

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**EL ROMANCERO TRADICIONAL EN LA CAMPIÑA
ORIENTAL SEVILLANA:
RECOPILACIÓN, EDICIÓN Y ESTUDIO**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

DOLORES FLORES MORENO

DIRIGIDA POR:

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

SEVILLA, 2006

AGRADECIMIENTOS

A lo largo del camino que se recorre realizando un trabajo como el que aquí se presenta, se contraen deudas, unas más amplias que otras pero todas importantes, con muchas personas, en muchos sentidos. Deseo que estas primeras líneas expresen mi agradecimiento a todas ellas, esperando no olvidarme de nadie.

En primer lugar a mi profesor D. Pedro Piñero, al que nunca podré expresar en la medida que lo siento, mi gratitud por haberme acogido como alumna ayudándome a encauzar mi carrera y mis estudios. Sin duda en él he tenido mucho más que un magnífico director para mi Tesis, por su apoyo incondicional a mi trabajo en todo momento, por su disposición permanente para prestarme la ayuda que le he solicitado y por su cercanía en los momentos difíciles. Tanto su lugar de trabajo en el Departamento o en la Fundación Machado como su propio hogar han estado siempre a disposición de cualquier consulta que tuviera que hacerle, teniendo igualmente abiertas las puertas de su biblioteca personal. También, cómo no, tengo que agradecer las indicaciones, sugerencias y consejos valiosísimos que me ha dado, sin los cuales esta Tesis de ninguna manera hubiese llegado a su fin.

A la Fundación Machado, que me ha servido de apoyo metodológico a través de su biblioteca y sus archivos.

A los informantes, que con tanta amabilidad me han abierto las puertas de sus casas y han hecho verdaderos esfuerzos por ayudarme, recordando canciones que en ocasiones hacía décadas que no cantaban. No es menos de agradecer el que hayan aceptado retroceder a su infancia enfrentándose a momentos de enorme emotividad por el recuerdo de sus seres queridos.

A los profesores de las Escuelas de Adultos, que con infinita paciencia han permitido que les interrumpa el desarrollo de las clases y han colaborado siempre con entusiasmo para encontrar informantes. Al mismo tiempo han puesto a mi disposición aulas y otras dependencias para que pudiera realizar las entrevistas.

A las personas que, aunque sus nombres no figuren aquí como informantes, me han servido de guía en varios pueblos, en la difícil búsqueda de alguien que pudiera ayudarme.

A los profesores de los centros que se han prestado a pasar las encuestas a sus alumnos con un afán desinteresado y loable de colaborar, aunque estos esfuerzos no siempre han tenido los resultados esperados.

Desde luego, a mis convecinas de Fuentes de Andalucía, que sufrieron con infinita paciencia innumerables entrevistas en mis primeras encuestas. Aquel contacto inusualmente continuado creó lazos de amistad que aún perduran. Sin lugar a dudas a ellas debo gran parte de lo que sé en materia de romancero y en otros aspectos ajenos a la literatura.

A las personas encargadas de Bibliotecas, Centros de la Mujer, Oficinas de Turismo, Concejalías de cultura y otras instituciones que me han atendido en las distintas localidades.

A la Consejería de Educación y Ciencia por haber dado luz verde a mi proyecto, concediéndome una Licencia por Estudios con el fin de llevarlo a cabo.

Por supuesto, también mi agradecimiento para mis compañeros del Equipo de Investigación de la Fundación Machado, Antonio J. Pérez Castellano, José Luis Agúndez, José Pedro López Sánchez y Manuel Fernández Gamero cuyo apoyo, ayuda y palabras de ánimo han sido especialmente importantes para mí.

A todos, mi agradecimiento más sincero.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

I.	JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS	15
II.	LA ZONA GEOGRÁFICA INVESTIGADA: LA CAMPIÑA SEVILLANA EN SU VERTIENTE ORIENTAL	
	II. 1. Delimitación y caracterización geográfica	17
	II. 2. Aspectos históricos	19
	II. 2.1. Historia de las localidades	19
	II. 2.2. Conclusiones sobre la evolución histórica de la zona	49
	II. 3. Aspectos socio – económicos	52
	II. 4. Aspectos culturales	57
III.	HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN	
	III. 1. Historia de los estudios romancísticos en Andalucía	61
	III. 1.1. Provincias de Andalucía Oriental: Jaén, Almería, Granada, Málaga y Córdoba	67
	III. 1.2. Provincias de Andalucía Occidental: Cádiz, Huelva y Sevilla	68
	III. 2. Los estudios sobre romancero en la Campiña oriental	75
	III. 2.1. Antecedentes de la recopilación de romances en la zona ..	75
	III. 2.2. Aportación del presente estudio al romancero andaluz	77
IV.	DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	
	IV. 1. La recopilación del <i>corpus</i> : la encuesta	75
	IV. 2. Los informantes	
	IV. 2. 1. Carácter femenino del romancero	94
	IV. 2. 2. Edad	99
	IV. 2. 3. Nivel socio-cultural	107
	IV. 2.4. Informantes excepcionales	114

IV. 3. El romance tradicional dentro de los repertorios orales de los informantes	119
IV. 4. El proceso y los lugares de transmisión	122
IV. 5. Vigencia y funcionalidad del romancero hoy: presente y futuro de la tradición oral. Estudio comparativo de los repertorios antes y ahora	129
IV. 6. Incorporación de las nuevas tecnologías al estudio y difusión del romancero	131
V. CRITERIOS PARA LA CLASIFICACIÓN Y EDICIÓN DE LOS TEXTOS	
V. 1. Criterios de clasificación	135
V. 2. Criterios de transcripción	138
V. 3. Descripción del encabezamiento de los textos	142

GRÁFICOS, CUADROS Y MAPAS

MAPA I: Áreas territoriales de la provincia de Sevilla	145
MAPA II: Mapa pormenorizado de la Campiña Oriental Sevillana	147
MAPA III: Área investigada en relación con la totalidad de la provincia ..	149
GRÁFICO I: Distribución de informantes por sexos	151
GRÁFICO II: Distribución de informantes por edades	151
GRÁFICO III: Distribución de los informantes por edades en relación con el número de versiones aportadas	153
GRÁFICO IV: Distribución de informantes menores y mayores de 60 años en relación con el número de versiones aportadas	155
GRÁFICO V: Distribución de informantes por nivel cultural	157
GRÁFICO VI: Distribución de los romances por temas	159
GRÁFICO V: Distribución de los bloques temáticos del romancero	159

ANÁLISIS Y ESTUDIO DEL *CORPUS*

I. NOCIONES PRELIMINARES	163
II. VALORACIÓN GENERAL DEL CORPUS	169
III. EL ROMANCERO DE LA CAMPIÑA: PARTE DEL ROMANCERO ANDALUZ	182
IV. ESTUDIO DE LOS TEMAS	
A. Romances Carolingios	187
B. Romances Caballerescos	193
C. Romances Líricos	212
D. Romances de Historia Contemporánea	215
E. Romances sobre la Conquista Amorosa	224
F. Romances de Amor Fiel	246
G. Romances sobre la Ruptura de la Familia	262
H. Romances sobre la Reafirmación de la Familia	306
I. Romances Devotos	332
J. Romances Jocosos y Burlescos	373
K. Romances de Varios Asuntos	412
L. Composiciones Varias no narrativas	433
CONCLUSIONES	439
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	445

CORPUS

A. ROMANCES CAROLINGIOS

1. Conde Claros en hábito de fraile 0159:1-9 473
2. Conde Claros en hábito de fraile + La Condesita 0159 + 0110:1 ... 481

B. ROMANCES CABALLERESCOS

3. Conde Niño 0049:1-11 485
4. Gerineldo 0023:1-3 492
5. Gerineldo + La Condesita 0023 + 0110:1-16 494

C. ROMANCES LÍRICOS

6. El prisionero 0078:1 521

D. ROMANCES DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

7. Mariana Pineda 0175:1-6 525
8. Atentado anarquista contra Alfonso XII 0202:1 528
9. ¿Dónde vas, Alfonso XII? 0162:1-6 530
10. Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana 0210:1-6 533
11. Fusilamiento de García y Galán 0158:1-3 540

E. ROMANCES SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA

12. La bastarda y el segador 0161:1-10 545
13. La dama y el pastor 0191:1-4 553
14. La doncella guerrera 0231:1-19 557
15. Santa Elena 0173:1-9 567
16. La pedigüeña 0204:1-6 579
17. Galán que corteja a una mujer casada 0203:1-12 584
18. La asturianita 5021:1-4 592

F. ROMANCES DE AMOR FIEL

19. La aparición 0168:1 599
20. El quintado 0176:1-8 599
21. El quintado + La aparición 0176 + 0168:1-5 605
22. El pájaro verde 0701:1-4 610
23. Lux Aeterna 0195:1-10 614

G. ROMANCES SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

G.1. INCESTO

24. Blancaflor y Filomena 0184:1-3	627
25. Delgadina 0075:1-4	629
26. Tamar 0140:1-12	632
27. Tamar + Delgadina 0140 + 0075:1-2	640
28. Silvana 0005:1-4	643

G.2. ADULTERIO

29. Alba Niña 0234:1-4	649
30. Los presagios del labrador 0236:1-2	653
31. La infanticida 0096:1-3	654

G.3. ESPOSA DESDICHADA

32. Casada de lejas tierras 0155:1-10	659
33. La mala suegra 0153:1-4	670
34. La malcasada 0221:1	674

H. ROMANCES SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA

35. Las señas del esposo 0113:1-24	677
36. La Condesita 0110:1	692
37. La muerte ocultada 0080:1-12	693
38. Don Bueso 0169:1-27	704
39. Las tres cautivas 0137:1-11	729
40. Hermanas reina y cautiva 0136:1-2	738

