I. AAVV, *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Fundación Machado, 1999, págs. 23-61.

13. “El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX”, en *El romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979, págs. 217-256.

res, con frutos excelentes que se han plasmado en abundantes estudios monográficos y ricas colecciones¹⁴.

Según el profesor Pedro Piñero, Andalucía ha sido un poco olvidada a pesar de que fue en esta región, como dijimos anteriormente, donde se recogen los primeros romances modernos. De los años del Centro de Estudios Históricos son las primeras encuestas realizadas en esta extensa zona por los discípulos de don Ramón: en la provincia de Sevilla trabajó Manrique de Lara; Gloria Giner de los Ríos, en Granada; en Málaga, Juan Marqués Merchán; Juan Tamayo Francisco, en Almería y Aurelio M. Espinosa, en Cádiz; pero los resultados permanecen, en su mayoría, inéditos. En años posteriores, Manuel Alvar se ocupó de investigar la Andalucía Oriental¹⁵. Por otro lado, el poeta gaditano Pedro Pérez Clotet recogió varios temas y algunas versiones en la sierra nordeste de Cádiz que publicó por los años 40¹⁶. El abandono de la Andalucía occidental está siendo solventado desde 1980 por la labor de la Fundación Machado y su equipo de investigadores. Todo el repertorio recogido será publicado en una colección con volúmenes independientes para cada una de las provincias¹⁷.

2. METODOLOGÍA DE LA ENCUESTA.

La recopilación del romancero de tradición oral en Carmona tuvo lugar en los años 1994 y 1995 supuso en primer lugar una búsqueda de informantes, es decir, de los portadores del saber tradicional. Los informantes no son personas profesionales, en la mayoría de los casos, ni siquiera son muy conscientes del saber cultural que ellos retienen.

En general la mayor parte de informantes son mujeres: todos los recolectores del romancero de tradición oral coinciden en afirmar que son las mujeres las que conservan dicha tradición y están dispuestas a cantarlo. Además, la reclusión en el ámbito hogareño de la mayoría de las mujeres en el siglo pasado acrecentó la conservación de estas manifestaciones. Las mujeres, y sobre todo las de edad más avanzada y dedicadas a tareas de su casa. Por otro lado, era muy común hace décadas que las muchachas formaran parte de talleres de costura o bordados, lugares donde se cultivó el canto coral, o que se reunieran en los patios de vecinos para tomar el fresco y reavivar la memoria. Una vez convertidas en

14. Véase en *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, encuesta norte 1977 del Seminario Menéndez Pidal, 2 vols., Madrid, SMP-Gredos, 1982.

15. Véase Manuel Alvar, "Una recogida de romances en Andalucía (1948-1966)", en *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, CSMP-Gredos, 1972, págs. 95-116.

16. *Romances de la sierra de Cádiz*, Larache, Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940.

17. Una muestra de lo que se ha publicado hasta hoy puede ser *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Fundación Machado-Diputación Provincial de Cádiz, 1986, y *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Ed. Andaluzas Unidas (Bibl. De la Cultura Andaluza, 53), 1986.

amas de casa acompañaban las tareas con los cantos aprendidos de amigas o de sus abuelas. Precisamente las mujeres de edad más avanzada, con estudios muy primarios o analfabetas, son las portadoras de la mayor riqueza del romancero oral. Este hecho preocupa a los investigadores ya que los hábitos han cambiado, las costumbres se mudan, y estas personas desgraciadamente se llevan su riqueza cultural. Las hornadas jóvenes se han desligado de esta tradición puesto que los tiempos han cambiado, los hábitos femeninos evolucionaron y este tipo de lírica, a pesar de su tímida pervivencia, realmente puede perderse.

Sin embargo, el entorno femenino que rodea a este tipo de lírica no se circunscribe a sus difusoras. Los poemas y relatos orales recrean un mundo eminentemente femenino. La mayor parte del corpus recogido en Carmona refleja un universo de conflictos perpetuamente femeninos: el amor, la familia y todos los matices en torno a estos dos temas copan los verdaderos núcleos temáticos del romancero de tradición oral en Carmona.

Como afirmábamos, los hombres son más suspicaces a cantar y mostrar la riqueza oral que poseen. Sin embargo, este dato no nos debe llevar a engaño, a pesar de que es bastante frecuente que cualquier hombre se niegue a ser encuestado. Existe un pudor general en el sexo masculino (a veces, extrema vergüenza) que hace que los hombres se nieguen en redondo a participar en la compilación del romancero. Además, argumentan que el hecho de cantar es “cosa de mujeres”. Sin embargo, hemos encontrado en Carmona varones que nos han cantado sin ningún tipo de excusa: Francisco Fernández Barrera de 65 años y Francisco Fernández Mora de 37 años.

El nivel sociocultural y económico de los informantes en general nos obliga a decir que la clase más iletrada y, por lo general, de baja condición social, es la depositaria del romancero oral. El conjunto de informantes que conseguimos en Carmona, se compone de 28 mujeres y 3 hombres en total. La edad de las informantes fue diversa pues los vaivenes de la encuesta hacían que nos cantasen desde la mujer de edad avanzada que vive sola, viuda o soltera, hasta conseguir reunir a una familia entera o vecinas que participaban en el canto. Por ello la informante más joven tiene 16 años frente a la más vieja que poseía 94 años.

Cuando se realiza una encuesta de tradición oral un informante lleva a otro, pues el conocimiento de la lírica popular se comparte en las fiestas, tareas del hogar o faenas del campo. Así preguntábamos a cada informante quiénes del pueblo podían seguir completando dicha encuesta. El descubrimiento de las informantes, sobre todo de las que mejor conservaban este tipo de lírica, ocurrió de esta ardua manera de investigar. Sin embargo, al principio de la encuesta Consuelo Burraco Barrera fue la que nos llevó a los informantes que pudo localizar, con lo que queda por escrito nuestro agradecimiento. El resto se desarrolló con las circunstancias que hemos explicado.

3. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS.

3.1. Delimitación y clasificación del corpus.

El corpus que aquí presentamos como “romancero de Carmona” consta de treinta y cinco temas y un total de cincuenta y nueve versiones. El criterio de selección dentro del conjunto de poesía oral recogido en nuestra encuesta ha sido tanto temático como métrico, si bien (como ocurre en general en el romancero de la tradición moderna) es preciso relajar la definición de romance para dar cabida a todos los temas mencionados, como se verá en el análisis métrico y estilístico del corpus.

En cuanto al criterio temático, se trata más bien de un criterio discursivo por el cual el romance se define por su narratividad. Ya sabemos, con todo, que el romance moderno tiende a exagerar la parte lírica y a detenerse más en los fragmentos no narrativos, especialmente en Andalucía. Con todo, hemos seguido el criterio de narratividad y se han dejado fuera del corpus temas como “Pin-Pon” (octosilábico), “Al pasar la barca” (hexasilábico), “Tengo una muñeca” (hexasilábico), “Tengo un carro” (pentasilábico), etc., que presentan rimas arromanzadas (al estilo de la copla). Al no contar una historia, se han considerado más como pertenecientes a la lírica tradicional. Hemos dudado, en este sentido, con “Estaba una pastora”, “Jardinera, tú que entraste” y “Una tarde fresquita de mayo”, que finalmente hemos considerado líricas.

Las relaciones entre una y otra parcela son complejas. Celaya advierte un “retazo de romance tradicional en esta otra canción de rueda”¹⁸.

18. *La voz de los niños*, Barcelona, Laia, 1981, p. 245.

“¿Qué es esa gente que pasa por aquí?
Ni de día ni de noche
me deja dormir.
Son los hijos del rey moro que vienen por doña Ana.
Doña Ana no está en casa, que está en el jardín,
abriendo la rosa cerrando el jardín.”

El paralelismo, ya perdido ese retazo del que habla el autor, con la siguiente canción recogida en Carmona, es evidente:

“-¿Qué es ese ruido que anda por ahí,
que ni de día ni de noche nos deja dormir?
-Somos los ladrones que venimos a robar,
a roba(r) a la tía Juana que está en el corral.
-Tía Juana no está aquí, que está en el jardín
regando las flores de mayo y abril.
-Quitaremos este estorbo que anda por ahí.”
(Gracia García)

Nosotros, en cambio, tanto por métrica como por ausencia de narratividad, hemos decidido no incluirla en el corpus, teniendo en cuenta, además, que no aparece en los repertorios de romances con los que hemos trabajado.

Como se observa, la mayor parte de los temas citados, y muchos otros que recogemos en nuestra lírica, pertenecen al entorno del juego y se pueden considerar parte de la lírica infantil. Sin embargo, en nuestro corpus no hemos prescindido de los temas infantiles, porque su presencia es clave en el romancero andaluz, dada su marcada tendencia a la simplificación y su carácter esencializador¹⁹. En estos textos se ha producido lo que Jesús Antonio Cid llama la “ritualización” del género, “esto es, cuando la actualización de la balada se debe a un rasgo secundario e irrelevante desde el punto de vista del contenido”²⁰, y se prima el ritmo y la melodía. Podría ocurrir que colaborara a esta abundancia el gusto reductor del romancero meridional²¹.

Este gusto reductor, por otro lado, llevado al extremo, conduce, como se ha dicho “al terreno de la canción lírica, al tiempo que ejemplifica también cómo la tendencia transmisora de la selección -por los caminos de la reducción, simplificación, de la

19. Por este “se llega, como último estadio, al romancero infantil, bien abundante en Andalucía” (Piñero y Atero Editorial Biblioteca Andaluza:31).

20. Citado por Piñero y Atero en “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 463-477, p. 471.

21. “Esta reducción conduce a una uniformidad de versiones en Andalucía configurando un único tipo de la mayoría de los temas, ya que los textos más reducidos y despojados de lo accesorio dificultan la creación de variantes significativas, al tiempo que resisten mejor el paso de los tiempos” (Piñero y Atero: “El romancero...”, p. 471).

eliminación y de la creación- llega a configurar un poema nuevo, completamente distinto del original del que procede”²². Esto dificulta la delimitación del corpus, con los problemas de inclusión en los temas que hemos citado. De los finalmente incluidos en nuestro romancero, se pueden considerar infantiles²³ “¿Dónde vas, Alfonso XII?”, “Don Bueso”, “Las tres cautivas”, “Conde Olinos”, “Tamar”, “La viudita del conde Laurel”, “Santa Catalina”, “Santa Elena”, “Santa Teresa”, “Don Gato”, “La doncella guerrera” (vulgata), “Los primos romeros”, “Las hijas de Merino” y “Mambrú”, si bien sólo “La viudita del conde Laurel” es específicamente base de un juego infantil. Además, se podrían incluir los de entorno navideño, cantados frecuentemente por niños.

Además, consideramos, con Pelegrín²⁴ que “infantil” no es un criterio ni siquiera temático (muchos de los temas enunciados no serían “aptos para público infantil”, por narrar incestos o asesinatos), sino que marca el modo de transmisión del texto, siendo, para Fraile²⁵, una de las vías de la transmisión romancística, del mismo modo que el trabajo comunal, los mayos o la Navidad²⁶, donde, como sabemos, “no faltan tampoco los cantares amorosos, y, sobre todo, los que podemos llamar cantos corridos y de relación, que, sin embargo, de servir principalmente a las costumbres de mayo y otras, salen también a la plaza en estas rondas tradicionales”²⁷.

En conclusión: en el repertorio infantil encontramos tanto romances como fragmentos líricos y hemos elegido los primeros para nuestro corpus, a pesar de que, como hemos indicado, ambos grupos “incluyen subagrupaciones en continuo cruce”²⁸. La elección está además legitimada por el hecho de que “las canciones y los romances generalmente proceden del repertorio lírico, festivo, burlesco, de los adultos, y han sido adaptados por los niños; por ej. el célebre «Mambrú» procede de las canciones danzas de corro del siglo XVIII”²⁹. Por este motivo hemos seguido los pasos de Piñero y Atero³⁰, Ruiz³¹ y Galindo *et al.*³², entre otros, en contra del criterio seguido por el Índice General del Romancero Hispánico, bajo la dirección de Diego Catalán, donde no se incluyen canciones narrativas como “Conde Laurel”, “Los primos romeros”, “Hijas de Merino” o “Vida de Teresa”³³, en principio por considerarlas “canciones estróficas”, aunque, como vamos a ver, tienen rasgos estilísticos semejantes a otros romances.

22. Piñero y Atero: “El romancero...”, p. 476

23. Cfr. Celaya, *op. cit.*

24. “Romancero infantil”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 355-369, 356.

25. “Apuntes sobre la ocasionalidad en el romancero tradicional moderno”, en Atero (ed.): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía, pp. 45-67, p. 46.

26. Fraile, *op. cit.*, p. 47.

27. García: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Barcelona, CSIC, 1951, p. 13; véase también Piñero y Atero: “El romancero...”, p. 467.

28. Pelegrín: “Retahílas y romances de la tradición oral infantil”, en Atero (ed.): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía, pp. 69-87, p. 71.