I. ROMANCES DEVOTOS

I.1. NACIMIENTO E INFANCIA DE JESÚS

41. La Anunciación 0505:1-2	743
42. Los celos de San José 0777:1-3	745
43. A Belén llegar 0542:1-8	747
44. La mesonera despiadada 0493:1-2	753
45. El mesonero despiadado, castigado 0493.1:1	755

46. Siendo las escarchas tantas 0414:1	757
47. La Virgen costurera 0863:1-2	757
48. Santa Rita 0691.3:1	758
49. El milagro del trigo 0512:1-12	759
50. La Virgen y el ciego 0226:1-13	771
51. La divina panadera 5555:1	778
52. Madre, en la puerta hay un niño 0179:1-15	779
53. El niño perdido y hallado en el templo 0605:1	788
I.2. PASIÓN DE CRISTO	
54. La Virgen vestida de colorado 0034:1	791
I.3. VIDAS DE SANTOS E INTERVENCIONES MILAGROSAS	
55. San Antonio y los pájaros 0194:1-6	795
56. Santa Catalina 0126:1-9	803
57. La cabrera devota elevada al cielo 0214:1	808
58. Marinero al agua 0180:1-4	808
59. El cura y la penitencia 0083:1-2	811
J. ROMANCES JOCOSOS Y BURLESCOS	
J.1. ERÓTICOS	
60. La adúltera del cebollero 0625:1	815
61. El huésped afortunado 0612:1	815
62. La mujer del molinero y el cura 0461:1-6	816
63. El corregidor y la molinera 0218:1-3	820
64. El cura enfermo 0177:1-6	824
65. La zagala 0650:1-6	829
J.2. BURLAS	
66. Don Gato 0144:1-15	835
67. El piojo y la pulga 0455:1-2	842
68. La loba parda 0235:1-4	844
J.3. JUEGOS	
69. Mambrú 0178:1-7	849
70. Niña que maldice a su pretendiente 0683:1-6	852

71. La viudita del conde Laurel 0782:1-12	855
72. La niña del carabí 0696:1-4	862
73. La pastora y el gatito 0565:1-7	864
74. Hilo de oro 0224:1-2	867
75. Escogiendo novia 0224.1:1	868

K. ROMANCES DE VARIOS ASUNTOS

76. Lucas Barroso 0407:1-2	871
77. Las hijas de Merino 0826:1-7	872
78. Monja por fuerza 0225:1-3	874
79. La Novicia arrepentida, 0225.1:1	878
80. Los mozos de Monleón 0371:1-3	879
81. Polonia y la muerte del galán 0115:1	881
82. Los primos romeros 0142:1-6	882

L. COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS

L.1. PROFANAS

83. El retrato de la dama 0548:1	889
--	-----

L.2. RELIGIOSAS

84. Las doce palabras retorneadas 0423:1-7	893
85. La baraja 0470:1-3	906

ÍNDICES Y RELACIONES

ÍNDICE DE ROMANCES	911
ÍNDICE DE CÓDIGOS TEMÁTICOS	914
ÍNDICE DE ROMANCES Y N° DE VERSIONES	917
RELACIÓN DE ROMANCES POR ORDEN DE FRECUENCIA	920
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	923
ÍNDICE DE LUGARES E INFORMANTES	961
RELACIÓN DE LUGARES, TEMAS Y VERSIONES	969
RELACIÓN DE LUGARES E INFORMANTES	983
RELACIÓN DE TEXTOS PROCEDENTES DE OTRAS ENCUESTAS ...	991

INTRODUCCIÓN

I. JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS

La idea de investigar el romancero en la parte oriental de la Campiña sevillana no es del todo nueva. Surgió hace unos diez años a raíz de un trabajo de recopilación y estudio que entre 1994 y 1995 llevé a cabo en la localidad de Fuentes de Andalucía, mi pueblo natal. D. Pedro Piñero, Director del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla y del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado, me sugirió el tema de este trabajo, que supuso una experiencia novedosa para mí y me puso en contacto con el apasionante campo de la literatura oral, así como con la metodología necesaria para su recopilación.

La exploración de Fuentes no era en absoluto un hecho aislado ni un trabajo esporádico sobre romancero. El profesor Piñero, junto con Virtudes Atero, de la Universidad de Cádiz, estaban realizando de forma sistemática el rastreo del romancero en diversos puntos de la geografía andaluza con el propósito ingente y ambicioso de conseguir editar un Romancero General de Andalucía. En las fechas en que se realizaron las labores de campo en Fuentes ya se habían explorado amplias zonas de Cádiz y Huelva, pero ocurría lo mismo con Sevilla y no había nada de la parte oriental de la provincia. Esta investigación se sumaba así a una ya larga serie de trabajos que en toda la geografía andaluza se realizaban con los mismos objetivos de reunir el mayor número posible de romances antes de su completa desaparición.

Los buenos resultados obtenidos en esta pequeña localidad, donde se reunió una colección de romances y composiciones líricas más que aceptable, nos hizo pensar en ampliar la zona de estudio a toda la mitad este de la Campiña con el fin de abarcar la comarca geográfica natural en la que Fuentes estaba incluido.

Este proyecto ha sufrido, como todo aquello que requiere mucho tiempo y esfuerzo, serias adversidades para seguir adelante. Aplazado durante varios años, por fin ha podido ser finalizado, gracias en buena parte, a una Licencia por Estudios que, avalada por mi profesor, me ha sido concedida por la Consejería de Educación.

En este intervalo de tiempo han tenido lugar importantes logros en el campo de la investigación y edición del romancero andaluz. Los dos primeros volúmenes de esta colección, correspondientes a las provincias de Cádiz¹ y Huelva² ya han visto la luz y desde la Fundación Machado se han iniciado las encuestas sistemáticas de la provincia de Sevilla, cuyo romancero será el próximo en publicarse.

De forma un tanto casual y afortunada, esta Tesis se realiza en un momento en que completar el mapa romancístico de Sevilla es un objetivo prioritario en las investigaciones del romancero en Andalucía, sobre todo en su parte occidental. El *corpus* reunido en este trabajo supone, por lo tanto, la aportación de una comarca amplia y significativa a la colección general de la provincia, formando parte de un conjunto más amplio como es el romancero sevillano, en el que quedará integrado y en el que adquiere su verdadero sentido. A la hora de un planteamiento de los objetivos en la Tesis, se ha tenido muy presente la importancia de recolectar el mayor número posible de temas y versiones, pero no sólo eso. También se ha considerado prioritario realizar un estudio de las distintas versiones encontradas del mismo tema, entre sí y en comparación con el resto de las encontradas en Andalucía occidental.

Por último, se ha prestado atención, en la medida de lo posible, a las opciones que la tecnología digital ofrece para la edición y difusión del romancero y de cualquier otra forma de literatura oral. Por ello, la Tesis se acompaña con un CD que reúne textos escritos y sus correspondientes archivos sonoros, para dar una muestra de estas posibilidades.

¹ Pedro M. Piñero Ramírez (dir.), *Romancero General de Andalucía*, vol. I, Virtudes Atero Burgos y cols. (eds.), *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado y Diputación de Cádiz, 1996. En adelante se cita como *RGA, I, Cádiz*.

² Pedro M. Piñero Ramírez (dir.), *Romancero General de Andalucía*, vol II, Pedro M. Piñero Ramírez y cols. (eds.), *Romancero de la provincia de Huelva*, Sevilla, Fundación Machado y Diputación de Huelva, 2004. En adelante se cita como *RGA, II, Huelva*.

II.- LA ZONA GEOGRÁFICA INVESTIGADA: LA CAMPIÑA SEVILLANA EN SU VERTIENTE ORIENTAL

II. 1.- DELIMITACIÓN Y CARACTERIZACIÓN GEOGRÁFICA

La Campiña es la más extensa de las siete áreas territoriales en las que, según los últimos datos de la Diputación Provincial de Sevilla, se encuentra dividido el territorio de esta provincia³: el Aljarafe, el Área Metropolitana, la Marisma, la Vega, la Sierra Norte, la Sierra Sur y la Campiña. Ésta, con sus aproximadamente 5000 km², ocupa más de la tercera parte de la totalidad de la superficie provincial, que abarca 14000 Km² (ver Mapa I).

La investigación del romancero, cuyos resultados se exponen en este trabajo, se ha desarrollado en la parte oriental de la Campiña sevillana. Debido a la gran extensión de esta comarca, la mayor de cuantas integran la provincia, como queda dicho, se ha considerado necesario dividirla en dos partes con el fin de centrar el estudio en un área territorial asumible en una encuesta de carácter individual como es ésta. La partición de la Campiña en dos subcomarcas, aunque obedece a motivos de organización en el trabajo de campo, ha sido posible gracias a que razones históricas, sociales y geográficas refrendan dicha diferenciación. En efecto, el cauce del río Corbones constituye un límite natural entre la parte occidental, más próxima a la capital, y la oriental, que queda delimitada de la siguiente manera: al Norte linda con la comarca de la Vega, que señala el paso del río Guadalquivir; al Sur, con la Sierra Sur y la comarca de Estepa; al oeste con los municipios del otro lado del río Corbones; y al este con la provincia de Córdoba. (Ver Mapa I)

De los 22 municipios que integran la totalidad de la Campiña, la parte oriental engloba 12, que por orden alfabético son: Cañada Rosal, Écija, El Rubio, Fuentes de Andalucía, Herrera, La Campana, La Luisiana, La Puebla de Cazalla,

³ Los datos de la Diputación Provincial de Sevilla pueden ser consultados en las páginas de Internet de este organismo: www.dipusevilla.es ("Áreas territoriales"). Ésta ha sido también la fuente para la elaboración de los MAPAS I y II.

Lantejuela, Marchena, Marinaleda y Osuna (ver Mapa II). Dentro de las peculiaridades específicas de cada localidad, todas ellas configuran un grupo homogéneo de núcleos poblacionales que se caracteriza por compartir un espacio geográfico y climático común así como muchos aspectos históricos, sociales, económicos y culturales.

Desde el punto de vista geográfico la zona descrita se encuentra en pleno Valle del Guadalquivir, formando parte de la Campiña Baja⁴. Está situada justo al sur de la vega del gran río y la atraviesan algunos de sus afluentes más importantes, como el Genil, en cuyo margen está ubicada la ciudad de Écija, la población más importante de esta zona y el Corbones (ver Mapa I). La *Campiña Oriental* sevillana comprende, pues, en sentido estricto las cuencas de estos dos ríos. Con una superficie de 2592 Km², supone la mitad de la Campiña y representa el 18,5%, es decir, casi la quinta parte, de la extensión de la provincia (ver Mapa III).

Desde el punto de vista orográfico se caracteriza por ser una llanura abierta, con predominio de los relieves planos, una suave transición a las sierras y una favorable exposición a los vientos marinos. El clima proporciona inviernos suaves y veranos muy calurosos, con pocas precipitaciones que suelen tener lugar en otoño y primavera. Es un clima benigno, ideal para la localización de infinidad de especies de plantas y animales, con menos humedad y salinidad que en el litoral y menos frío y riesgo de heladas que en la sierra.

Es, por todo ello, un paisaje muy humanizado desde épocas remotas donde la diversidad biológica se ha ido paulatinamente desgastando y cuya evolución viene marcada por el proceso de colonización agraria. Originariamente estas tierras debieron acoger zonas boscosas de acebuches y encinas que servían de hábitat natural a numerosas especies de caza mayor y menor, hoy en franca decadencia. Sí persisten aún conejos y liebres y numerosas aves (aguilillos, cigüeñas, avefrías, espurgabueyes...), algunas de las cuales son objeto de caza como la perdiz.

⁴ Sigo para el aspecto geográfico de la comarca el estudio de Carlos Parejo Delgado, *El medio rural en Andalucía*, Málaga, ed. Ágora, 1995, cap. "La Campiña", págs. 48-77.

II. 2. ASPECTOS HISTÓRICOS

II. 2.1.- Historia de las localidades que integran la Campiña Oriental⁵.

La zona de que nos ocupamos tiene una larga historia que se remonta a varios siglos antes de Cristo. La elevada calidad agrológica de los suelos explica que desde la Antigüedad hayan sido codiciadas por los hombres para su uso agrícola y ganadero. No quiere esto decir que todos los pueblos tengan una tan dilatada existencia, pues los hay de reciente creación, pero de todas formas repercute en ellos pertenecer a un enclave geográfico privilegiado en cuanto a la presencia humana documentada desde tiempos tan primitivos.

La Luisiana y Cañada Rosal.-

Estas dos localidades, que comparten una historia común y una misma idiosincrasia, son susceptibles de un estudio compartido⁶. Están situadas en la parte norte de la Campiña, lindando Cañada Rosal con el municipio cordobés de Palma del Río. El término municipal de ambas, que pertenecía hasta el momento de su fundación al término de Écija (como puede verse en el Mapa II), es sumamente pequeño: 43 km² para La Luisiana y 25 km² para Cañada, y procede de la expropiación de terrenos de dehesas a los terratenientes ecijanos.

Por los hallazgos arqueológicos encontrados en el municipio de La Luisiana y en el de Cañada Rosal se sabe que en sus términos existieron asentamientos romanos y visigodos. Su cercanía a la Colonia Augusta Firma Astigi (Écija) y a

⁵ Los datos concretos sobre las localidades están tomados en su mayor parte de un trabajo inédito de D. Jesús Cerro Ramírez, licenciado en Geografía e Historia, relativo al origen, historia y monumentalidad de estas localidades.

Para una visión general de la época de origen de las mismas se pueden consultar las obras de Emilio Mitre, *La España Medieval. Sociedades. Estados. Culturas*. Madrid, Ed. Istmo, 1979; Angus Mackay, *La España de la Edad Media. Desde la frontera hasta el Imperio (1000-1500)*, Madrid, Cátedra, 1985; Y sobre Andalucía, Miguel Ángel Ladero Quesada, *Andalucía a fines de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*, Cádiz, Univ. de Cádiz, 2000.

⁶ Para un estudio exhaustivo del origen e historia de estas dos localidades, se puede consultar la obra de José Antonio Fíler Rodríguez, *Las colonias sevillanas de la Ilustración. Cañada Rosal, El Campillo y La Luisiana. 1767-1835*, Sevilla, ed. Ayto. de La Luisiana y Cañada Rosal en col. con la Diputación Provincial de Sevilla y Caja San Fernando, 1996.

Obúlcula (La Monclova), junto a la cantidad de monedas y restos encontrados en estos términos (en el Museo Arqueológico de Sevilla se encuentra una Estela con Epígrafe de “caccosa” encontrada en La Luisiana, del siglo I), así como la existencia de unos baños romanos que hasta primeros del siglo XX se utilizaron como baños públicos, nos confirman los asentamientos de diversos pueblos, sobre todo romanos, en sus tierras.

Pero las poblaciones de La Luisiana, El Campillo, Cañada Rosal y Los Motillos (hoy desaparecido) comienzan como tales a finales del año 1768 dentro del más ambicioso proyecto reformista de la Ilustración española: la colonización y creación de las llamadas Nuevas Poblaciones, al sur de Despeñaperros, que debían ser un modelo de convivencia y buenas costumbres para que sirvieran de ejemplo a otras poblaciones donde imperaban la corrupción y la falta de moralidad.

Así pues, nacieron en el s. XVIII, bajo el reinado de Carlos III, que apoyó el plan de repoblar este tramo del Camino Real que unía Sevilla con Madrid, en el yermo conocido como “Desierto de la Monclova”. Por un lado se quiso aprovechar la hipotética riqueza natural del suelo, entonces sin cultivar, y por otro se procuró ir creando zonas pobladas en un entorno donde el bandolerismo amenazaba constantemente a las caravanas de viajeros y mercancías.

La fundación de estos pueblos se incluye en el programa ideado por el ministro Campomanes y por el superintendente de las Nuevas Poblaciones, Pablo Olavide, recogido en el Fuero de las Nuevas Poblaciones, amplio manual donde se recoge con detalle todos los pormenores de la colonización de estas tierras y se proyecta que sea de Centroeuropa de donde vengan los nuevos pobladores.

El aventurero bávaro Thürriegel se encargó de reclutar 6000 colonos católicos de Alemania, Francia, Italia, Suiza, Austria y Países Bajos, por cada uno de los cuales recibiría de la Corona Española más de 300 reales. La penuria económica que atravesaba parte de Europa, concretamente Alemania en el s. XVIII, hizo posible que el reclamo de una tierra fértil, de clima benigno, tuviera una fuerte

aceptación y despertara de inmediato el deseo de emigrar, con lo cual fue relativamente fácil captar el número contratado de nuevos pobladores.

Muchos fueron los problemas y penalidades que tuvieron que sufrir estos colonos. Cuando llegaron, las viviendas aún no estaban construidas y el poner en cultivo unas tierras baldías e incultas, bajo un sol de cuarenta grados, no era una tarea fácil. Hombres y mujeres, con apellidos que sonaban tan raros a los naturales del lugar, como: Hebles, Duvisón, Fílder, Hans, Delis, Rúger... con unas características diferentes, empezaron a llegar esperando encontrar el paraíso del sur de España. A cada colono le fue entregada una suerte de 56 fanegas de tierra, un arado, yunta, aperos de labranza, granos para sembrar, dos vacas, cinco ovejas, cabras, gallinas, un gallo y una puerca de parir.

El ambicioso proyecto reformista de la España ilustrada de crear las Nuevas Poblaciones, se vio obstaculizado por la reacción de los terratenientes, propietarios de grandes fincas que hicieron la vida imposible a los nuevos inquilinos, llegando a darse episodios trágicos que terminaron cuando el rey mandó ajusticiar a algunos de sus responsables. Sin embargo, los colonos alemanes, franceses y suizos, entre otros, vieron que el paraíso que se les había prometido no era más que un baldío.

Apenas iban llegando, la enfermedad se iba apoderando de ellos. Ésta fue acabando desde el verano de 1769 hasta el verano de 1770 con la mayor parte de la población extranjera. El lugar de los muertos lo iban ocupando los vecinos de las poblaciones de Écija, Fuentes de Andalucía, La Campana (más que acostumbrados a los tórridos veranos de estas latitudes) y otras familias españolas venidas de distintos puntos de nuestra geografía. A todo esto, se une el comportamiento de caciques y latifundistas de Écija (a los que se les arrebató la tierra) y que mandaron quemar cosechas y chozos de los colonos, provocando esto que muchos de ellos quisieran volver a sus países de origen. Pero ya era tarde para ello. Debieron enfrentarse a esta precaria situación para intentar adaptarse y sobrevivir. Así, poco a

poco, y gracias al trabajo realizado, se consigue desmontar los terrenos y transformar las tierras vírgenes y baldías en tierras verdes y productivas.

En esos inicios de penuria nacieron los pueblos que, desde sus comienzos se ajustaron al régimen de Fueros por el que se regían las nuevas poblaciones de la Sierra Morena, hasta que llegado el año 1835, 67 años después, fue derogado el Fuero de las Nuevas Poblaciones, por Doña María Cristina, viuda de Fernando VII. Tras este hecho La Luisiana, El Campillo y Cañada Rosal se integran en la provincia de Sevilla y se constituyen como un único Municipio, hasta el 27 de agosto de 1986, en que se produce la segregación de Cañada Rosal, del municipio matriz de La Luisiana, al que El Campillo aún se conserva unido como pedanía.