Una vez seleccionado el corpus, se ha ordenado siguiendo el esquema que presenta Ruiz³⁴; aunque su trabajo es más extenso y el hecho de que se refiera al Campo de Gibraltar puede conllevar rasgos diferenciales propios³⁵, en principio no hemos tenido problema para adaptar nuestros textos a su clasificación³⁶, con los siguientes cambios:

- Inclusión del texto “El prisionero”, que no se recoge en ese trabajo, en la sección “Cautivos y presos”.
- Inclusión de “Gerineldo + La boda estorbada” en la sección “Mujeres seductoras”, tras “Gerineldo”.
- Inclusión de los textos “La samaritana” y “Santa Teresa”, que no se recogen en ese trabajo, en la sección “Religiosos”.
- Inclusión del romance de cordel “Lolita y el novio”, que no se recoge en ese trabajo, en la sección “Amor desgraciado”.
- Inclusión del romance de cordel “Constantina de la Sierra”, que no se recoge en ese trabajo, en la sección “Incestos”.
- Inclusión del romance de cordel “Cúchares”, que no se recoge en ese trabajo, en la sección “Toreros y bandoleros”.

Como se ve, son pequeños cambios que no alteran a la clasificación general, que se basa principalmente en los motivos de los

cada comarca” (Catalán: “El campo del romancero: presente y futuro”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, p. 38), en general, si se comparan los repertorios obtenidos en encuestas a distintas zonas andaluzas, suele haber homogeneidad en temas y versiones (Piñero y Atero: *Romancero andaluz...*, pp. 29-30, Ruiz: “La investigación en el Romancero gaditano”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 221-242). Y en relación con el resto del país, “a pesar de la notable ausencia de romances épico-históricos antiguos, el repertorio andaluz es tan rico y variado como el de la mayor parte de las otras regiones peninsulares” (Piñero y Atero: “El Romancero...”, p. 468). De todos modos, en el comentario detallado del corpus hemos ido señalando las peculiaridades dignas de mención, así como la situación del romancero de Carmona en relación con su entorno.

29. Pelegrín: “Retahílas”, p. 70.

30. En *Romancerillo...*, por ejemplo.

31. *La tradición oral en el Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1995.

32. “Hacia una exploración sistemática del Romancero de Andalucía Occidental”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 521-548.

33. Pelegrín: “Romancero...”, pp. 358-359.

34. *Op. cit.*

35. A pesar del temor de Diego Catalán de que “el éxito del romancero interpretado por cantantes y grupos especializados en temas «populares» está generalizando versiones de romances estandarizadas, a costa de las tradicionales en

36. *Op. cit.*, pp. 249-253.

temas³⁷, dando cuenta, en la medida de lo posible, de las dificultades propias del entrecruzamiento y la contaminación de temas³⁸.

Prácticamente es la misma clasificación que en *Romancero andaluz de tradición oral*³⁹, pero este no realiza distinción temática dentro de los romances de cordel. En *Romancerillo de Arcos*, los romances de cordel se dividen en octosilábicos y de otros metros⁴⁰. A pesar de que haremos referencia a la variedad métrica del romancero de cordel, no nos parecía adecuado mezclar clasificaciones temáticas y métricas.

En realidad, nuestra clasificación no es puramente temática, ya que hace referencia al medio de transmisión (que no es igual a la ocasión de la transmisión, que se referiría, como se ha indicado, al romancero infantil, navideño, etc.) y distingue dos grupos: “romances tradicionales y narraciones tardías tradicionalizadas” y “narraciones de “cordel” o de “ciego”. En el *Romancerillo*, el primer grupo se divide en “Romances tradicionales” y “Romances vulgares: Narraciones tardías popularizadas”, de manera que estos no se remontarían al romancero de la Edad de Oro sino que provendrían de anécdotas o textos más recientes. Si nosotros hubiéramos hecho esa distinción, tendríamos en este apartado muestras de los siguientes temas:

- a. De historia contemporánea.⁴¹
 - i. ¿Dónde vas, Alfonso XII?
- b. Profanos.
 - i. Los primos romeros.
 - ii. Lux aeterna.
 - iii. El galán que corteja a una mujer casada.
 - iv. El cura enfermo.
 - v. Las hijas de Merino.

37. Tomando en este caso “motivo” como sinónimo de “argumento”, ya que en realidad el “motivo” es una unidad narrativa o descriptiva que aparece transversalmente no sólo en el romancero sino en otros géneros: canciones, cuentos, leyendas (según Vázquez: “La unidad poética motivo en el romancero del sur: un estudio del Conde Niño”, en Atero (ed.): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía, pp. 229-242, p. 242): el motivo de las muertes sucesivas, el motivo del encuentro al alba, el motivo de las enaguas alzadas...

38. Gericke: “Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 65-70.

39. Pp. 36-38.

40. P. 31.

41. Aunque en esta obra no se recoge, suponemos que se incluiría también “Mambrú”.

c. Religiosos.

i. La samaritana.

ii. Madre, a la puerta hay un niño.

iii. La huida a Egipto.

Desde nuestro punto de vista, y a finales del siglo XX, no nos resulta operativa esta distinción y optamos, con Ruiz⁴², por un único grupo de romances, teniendo en cuenta, además, que el número y variedad de versiones de los temas anteriormente citados dan prueba fehaciente de su transmisión tradicional, y es que, como indica Salazar, “clarificar la diferencia entre romance patrimonial y romance vulgar tradicionalizado es un empeño difícil ya que ambos pertenecen al *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* aunque en distinto grado”.

Analicemos esta distinción: los primeros “figuran en la tradición oral desde sus orígenes (...) Pero otros, no muchos (...) han sido introducidos en el Romancero en momentos diferentes, a lo largo de su historia, desde textos individuales, no orales, a menudo manuscritos o editados”⁴³. Según esta autora, “los romances patrimoniales se difunden naturalmente; pertenecen a la cultura general y son conocidos por la práctica totalidad de los hablantes, ya sea activa o casi todos pasivamente. En cambio, los romances narrativos tardíos -noticieros en su mayoría- tienen una difusión distinta y de menor alcance (...) Difieren por el origen, por la transmisión inicial, por el tono con el que tratan cierta temática. (...) Por la función, puesto que el romancero patrimonial responde a la visión de la realidad de toda una cultura, y en cambio el romance vulgar, aunque emigre a la oralidad, continúa reflejando las coordenadas específicas en que se produce su aparición y a las cuales se aferra tanto en la temática como en las relaciones formales”⁴⁴. Además, “carecen de música”. Nuestra modesta experiencia nos hace rebatir casi todos los puntos de la cita anterior, admitiendo el diferente origen y la transmisión inicial de los textos: en nuestro corpus, presentan un alto grado de representatividad; como se ha visto en la enumeración de temas, no todos son noticieros, ni siquiera la mayoría; y todos tienen música. Tal vez haya una mayor conciencia de la anécdota histó-

42. “La investigación...”, p. 264.

43. Salazar: “Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar tradicionalizado”, en Atero (ed.): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía, pp. 257-274, p. 265.

44. Salazar, *op. cit.*, p. 267.

rica o el texto que los origina, pero esa distinción con respecto a los tradicionales no es cualitativa sino cuantitativa.

Es más, los rasgos enunciados se podrían aplicar tal vez con mayor rigor a la literatura de cordel o de ciego; la frontera tampoco queda muy clara, aunque nosotros la hayamos marcado en nuestro romancero, ya que la mayor parte de las narraciones tardías tradicionalizadas “proceden de los modernos pliegos de cordel que se han adaptado a los moldes tradicionales, simplificando la historia originaria y utilizando los recursos estilísticos propios del género romancístico tradicional”⁴⁵.

A pesar de ello, en algunos repertorios, como el *Romancero de la tradición moderna* de Piñero y Atero⁴⁶, quedan fuera del corpus romancístico. En la caracterización del romancero andaluz, afirman que “abundan, por otro lado, los romances de ciego con los que el encuestador se encuentra con suma frecuencia por los pueblos andaluces. Este abundante grupo de textos, memorizados invariablemente por los transmisores, no serán atendidos por nosotros, como es obvio, por tratarse de poemas cerrados y por tanto no susceptibles a los cambios y la recreación de la colectividad, y por mostrar, además, un lenguaje, una estructura y una ideología muy diferentes a las tradicionales”⁴⁷. Nuevamente ha de ser el método de transmisión el que marque la frontera entre los grupos. Mendoza⁴⁸ los llama “memorizados”, “pues el informante que recita estos romances tiene conciencia de estar haciendo algo muy distinto de una recreación tradicional y trata de ser máximamente fiel a la fuente impresa, aunque, como es natural, nunca lo consiga del todo”. Ruiz, base de nuestra clasificación, se apoya en el mismo criterio, entendiendo que forman parte de la literatura oral “popular” pero no “tradicional”: “la actitud, en definitiva, del pueblo cantor ante la obra popular es, por así llamarla, respetuosa, es decir, los cantores siempre guardan conciencia de que la obra es ajena y como ajena la difunden, repitiendo miméticamente lo aprendido, sin interés por alterarla. Es el caso, por ejemplo, de las narraciones de «cordel» o de ciego incluidas en este libro”⁴⁹. En nuestra encuesta no hemos observado la relación memorística de este tipo de romances de forma que advirtiéramos diferencias con respecto a los grupos anteriores. El escaso número de versiones de un mismo tema (sólo hay dos, de “La enfermera”, y son muy similares) no nos permite, en principio,

45. Piñero y Atero: “El Romancero...”, p. 466.

46. Sevilla, Fundación Machado, 1987.

47. Piñero y Atero: “El Romancero...”, p. 466.

48. “Una colección inédita de romances andaluces”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 481-499, p. 497.

49. Ruiz: *La tradición...*, p. 21.

comprobar el grado de variación que la transmisión tradicional pudiera haber introducido en los textos. Ahora bien, si comparamos con Ruiz 1995 y con Piñero y Atero fot., “El crimen de D. Benito” parece más avanzado en este proceso que “Conflictos de conciencia” o “La enfermera”, donde las versiones son muy parecidas. Sin embargo, hay más diferencias en relación con la versión de “La enfermera” de Piñero y Atero 1986. También hemos comparado “Lolita y el novio” con la versión de Piñero y Atero Biblioteca Nacional., y aparecen divergencias que se pueden considerar significativas. Con todo, este grupo de romances es el que se presta a un mayor anecdotismo, y eso se comprueba en el hecho de que tenemos temas que no se encuentran en la zona, o en la diferencia con, por ejemplo, Ruiz 1995, donde es evidente que “Naufragio entre Estepona y Marbella” o “La patrona de los marinos” interesaba a los oyentes del Campo de Gibraltar, pero no a los de Sevilla, al no tratarse de motivos universales.

Así, aunque el origen escrito⁵⁰ y el medio de difusión, hasta hace cuarenta o cincuenta años, no puede considerarse tradicional⁵¹, hemos decidido incluirlas en nuestro romancero, porque en 1995 formaban parte de la colectividad carmonense, a pesar de los prejuicios que sobre este tipo de literatura existen. Baste para comprobarlo la cita de Vázquez: “coplas de mala calidad, escrita sobre diversos temas o noticias y en su impresión se encabezan con dibujos caricaturescos en xilografía y se imprimen generalmente en pliegos sencillos de 20x16 (...) Todo este producto de la literatura popular queda muy lejos del cancionero medieval e incluso del romancero español (...) pero conservaron la resurrección del verso octosílabo con rima asonante”⁵². Nuestra aceptación se basa en los criterios con los que comenzábamos este apartado: métricos, discursivos y temáticos. La calidad o el buen gusto de las anécdotas no nos parecen criterios científicos de delimitación.

3.2. Análisis métrico y estilístico.

La definición métrica de romance, como estrofa más que como género poético, es de sobra conocida: se trata de un número ilimitado (par) de versos, de los cuales presentan rima asonante los pares. Ahora bien, para el caso que nos ocupa, que es el del romancero de la tradición moderna (oral), la definición debe

50. En Carmona, Vázquez comenta como fuentes de pliegos la imprenta de D. José Moreno en la calle Madre de Dios, 1 y la Imprenta de la Aurora en la calle Carpinteros, 2 (*Romances y coplas de ciego en Andalucía*, Sevilla, Muñoz y Monraveta, 1992, p. viii).

51. “Estas relaciones arromanzadas solían ilustrarse con un cartel que se desplegaba a vista del público donde figuraba en viñetas toda la secuencia de la relación, pautada al pie de cada recuadro con dos pareados que señalaba el ciego con un puntero mientras hacía la recitación con monótona cantinela. Terminada esta, el ciego vendía por unos céntimos los pliegos impresos que llevaba, en los que se exponía con más extensión todo el romance” (Vázquez, *op. cit.*, viii).

52. *Op. cit.*, p. vii.

ampliarse, puesto que encontramos variantes como las siguientes (sacadas de nuestro corpus):

- Romance “canónico”, octosilábico con una única rima asonante en los pares, como en el caso de “Las señas del espeso” (las tres versiones) o “Tamar”.
- Romance hexasilábico con una única rima asonante en los pares, como en “La malcasada”:

“Me casó mi madre chiquita y bonita,
con unos amores que yo no quería”
(“La malcasada”, Carmen Pérez)
- Romance hexasilábico con cambios de asonancia, como en “Santa Elena”, donde cambia a partir del verso 9 y en los dos últimos;

Estas variantes, con todo, no afectan a la esencia de la métrica del romance. A las unidades de distinto número de sílabas se puede aplicar lo dicho por Debas con respecto al octosílabo cantado, que plantea como “unidad rítmico-semántica que se puede memorizar, retener y aprovechar como tal aunque cambien los demás elementos, incluso la voz que los actualiza”⁵³. Esta concepción de unidad rítmico-semántica se verá realizada por la función de la música acompañante, la cual, por su parte, apoya en ocasiones el cambio de rima.