El contenido monumental de La Luisiana y Cañada Rosal es casi inexistente, destacando únicamente la Iglesia de Santa Ana, en ésta última, que es de factura moderna. Sí se cuentan con algunas casas coloniales cerca del templo que se han conservado como testimonio de la fundación.

En la actualidad la población, muy equiparada entre hombres y mujeres está en torno a los 4000 habitantes para la primera y 3000 para la segunda, con una tasa de paro significativamente inferior a la media en la zona, próxima al pleno empleo.

La economía se sustenta principalmente en la agricultura. La característica más importante es la estructura de propiedad de la tierra, basada desde los últimos años en la repartición de ésta en pequeñas parcelas cuyos propietarios son los propios vecinos y labradores del pueblo. Los principales cultivo que podemos encontrar, entre los herbáceos son el algodón, como principal cultivo de regadío, y el trigo, como cultivo de secano. El cultivo leñoso más importante es el olivo.

Junto a este eje se encuentra otro que cada día cobra mayor interés: el gran movimiento cooperativista que se está desarrollando. Existe una “cooperativa de consumo” encargada de todos los productos derivados del pan y la harina, cooperativas de punto, y la gran cooperativa de envases de madera para productos

agrícolas, la cual por sí misma da empleo a más de cien personas fijas. A ellas hay que sumar una industria de envases de papel para frutas del tiempo con una plantilla superior a 200 trabajadores y una fábrica de muebles de cocina. En La Luisiana se han especializado en la elaboración de picos de pan, actividad a la que se dedican media docena de panificadoras, con una producción que se distribuye en toda España.

El tejido industrial es cada vez más abundante en estas localidades, que han demostrado una singular capacidad de iniciativa industrial y de adaptación a los tiempos actuales, en los que el sector primario, como es el trabajo agrícola está en franca decadencia. El desarrollo creciente de la industria ha hecho posible que se reabsorba la población activa sobrante de las labores en el campo y que la población joven no se desplace a otras poblaciones. Tanto Cañada Rosal como La Luisiana han inaugurado modernos polígonos industriales como “El Rosal”, que actúan como motor del desarrollo empresarial de la zona.

Por último, los pueblos cuentan con una buena infraestructura y unas condiciones de vida dignas en todos los aspectos. Cuentan con una estructura urbana muy avanzada, que ha conseguido cubrir la demanda de solares, construcción de viviendas sociales, zonas verdes, zonas de ocio y recreo. En fin, que es un ejemplo de interés en el progreso, el espíritu cooperativista y la convivencia para toda Sevilla, y para toda Andalucía.

Écija.-

El municipio de Écija es el de mayor superficie de la provincia de Sevilla con 976 km². Se localiza en el extremo oriental de ésta, a 94 km. de la capital, siendo colindante con la provincia de Córdoba. Está situada a orillas del río Genil, importante afluente del Guadalquivir y su población ronda los 40000 habitantes, bastante igualada en cuanto a la distribución de sexos.

Existen en este término varios restos arqueológicos del eneolítico y de época turdetana, uno de ellos coincidente con el actual emplazamiento del núcleo principal⁷. Aunque los orígenes históricos de la localidad no están del todo claros, parece que la ciudad de Astigi es de fundación celta, alrededor del siglo VIII a.C., en el ámbito de la civilización tartésica⁸.

Hasta la conquista romana, hacia el 200 a.C., se trató probablemente de un pequeño poblado turdetano de cabañas, emplazada en la ligera elevación conocida como Cerro del Alcázar o de San Gil. La ciudad conoció su mayor etapa de esplendor durante la dominación romana, participó a favor de César en las Guerras Civiles contra Pompeyo y, hacia el año 14 a.C. se fundó ya en el llano la colonia llamada “Augusta Firma Astigitana”, una gran ciudad de nueva planta, con calles pavimentadas trazadas en retícula regular, cloacas y red de distribución de aguas, templos, foro, termas y anfiteatro, junto a un puente por el que la Vía Augusta cruzaba el Genil. Desde entonces fue la capital de un extensísimo convento jurídico, uno de los cuatro en los que se dividía la Bética, que comprendía 49 ciudades y abarcaba gran parte de las actuales provincias de Córdoba, Granada y Jaén. Su principal riqueza derivaba del cultivo olivarero y de la exportación del aceite a larga distancia, empleando la vía fluvial por el Genil y el Guadalquivir y luego la marítima desde Sevilla.

La ciudad siguió siendo un importante foco cultural y religioso a la caída del Imperio, en época visigoda, cuando llegó a ser sede de un obispado.

Cuando los árabes se apoderan de ella la llaman Medina Esthiga o Istigga y en la época islámica fue capital de provincia durante el emirato y el califato. Los cronistas árabes destacan la fertilidad y riqueza de su territorio, en el que se asentó

⁷ Véase Ignacio Rodríguez Temiño, *Excavaciones arqueológicas en Écija*, Sevilla, ed. Autor-Editor, 1987.

⁸ La historia de la ciudad está recogida en las Actas de varios Congresos: *I Congreso sobre Historia de Écija*, Sevilla, ed. Gráficas Sol, S.A., 1989; *II Congreso de Hª: “Écija, Edad Media y Renacimiento”*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1993; *III Congreso de Hª: Écija en el s. XVIII*, Sevilla, ed. Gráficas Sol, S.A., 1995; *IV Congreso de Hª: “Écija y el Nuevo Mundo”*, Sevilla, Ayto. Écija, 2002.

un importante poblamiento bereber⁹. Los musulmanes introdujeron los cultivos de regadío y, entre ellos, el algodón, cuyo desarrollo característico en Écija, llevó a acuñar el sobrenombre de *Madīnat al-qutn*, “la ciudad del algodón”.

En mayo de 1240 Écija fue conquistada por Fernando III y repartida entre nuevos pobladores castellanos, entre ellos muchos nobles, las órdenes militares y la Iglesia¹⁰. La repoblación cristiana tiene mucho éxito, debido a la riqueza de la tierra y a la protección que le dispensan los monarcas castellanos por su estratégica situación. El desarrollo de la gran propiedad terrateniente que ha marcado toda la historia posterior bajomedieval y moderna arranca, en buena medida, de este reparto feudal y de su desarrollo en la Época Moderna.

En 1402 Enrique III restituyó a Écija el título de “Ciudad”, permaneciendo desde entonces independiente, sin pertenecer a ninguna orden militar, ni a ningún señorío feudal. Los favores reales siguieron: Carlos I añade el título de “Muy leal” al de “Muy noble” que ya ostentaba Écija. Felipe V le otorga el nombramiento de “Constante, leal y fidelísima” en 1710. Todo el siglo XVIII, considerado “El siglo de oro ecijano”, vive un esplendor de construcciones civiles y de iglesias, vinculado a la concentración de la propiedad y del poder eclesiástico y aristocrático: no en vano en esta época radicaron en la ciudad unos cuarenta títulos nobiliarios, trece de ellos Grandes de España. Mimada por la realeza, en 1880 Alfonso XII otorga al Ayuntamiento el tratamiento de “Excelentísimo”.

Arquitectónicamente la cabecera municipal de Écija se asienta sobre una depresión rodeada de pequeños cerros por el norte, el sur y el este. El núcleo se localiza al oeste del cauce del río Genil, que discurre de sur a norte que ha sido siempre su límite oriental. El centro histórico se emplaza sobre una plataforma casi llana, y sólo por el suroeste inicia la ascensión por la falda de la colina cercana.

⁹ Sobre este tema véase Vicente Durán Recio y Aurelio Padilla Monge, *Evolución del poblamiento antiguo en el término municipal de Écija*, Sevilla, ed. Gráficas Sol, S.A., 1989.

¹⁰ El tema del reparto de la tierra tras la reconquista se tocará reiteradamente al tratar la historia de las demás localidades. Para una mayor documentación sobre esto se puede consultar la obra de Julio González Rodríguez, *Repartimiento de Sevilla*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1951.

En época romana ya existía en Astigi un eje urbano orientado de este a oeste, entre la Puerta del Río y la Puerta Cerrada, que aún hoy persiste con toda su importancia y otro en sentido norte-sur que discurría entre la Puerta de Palma y la Puerta de Osuna. Ambos ejes (el cardo y el decumanus) se cruzaban en el espacio que hoy ocupa la Plaza Mayor, que sería el foro de aquella época. El espacio intramuros de la ciudad actual debe coincidir de forma bastante aproximada con el solar de la Astigi romana.

En los cinco siglos y medio que los musulmanes estuvieron en la localidad se produjo una profunda transformación de la morfología urbana. Del trazado ortogonal romano se pasa a la característica trama de las ciudades árabes, con calles llenas de quiebros, abundancia de adarves, etc. En el siglo X, Abderramán III manda demoler las murallas, que son reconstruidas dos siglos más tarde por los almohades. El recinto amurallado se conserva íntegramente hasta la conquista de Granada (1492), siendo una ciudad fortificada de alto interés militar.

Hasta mediados del siglo XVII sólo se hacen reconstrucciones interiores a la muralla. A finales de esa centuria, surgen algunos asentamientos extramuros sobre la cava, hasta crear una ronda de circunvalación. Durante el s.XVIII, el caserío desborda el recinto y se produce una gran expansión urbana. Se reordena la alameda al borde del río, construyendo el monumento dedicado a San Pablo y las calles intramuros que unen las cuatro puertas históricas se van colmatando de iglesias, palacios y casas de gran valor arquitectónico¹¹.

En la segunda mitad del siglo XIX se reordena la Plaza principal y se inaugura la línea férrea Ecija – Fuentes de Andalucía - Marchena (hoy desmantelada), que era una vía importante de cohesión de la comarca y que da lugar a un proceso de urbanización a lo largo del camino de la estación. En 1960 se alcanza la cota máxima de población (cerca de 50000 habitantes), lo que potencia la construcción

¹¹ Véase José E. Caldero Bermuda y Juan Méndez Varo, *Écija artística y monumental*, Sevilla, Gráficas Sol, S.A., 1992.

de nuevas barriadas, a base de promociones oficiales en el sector suroeste, siguiendo el camino viejo de Sevilla.

Hasta hace pocos años, la carretera N-IV rodeaba el núcleo por sus extremos sur y este, pero la construcción de la Autovía de Andalucía, que discurre más al sur del término, ha puesto fin a dicha situación.

Écija fue declarada en 1966 Conjunto Histórico-Artístico, destacando entre sus numerosas edificaciones de interés las torres y espadañas barrocas de las iglesias de Santa María, Santa Cruz (siglo XVIII), Santiago (siglo XVI), Santa Bárbara, San Juan (siglo XVIII), Virgen del Carmen (siglos XVI-XVII), Nuestra Señora de las Mercedes, San Francisco (siglo XV), La Victoria o Santa Ana (siglo XVII-XVIII), las de los conventos de la Visitación (siglo XVI), de San José y de Santa Inés del Valle (siglos XV-XVII), los hospitales de La Concepción y San Sebastián (1.600), la ermita de Nuestra Señora del Valle, así como los palacios de los Condes de Valverde, de los Marqueses de Benamejí y de los Marqueses de Peñaflor.

En la actualidad la base de su economía sigue siendo la agricultura, aunque en los últimos años va despuntando una importante industria entre la que destaca el subsector alimentario. En la agricultura destacan los cultivos herbáceos, sobre todo el trigo en secano y el algodón en regadío. El olivo es el único cultivo leñoso existente y a él se ha dedicado tradicionalmente una atención preferente, pues en torno a él ha existido una importante actividad de elaboración de aceite de oliva. Los “olivares de Écija”, hoy desaparecidos, han sido famosos hasta épocas recientes por su extensión y riqueza.

En los últimos años el sector industrial ha experimentado un gran auge con la creación de dos polígonos industriales, a ambos lados de la N-IV, dirección Sevilla, en los que se ubican importantes industrias y que constituyen los indicadores de desarrollo de esta localidad sevillana.

Es denominada «La Sartén de Andalucía» por sus altas temperaturas en verano, así como «La Ciudad de las Torres», por ser once las mismas que se erigen hacia su cielo.

El Rubio.-

Es una localidad de unos 3000 habitantes que, al igual que su vecina Marinaleda, posee un término municipal muy escaso, de poco más de 20 km². Está situada a 102 km. de la capital, en el extremo sureste de la Campiña lindando con la Sierra Sur, a una altura de 200 m.

Estratégicamente situado a mitad de camino entre Estepa y Écija, antiguamente era cruzado por la calzada Romana que regulaba el tráfico entre estas dos importantes ciudades. Vestigios importantes de aquella época son los restos de villas romanas, sepulcros y alineaciones de cimientos que se han hallado en su término y que hacen pensar en un pasado floreciente.

Se piensa que la historia de El Rubio comienza sobre el 10000-3000 a.C. con el hombre primitivo, ya que se hallaron restos tales como huesos, guijarros, alguna pintura rupestre, estatuillas y piedras talladas, encontradas en las terrazas del río Blanco, Cerro del Tesoro, Durán y las Cabezas.

Posteriormente y con la llegada de invasores extranjeros (fenicios, romanos), comenzaron las luchas entre tribus, así como continuas luchas civiles y como consecuencia estos antiguos pobladores se agrupan en poblados amurallados o lugares que se asentaron en Los Cosmes, Fuentidueñas, La Atalaya y el Cerro de las Cabezas, jugando un papel importante en las luchas civiles entre César y Pompeyo que termina en la batalla de Munda en los llanos del Águila en el 45 a.C.

Con Octavio Augusto (sobrino de César) llega el mundo romano un período de paz que durará varios siglos y trae el nacimiento en las cercanías de El Rubio de grandes villas romanas productoras de aceite y trigo.

Se cree que el nombre de Rubio procede de un fundo o finca latina, Fundus Rubeus (Finca de Zarza), y que en época visigoda y mozárabe se modificará para dar lugar a Rubio. Según otras versiones el nombre es debido a un caballero castellano que poseía este apellido y se lo dio a la cortijada que originó el pueblo.

Este cortijo estaba asentado sobre una villa romana del siglo II d.C. originándose la población a partir del siglo XVII; perteneció a la Orden de Calatrava que poseía el término de Osuna cedido por Alfonso X el Sabio en 1.261. En 1.267 pasó a la Orden de Santiago dueña del término de Estepa, volviendo posteriormente a estar bajo la jurisdicción de Osuna. Siguió perteneciendo a la casa Ducal de Osuna durante los siglos XVII y XVIII; es entonces cuando pasaría de ser cortijo a “Puebla” con 34 vecinos.

En 1760 se construye la iglesia de Nuestra Señora del Rosario y en 1836, el primer Ayuntamiento.

Durante el siglo XIX van llegando emigrantes de Osuna, Écija, Estepa, Herrera, Gilena y otros pueblos vecinos atraídos por la riqueza de la zona, configurando así el pueblo tal como se conoce hoy.

Como en la mayoría de los municipios de la Sierra Sur y Campiña sevillana persiste la tradición económica con base en la agricultura, aunque en las últimas décadas se ha producido una diversificación orientada hacia dos subsectores económicos: la industria agroalimentaria y la carpintería de muebles en serie; ello sin olvidar, el auge de los servicios y la construcción en los últimos años.

En la actualidad existe en el municipio una oferta de suelo industrial, con unas condiciones económicas y de edificabilidad sin precedentes en la comarca, lo que, junto a la situación del municipio, con una equidistancia a las ciudades de Córdoba, Málaga y Sevilla a través de las principales vías de comunicación como son la A-92 y la N-IV, hacen del municipio de El Rubio un punto estratégico para el desarrollo empresarial.

Fuentes de Andalucía.-

Es una importante villa sevillana situada en las fértiles llanuras entre las cuencas de los ríos Genil y Corbones, a 61 km. de la capital. Su término municipal tiene 150 Km² y se encuentra enclavado en la parte noroeste de la Campiña sevillana (ver Mapa II). Tiene forma de L invertida y se formó a expensas de los términos de Écija y Carmona. Su población es de alrededor de 7500 habitantes. La red hidrográfica del municipio está constituida por el arroyo Madre Vieja, que nace en el propio núcleo urbano y tras atravesar el término en dirección sur le sirve de límite en su parte oriental. Además sus tierras forman parte de las cuencas de los ríos Corbones, al oeste del término municipal y del río Salado, en su parte sur.

El carácter agrícola de su economía ha constituido el principal elemento para la desaparición de la flora y fauna autóctona, haciendo desaparecer el bosque bajo de matorrales y palmitos y el de encinas, que servía, en otro tiempo, de cobijo a conejos, liebres, perdices e incluso animales de caza mayor como son el lobo, el zorro y el ciervo.

En terrenos del término municipal de Fuentes podemos asegurar la presencia humana desde tiempos muy remotos. Los testimonios de fecha más remota que se han encontrado en estas tierras se encuentran en los Cerros de San Pedro. En ellos se hallan vestigios de población antigua. Los restos arqueológicos que cubren el suelo revelan la existencia en aquellos lugares de pobladores turdetanos durante varios siglos. Estos restos son en su mayoría trozos de cerámica de tipo argárico de barro oscuro casi negro, pulimentado, abundando los fragmentos de vasijas ibéricas pintadas con bandas y líneas de color rojo, y ocre y negro.

También en él se encuentra localizada la ciudad ibérica de Obúlcula. Era ésta una de las ciudades béticas de la región turdetana, según Tolomeo. Plinio nos la ofrece en el convento jurídico de Écija entre las ciudades estipendarias, y se halla escrita Obúlcula. El Itinerario de Antonino nos da más conocimientos topográficos,

presentándola como una ciudad de mansión entre los caminos desde Sevilla a Córdoba y desde Sevilla a Mérida.

Aparece por primera vez nombrada la ciudad en año 142 a.C. con motivo de la campaña de Fabio Máximo Serviliano contra Viriato, en la que el general romano se apoderó de Astigis (Écija), Tucci (Martos) y Obúlcula.

De la época romana se tienen noticias de que en Obúlcula tuvo lugar una sublevación en contra de las legiones imperiales bajo el mando de Tito Torio, natural de Itálica. En su sitio se han descubierto varios monumentos de la antigüedad romana, tales como un ataúd de plomo, monedas romanas de varios módulos y metales y dos edificios que sirvieron de termas o baños.

La Villa de Fuentes fue reconquistada hacia el año 1248 y en los repartos de Écija se la cita expresamente, apareciendo incluida en el término de Carmona según el alboz, otorgado por privilegio de Alfonso X el Sabio en 1255 a esta ciudad. La existencia de habitantes en estos lugares en tiempos musulmanes está totalmente aceptada, debido, además de la presencia de restos arqueológicos, a la existencia del Castillo de Fuentes, cuya construcción posee una marcada tendencia árabe.

Las tierras fueron repartidas entre los señores que habían contribuido a la reconquista y entre la Ordenes Militares, que ayudaban al rey a este fin. A una de estas, la de Alcántara, se le concedió grandes extensiones en la parte occidental, en un lugar denominado La Aljabara. Por otra parte, el vecino latifundio del Castillo de la Monclova quedó en poder real y posteriormente fue donado, como señorío por Alfonso XI a Micer Egidio Bocanegra, almirante de Castilla, en agradecimiento por su actuación en la toma de Algeciras.