A veces, sobre todo en los temas tardíos tradicionalizados y en el romance de cordel, hay cambios de métrica y rima a mitad de la versión. Por ejemplo, el cambio de rima se une a la reducción silábica (versos de seis y de cuatro sílabas):

“Seis soldados nuestros con su sargento y su batallón
le han salido al encuentro los insurrectos, ¡ay, qué dolor!
El cabecilla le dice así:
-To(d)os de rodillas, vais a morir.
Y un soldado cuando lo oyó,
dijo: -Mi madre del corazón”
(“Conflictos de conciencia...”, Josefa García)

53. “Poética del romancero”, en Atero (ed.): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía, pp. 89-105, p. 96.

Otras veces la diferencia de medida está entre los versos pares e impares, con lo que se adopta una métrica cercana a la seguidilla:

“Hacia Roma caminan dos peregrinos,
pa que los case el Papa porque son primos.
Sombrerito de hule lleva el mozuelo,
y la peregrinita de terciopelo”

(“Los primos romeros”, Gracia García)

“En las montañas de Asturias una niña vi,
de catorce o quince años, regando su jardín”

(“La asturianita”, María Nuevo)

En este caso, se repite ese mismo esquema, pero además los versos pares se van repitiendo, y, como se observa en la línea 6, se introduce un nuevo verso y una nueva rima en el lugar donde esperábamos una repetición, y ese verso introducido es el que marca la rima con el siguiente par.

“Una muchacha guapa llamada Adela, (bis)
que por amor de Juan se hallaba enferma. (bis)
Y él le juraba que la quería,
y a su amiga Dolores la pretendía.
Todas sus amiguitas fueron a verla
menos Dolores
porque se lo prohíben su(s) nuevo(s) amore(s). (bis)”

(“Lux Aeterna”, María Nuevo)

En algunos temas, el cambio de medida y rima forma una especie de “estribillo” (aunque sin repetición de letra):

“Y un poco más adelante, un labrador que allí vieron,
le ha preguntado la Virgen: -Labrador, ¿qué estás haciendo?.
Y el labrador dice: -Señora, sembrando
un poco de piedra para el otro año.”

(“El milagro del trigo”, María Burraco)

“-Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
que dice que tiene frío porque viene medio en cueros.
-Pues dile que entre, se calentará,
porque en esta tierra ya no hay caridad”

(“Madre, en la puerta hay un niño”, Gracia García)

Como hemos visto, aunque la uniformidad de la rima es uno de los elementos de cohesión del romance, es frecuente encontrar alternancias. Para Debas, “el cambio de asonancia en las versiones antiguas o en las modernas (que tienden a uniformar la rima) puede señalar un origen sea en tiradas épicas, sea en baladas líricas con estrofas. No nos detendremos en estos problemas, lo esencial parece ser en este aspecto también la tendencia a la regularización (mayoritaria)”⁵⁴. No lo vemos nosotros totalmente así. En ocasiones, se trata de una alternancia cada cuatro versos, junto con la música, acorde con los diálogos. Al estar estos tan concentrados, no parece que el fragmento proceda de una tirada.

“-¡Ay, mamá, mamaíta! Que yo me muero de amor,
Que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.
-Pues invítalo a correr, a corre(r) a caballo un día.
Que si ella fuese hembra, de correr se cansaría.
Todos los caballeritos de correr se cansaban
y el caballero don Marcos no corría, que volaba”
(“La doncella guerrera”, Enriqueta Caballero)

Otras veces, el romance presenta rima uniforme en todo el texto menos en el pareado final, por lo que el cambio de rima actúa a modo de conclusión:

“Allí fueron los abrazos, allí fueron los suspiros,
allí fueron los abrazos de un matrimonio querido”
(“El quintado”, Sofia Cabeza)

“La sombra no se quitaba y el muchacho disparó.
Era la pobre (de) la novia; siete tiros le pegó”
(“El quintado”, Gracia Nuevo)

El romance, en general, desde el punto de vista estructural, se va a definir por la repetición unificadora. Así, “se repite la misma melodía que abarca por lo general cuatro octosílabos. Esta no es más que una de las repeticiones que caracterizan el discurso de los romances. Tal vez sea la más perceptible y la más eficaz para captar la atención del auditorio que espera el retorno del mismo esquema musical”⁵⁵. En este sentido, también hay excepciones, como en los casos señalados de cambio de medida, en el cual la música acompaña a esta variación.

54. *Op. cit.*, p. 97.

55. Debas, *op. cit.*, p. 97.

No deben extrañarnos los paralelismos, dentro de un mismo romance, tanto de estructura como de formas verbales, fórmulas, etc. A veces ocurren sólo entre dos versos, como en:

“Yo le dije: -Mora bella; yo le dije: -Mora linda”
(“Don Bueso”; María Burraco)

La repetición puede ser de estructuras, como en el caso anterior, o bien de palabras exactas:

“-Ábreme la puerta, Lola, ábreme la puerta, Estrella.
-La puerta no te la abro; mi marido está en la guerra.
-Ábreme la puerta, Lola, ábreme la puerta, Estrella,
que por tu cara bonita me han echado de la guerra”
(“El quintado”, Sofía Cabeza)

Otras veces, lo que se repite es el significado, mediante variación sinonímica, que se utiliza como elemento intensificador:

“Hizo todo lo que quiso y lo que le dio la gana”
(“Tamar”, Enriqueta Caballero)

Y, por último, puede afectar a fragmentos narrativos o diálogos más amplios, como en las pruebas de “La doncella guerrera” o en el siguiente ejemplo:

“-¿Cómo se llamaban estas tres cautivas?
-La mayor, Constanza, la menor, Lucía,
y la más pequeña llaman Rosalía.
-¿Qué oficio daremos a estas tres cautivas?
La mayo(r) amasaba, la otra le cernía
y la más pequeña agua les traía.”
(“Las tres cautivas”, Antonia Blanco)

Por supuesto, la repetición con variación es la base de la transmisión tradicional de los textos, como se observa con la comparación de distintas versiones de un mismo tema. Así, por ejemplo, si comparamos la versión recién citada de “Las tres cautivas” con las otras dos que poseemos, se advierte que no coinciden los oficios que se da a las niñas, sin que por ello el romance sufra menoscabo alguno en la estructura rítmica o en la narración de la anécdota:

“-¿Qué oficio daremos a estas tres cautivas?

La mayor lavaba, la menor tendía,
y la más pequeña agua les traía.”

(“Las tres cautivas”, Luisa Pan)

“La mayor bordaba, la menor urdía,
y la más pequeña agua les traía.”

(“Las tres cautivas”, Guadalupe Valencia)

Compárense, también, las tres versiones de “Las señas del esposo”, el cual se describe:

“alto, rubio, como la miel”

(“Las señas del esposo”, Lolita Maqueda)

“alto, rubio, como usted”

(“Las señas del esposo”, María Burraco)

“alto, rubio, aragonés”

(“Las señas del esposo”, Guadalupe Valencia)

Los versos o grupos de versos pueden convertirse en expresiones formularias, que, como los motivos universales, se habrán de encontrar a todo lo largo y ancho del romancero. De este modo se producen entrecruzamientos y contaminaciones de mayor o menor complejidad, de las que veremos ejemplos concretos en la descripción detallada del corpus.

Gericke se pregunta si “¿en la época aédica estas secuencias de intriga, con sus respectivos discursos, no se consideraban propiedad exclusiva de ningún romance en particular sino parte del repertorio (...), aptas para ser utilizadas en diversos contextos? Posiblemente. No obstante, parece razonable sostener que la incorporación de secuencias foráneas puede responder al mismo ímpetu artístico que la descripción formularia”⁵⁶. En esa línea, sugiere que tanto la descripción formularia como la incorporación de fragmentos secuenciales son aspectos relacionados de un proceso de composición basado en un extenso repertorio de motivos y patrones verbales usados por un hábil poeta. Nosotros sugerimos cambiar “poeta” por “transmisor”, a fin de explicar esta aparición transversal de motivos y expresiones formularias. Como

56. *Op. cit.*, p. 69.

tales expresiones, que abarcan un verso y aparecen en distintos temas, tenemos un único ejemplo:

“Al revolver una esquina”
(“La Virgen camino del Calvario”, Antonia Infante)

“Y al revolver una esquina”
(“El crimen de D. Benito”, Josefa García)

Otras son muy semejantes y “casi” intercambiables:

“cuatro duques la llevaban” / “la llevaban cuatro duques”
(“¿Dónde vas, Alfonso XII?”, Gracia García,
Sofía Cabeza, Josefa Méndez)

“lo llevaban entre cuatro”
(“Las señas del esposo”, Guadalupe Valencia)

Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo, aunque en uno de los casos el verso quedaba con menos sílabas de las esperadas, tal vez por recreación de la informante, que de cualquier modo alargaba las sílabas para encajar en el esquema rítmico:

“al pie de una fuente fría”
(“Don Bueso”, María Burraco)

“a la fuente fría”
(“Las tres cautivas”, Antonia Blanco)

Además, el encuentro junto a la fuente es un motivo temático de la tradición literaria, que se repite también en “La samaritana”.

Igualmente, las ropas “de Holanda”, aunque no ocupen todo el verso, se pueden considerar fórmula romancística:

“las ricas y las de Holanda”
(“Don Bueso”, María Burraco)

“sábanas de Holanda”
(“Santa Elena”, Antonia Blanco)

Caso semejante tenemos en:

“y ahora soy como casada”

(“Tamar”, Enriqueta Caballero)

“Que tienes la enagua alzada como una mujer casada”

(“Las hijas de Merino”, Gracia Nuevo)

Como motivos temáticos que se van repitiendo a lo largo del romancero, y siempre dentro de nuestro corpus, aunque no se reflejen en expresiones formularias concretas, se puede citar la anagnórisis (“Don Bueso”, “Las tres cautivas”, “Las señas del esposo”), o la muerte de amor (“Lux Aeterna”, “Lolita y el novio”, “Conde Olinos”; en este último caso, se incluye el motivo de la “muerte continuada o enlazada”, también perteneciente al folklore universal).

El romance no es sólo poesía sino también narración. Esa unión es la que lo define como género, además de los criterios puramente estróficos. Ahora bien, podemos preguntarnos, con Debas⁵⁷ “¿Cómo se cuentan las historias en los romances que, aunque narrativos, tampoco se pueden confundir con otro tipo de relatos?” Menéndez Pidal distinguió dos modalidades: los romances-cuentos y los romances-escenas. Sin embargo, no nos resulta operativa esta distinción para nuestro corpus, el cual, como indicamos, se clasifica temáticamente. Con todo, es posible enumerar una serie de rasgos específicos de la narración romancística, que se observan en la muestra recogida:

- Comienzo “ex abrupto”:

“Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido”

(“Gerineldo + La boda estorbada”, Aurora Vargas)

- Elipsis, síntesis en la narración:

“Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar”

(“Conde Olinos”, Francisco Fernández)

“Y un día que iba a caballo la espada se le cayó.

-Maldita sea la espada y maldita sea yo.

Y el rey, que estaba delante de ella se enamoró.”

(“La doncella guerrera”, Enriqueta Caballero) 57. *Op. cit.*, p. 92.

- Finales truncados o sobreentendidos:

“Que las cosa(s) están preparadas ya,
con todo el servicio para un militar”

(“La enfermera”, Enriqueta Caballero)

- “Narrador en primera o en tercera persona, y, lo que es más interesante, se puede pasar de una modalidad a otra en el decurso del mismo relato”⁵⁸. Así, la narración en tercera persona pasa tras el diálogo a la primera:

“Un capitán sevillano siete hijos le dio Dios (...)

Y su padre le decía...

Recorrí toda la España y nadie me conoció”

(“La doncella guerrera”, Antonia Blanco)

- “Disolución de la instancia narradora puede llegar al punto máximo cuando nos encontramos casi exclusivamente con diálogos (...) [Es] muy común en los romances tradicionales. Muchas veces, no hay ni siquiera verbos *dicendi* para identificar quién habla, lo que suscita un incremento de la actividad de interpretación para adivinar y construir la identidad de los personajes. Además, como es obvio, esta dramatización potencia el protagonismo de la voz”⁵⁹. Por ejemplo, en este fragmento no sólo falta el verbo introductorio, sino que se deduce de las palabras de los personajes la relación que hay entre ellos (podría ser el padre el que hablara, como ocurre en otras versiones):

“La más pequeña de todas le tiró la inclinación
de querer servir al rey vestidita de varón.

-Hija, no sirvas al rey que te van a conocer,
con esa trenza de pelo tú eres toda una mujer.

-Madre, usted me la recorta y un varón pareceré.”

(“La doncella guerrera”, Enriqueta Caballero)

En el siguiente ejemplo, no se sabe bien si es un diálogo que se da entre los dos moros o una pregunta que se hace al público en general, sobre todo porque en la segunda parte del fragmento presentado no hay respuesta en estilo directo sino con una oración narrativa; así, este fragmento es muestra también de la mezcla de estilos discursivos:

58. Debas, *op. cit.*, p. 95.

59. Debas, *op. cit.*, p. 95.

“-¿Cómo se llamaban estas tres cautivas?

-La mayor, Constanza, la menor, Lucía,
y la más pequeña llaman Rosalía.

-¿Qué oficio daremos a estas tres cautivas?

La mayo(r) amasaba, la otra le cernía
y la más pequeña agua les traía.”

(“Las tres cautivas”, Antonia Blanco)

Este romance, por último, está narrado en primera persona, pero las declaraciones introducidas en los dos últimos versos del fragmento que presentamos no estaría en boca del personaje que narra, sino de la mujer a la que seduce:

“Con firmeza la seguí como el pájaro me dijo,

y antes de los cuatro meses he logrado mi capricho.

-Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié.”