A lo largo de los siglos siguientes, los señores de Fuentes, fueron ocupando territorios, especialmente en la zona llamada El Algarvejo, donde se llevó a cabo una intensa roturación y plantación de viñas. En el s.XVII, Felipe II les concedió el título de Marquesado y plena jurisdicción civil y criminal sobre la villa y las tierras

circundantes. Derechos que tuvieron vigencia hasta su abolición por las Cortes de Cádiz. Posteriormente se unieron en un mismo municipio los territorios pertenecientes a la Villa de Fuentes y al Señorío de la Monclova constituyendo el actual término de Fuentes de Andalucía, nombre que se comenzó a utilizar ya en 1778. De esta época proceden las casas señoriales de la villa, cuyas fachadas, ricamente decoradas en piedra, fueron obra de los maestros alarifes Ruiz Florindo.

En la actualidad Fuentes de Andalucía es una localidad, que se esfuerza por adaptarse a una época en que es sumamente difícil sobrevivir con el empleo que generan las tareas agrícolas, que han sido desde la más remota antigüedad la fuente principal de su economía. Aún se dan cultivos herbáceos, con predominio del trigo, y el girasol, que ha venido a sustituir al tradicional olivo, siempre en riguroso régimen de secano. También han tenido renombre los garbanzos cultivados en estas fértiles tierras, donde las cosechas se salvan con precipitaciones mínimas.

El panorama laboral de esta localidad contempla el desplazamiento de los trabajadores hacia otros puntos cercanos, en viajes de ida y vuelta aprovechando la buena situación del pueblo cercana a la autovía. Sobre todo se emplean en las tareas agrícolas por temporadas (melocotón, fresa, aceitunas...) y en el sector de la construcción, que después del campo, es el que más mano de obra absorbe. También se asiste a un despegue de otras actividades industriales como las fábricas de hormigones, de vallas metálicas, de sillas, y varias carpinterías tanto de madera como de aluminio. También destacan dos importantes centros de elaboración de objetos de cuero, que emplea a decenas de personas en el pueblo.

Recientemente ha sido declarado “Bien de interés cultural” por su conservado núcleo histórico-artístico donde destacan la Iglesia Parroquial de Santa María de las Nieves (siglos XVI-XVII), las iglesias conventuales de San José (siglo XVII), de la Encarnación (siglos XVII-XVIII) y de San Francisco, el Ayuntamiento (siglo XVIII), el Palacio de los Marqueses, el Pósito, la Escuela Hogar y numerosas casas barrocas del siglo XVIII y principios del XIX.

Herrera.-

Esta localidad posee un pequeño término municipal de 53 km² situado en el extremo suroriental de la Campiña, lindando con la provincia de Córdoba al este y con la Sierra Sur (ver Mapa II). Es el pueblo más alejado de la capital, de la que dista 120 km, y tiene una población de unos 6000 habitantes. Como sus vecinos de Marinaleda, se sienten más identificados con la comarca de la Sierra Sur y Estepa que con la Campiña, a la que pertenecen desde el punto de vista orográfico.

Hay en esta zona constancia de la existencia de poblamientos del Bronce Final y período ibérico en su término. Los principales yacimientos de esta etapa protohistórica están localizados en los “Castillejos” y en el castillo de “Alonso”. En la propia población existió al parecer en época romana, una localidad llamada Pagus Sigiliensis, según una inscripción encontrada en el lugar. La procedencia del nombre actual es dudosa, aunque es posible que derive de un lugar llamado “Las Herrerías” aludiendo a la existencia de minas de hierro.

En la época de la conquista castellana, Herrera aún no existía como núcleo poblacional. Estas tierras habían sido concedidas por Fernando III a la Orden Militar de Santiago con el fin de establecer una zona fronteriza a lo largo del Reino de Granada, que sirviera de defensa y fundación de lugares con personas que, mediante franquicias, se fuesen estableciendo en ellos.

En los terrenos que hoy ocupa Herrera se estableció una dehesa boyal de unas 1800 fanegas, a la que acudían personas con sus ganados, y donde se formaron cuatro o cinco huertas en el borde del arroyo que cruza el pueblo. Construyeron chozas y albergues para los ganados y aperos de labranza que con el tiempo dieron lugar a una cortijada de considerable tamaño.

Durante muchos años, la Dehesa del Cortijo de Herrera permaneció dedicada exclusivamente al uso del ganado, hasta que con la venta a D. Adán Centurión hay un espectacular aumento de población en todo el Estado de Estepa,

cuyo hecho no hay que atribuirlo porque pasara a manos privadas, sino porque la paz hizo posible la roturación de tierras que antes habían sido de peligrosa ocupación, así como el asentamiento de personas venidas de fuera.

En el s. XVII el Cortijo de Herrera se convierte en pueblo independiente, debido a que el Consejo de la Villa de Estepa decide parcelar las tierras de la Dehesa en pequeños minifundios y venderlos o arrendarlos. La forma de arrendamiento, muy extraña fuera de Castilla, posibilitaba que el arrendatario se convirtiera en dueño pagando un tributo anual.

De la misma forma también se llevó a cabo la parcelación de solares para poder construir casas para vivienda, mediante un contrato denominado “Tributo de Gallina”, por medio del cual, su propietario tenía que pagar anualmente y a perpetuidad, al Marqués de Estepa, una gallina o en su defecto un valor en reales, quedando por este método el inquilino y sucesores como dueño de la vivienda con la condición de que ésta estuviese terminada antes de tres años. Esta forma fácil de conseguir casa y tierras atrajo a personas de los pueblos cercanos pero también de puntos alejados como Portugal, Reino de León y Galicia.

Entre sus monumentos destacan el Convento de la Concepción y la Iglesia de Santiago el Mayor, un hermoso templo, con torre de tres cuerpos. En su interior el retablo mayor tiene en su camarín la imagen de Santiago el Apóstol en iconografía de Matamoros. El retablo es del s. XVIII y procede de Estepa.

En la actualidad la base principal de su economía sigue siendo la agricultura, que está dedicada fundamentalmente al cultivo de cereales (trigo, cebada y avena), maíz, garbanzos, sorgo, cártamo, girasoles y algodón. Pero la mayor extensión de terreno cultivable está dedicada al olivo de regadío. Las fincas olivareras han sido renovadas y adaptadas para hacerlas competitivas y en ellas se han instalado eficaces sistemas de goteo, algunos controlados por ordenador.

Pero las actividades agrícolas van dando paso a otras opciones laborales más modernas y recientemente se está asistiendo al florecimiento de una cierta actividad industrial y se han instalado fábricas de aceite, orujo y textiles, que ocupan una gran parte de la población activa. De ellas sobresale la dedicada a la elaboración de prendas en piel.

Junto a éstas, hay cuatro fábricas de muebles, así como varias empresas y cooperativas, dedicadas a la construcción, que realizan su trabajo en la localidad y en la comarca, dando trabajo a un gran número de personas. También se cuenta con una fábrica de lejías. Las empresas dedicadas a la carpintería de madera en general, aluminio y hierro son igualmente muy fructíferas.

La Campana.-

La villa de La Campana se sitúa en la zona norte de la Campiña sevillana, lindando con los terrenos de la comarca de La Vega. Su término municipal, de una extensión de 125 km², ocupa fértiles tierras regadas por el río Corbones y el riachuelo de Madre Vieja. Dista 56 km. de la capital y en ella residen unos 5000 habitantes.

Este municipio data, como lugar de asentamiento y población, de tiempos remotos; al parecer, los orígenes de La Campana se remontan a la Edad del Bronce.

No se vuelven a tener referencias históricas del lugar hasta el s.XIII. Precisamente con los primeros años de la Reconquista surge el nombre de la población, ya que se fortificó la línea defensiva de la Banda Morisca, en prevención de incursiones de los musulmanes de Granada colocándose campanas en ciertas torres para dar posibles alertas.

Otra versión propone que el nombre es procedente de la comarca en que se halla, Campanna o Campiña. En cualquier caso, el poblado se constituyó como villa en el siglo XV. Fue el rey Juan II el que la entregó a Miguel Bocanegra, quien a su

vez la dio como dote a su hija cuando contrajo matrimonio con el Conde de Arcos. De esta familia pasó luego a la real tras la boda de una hija del Conde de Arcos con Don Martín de Córdoba. La infanta Doña Juana, hermana de Felipe II, la vendió al Marqués de Villanueva del Río quedando para esta familia hasta la supresión de los señoríos en el siglo XIX, cuando se organizó como Ayuntamiento Constitucional.

Al ya nada extenso término municipal de la Campana, se sumó el problema de que pertenecía por entero a unas pocas familias privilegiadas. Esto ha sido el origen de una situación social que hasta fechas muy recientes ha mantenido a los habitantes de este pueblo en una precaria situación económica. A los trabajos en el campo, familias enteras añadían interminables tareas como artesanos de objetos de palma. En la comarca los niños tenían fama de tener permanentes llagas en la boca y las mujeres de no saber cocinar.

La villa de La Campana ha evolucionado urbanísticamente a partir de un núcleo originario amurallado, de muy amplias proporciones para el tamaño actual del pueblo. A partir de la consolidación de dicho núcleo originario, la población se ha expandido en los últimos años, en dirección este, con la Barriada Ruiz Alarcón y las edificaciones en torno a la Piscina Municipal.

La estructura urbana que presenta actualmente la parte central de la localidad, es básicamente ortogonal a partir de dos grandes ejes perpendiculares, en cuyo centro se sitúa la plaza en que se ubican la Iglesia de Santa María la Blanca y el Ayuntamiento. Esta trama urbana ha determinado un conjunto de grandes manzanas en el núcleo originario orientadas, en unos casos, de noroeste y sureste, y en otros, de suroeste a noreste. En las expansiones mas recientes la trama urbana se mantiene con una estructura ortogonal, si bien, se configuran manzanas de tamaño mas reducido.