(“Galán que corteja a una mujer casada”, Guadalupe Valencia)

3.3. Comentario de las versiones recogidas y ordenadas temáticamente.

3.3.1. Romances tradicionales y narraciones tardías tradicionalizadas.

1. Históricos.

a. ¿Dónde vas, Alfonso XII?

La lírica infantil ha hecho que este romance posea una de las mayores difusiones del ámbito hispánico aunque el origen del mismo se remonta a varios siglos atrás.

Este romance tradicionalmente se denomina “Romance de la aparición” y se atestigua su versión más antigua en el *Cancionero de Londres*, de fines del siglo XV. A partir de 1506 empezó a divulgarse impreso en pliegos sueltos y Lorenzo de Sepúlveda lo incluye en su *Romancero* de 1551. Tuvo una enorme difusión en los Siglos de Oro y pasó a la comedia española en obras de Guillén de Castro y Vélez de Guevara entre otros. Es frecuente encontrarlo en todas las zonas del romancero panhispánico, sobre todo como

segunda parte de *El quintado*. Cuando en 1878 murió la joven reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, se elaboró un texto sobre el viejo romance, que se popularizó bien pronto y se canta por toda la geografía romancística moderna, ya que se difunde como canción infantil. La extraordinaria difusión de este romance se basa, sobre todo, en el hecho de haberse adaptado a las nuevas situaciones. Menéndez Pidal afirma que el nacimiento de este romance es castellano aunque para algunos críticos extranjeros es francés. De cualquier forma el tema folklórico que articula la fábula es el encuentro del caballero con su señora difunta, que es lo que ha conservado la tradición moderna y sigue vigente en el romance de Alfonso XII. En las versiones antiguas el caballero se halla, al principio, con un extraño peregrino (el palmero: el romance se conoce también con el título de *El Palmero*), al que le pregunta noticias de la amada ausente. Al prescindir de este encuentro, la tradición moderna ha reducido el romance al diálogo del caballero con la aparición, que poco a poco va descubriendo su identidad en frases llenas de elementos macabros.

Durante los meses de la encuesta en Carmona recogimos tres versiones de este popular romance. La más larga de las tres corresponde a Gracia García que extiende el diálogo entre el caballero y la aparición. Los elementos macabros se detallan en aspectos de la cara, manto y zapatos.

2. *Cautivos y presos.*

a. Don Bueso.

Este romance conocido también con el título de *Romance de la hermana cautiva* es uno de los más cantados en la tradición panhispánica. No se tiene noticias de versiones antiguas, aunque lo más seguro es que existieran pues se cantan en las comunidades judías de ambos lados del Mediterráneo. Como demostró Menéndez Pidal (1936), el romance procede de una lejana balada alemana, hoy perdida, derivada del poema austriaco de *Kudrun*, del siglo XIII. De ese cantar medieval centroeuropeo surgió, en buena parte de Europa, una rica constelación de baladas, de las que el romance español pasa por ser el reflejo más fiel del poema original. Muy en resumen, ésta es la historia: Kudrun, hija del rey de Hegelina, es pretendida por tres caballeros (Herwig de Zelandia,

el poderoso Sigfrid, y Hartmut, de Normandía); la muchacha prefiere a Herwig, pero Hartmut, con un fuerte ejército, la rapta con sus doncellas y la lleva a su reino. Kudrun permanecerá trece años en cautiverio sin ceder a las pretensiones matrimoniales de Hartmut y sometida a trabajos domésticos como lavar la ropa en la orilla del mar bajo los envites del tiempo por orden de Gerlinda, madre de su raptor, con la intención de vencer, en vano, la resistencia de la joven. Hilda, la madre de Kudrun, ha conseguido por fin reunir una poderosa armada, que, comandada por Herwig, el pretendiente preferido, y Ortwin, hermano de la cautiva, se disponen a liberarla. Los dos jóvenes solos llegan en barca a la playa de Normandía para explorarla, y allí encuentran a dos lavanderas, que no son otras que Kudrun y su fiel doncella Hildeburg. Se descubren las identidades y Ortwin traza un plan para derrotar por las armas a los raptos: los jóvenes deben volver al castillo y allí esperar la llegada del ejército. Al amanecer, el ejército de los suyos toma la fortaleza logrando un gran triunfo. Todos vuelven a casa. La reina madre sale a la marina a recibir a la escuadra victoriosa. Al principio no reconoce a su hija, luego se funden en un largo abrazo; poco después se celebran las bodas de Kudrun y Herwig.

Los detalles de esta versión primitiva se conservan en textos sefardíes, muy apegados a la tradición y lengua que presentan. Hay otras versiones que representan un siguiente eslabón en la cadena tradicional con el encuentro de los dos hermanos, que no se han conocido, y sin ofrecer antecedentes de los orígenes de la historia; su final se alarga en el reconocimiento de madre e hija y particularidad que la joven da de su cautiverio con algunas consideraciones. Sin embargo, la versión que encontramos en Carmona responde a un último grado de la evolución, sintetizando la fábula al máximo. Responde a las manifestaciones más comunes recogidas en Andalucía, y así lo apreciamos en otras versiones de Brenes, Tocina, Alcalá de Guadaíra y Cantillana. Desaparece la figura del pretendiente y sólo han quedado como protagonistas del romance los dos hermanos, que comienzan en un diálogo amoroso que después termina siendo el reencuentro de la familia:

“Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
que aquí traigo yo a la prenda que buscáis de noche y de día”.
(María Burraco)

Esta versión de Carmona, como otras recogidas en Tocina y Alcolea del Río, prescinde de los elementos heroicos que le daban un aire medieval al poema y de las baladas que de él se derivaron (reyes, ejércitos, naves, batallas, asaltos, castillos, etc.), quedando el relato reducido a una historia de conflictos personales, en la que los protagonistas se enfrentan cara a cara con sus problemas y pasan sus pruebas. Según el profesor Pedro Piñero obedece, de modo concreto en las versiones andaluzas, a las leyes que caracterizan a la lírica meridional: la tendencia a la innovación y a la reducción de las historias.

En esta versión carmonense aparecen, como en el resto de las versiones andaluzas con las que la hemos comparado, motivos simbólicos de rico contenido amoroso: el encuentro del hombre y la mujer junto al agua (sobre todo, una fuente fría), lavar la doncella la ropa (pañuelos en las versiones más modernas, aunque en la de Carmona no aparece), la irrupción del hombre que quiere abreviar su caballo en aquellas aguas, caballo sediento como en nuestra versión, el reclamo de beber agua son imágenes indicadoras de la oferta y reclamo eróticos, el cautiverio en la Pascua Florida (la época por excelencia del amor)... Todos estos motivos están registrados en multitud de canciones populares de la lírica de todos los tiempos, de manera preferente en los cantarillos del Medioevo y los siglos XVI y XVII.

b. Las tres cautivas.

Este romance conserva su métrica hexasilábica, como el cantado por Antonia Blanco Luque, ya que no hay vestigio alguno de dicha composición en las colecciones antiguas, ni rastro alguno de que existiera en el pasado. Anahory Librowicz afirma que dicho poemita pudo ser compuesto por un poeta popular de los siglos XVIII o XIX, a semejanza de los romances de cautivos, sobre todo “Don Bueso” con el que guarda evidentes semejanzas. Corroborando dicha hipótesis se plantea el hecho de que no haya dejado rastro en el cancionero de los judíos de Oriente, aunque sin embargo se encuentra en el repertorio de los marroquíes.

Dicho romance contiene abundantes lugares comunes propios de las canciones de cautivos, de evidente gusto folklórico: el moro cautivador, el molde hexasilábico, la reina malvada, las vejacio-

nes que sufren las cautivas entregadas a continuos trabajos, el encuentro con el familiar en el río o en la fuente, el olivar o los montes de oliva, el reconocimiento final. Todos estos motivos aparecen en la versión carmonense. Dentro de los elementos folklóricos de las narraciones tradicionales hay que destacar el número tres de las hermanas y la preferencia por la pequeña. En nuestra versión así aparece. Todos estos factores, a los que hay que añadir la simplicidad de los períodos oracionales, han hecho de este romance un texto apropiado para la canción infantil, cauce por el que se difunde en el ámbito hispánico.

c. El prisionero.

Sin duda es uno de los romances más bellos y logrados de toda nuestra tradición, que plasma su lirismo en el diálogo del prisionero quejándose de su lamentable situación, la descripción inicial del entorno donde florece la primavera, el lirismo de la situación y la belleza de las imágenes de estos versos. La versión que poseemos en Carmona resume todas estas características, y es la única muestra de dicho romance que poseemos en esta comarca.

En época de los Reyes Católicos lo glosaron dos poetas cortesanos, Nicolás Núñez y Garci Sánchez de Badajoz, ambos en versiones breves e interpretando la prisión del protagonista como una metáfora de la cárcel de amor. Aparece ya en las primeras colecciones del *Cancionero musical de Palacio*, en el *Cancionero general*, en el *Cancionero de romances, s.a.*, en la *Primera Silva* y en varios pliegos.

Fue muy popular en la tradición antigua. En el Siglo de Oro se divulga en dos versiones distintas: una, más larga, contaba una simple historia carcelaria -un prisionero, que se lamenta de su situación, reclama un mensajero para comunicarse con su esposa, y termina siendo liberado por el rey. La segunda, posterior, fragmenta la historia en su primera parte, reduciéndose a la queja melancólica del caballero, con lo que resulta un poema de entrañables resonancias líricas. Tan popular fue dicho romance en esta época que se cita en el *Amadís de Grecia*, en obras de teatro y en el *Guzmán de Alfarache* (I, II, 5).

El final de la versión carmonense, la muerte del ave, insiste en la soledad e indefensión del prisionero, que quedaba carente de

su único consuelo. En ésta la imagen de la calandria libre, revoloteando en el campo y robando la semilla, ofrece un brutal contraste con la falta de libertad del prisionero; y se ha pensado que quizás apunte a un motivo de una infidelidad amorosa, identificando la *calandria* (v. 8) que va “cogiendo la semillita” (v. 11) de los labradores con una mujer amada por el preso:

“¡Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisiones,
sin saber cuándo es de día y menos cuándo es de noche!
Sólo por una calandria que me canta a mí las doce,
Tras días que no la oigo, ¿qué será de ella, señores?
Si andará entre mata y mata, entre terrón y terrones,
Cogiendo semillitas que tiran los labradores.”

(Informante sin identificar)

3. *Vuelta del marido.*

a. Señas del esposo.

La primera versión de este popular romance aparece en *Nuevos romances* (1605) y la firma Juan de Ribera. La difusión de esta versión ha adquirido una notable difusión hasta el punto de ser uno de los de mayor difusión en la actualidad.

El romance, que recoge el tema odiseico (según terminología de Menéndez Pidal, que establece como referente la vuelta de Ulises a Ítaca, no reconocido al principio por su propia esposa) remonta su origen a varios textos medievales. La primera parte, que recoge los motivos folklóricos de la ausencia del marido. Y el requerimiento de la noticia del paradero que hace la dama al desconocido, la esposa, procede -según los estudios de Menéndez Pidal y Bénichou- de una canción francesa del siglo XV, *Gentils Galans de France*. La segunda parte, con los motivos de la prueba de fidelidad y el posterior reconocimiento, tendría su origen (según Mercedes Díaz Roig) en la *Chanson des Saines*, de Jean Bodel, de finales del siglo XII. Es la conjunción de todos estos motivos, pertenecientes al acervo folclórico universal, lo que sin duda contribuye a la difusión del romance, así como a las baladas del tema en otras literaturas occidentales.

En la encuesta que hicimos en Carmona, encontramos tres versiones, breves pero completas, del romance. Todos estos moti-

vos que comentábamos anteriormente del acervo folclórico universal aparecen en estas breves versiones. La mayoría de las versiones orales modernas de este romance acaban en -é y desarrollan en un ambiente caballeresco (marido que se ha ido a la guerra, muerte en acción bélica...)

4. *Amor fiel.*

a. Conde Olinos.

Este romance está considerado uno de los más bellos de todo nuestro conjunto baladístico, ha generado muchísima bibliografía aunque todavía los estudiosos no coinciden en cuál es el origen del mismo. Según afirma Pedro Piñero las primeras huellas de la existencia del “Conde Olinos” (o “Conde Niño”) se remontan al s. XV, ya que algunos de sus versos aparecen en una versión del “Conde Arnaldos”, en un manuscrito atribuido a Juan Rodríguez del Padrón. Parece evidente que en dicha época este romance debía de estar ya difundido. Sin embargo, las primeras versiones completas y con autonomía datan del siglo XIX y a partir de este siglo se ha difundido con popularidad en toda la tradición hispánica. Con todo, las versiones que se recogen de este romance son variadas y muy copiosas en sus diferentes ámbitos geográficos.

En Carmona encontramos una versión cantada por Francisco Fernández Barrera donde aparecen los motivos básicos que configuran la historia: el canto del conde, el diálogo entre la madre y la doncella, la persecución y muerte de los amantes, únicamente falta la transformación ulterior de los amantes. La versión que recogemos en Carmona responde a la tónica general de la tradición oral andaluza, puesto que es tan simplificada que omite muchos de los motivos existentes en las versiones del norte de la Península. En Tocina encontramos una versión donde esta transformación aparece:

“La niña como era reina la enterraron en un altar;
y el cortejo del vizconde cuatro pasos más allá.
Y en la tumba de la niña ha florecido un rosal
Con letras de oro que dice: He muerto por mi mamá,
Que han matado a mi amante a las orillas del mar”⁶⁰

60. Versión cantada por Sandalia Platero Rosa, recogida por M^a Ángeles Bazalo Miguel el 5 de mayo de 1995. Dicha versión no está publicada.