El contenido monumental de La Campana se limita, como suele suceder en muchos otros pueblos de la geografía sevillana, a sus iglesias. Una de ellas es la de Santa María la Blanca, neoclásica del XIX. La Iglesia de San Sebastián, por su parte,

era el antiguo Convento de San Francisco del siglo XVIII, época a la que pertenecen sus múltiples y variadas obras de arte. Finalmente se encuentra la Iglesia de San Lorenzo, pequeña construcción también del siglo XVIII.

Aún en la actualidad, como la mayoría de las poblaciones de la Campiña, esta villa funda en la agricultura la más importante fuente de su riqueza. En ella se dan cultivos de trigo, girasol, garbanzos y olivar. Tradicionalmente ha existido en el pueblo una importante dedicación a manufacturar objetos de palma como cestas, aparejos para las bestias, capachos, etc. Ahora La Campana es una localidad próspera, dotada de centros de servicios y de modernas instalaciones.

Entre las actividades que vienen a sustituir el decreciente empleo en la agricultura destacan las empresas dedicadas a los materiales de construcción que se mueven a nivel comarcal y absorben una parte importante de la mano de obra, aunque los empleos temporeros en el campo aún persisten y son un recurso económico de gran peso.

La Puebla de Cazalla.-

El municipio de la Puebla de Cazalla se localiza entre las comarcas de la Campiña y la Sierra Sur sevillana, en el cuadrante sur de la provincia (ver Mapa II). Su término municipal ocupa una extensión de 188 Km² y una altitud sobre el nivel del mar de 177 m. Posee un solo núcleo de población en el que residen unos 10000 habitantes.

Como sucede con las localidades limítrofes de la comarca de la Sierra Sur, (El Rubio, Marinaleda y Herrera), los habitantes de este pueblo se sienten más cercanos a la sierra que a la campiña, por lo que no es extraño, cuando se les pregunta que afirmen que pertenecen a una zona distinta a la que en realidad les corresponde.

El núcleo urbano se localiza en el extremo septentrional del término municipal y muy cerca del cauce del río Corbones. Presenta una morfología muy

compacta al sur, con una serie de desarrollos industriales y terciarios más dispersos apoyados en la antigua carretera N-334 (Sevilla- Málaga) y al norte de la misma. En el sector principal predomina el uso residencial con grandes manzanas de forma regular, orientadas tanto de norte a sur como de este a oeste. El extremo occidental tiene un trazado totalmente ortogonal. La vía que cruza la localidad desde la Iglesia Parroquial, en el extremo oriental, hasta el cementerio, en el occidental, se configura como el eje estructurador de la villa.

Estas tierras han conocido a lo largo de la Historia el paso de diferentes culturas. Existen restos arqueológicos de los periodos turdetano, romano, visigodo y árabe. El nombre de la localidad puede tener su origen en un castra (campamento militar romano), que los árabes modificaron por Castilla.

En los repartimientos de Sevilla del año 1253, posteriores a la conquista cristiana de la zona, figura como Cazalla de la Frontera, en relación a su posición limítrofe con las tierras que todavía estaban en poder musulmán. La localidad y su término son entregados inicialmente a la Orden de Calatrava, que había colaborado con Fernando III en la tarea reconquistadora, para pasar posteriormente a manos de la familia Girón, los futuros duques de Osuna, con la misión de repoblarlas y defenderlas. Para ello se otorga una Carta Puebla, que hace oficial la fundación de la conocida desde entonces como Puebla de Cazalla.

Entre las edificaciones de interés histórico destacan la Iglesia Parroquial de N^a S^a de las Virtudes del s.XVI; la Iglesia Conventual de N^a S^a de la Candelaria, también del s.XVI; la ermita de San José, del s.XVIII, y el Ayuntamiento.

Tradicionalmente la principal actividad económica de La Puebla de Cazalla ha sido la agricultura sobresaliendo entre los cultivos herbáceos el trigo, de secano y el algodón de regadío que ocupa bastante menos terreno de labor; el cultivo leñoso por excelencia es el olivar que ocupa la mayor parte del suelo y que genera la materia prima de una importante industria de producción de aceite de oliva..

Lantejuela.-

El municipio de Lantejuela se sitúa en la parte central de la Campiña sevillana (ver Mapa II) y su pequeño término municipal, de apenas 18 km² ocupa tierras onduladas de labor. Se sitúa en una de las mejores zonas de todo el paisaje meridional, caracterizada por la fertilidad de su suelo y su aspecto rural, inconfundiblemente andaluz. Dista 76 km. de la capital y su población es de unos 3000 habitantes.

La procedencia del nombre es causa de controversia al no haber una interpretación concreta. Por un lado, son muchos los que confunden la pronunciación de Lantejuela por Lentejuela y, sin embargo, atendiendo a la razón histórica de este nombre, la confusión se reduce sólo a la forma, ya que “Lantejuela” o “Lentejuela” significan, según el diccionario, lo mismo. Otras versiones dicen que el nombre deriva de “Tío Lentejas”, apodo de un rico hacendado propietario de grandes extensiones.

Sin embargo, estas versiones no son más que leyendas pese a su gran difusión. Existen documentos que prueban que en las inmediaciones de la actual Lantejuela en fecha no precisa, se encontraron varias lentejuelas de oro, enterradas bajo el suelo, y sacadas con la punta de un arado, y de aquí tomó título aquella dehesa o donadío.

Algunos estudiosos localizan el primer foco poblacional en los tiempos previos a la conquista romana, cuando los hombres de Numidia, la actual Mauritania africana, se asentaron en tan privilegiado enclave. Su ciudad, Línula, fue aprovechada por los romanos desde el s. I a.C.

Otros investigadores locales sitúan en las tierras de Lantejuela la célebre ciudad de Munda, y los sucesos que en ella se protagonizaron: la victoria definitiva de las Legiones de Julio César sobre los partidarios de Pompeyo, encabezado por

los hijos de éste. Munda, definida pompeyana, fue arrasada por los ejércitos del vencedor.

En su término municipal y muy cercanos a su actual población se han encontrado vestigios de una antigua ciudad romana, sin que hasta el momento, se haya podido identificar su nombre. En cualquier caso se certifica la presencia de Roma en la actual Lantejuela. También acudieron al lugar los árabes. Si bien se ignora qué tipo de población constituyeron, sí es cierto que explotaron los baños de agua sulfurosas, de naturaleza medicinal contra las infecciones de la piel.

El pueblo de Lantejuela, actualmente como villa, a juzgar por la documentación existente en el archivo municipal, se constituyó en Ayuntamiento independiente hacia los años 1830 a 1841. No existen datos concretos acerca de su fundación. Anteriormente, era una aldea fusionada al municipio de Osuna.

En la actualidad destaca de este pequeño pueblo su capacidad para la adaptación económica a los tiempos en que los sectores industrial y de servicios le ganan la partida al tradicional ganadero y agrícola. En Lantejuela, paralelamente al declive del laboreo agrícola se ha ido desarrollando una intrincada red de talleres y fábricas de diversa índole que hacen que en la localidad se roce el pleno empleo.

Entre las empresas más importantes están la fábrica de mármoles, cuyo radio de actividad se extiende a toda la comarca y da empleo a más de cincuenta personas, las empresas de materiales para la construcción, especializadas en revestimientos y azulejos y el taller de elaboración de prendas de bebé, que ocupa a más de doscientas mujeres en todo el pueblo.

Lantejuela está en condiciones de ofrecer un empleo incluso a aquéllos que salieron en busca de una vida mejor y que han regresado a su tierra, lo que está repercutiendo en el crecimiento urbanístico.

Marchena.-

Está situada a orillas del río Corbones, que delimita la zona Oriental y la Occidental de la Campiña (ver Mapa II). Su término municipal ocupa una extensión de 379 km² y dista unos 60 km. de la capital. Tiene una población de 18000 habitantes.

La situación en plena campiña, sobre un pequeño promontorio y en un enclave de comunicaciones importantes (Sevilla, Antequera, Écija), ha determinado una presencia humana más o menos estable desde la prehistoria hasta nuestros días. En las proximidades de la Marchena actual existió un asentamiento tartésico (Montemolín) que proporciona interesantes datos sobre el período orientalizante y las sucesivas fases hasta la llegada de los romanos.

La fertilidad de la comarca, regada por el río Corbones, junto con las numerosas afloraciones acuíferas, propiciaron una explotación romana de estos recursos, tal como lo demuestran los restos de las grandes “villae” en todo el término e incluso en localizaciones muy próximas a la ciudad (lavadero, cementerio). No hay, por el contrario, constancia arqueológica de una estructura urbana compleja, con continuidad y en relación con el posterior urbanismo medieval. Aunque existen algunos testimonios de la cultura tardo-romana y visigótica hallados en el término, sólo a partir de las presencias islámicas se conformó la ciudad con las características urbanas que todavía la distingue: ciudad amurallada, con alcazaba descentrada, arrabales, etc. Desde este momento comienza a ser citada con asiduidad en las fuentes musulmanas como una ciudad agrícola con cultivo especializado (“Marchena de los Olivos”) y con una escuela teológico-filosófica de gran fecundidad en el marco del sufismo andaluz.

A principios del s. XIV, Fernando IV vendió la Villa de Marchena a la familia Ponce de León y le concedió el señorío sobre ella¹². La población oscilaba en torno a los 3.000 habitantes y en su estructura social se diferenciaba una estable minoría morisca dedicada a las labores artesanales y agrícolas, una mayoría campesina que trabajaba estacionalmente y una clase artesanal de cierta consideración (sobre todo tejedores, carpinteros, herreros, etc.) La restringida proporción de hidalgos se reserva los cargos públicos y las rentas agrícolas.

A principios del s. XVI la Reina Isabel la Católica concedió el título de Duque de Arcos a Rodrigo Ponce de León y será en este siglo y el siguiente cuando la villa alcance su máximo esplendor.