Destacamos que el “Conde Olinos” es uno de los pocos romances españoles con evidentes elementos sobrenaturales: el valor simbólico del agua en la siempre mágica mañana de San Juan (“Caminaba el conde Olinos mañanita de San Juan”, en la versión de Carmona), el poder del canto que hechiza a la reina haciéndola pensar en las míticas sirenas (“-Mira, hija, como canta, la sirena de la mar”) y la transformación de los amantes que recuerdan textos primitivos de la literatura europea, v. gr. la transformación vegetal de los desgraciados amantes “Tristán e Isolda”.

b. El quintado.

La popularidad de este romance se debe probablemente a la conjunción de diversos motivos tradicionales: el tópico de la marcha del marido a la guerra el día de la boda, la concesión del capitán que le permite volver a encontrarse con la recién casada, el motivo del disfraz y la limosna del joven, la fidelidad de la doncella que exige señas de identidad y el final feliz del reencuentro de los amantes. En la versión que recogimos en Carmona, cantada por Sofía Cabeza Álvarez, aparecen todos estos motivos someramente. En dicha versión su inicio se distingue de la mayoría de las versiones recogidas en esta zona (Tocina, Alcolea del Río, Brenes y Alcalá de Guadaíra), puesto que tradicionalmente comienza “ya se van los quintos, madre, ya se van para la guerra” frente a la versión carmonense que concreta el ámbito geográfico: “En un hospital de Cádiz, estando de centinela”. El tópico de la marcha del marido a la guerra el día de la boda aparece reflejado en la versión de la siguiente forma: “-Es que me he casado hoy y me han mandado a la guerra”. La belleza de la mujer es la que permite que el soldado se libre del alejamiento forzoso:

“-¿Tan bonita es tu mujer que tanto piensas en ella?
-Si ustedes la quieren ver la llevo aquí en la cartera.
Sacó la fotografía para que todos la vieran,
Y hasta el mismo coronel se ha enamorado de ella”.

El marido, libre de las ataduras del ejército, se presenta en casa y la fidelidad de la doncella hace que el soldado presente señas de identidad para recibirle:

“-Ábreme la puerta, Lola; ábreme la puerta, Estrella.
-La puerta no te la abro, mi marido está en la guerra.
-Ábreme la puerta, Lola; ábreme la puerta, Estrella,
que por tu cara bonita me han echado de la guerra”.

El reencuentro de los amantes queda sintetizado en unos breves versos:

“Allí fueron los abrazos, allí fueron los suspiros.
Allí fueron los abrazos de un matrimonio querido”.

c. El quintado + La aparición.

Es muy frecuente encontrar la versión de “El quintado” contaminada con “La aparición”, como se nos presenta en el romance cantado por Gracia Nuevo Moreno. El tema folklórico que se une, en esta ocasión, al quintado es el encuentro de un caballero con la dama difunta, hecho conservado en la tradición moderna, aunque en las versiones más antiguas el caballero halla en primer lugar a un extraño personaje, el palmero, del que requiere noticias de la amada ausente. Al prescindir de este primer encuentro, la tradición moderna ha reducido el romance al diálogo del caballero con la aparición, que va descubriendo su identidad con signos macabros. Se incide con este hecho en el triunfo del amor más allá de la muerte, donde se reclama la memoria de la amada. En la versión que comentamos el elemento macabro se concreta en el encuentro del soldado con una “sombra negra” a la que dispara movido por el terror:

“En la mitad del camino se le presentó una sombra negra.
-Quítate, sombra de ahí, mira que voy a disparar.
La sombra no se quitaba y el muchacho disparó.
Era la pobre la novia, siete tiros le pegó”.

Como esa sombra es la novia viva, se puede dudar de que se trate de una contaminación con la aparición.

5. *Amor desgraciado.*

a. Lux aeterna.

De todas las versiones que presentamos recogidas en Carmona, éste supone una excepción en el sentido de que se trata de un

romance moderno que procede directamente de un poema de autor conocido, Juan Menéndez Pidal, quien publicó su “Lux Aeterna” en *El Almanaque de la Ilustración Española* de 1889. Era una poesía de carácter lírico, cargada de un retoricismo decimonónico y de tono sentimentaloides. Muy pronto empezaron a aparecer las primeras versiones populares en Asturias, León, Sevilla, Madrid, con notables variantes entre sí. Dentro de esta enorme variedad de versiones en que se conserva este tema por toda la tradición moderna, se puede, sin embargo, diferenciar dos maneras predominantes de presentar la historia. Por un lado, las versiones cortas, cercanas al original, que contienen sólo el diálogo entre madre e hija; y por otro, las versiones largas actualizadas donde el gusto popular detalla el mal de amores de la joven, y un desenlace en el que el novio causa la muerte de la amada, al abandonarla por otra mujer. En algunos casos dicha versión acaba con el suicidio del joven. La versión que encontramos en Carmona, cantada por María Nuevo, resume la estructuración más extensa de este particular romance. El inicio es el típico que se conserva en la zona (“Una muchacha guapa llamaba Adela”) puesto que versiones de Tocina y Alcolea comienzan de igual forma. Además observamos que la métrica de dicha versión fluctúa entre versos pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos, dándole ese carácter particular que ha marcado a este romance desde su inicio. El diálogo en dicha versión se establece entre la protagonista y sus amigas, las que le confiesan que su amigo se casará con su amiga Dolores:

“-Trata de ponerte buena, ya te lo he dicho.
Trata de ponerte buena, te lo repito.
Porque tu Juan con tu amiga Dolores
Se va a casar”.

La muerte de Adela es inmediata y Juan al contemplar el cortejo fúnebre, vencido por los remordimientos se da muerte:

“Al otro día siguiente pasó el entierro;
Juan, que estaba en la puerta, se metió dentro.
-Adiós, Adela, adiós, jazmín,
fue la uniqueta rosa que conocí”.

6. *Esposa desgraciada.*

a. La malcasada.

La forma métrica hexasilábica de este romance lo excluyó de las antologías romancísticas de los Siglos de Oro. Para Menéndez Pidal este tema está suficientemente documentado en el s. XVI ya que Francisco Salinas transcribe en su *De Musica Libri Septem* (1572) sus primeros dos versos y la melodía con la que se entonaba en esa época. También se adaptan a lo divino ambos versos en un manuscrito de 1566 y, cierto fragmento del romance, se populariza en las comedias de la época. Como es habitual en el devenir temporal del romance, el desenlace del tema puede tener varias soluciones según las versiones que se barajen: en unos casos el marido infiel queda humillado y rechazado por la esposa, que le niega la entrada al hogar o llama a la justicia para arrestarlo. En otros, a las recriminaciones de la mujer engañada replica el marido de modo violento solucionándose así el conflicto matrimonial o, en otras versiones, la engañada esposa lo perdona. En la versión que poseemos en Carmona, cantada por Pepita Méndez Alonso, no podemos apreciar el final de la historia pues es tan breve que sólo narra la infidelidad que sufre la esposa:

“Me casó mi madre chiquita y bonita
con un mancebo que no lo quería.
La noche de novios entraba y salía.
Le seguí los pasos a ver dónde iba.
Yo lo vi entrar en ca(sa) la querida.
Yo le oí decir: -Lupe de mi vida,
Yo te he de querer hasta el fin de vida”.

b. La muerte ocultada.

La difusión de este romance se produce en la segunda mitad del siglo XIX. El motivo que narra el romance permanece inalterable en las variadas versiones: la relación madre-hijo-esposa que difiere de otros romances de temática parecida donde hay relaciones conflictivas (“La mala suegra”, “Casada de lejanas tierras”). La armonía entre los personajes aunando esfuerzos en la defensa del interés común, la perpetuación de la especie a través del hijo, la colaboración del padre y la suegra -al ocultar la muerte del

primero a la joven esposa- al feliz nacimiento y crianza del nuevo ser. La versión que poseemos en Carmona, cantada por María Nuevo, queda interrumpida cuando la esposa se prepara para ir a misa. Anteriormente se nos narra la llegada del esposo de la guerra: “Ya viene don Pedro de la guerra herido,/ y viene que vuela para ve(r) a su esposa”. Entonces se detalla la condición de recién parida de la esposa y la premura del esposo:

“-¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
-Yo estoy bien, don Pedro, si tú vienes sano.
-Alárgame al niño, que quiero besarlo.
Acaba, Teresa, de darme razones,
Que me está esperando el rey de la corte.”

Posteriormente se detalla la muerte de don Pedro:

“Al salir a la puerta un suspiro dio
ya queda Teresa con grande dolor”.

Apreciamos que el romance estaba contaminado puesto que la informante dudaba a la hora de cantarlo. Es raro que quede “con dolor” pues la mujer no sabe de la muerte del marido. El final truncado de dicha composición resume cómo la esposa se prepara para ir a misa:

“-Que repiquen las campanas con grande alegría
pa que no se entere la recién parida.
Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
Se estaba peinando pa salir a misa”.

7. *Adúlteras.*

a. Gerineldo + La boda estorbada.

Según P. Piñero y V. Atero este romance, junto con “Delgadina”, es el más extendido en la tradición moderna⁶¹. A pesar de esta difusión sólo poseemos una versión en Carmona cantada por Aurora Vargas Rionegro. Dicha versión aparece contaminada con “La condesita”, lo cual según estudió D. Ramón Menéndez Pidal era una tónica común de las versiones meridionales de este romance. El profesor Piñero reafirma que la tendencia habitual en

61. *Romancero de la tradición moderna, op. cit.*, pág. 173.

Andalucía es cerrar dicho romance con este final, característica que se repite en versiones recogidas en Tocina, Alcolea del Río, Brenes, Cantillana, Mairena del Alcor y Marchena. El tema del romance, de origen carolingio, recrea los amores de Emma, la hija de Carlomagno, con Eginardo (de donde procedería el nombre de Gerineldo, o Girineldos con esta terminación en -os tan típica de la onomástica de raigambre carolingia. D. Ramón Menéndez Pidal se basó en el romance de “Gerineldo” para ejemplificar su ya conocido método geográfico. De ese trabajo inicial parte la división en dos áreas mayores peninsulares en la pervivencia y peculiaridad de este romance: la zona del noroeste, caracterizada por una serie de motivos que no aparecen en nuestra versión y la zona del sureste, cuyos tópicos responden a las peculiaridades de nuestra versión. En primer lugar, aparece reflejado el deseo expreso de la infanta de retener al paje a su “albedrío”:

“-Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
esta noche si usted quiere puede subir al castillo,
con zapatillas de seda pa que no fueras sentido.”

Curiosa es la sutileza que en la versión carmonense se presenta, puesto que en la versión de Alcolea del Río la doncella es más explícita:

“-Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
¡Quién te cogiera dos horas dos horas a mi albedrío!”⁶²

Otro de los tópicos folklóricos más comunes de las versiones meridionales es el consejo de la joven que señala a Gerineldo el jardín para ocultarse del rey. Así se aprecia en la versión de Alcolea del Río: “-Vete por esos jardines, cortando rosas y lirios”. Sin embargo, en la versión carmonense la sugerencia la hace el propio Gerineldo, probablemente debido a la reelaboración a la que la tradición oral somete a los romances:

“-¿Por dónde me iré yo, que esto no sea conocido?
Me iré por los jardines cogiendo rosas y lirios.”

Y, por último, el juramento a la Virgen de la Estrella que tiene hecho el paje para no casarse con la mujer antes gozada. Este juramento explícito aparece en la versión que cotejamos de Alcolea

62. Versión de Balbina Sierra Aguado, recogida por M^a Ángeles Bazalo Miguel el 12 de abril de 2000. Dicha versión no está publicada.

del Río: “-Porque tengo juramento con el santo de la Estrella / que mujer que yo gozara no me casaba con ella”. Mientras que en la de Carmona se realiza el juramento “por la Santa Trinidad”. Curiosamente este juramento deturpado se repite en la versión que encontramos en Tocina:

“Después de bajar un monte, ha bajado a una cañá(da) se ha encontrado a un vaquerito de la santa Trinidad”⁶³.

“Juramento tengo hecho a la Virgen de la Estrella mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella”.

A lo que ella contesta:

“Juramento tengo hecho a la Virgen del Pilar si no te casas conmigo mi padre te matará”

b. Galán que corteja a mujer casada.

El tema del adulterio es recurrente en la temática del romancero. La insistencia del caballero ante una mujer casada, que se resiste en el primer encuentro, y que sucumbe ante sus encantos después de mucha persistencia resume la temática de este romance. Múltiples tópicos recurren esta composición: el enclave del mismo en una mañana de domingo camino de misa, la belleza de la amada comparable a la de un ángel, el diálogo del amado con un “pajarillo” que le aconseja la persistencia ante su objetivo y la consumación de la relación. Finalmente, la condena moral de la amada:

“Clara soy, Clara me llamo, siendo clara me enturbié.
Nadie diga en este mundo: -De esa agua no he de beber.
Porque yo la bebí clara y bebiendo la enturbié”.

La estructura de este romance, invariable, la encontramos también en Brenes, Tocina y Alcolea del Río.

8. *Incestos*.

a. Tamar.

Este romance es uno de los pocos que se han conservado de inspiración bíblica en el ámbito panhispánico. La historia se remonta a

63. Versión cantada por Clemencia Niza Plata, recogida por M^a Ángeles Bazalo Miguel el 15 de mayo de 1995. Dicha versión no está publicada.

la Biblia, *Libro II de Samuel*, 13, 1-34, donde se cuenta la historia de los hijos de David, el forzamiento de Tamar por su hermano Amnón, y la muerte de éste a manos de su otro hermano, Absalón, que así repara la violación de Tamar. Por tanto, estamos ante un romance incestuoso que inspiraron a muchos de los dramaturgos del Siglo de Oro. La difusión de esta historia es extraordinaria, puesto que se extiende por todas las zonas a excepción de los enclaves judeo-españoles de Oriente. En la Península, Alvar señala dos amplias zonas claramente diferenciadas: el norte hasta la frontera Duero-Tajo, y el sur; destacan las peculiaridades de las versiones andaluzas que con su fuerza de irradiación e innovaciones se extienden por toda la Península. Un claro ejemplo de estas transformaciones sufridas en la transmisión es la sustitución del original nombre de Amnón por Tarquino, nombre prototípico de violador en todo el romancero hispánico (derivado del violador Tarquino del romance de “Tarquino y Lucrecia”). A partir de este nombre son múltiples las variantes que se pueden presentar⁶⁴. El nombre del padre, David, no se menciona en las versiones peninsulares, y en la mayoría de los casos ha sido sustituido por una denominación genérica (“un rey moro”), que refleja la tendencia popular de hacer a los moros protagonistas de acciones condenadas por la moral cristiana.

La versión que encontramos en Carmona, cantada por Enriqueta Caballero, resume la concisión narrativa que presentan las versiones andaluzas. Plasma el incesto en los dos primeros versos: “Rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba; / estando por Altasmores se enamoró de su hermana”. El hermano enamorado cae enfermo y es curioso el diálogo que establece con la madre, en la versión carmonense, frente al tradicional que sería con el padre:

“-¿Qué te pasa, hijo mío? ¿Qué te pasa, hijo del alma?
-Tengo una fiebre, madre, que me traspasa el alma?
-¿Quieres que te mate un ave, de ésas que vuelan por casa?
-Sí, mátemela usted, madre, y que la traiga mi hermana.”

La violación se consuma y así lo confiesa la hermana:

“-Que Dios te mande un castigo, hermano de la mala entraña.
Yo entré en tu cuarto mocita, y ahora soy como casada”.

64. Curiosa es la vulgarización del nombre que presenta la versión cantada por Josefa Núñez en Tocina, sin publicar, que lo llama “Paquito”.

La pervivencia de este romance lo atestiguan las versiones encontradas en Brenes, Tocina y Alcolea del Río.

9. *Varias aventuras amorosas.*

a. La viudita del conde Laurel.

Este texto se transmite básicamente a través de la canción infantil, aunque sin duda procede de un romance tradicional del que no poseemos noticia alguna, y supone el ejemplo del estadio más avanzado a que un romance puede llegar en su evolución tradicional. Se ha perdido todo antecedente en la historia, quedando sólo el motivo de la elección del marido por parte de la viuda en una especie de torneo de amor con aire galante.

El texto, tal y como se conserva, es un buen ejemplo de un romance-diálogo con una única escena, lo que no es usual en la pervivencia moderna, que se decanta por el romance-cuento. Esta estructura sintética podría explicarse por su difusión como canción infantil.

10. *Burlas y astucias.*

a. El cura enfermo.

La temática sarcástica de este romance y su carácter hexasilábico hacen que no esté incluido en las antologías clásicas del romancero. El carácter socarrón y anticlerical de la composición, donde se narra la aventura amorosa del cura con su criada, dan un carácter heterodoxo a esta composición. La versión que poseemos en Carmona, cantada por Enriqueta Caballero⁶⁵, es una de las pocas manifestaciones que encontramos en esta zona, y sólo podemos cotejarla con una en Alcalá de Guadaíra. Una de las características que apreciamos en esta versión es el final irónico que lo separa de las versiones del norte de la Península:

“Y a los nueve meses parió la criada
un cura pequeño con capa y sotana.
-Échalo a la cuna. -No me da la gana,
que tengo dos tetas como dos campanas,
que me dan más leche que una fuente da agua”.

65. Según la informante aprendió este romance cuando trabajaba en el campo.

11. Religiosos.

Hemos recogido un total de trece versiones pertenecientes a siete temas. El tema que cuenta con más versiones es el de “Madre, a la puerta hay un niño”, con un número de siete y plena vitalidad. El número y variedad de temas es el esperable en la zona y en Andalucía, y es bastante elevado en relación con el resto de apartados temáticos del romancero, ya que los temas religiosos se suelen encontrar encajados en el repertorio infantil (donde llegan en ocasiones a perder su temática de origen) y navideño, ámbitos en los que aún parece que perdura la tradición oral con mayor vigor.

a. Santa Catalina.

A pesar de que la versión que recogimos está truncada y sólo presenta los primeros versos, se trata de un romance bastante extendido a través de los círculos del folklore infantil⁶⁶. Con respecto a la historia original, que narraba el martirio de una pagana convertida en la Alejandría del siglo IV después de Cristo, se produce una reelaboración en la que, “como es norma en la adaptación de los temas a los gustos de la tradición moderna, la santa se presenta como hija de un moro y de una renegada, para acercar el relato a nuestro contexto histórico”⁶⁷. A partir de ahí, dentro del grupo de romance infantil que Pelegrín llama “historia desarrollada tendente a la reducción”⁶⁸, la historia aparece muy simplificada, con una gran economía de recursos y con estribillo propio para el canto de corro, variable según las zonas donde se canta⁶⁹. Aunque no es nuestro caso, es posible encontrarlo contaminado por el tema “Marinero al agua”. En nuestra brevísima versión, con todo, se observa la reelaboración espontánea de las informantes. A pesar de que se entrevistaba a María Burraco, que cantaba “paseaba una señora” (nótese que no sigue la rima asonante en a-a), Pepita Méndez intervino para hacer la rima con “zagala”:

“Por la baranda del cielo paseaba una señora
toda vestida de blanco que Catalina se llama”

b. Santa Elena.

La versión única de este romance que recogimos en nuestra encuesta está prácticamente completa y responde al estilo de las

66. Véase Celaya, *op. cit.*, p. 197, y Pelegrín: “Romancero...”, p.358.

67. Piñero y Atero: *Romancero de la tradición...*, p. 198.

68. *Op. cit.*, p. 358.

69. Cfr. Piñero y Atero: *Romancero de la tradición...*, p. 198.

70. Celaya, *op. cit.*, 221-222; Pelegrín, *op. cit.*, 358.

71. Como indican Piñero y Atero en el *Romancero de la tradición...*

72. Así, afirmaba Gabriel Celaya: “Menéndez Pidal me ha dado otra versión de este romance, que se recogió en Montevideo y que, según dice, se refiere a Santa Irene, patrona de Santarem, y que está muy difundida en Galicia y Portugal” (*op. cit.*, p 222).

73. Cfr. González: “El romancero sacro y la literatura apócrifa”, en *El Romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 371-379, p. 375.

versiones más extendidas, dada su métrica hexasilábica, que, al parecer, es la más popular y la añadida al repertorio infantil⁷⁰, también dentro de las llamadas “historia desarrollada tendente a la reducción”. En este caso, incluso desde el punto de vista del transmisor (pues no se planteó como un romance religioso), se ha dado un fenómeno de paganización habitual⁷¹ por el cual la historia cobra valor en sí misma como aventura amorosa prescindiendo de su origen religioso. De hecho, la expansión en gran parte de la Península con el nombre de Elena olvida el origen histórico: este romance se extiende también con el nombre de Santa Iría o Santa Irene, que fue requerida de amores por un caballero al que rechazó por no romper su voto de castidad. Su cabeza degollada bajó llevada por la corriente hasta Santarem, ciudad de la que es patrona⁷². Como rasgo estilístico llamativo propio del romance, además de las repeticiones de los versos, que apoyan al ritmo y se prestan al juego, hay que destacar el juego de diálogos, en los que se obvian verbos introductorios de manera que la dramatización implícita es la que ayuda al reconocimiento de los personajes:

“Pasó un caballero pidiendo posada.
-Si mi madre quiere, yo de buena gana.”

Asimismo, el elemento mágico milagroso está muy condensado y es muestra de la reducción extrema de la historia:

“tiró de la mata y Elena salió”

c. La huida a Egipto, también llamado “El milagro del trigo”.

Es un tema que se canta como villancico navideño a pesar de que la única referencia a estas fechas es la situación de la anécdota en la huida a Egipto. Sorprende encontrar una versión bastante completa de este romance y ninguno del mucho más famoso “La Virgen y el ciego”, que abunda en la zona.

En ambos, la historia originaria, que en este caso narran los evangelios apócrifos⁷³, en concreto el *Libro de la infancia del Salvador*⁷⁴, cambia de protagonista y pasan a ser milagros marianos y no de Jesús. A pesar de la difusión escrita del romance⁷⁵, la tradición oral ha marcado las distintas versiones. Así, por ejemplo, es frecuente encontrarlo fusionado con el de “Madre, en la

74. “Ocurrió de nuevo un día de sementera que Jesús iba atravesando el Asia y vio un labrador que sembraba cierto género de legumbres, por nombre garbanzos, en una finca que es llamada la cercana a la tumba de Raquel, entre Jerusalén y Belén. Jesús le dijo: «Hombre, ¿qué es lo que estás sembrando?» Mas él, llevándolo a mal y burlándose de que un muchacho de aquella edad le hiciera esta pregunta, respondió: «Piedras». Y Jesús le dijo a su vez: «Tienes razón, porque efectivamente son piedras». Y todos aquellos garbanzos se convirtieron en piedras durísimas, que aún conservan la forma de garbanzos, el color y aun el ojo en la cabeza. Y de esta manera todos aquellos granos, tanto los ya sembrados como los que iban a serlo, se convirtieron en piedras. Y hasta hoy, buscándolas con cuidado, se pueden encontrar dichas piedras en el mencionado campo” (Santos de Otero, 369, *Los Evangelios apócrifos*, Biblioteca de autores Cristianos, Madrid, La Editorial Católica, 1985,

75. Mendoza afirma: “poseo varios pliegos sueltos de fines del XIX a 1913” (*op. cit.*, p. 496).

puerta está un niño”, como nos ha ocurrido en la versión recogida en Tocina. Desde el punto de vista métrico y estilístico, destaca el cambio de ritmo y el polisilabismo, íntimamente unidos, para marcar cambios de ritmo en los diálogos

“Y el labrador dice: -Señora, sembrando...”

Y en la moraleja:

“Y ese fue el castigo que el Señor le dio
por ser mal hablado aquel labrador”.

Como veremos en las versiones del siguiente tema, es una manera de estructurar en estrofas mediante el uso de un “pseudo-estribillo” que no implica repetición de letra o rima.

c. Madre, en la puerta está un niño (equivale al tema “Niño perdido”, aunque algunos autores, como M^a Jesús Ruiz, lo interpretan como dos temas distintos).

Se trata, con diferencia, del romance religioso más extendido, y prueba de ello es que se grabaron otras siete versiones en Tocina y tres en Alcolea. También se encuentra en pliegos⁷⁶, pero la difusión tradicional es clara (de todo nuestro repertorio, es el único que nos ha llegado de forma tradicional, y no encuestando, ya que lo hemos oído y aprendido en nuestra infancia). Por ejemplo, se pueden comparar los versos:

“Entró el niño y se sentó, y estándose calentando
le pregunta la patrona”
(Gracia García)

“Y entra el niño y se calienta, y apenas se calentaba
le pregunta la patrona de qué tierra y de qué patria”
(Luisa Pan)

“Entra el niño y se calienta y calentándose está,
le pregunta la patrona de qué tierra y de qué paz”
(Antonia Blanco)

“Entró el niño y se sentó, y estándose calentando
le pregunta la patrona de qué tierra y de qué mando”
(Inés Alcaide)

76. Mendoza dice: “conozco dos pliegos sueltos, el más antiguo de 1848, y poseo cuatro más en los que va seguido por *El milagro del trigo*, y en dos de ellos figura también *La fortuna de la samaritana*” (*op. cit.*, p. 497).

“Entró el niño y se calienta y apenas se calentó,
..... de que tierra venís vos”
(María Rodríguez)

“Entró el niño y se sentó, y mientras se calentaba
le preguntó la señora de qué tierra y de qué patria”
(Sofía Cabeza)

“Entró el niño y se sentó, y apenas se calentaba
le pregunta la patrona de qué tierra y de qué patria”
(Julia Núñez)

El juego de diálogos y tiempos verbales es habitual en el estilo del romancero, si bien, desde este punto de vista, este tema se caracteriza por la combinación de versos de seis y ocho sílabas, al hilo del cambio de música y de rima y la repetición de esos versos más cortos, en la mayor parte de las versiones. De esta manera, como se ha dicho en el caso anterior, se da una pseudo-estructura estrófica, donde los versos de seis sílabas hacen de “estribillo”:

“Pues dile que entre, se calentará,
porque en esta tierra ya no hay caridad”

“Mi madre del cielo, mi padre también;
yo vine a la tierra para padecer”

“Desde que nací mi cama es un rincón
y hasta que me muera ha de ser así”
(Luisa Pan; nótese aquí la rima cruzada con el verso anterior al correspondiente)

d. La Virgen camino del Calvario.

Los romances del ciclo de la Pasión “son menos y de una difusión más limitada por la Península y Canarias que los de Navidad”⁷⁷. La versión que recogimos es la única que, siendo recitada y no cantada, mantenemos como parte de la tradición oral de Carmona, a pesar de nuestras dudas, ya que los romances recitados suelen ser fruto de la memoria y la formación escolar o religiosa. Ana Pelegrín afirma que en el romancero infantil los romances, dentro del ciclo de la Pasión “suelen entremezclarse con recitados y ora-

77. Según Piñero y Atero: *Romancero de la tradición...*, p. 215.

ciones”⁷⁸. Ciertamente, comparado con la versión recogida en Piñero y Atero⁷⁹, sólo podemos indicar algunas semejanzas. Ahora bien, desde el punto de vista estilístico, la métrica y la rima (sólo dos: e-a y a-a) lo encuadran en la forma estrófica del romance (así como el comienzo *in media res*: “Un hijo que yo crie...”) y desde el punto de vista temático, se muestran elementos de l folklore que aparecen en otros romances del ciclo: mezcla de motivos.

“llamaremos a San Juan y también a la Magdalena,
y cambié(n) a Santa Lucía que fue bella compañera”

Horas de madrugada:

“Al revolver una esquina⁸⁰ que la madrugá llegaba”

“-Por ahí pasó, señora, antes que el gallo cantara”,

San Juan tratado como “sobrino”:

“San Juan, como buen sobrino ha acudido a levantarla.
-Levántese usted, tía tía de toda mi alma”

(Antonia Infante)

e. La Samaritana.

No hemos encontrado en Tocina ni Alcolea ninguna versión de este tema, a pesar de que se afirma que “se encuentran versiones de él en casi todas las zonas peninsulares, aunque estas no sean muy frecuentes”⁸¹. La informante María Burraco nos indica que el romance se escenificaba, aunque en la versión que nos canta se incluyen los “verbos dicendi” (aunque irregularmente, como es propio del estilo del romance).

“-Señor, no tengo marido. Dijo la samaritana.
-Siete maridos tuviste mas sin ninguno te hallas”

A pesar de pequeños olvidos, la historia, de las pocas basadas en el Nuevo Testamento que han pasado a la tradición romancística, se entiende bien. Estos “lapsus” pueden explicar algunos desajustes de rima que presenta la versión, pero, con todo, hay cambios de ritmo y medida extraños para un romance:

78. “Retahílas...”, p. 73.

79. *Romancero de la tradición...*, p. 215.

80. Nótese que este verso se repite en el tema “El crimen de D. Benito”.

81. Piñero y Atero, *op. cit.*, p. 202.

“Un día en que el Redentor a Samaria caminaba
cansadito del calor a descansar se sentaba
en el pozo de Jacob”

“-Señor, tú ere(s) algún profeta que mi pecado declaras.
-Yo no soy ningún profeta soy el hijo del Eterno
el Mesías que te aguarda”

(María Burraco)

f. Santa Teresa.

Según Galindo *et al.*⁸² se trata de un tema “raro”, y prueba de ello es que no se encuentra en la zona. Por desgracia, la informante se quedó bloqueada en el comienzo del mismo y no fue capaz de continuar. Tal vez le “falló” la relación de la tonada con la letra, porque empezó con la misma que “El patio de mi casa...”, y nosotras no supimos darle la pista para que se resituara. De cualquier modo, las tonadas, como hemos comprobado en nuestra experiencia como encuestadoras, son intercambiables en muchos casos. La versión prometía ser plenamente narrativa, dados sus comienzos:

“La vida de Teresa⁸³ es particular:
a edad de siete años su vida quiso dar”

(Enriqueta Caballero)

12. De animales.

a. Don Gato.

Hemos recogido cuatro versiones de este extendidísimo romancero propio del repertorio infantil⁸⁴, entre informantes de todas las edades (31, 25, 76 y edad sin declarar) y con ligeras diferencias que dan prueba evidente de la difusión tradicional del mismo a pesar de las versiones comerciales y musicales. Compárese:

“El gato por ir a verla se ha caído del tejado”

(Luisa Pan)

“Al recibir la noticia se ha caído del tejado”

(Sofía Cabeza)

82. *Op. cit.*, p. 525.

83. Aparece a veces también como título del tema.

84. Cfr. Celaya, *op. cit.*, 138-142.

“De contento que se puso se ha caído del teja(d)o”

(hija de Carmen Pérez)

13. *Asuntos varios.*

a. La doncella guerrera.

Al parecer este romance ya era conocido en el siglo XVI⁸⁵ y la edad de los informantes (61, 41 y edad sin declarar), así como el número de versiones que aparecen, le auguran cierta vitalidad. De las tres versiones recogidas en Carmona, dos presentan la llamada forma “vulgata” y una la forma plena, si bien sin introducción, en la que el rey va planteando a la doncella una serie de pruebas para que descubra su disfraz de varón. Piñero y Atero, en su caracterización del romancero andaluz, consignan esta convivencia como habitual en el género: “Un buen número de romances andaluces sólo se mantienen en lo que hoy se considera la versión vulgata del tema, lo que no quiere decir que no se encuentren en Andalucía temas en dos realizaciones diferentes, la vulgata y otra más conservadora, de raíces regionales más marcadas. Esta convivencia de las dos formas de actualizarse un tema en la zona la hemos documentado en muchos romances; sirva como ejemplo estas dos versiones de “La doncella guerrera”⁸⁶. La informante que nos cantó la versión completa (Enriqueta Caballero) afirmó haberla aprendido por oírla en las tareas del campo. Por otro lado, la versión breve, más extendida, se asocia con el romancero infantil⁸⁷, mediante el recurso que Pelegrín llama “fragmentación-reducción”⁸⁸: “es uno de los procedimientos más utilizados en el romancero infantil. La fragmentación obra por condensación, despojando de secuencias narrativas y convirtiéndose en un rasgo constitutivo. En el romance de *La doncella guerrera*, la supresión del diálogo del hijo del rey con la madre y las pruebas a la doncella, resuelve el romance en una escueta historia”. Este final trunco, en las versiones reducidas, queda acorde con la estructura del romance tradicional, acompañando a los rasgos estilísticos propios: paralelismos y repeticiones (versos 11 a 29 de la versión de Enriqueta Caballero), diálogos vivos con presencia irregular de “verbos dicendi”... Es posible que esta versión se haya extendido desde Andalucía hacia la zona norte (Pelegrín⁸⁹ dice que oyó el comienzo “En Sevilla un sevillano...” en una escuela de Zamora), aunque el motivo del sevillano no es prueba de ello. Como ejem-

85. Piñero y Atero, *op. cit.*, p. 223.

86. “El romancero...”, p. 472.

87. Celaya, *op. cit.*, 206, 207.

88. “Romancero...”, p. 365.

89. *Op. cit.*, p. 360.

plo del proceso de diversificación que la tradición ha llevado a cabo en este romance, se pueden comparar los versos que refieren el disfraz de la niña:

“Y su padre le decía: -Chiquilla, ¿qué vas a hacer con esa mata de pelo que te van a conocer?
-Padre, si lo tengo largo ya yo me lo cortaré, y con el pelo cortado un macho pareceré.”
(Antonia Blanco)

“-No vaya(s) a servi(r) al rey que te van a conocer, con esa trenza de pelo que parece(s) una mujer.
-Padre, usted me la recorta y un varón pareceré.”
(desconocemos nombre)

“-Hija, no sirvas al rey que te van a conocer, con esa trenza de pelo tú eres toda una mujer.
-Madre, usted me la recorta y un varón pareceré”
(Enriqueta Caballero)

En lo relativo al tema, no sólo es motivo universal el del disfraz de la doncella como varón, sino que también lo es específico del romancero, sobre todo del infantil: “Los temas del romancero infantil en un alto porcentaje lo constituyen los temas del universo femenino, exceptuando los temas burlescos y los religiosos (...) La mujer-niña explora en el romancero el sitio que le depara la sociedad, el aprendizaje de la condición femenina (...) [Por ejemplo,] la peculiar desgracia de no ser varón (...) La mujer se disfraza para ejercer la decisión de ser mujer libre y activa”⁹⁰.

b. Los primos romeros, también llamado “Los peregrinos”.

Hemos recogido tres versiones distintas de este romance que, al parecer, sólo se encuentra en la tradición moderna más actual⁹¹ y que parece restringido a la Península. A pesar de la referencia escrita además de la culta (fue inmortalizado por García Lorca), la variedad de las versiones parece responder a la difusión tradicional. Una de ellas es muy breve, con sólo la presentación, mientras que las otras presentan diferentes motivos, tras los cuatro primeros versos de presentación, hasta el punto de que son muy distintas:

90. Pelegrín, *op. cit.*, p. 367.

91. Piñero y Atero (*Romancero de la tradición...*, p. 232) afirman que la primera edición recogida es de Dámaso Ledesma en 1907. En pliego debió aparecer antes, ya que Mendoza (*op. cit.*, p.497) afirma que posee dos pliegos de la segunda mitad del XIX.

“Le ha preguntado el Papa que qué edad tienen.
Ella dice que quince y él diecisiete.
Le ha preguntado el Papa que si han pecado,
Y él le ha dicho: -Padre, un beso que le he dao.
Al pasar por el puente de la Victoria
él le dio la manita, pasó la novia”

(Guadalupe Valencia)

“La pelegrina lleva bajo sus brazos
una cesta de flores que haya comprado.
Al llegar al palacio suben arriba,
y en la sala del Papa los examina.
Le ha preguntado el Papa desde su cuarto
que si tiene ella algún pecado.
Le ha respondido ella: -Un beso que le he dado.
Y ha contestado el Papa desde su cuarto:
-¡Quien fuera peregrino para otro tanto!”

(Carmen Márquez)

Este tema, “por su inhabitual molde métrico (seguidillas de rima variada) y por la poca presencia del diálogo, se ha venido considerando como una pieza especial dentro del romancero, si bien la mayoría de los estudiosos no ha dudado en calificarlo como tal”⁹².

c. Las hijas de Merino.

Recogimos una versión de este romance, que no aparece en las colecciones antiguas y que se enmarca dentro del romancero infantil⁹³. Aunque en nuestra versión aparece la figura de “Merino”, que se consideró indicio de su antigüedad (el merino era el juez real del orden jurídico medieval), puede ser que el nombre se elija al azar o por deformaciones semejantes a “las más cercanas hijas de Marina, de Medina, del Madí, de Ceferino, como se conoce en las versiones modernas”⁹⁴ En este caso, aparece la versión sin contaminar con “Mi abuelo tenía un peral, mi abuelo tenía un manzano, mi abuelo tenía un huerto que criaba ricos nabos...”, que se presta más al baile infantil. Además, en contra de algunas versiones, sobre todo infantiles, donde la llamada “zona de sombra” hace que los informantes velen las situaciones “deshonrosas”, el eufemismo es aquí muy claro: “le quitaba la vida”, con la

92. Piñero y Atero, *op. cit.*, p. 232.

93. Pelegrín, “Retahí-las...”, p. 79.

94. Pelegrín, *op. cit.*, p. 79.

tradicional unión amor-muerte, seguida por el motivo de las faldas levantadas, que alude al embarazo y que encontramos en otros temas.

“-Padre, ¿qué me mira usted? -Hija, no te miro nada.
Que tienes la enagua alzada como una mujer casada”

(Gracia Nuevo)

“Aunque me cueste la vida, el portalico oscuro, en la casa metida, pertenecen a las fórmulas del encuentro amoroso en el lenguaje tradicional”⁹⁵, y aquí tenemos la variante “en una zarza metida”. Es más, ni siquiera se insinúa el matrimonio, como en otras versiones donde se anuncia: “Contigo me he de casar/aunque me cueste la vida”⁹⁶. Es, por tanto, si no una versión no-infantil, al menos más explícita que algunas como la recogida por Pelegrín en 1955 donde a la niña la encontraban “jugando al corro”.

d. Mambrú.

Las tres versiones recogidas del famosísimo romance basado en la historia del Duque de Malborough⁹⁷ pertenecen, sin duda, al repertorio infantil⁹⁸, de donde surgen las versiones más conocidas, pues no abundan en detalles de la infancia del Duque o de la muerte de su mujer tras conocer su desgracia, como en las versiones más largas y menos conocidas. Dentro de este grupo de versiones breves, con todo, hay variedad en motivos elegidos y en métrica (estribillo, música...), como lo demuestran nuestras versiones: Lolita Maqueda, que usa el “qué dolor, qué dolor, qué pena” para rellenar los versos, mezcla con el estribillo del patio de mi casa:

“hache, i, jota, ka, ele, eme, ene, o,
si tú a mí me quieres mucho a ti más te quiero yo”;

frente a esto, María Rodríguez (que canta con Enriqueta Caballero y Gracia Nuevo) incluye el motivo del entierro y el “estribillo”:

“Y en medio de la tapa un pajarito va,
bailando el pío-pío, bailando el pío-pá”.

95. Pelegrín, *op. cit.*, p. 82.

96. Pelegrín, *op. cit.*, p. 81.

97. En 1709 venció en Malplaquet a los franceses. “De ahí parece que procedía la leyenda que originó de inmediato la cancioncilla francesa extendida por los medios rurales (...) Don Ramón Menéndez Pidal no se conformó con estos orígenes franceses dieciochescos y defendió unos antecedentes más antiguos. Para él la canción se conocía ya a la muerte del príncipe de Orange en 1544 y a la del Duque de Guise, ocurrida en 1563. De ser esto así, podría hablarse de la poligénesis de este texto, que en sus diferentes épocas recrea los mismos motivos (...) el tema se hizo muy pronto popular en España; ya en el mismo s. XVIII se cantaba como tonadilla en algunas obras dramáticas y se registraron las primeras versiones”. (Piñero y Atero, *op. cit.*, p.225).

98. Celaya, *op. cit.*, p. 195.

3.3.2. *Narraciones de cordel o de ciego.*

No es este el lugar de repetir la controversia suscitada a raíz de la terminología y la delimitación de las versiones abarcadas por estos términos. Sólo destacaremos una presencia relativamente escasa dentro de nuestro corpus, a pesar de que el fenómeno social es bastante reciente: Rosario Burraco recuerda, allá por los años 50, los ciegos que iban recitando una historia que luego vendían sobre el papel, en la puerta de la plaza de Abastos que da a la calle Sacramento. Destacamos la presencia de dos versiones que no recogen Piñero y Atero 1987, ni el libro de Biblioteca Andaluza, como son “Constantina de la Sierra” y “Cúchares”. Lo llamativo es que tampoco las encontramos en las localidades colindantes, a pesar de que los motivos se adaptan perfectamente a lo hallado en el Romancero. El tema “Lolita y el novio”, que no aparece en Ruiz, que ha servido de base para nuestra clasificación, sí se ha recogido en otras zonas. Estilísticamente, estos romances se caracterizan por la mezcla de medida y rima, como iremos señalando.

1. *Amores desgraciados.*

a. Lolita y el novio.

A pesar de que no aparece en el repertorio de Ruiz, lo hemos incluido en el apartado “Amores desgraciados” por motivos temáticos. Desde el punto de vista rítmico, destaca el cambio de rima cada cuatro versos, pero mantiene los ocho versos en toda su extensión.

2. *Crímenes.*

a. El crimen de D. Benito.

Aunque bastante extendido por toda la geografía nacional, parece lógico encontrarlo con relativa abundancia en esta zona relativamente cercana a las tierras extremeñas. A pesar del cambio de rima cada cuatro versos y de su evidente origen moderno, parece que presenta rasgos suficientes para insertarse en la tradición oral: octosilabismo, paralelismos...

“La cajita de la madre con corona y cintas negras,
por todas partes que iba daba penita de verla.

La cajita de la niña con corona y cintas blancas
por fuera iba bonita y por dentro (d)escuartizada”

Cambios de diálogo y persona, comienzo in media res...

“Un domingo por la noche le di un besito en la cara,
y al revolver de una esquina me soltó una bofetada.
-La bofetá que me has dado me la tienes que pagar.
Mira si se la pagó que la mató a puñalás.”

Destaca la irregularidad que se observa en la rima a mitad del texto:

“-Mira que te mataré, con la punta del cuchillo
que tú en la mano me ves.”

(Josefa García)

b. En la provincia de Asturias, también llamado “La asturianita”.

Además de los cambios de rima, el romance mezcla diferentes medidas, como alternancias de seis, siete y ocho sílabas:

“En las montañas de Asturias una niña vi,
de catorce o quince años, regando su jardín”

(María Nuevo)

El tema, asesinato de la joven que rechaza las pretensiones de un hombre, es abundantísimo en la literatura de cordel.

3. *Incestos.*

a. Constantina de la Sierra.

No hemos encontrado en la zona ni en los repertorios ninguna versión de este romance, si bien Mendoza afirma tener un tema que denomina *El padre enamorado de su hija*, que, “en decasílabos, desarrolla en estilo cercano al de cordel el mismo tema que Delgadina y Silvana”⁹⁹, y que es posible que coincida parcialmente con el que aquí presentamos:

“-De antes era mi hija y ahora es mi enamorada”

99. *Op. cit.*, p. 497.

Se presentan, como es habitual en los romances de cordel, detalles truculentos:

“La cogió por las mantillas, los sesos le trapicaba.
De los pechos de la niña ha sacado dos tajadas”

(Carmen Pérez)

En cualquier caso, nuestra versión es octosilábica, y rítmicamente se asemeja al esquema canónico del romance, más que otros presentados como tales.

4. *Históricos.*

a. Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.

A pesar de que hemos mantenido el título porque evidentemente nuestra versión se corresponde con este tema, lo cierto es que, en contra de ciertas opiniones ya citadas, los distintos transmisores han ido modificando nombres y detalles; aquí, por ejemplo, la única referencia geográfica es Managua, que, evidentemente, no está en Cuba. Asimismo, se nombra como si fuera un lugar Resurrección, probablemente por deformación de “insurrección”, ya que a los rebeldes se los llama “insurrectos”. Finalmente, hay que destacar una métrica y una rima anómalos en el género romancístico:

“Seis soldados nuestros con su sargento y su batallón
le han salido al encuentro los insurrectos, ¡ay que dolor!
El cabecilla le dice así:
-To(do)s de rodillas vais a morir”

(Josefa García)

Ahora bien, el tema (el insurrecto reconoce a su hijo abandonado en España junto con su madre y le perdona la vida, enviándole dinero para la madre) y los rasgos estilísticos de diálogo y narración se ajustan perfectamente al romance de cordel.

5. *Toreros y bandoleros.*

a. Cúchares.

Tampoco hemos encontrado ninguna otra versión relativa a este torero sevillano, a pesar de que la literatura de cordel se ha hecho

eco en numerosas ocasiones de las andanzas de toreros y bandoleros. Como en las versiones anteriores, se da alternancia de distintas medidas; en este caso, además, acompañando al cambio de ritmo (como en el tema “Milagro del labrador”).

“Por allí vienen los toros, por la mitad del camino,
han salido a torear Cúchares y sus amigos.
-Ven acá, torito, ven acá pa(ra) acá,
que yo soy torero y te voy a matar”

(María Burraco)

No faltan recursos propios de la tradición oral, como la alternancia de diálogos y expresiones formularias del tipo “diciendo de esta manera”.

6. *Asuntos varios.*

a. La enfermera.

Tenemos de este romance dos versiones casi idénticas (una más corta que otra) que pueden alimentar las teorías de la recitación memorística. Una de ellas fue cantada por una mujer de 41 años con su hija de 10, lo cual augura cierta vitalidad para el tema. Estilísticamente, es un romance canónico, aunque hexasilábico: en primera persona, muy narrativo, con mezcla de estilos directo e indirecto, sin verbos *dicendi*...

“Una noche sola que lo fui a curar
me pidió el herido un beso na(da) más.
Como lo pedía con tanta ansiedad,
yo fui y se lo di por la caridad.
-Deme usted, enfermera y me curaré,
dame otro, enfermera y me pondré bien.”

(Enriqueta Caballero)

4. CONCLUSIONES.

A raíz del análisis de los temas y variantes encontrados, podemos afirmar sin reservas que el Romancero de la tradición moderna en Carmona responde a las coordenadas establecidas para el Romancero meridional. Esto se demuestra en la abundancia de versiones

infantiles, que dan prueba de la tendencia a la concisión y reducción de los romances en toda la zona sur; en la selección de temas novelescos por encima de los históricos; y en la tendencia al lirismo de la mayor parte de las versiones. Asimismo, se pueden observar en nuestro corpus las características definitorias del Romancero de la tradición moderna panhispánico: polisilabismo, contaminación de temas, etc., tal como indicamos en el apartado correspondiente al análisis métrico y estilístico. En el comentario detallado de cada uno de los temas, hemos tratado de encontrar los rasgos peculiares del romancero carmonense en relación con su entorno geográfico, que ha sido objeto de nuestra propia investigación, aún sin publicar, con especial referencia a las localidades de Tocina y Alcolea del Río. Ahora bien, estos rasgos peculiares son muy escasos: sólo cabe destacar la presencia exclusiva en Carmona de algunos temas como “La Samaritana”, “Constantina de la Sierra” o “Cúchares”, de los cuales los dos últimos corresponden al romancero de cordel, donde no es de extrañar un mayor localismo. Por lo demás, hay que tener en cuenta que la metodología y la ocasionalidad de la encuesta dejan la puerta abierta a posteriores investigaciones que darían lugar a un corpus más amplio donde se recogieran temas frecuentes en la zona que nosotras no encontramos. De ahí que no nos haya parecido oportuno un análisis estadístico o puramente numérico del mismo. El presente estudio debe entenderse como un acercamiento al género del romance oral en el cambio de siglo, pero no es un estado de la cuestión definitivo, por la propia naturaleza de su objeto, siempre cambiante.

BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV (1982): *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, encuesta norte 1977 del Seminario Menéndez Pidal, 2 vols. Gredos. Madrid.
- ALVAR (1972): “Una recogida de romances en Andalucía (1948-1966)”, en AAVV: *El romancero en la tradición oral moderna*. Gredos. Madrid.
- ANÓNIMO (1982): *Cancionero del campo*. Edición de Bonifacio Gil. Taurus. Madrid.
- ANÓNIMO (1987): *Lírica tradicional hispánica*. Edición de Elbers. Taurus. Madrid.

ANÓNIMO (1994): *Romancero*. Edición de Paloma Díaz-Más. Crítica. Barcelona.

ANÓNIMO (1999): *Romancero*. Edición de Pedro Piñero. Biblioteca Nueva. Barcelona

ANÓNIMO (2000): *Romancero*. Prólogo de Rafael Lapesa. Círculo de Lectores. Barcelona.

ATERO BURGOS, (ed.) (1996): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. Sevilla.

CATALÁN (1979): “El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX”, en *Romancero hoy*.

CATALÁN (1981) “Permanencia de motivos y apertura de significados: muerte del príncipe don Juan”, en *Arte poética*, 1998, 2, pp. 35-36.

CATALÁN (1989): “El campo del romancero, presente y futuro”, en Piñero *et al.* (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 29-47.

CELAYA, Gabriel (1981): *La voz de los niños*. Laia. Barcelona.

CID (1999): “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)”, en AAVV: *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Fundación Machado. Sevilla.

DEBAS (1996): “Poética del romancero”, en Atero Burgos, Virtudes (ed.): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. Sevilla, pp. 89-105.

FRAILE (1996): “Apuntes sobre la ocasionalidad en el romancero tradicional moderno”, en Atero Burgos, Virtudes (ed.): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. Sevilla, pp. 45-67.

GALINDO *et al.* (1989): “Hacia una exploración sistemática del Romancero de Andalucía Occidental”, en Piñero *et al.* (eds.): *El Ro-*

mancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 521-548.

GARCÍA BENÍTEZ (1988): *El folklore infantil andaluz*. Ed. Andaluza Unidas, SA. Sevilla.

GARCÍA MATOS (1951) *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. CSIC, instituto de musicología. Barcelona.

GERICKE (1989): "Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional", en Piñero *et al.* (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 65-70

GONZÁLEZ (1989): "El romancero sacro y la literatura apócrifa", en Piñero *et al.* (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 371-379.

MENDOZA (1989): "Una colección inédita de romances andaluces", en Piñero *et al.* (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 481-499.

MENÉNDEZ PIDAL (1906): "Los romances tradicionales en América", en *Los romances de América* (1948), pp. 11-46.

MENÉNDEZ PIDAL (1968): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia. Espasa-Calpe, Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL (1945): "Cómo vivió y cómo vive el romancero", en *Estudios* (1973), pp.429-432.

MENÉNDEZ PIDAL (1979): "El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX", en *El romancero hoy: nuevas fronteras*. Cátedra-Seminario Menéndez Pidal. Madrid, pp. 217-256.

PELEGRÍN (1989): "Romancero infantil", en Piñero *et al.* (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 355-369.

PELEGRÍN (1996): "Retahílas, romances de la tradición oral infantil", en Atero Burgos, Virtudes (ed.): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. Sevilla, pp. 69-87.

- PEREZ CLORET (1940): *Romances de la sierra de Cádiz*. Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos. Larache.
- PIÑERO Y ATERO (1980): *Romancerillo de Arcos*. Fundación Machado y Diputación de Cádiz. Cádiz.
- PIÑERO Y ATERO (1986): “El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de *Micrófilo* a hoy”, *Philologia Hispalensis* IV/IV/I (241-254).
- PIÑERO Y ATERO (1986): *Romancero andaluz de tradición oral*. Ed. Andaluza Unidas SA. Sevilla
PIÑERO Y ATERO (1987): *Romance-ro de la tradición moderna*. Fundación Machado. Sevilla.
- PIÑERO Y ATERO (1989): “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en 463-477.
- PIÑERO Y BALTANÁS (eds.) 1992: *Micrófilo, Folklore guadalcanalense*. Guadalmena. Alcalá de Guadaira.
- PIÑERO *et al.* (eds.) (1998): *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Fundación Machado. Sevilla.
- RODRÍGUEZ MOÑINO (1970): *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Castalia. Madrid.
- RUIZ (1995): *La tradición oral en el campo de Gibraltar*. Diputación de Cádiz. Cádiz.
- RUIZ (1996): “La investigación en el Romancero gaditano”, Atero Burgos, Virtudes (1996): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. pp. 221-242.
- SALAZAR (1996): “Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar tradicionalizado”, en Atero Burgos, V (ed.): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. Sevilla, pp. 257-274.
- SÁNCHEZ ROMERALO (1979): “El romance oral ayer y hoy: breve historia de la recolección moderna (1782-1970)”, en *Romancero hoy*.
- SANTAANA (1999): *Cuentos y romances andaluces*. Sevilla, Signatura.

VÁZQUEZ RECIO (1996): "La unidad poética motivo en el romancero del sur: un estudio del Conde Niño", Atero Burgos, Virtudes (ed.): *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla, Universidades de Sevilla, Cádiz e Internacional de Andalucía. pp. 229-242

VÁZQUEZ SOTO (1992): *Romances y coplas de ciego en Andalucía*. Muños y Montraveta. Sevilla.