La Casa Ducal ejercía el control político de la ciudad a través del nombramiento del Asistente y otros cargos de la administración municipal, de la justicia, la milicia, etc. Los instrumentos legales de control fueron las ordenanzas y las órdenes particulares que emanaban de la propia casa o del mediatizado Cabildo. El poder señorial se reafirmaba a través de las fiestas y ceremonias cívico – religiosas, cuyos momentos cumbres eran las tomas de posesión, los funerales ducales, la Semana Santa (que hoy sigue siendo la fiesta principal del pueblo) y las fiestas locales religiosas (Inmaculada, San Agustín...). El centro de la fiesta era casi siempre la Plaza Ducal, símbolo del señorío de los Ponce.

Al amparo de los Ponce de León surgieron fundaciones religiosas numerosas y desproporcionadas en relación con la escasa población de la ciudad. Sus iglesias servían de panteones y su dependencia de la Casa Ducal hizo imposible su subsistencia una vez que ésta desapareció en el s.XVIII. Prácticamente estuvieron representadas las órdenes más importantes: Franciscanos, en sus dos ramas; Clarisas, Jesuitas, Dominicos, Agustinos, Capuchinos, Mercedarias,... Igualmente fueron concentrados los numerosos hospitales y dotaron a la villa de centros de

¹² Para un estudio exhaustivo de la historia de Marchena se pueden consultar las Actas de las Jornadas sobre Historia de Marchena, celebradas en la localidad y publicadas por el Ayuntamiento: *I*, 1995; *II*, 1996; *III*, 1998; *IV*, 1999; *V*, 2000; *VI*, 2002; *VII*, 2003.

enseñanza y de asistencia a menores, que, dada la escasa dotación y alejamiento progresivo de los Ponce de León, decayeron con el tiempo.

En efecto, en el s. XVIII la Casa Ducal entronca con el Ducado de Osuna, por ausencia de descendencia masculina, pasando a pertenecerle, empezando una cierta decadencia que duraría hasta mediados del siglo pasado, donde el deseo de rescatar el importante patrimonio histórico, la han frenado en parte.

Marchena fue declarada Conjunto Histórico-Artístico en 1966¹³, destacando entre sus edificaciones de interés las iglesias de San Miguel, San Agustín, San Sebastián, Santo Domingo y Santa Clara, los conventos de Santa Isabel, San Andrés y la Inmaculada Concepción, el recinto amurallado, el Palacio Ducal y la Cilla del Cabildo. Pero sobre todo destacan la Iglesia de Santa María de la Mota, del s. XVI, de estilo gótico, con torre de cuatro cuerpos y un retablo mayor presidido por la imagen de la Virgen de la Mota (s.XVI); el Convento de la Inmaculada Concepción, fundado por los duques de Arcos. En el retablo mayor tiene dos Inmaculadas, una de vestir en el camarín, y otra arriba, de talla entera de escuela sevillana del s. XVII; y la iglesia de San Juan Bautista, de dimensiones catedralicias con una arquitectura característica del tiempo de los Reyes Católicos, gótico mudéjar pero ya con elementos renacentistas.

En la actualidad la agricultura sigue siendo su principal fuente de riqueza. En ella sobresale el cultivo del trigo, el algodón de regadío, el girasol, los garbanzos y, mayoritariamente el olivar, que produce dos especialidades de aceitunas: las de aceite y las de mesa. Esta actividad de tratamiento y envasado de la aceituna de mesa ha sido una de las más importantes y tradicionales en Marchena.

¹³ Sobre este aspecto tratan las obras de José Antonio Arenillas Torrejón, *Arquitectura civil en Marchena en el s. XVIII*, Sevilla, Ayto. de Marchena, 1990; Juan Luis Ravé Prieto, *La muralla y el Alcázar de Marchena*, Sevilla, Ayto. de Marchena, 1993; Manuel A. Ramos Suárez, *El patrimonio cultural de Marchena y la ocupación napoleónica*, Sevilla, Ayto de Marchena, 1999; y José Fernando Alcalde Aguilar, *Marchena histórica y monumental*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.

En los últimos años se está experimentando un fuerte crecimiento en algunas actividades como las destinadas a la fabricación en serie de puertas en madera y las destinadas a la construcción.

Marinaleda.-

Esta pequeña localidad está situada en la zona sureste de la Campiña, lindando con la Sierra Sur y Estepa, a cuyo partido judicial pertenece. Junto con El Rubio y Herrera, sus pueblos vecinos (ver Mapa II), forma un conjunto de municipios que comparten muchas características, como veremos, entre ellas la de sentirse pertenecientes no a la comarca de la Campiña sino a la de la Sierra.

El escaso término municipal de Marinaleda no supera los 25 km² y dista 108 km. de la capital. En la actualidad su población es de unos 2500 habitantes distribuidos a ambos lados de la carretera que atraviesa el pueblo.

Las primeras noticias de asentamientos humanos en la zona se sitúan al final del Neolítico, ya cercana a la Edad de los Metales pues se han encontrado restos de viviendas de un poblado de hace unos 5000 años. En los trabajos arqueológicos realizados se han recogido hachas de piedra, molinos de mano, restos de semillas y habitáculos donde estos primeros pobladores vivían. Este poblado, importante por sus dimensiones, estaba situado a un lado y a otro de lo que posiblemente en la Edad Antigua fue un riachuelo y que hoy está ocupado por la carretera entre Marinaleda y la pedanía de Matarredonda.

Avanzando en la historia, de la época romana, se conservan restos de una calzada romana que unía Estepa con Écija así como monedas (denarios), enterramientos, etc; y de la época árabe también se conservan huellas (como la fortaleza árabe de Alhonz) que ponen de manifiesto la importancia de este lugar en el paso de los ejércitos.

En la Edad Media Marinaleda no era más que un puñado de chozas donde viven jornaleros sin tierras que trabajan para el marquesado de Estepa y así siguió la

situación hasta bien entrado el s. XIX. La única actividad de esta época es la agricultura y los cultivos de trigo, cebada, olivo, y chaparros, de un rabioso secano en el que no existía ni una fanega de tierra de regadío.

En la época reciente Marinaleda, liderada por su alcalde, fundó el Sindicato de Obreros del Campo y ha llevado a cabo una lucha sin tregua para conseguir la mejora de su situación. Tras innumerables ocupaciones de grandes fincas, huelgas de hambre colectivas, procesos judiciales y encarcelamientos, consiguieron que en 1991 se expropiara el cortijo de El Humoso al duque del Infantado y se concediera al pueblo, con permiso de riego.

En la actualidad Marinaleda es un pueblo próspero con un alto nivel de desarrollo y casi pleno empleo. Con un fuerte espíritu de cooperativismo se explota dicho cortijo en régimen de regadío y se ha puesto en marcha una industria de envasado de habas, pimientos, alcachofas y aceitunas.

Dispone asimismo de viviendas de protección oficial que cubren sobradamente las necesidades de los habitantes y numerosos servicios sociales como la permanencia de los alumnos en los colegios hasta que son recogidos por los padres después del trabajo.

Marinaleda es un ejemplo de la efectividad del esfuerzo conjunto de los vecinos por conseguir un medio de vida digno en su propia tierra, sin sucumbir a la tentación de desplazarse hacia otros lugares, sobre todo la ciudades, como única solución en el aspecto laboral.

Osuna.-

Osuna es, después de Écija, la localidad más importante de la Campiña Oriental sevillana. Está situada a 85 kilómetros al este de la capital y se localiza en el cuadrante sudoriental de la provincia, formando parte de la comarca de la Campiña y de las primeras estribaciones de la Sierra Sur (ver Mapa II). Su población es de unos 17.000 habitantes.

Su término municipal abarca más de 590 km² y alcanza 328 metros de altitud por estar a caballo entre la Campiña, cuyas tierras llanas y arcillosas se emplean para el cultivo del secano, y la sierra, que presenta una orografía más montañosa y se destina al cultivo del olivar. Está atravesado por dos arroyos, el Salado y el Peinado, y al sureste está limitado por el Río Blanco.

Osuna se encuentra ubicada en el centro de Andalucía, junto a las principales arterias que vertebran las más importantes zonas humanas y económicas de la comunidad, la A-92 y la Nacional IV a su paso por Écija. Esta privilegiada situación la coloca a tan solo 1 hora de Sevilla, Córdoba y Málaga, y a hora y media de Granada, Jaén, Jerez y Algeciras.

Su localización en una encrucijada de caminos usados desde la Antigüedad provocó probablemente que se poblase tempranamente. Existen vestigios de varios puntos de ocupación ya desde el Bronce, en el s. X a.C. Estos asentamientos se hicieron en las zonas más elevadas y tienen cierta continuidad cultural con los turdetanos, uno de los pueblos ibéricos, que fundan la ciudad de Urso, nombre que hace referencia a la abundancia de osos en la zona. De su compleja civilización quedan buenas muestras escultóricas, los Relieves de Osuna, hoy en el Museo Arqueológico Nacional.

Con la llegada de Roma, Osuna entra en un período histórico participando en los últimos episodios de la guerra entre Pompeyo y César. Sobre un primitivo poblado ibérico, los partidarios de Pompeyo construyeron fortificaciones para defenderse que, una vez acabada la contienda, constituyeron el foco poblacional que empezó a extenderse por la falda de la colina hacia las tierras llanas meridionales, obteniendo de César el estatuto de Colonia¹⁴.

¹⁴ Véase para una más extensa información histórica de Osuna las obras de Rafael Valencia et alii, *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (s. XIII y XVIII)*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1995; Ana Viña Brito, *Morón y Osuna en la Baja Edad Media*, Sevilla, Gráficas Sol, S.A., 1992 y *Los orígenes del señorío de Osuna*, Sevilla, Ed. E.T.D.S.A., 1988; Christian Windler et alii, *Instituciones y relaciones sociales en un municipio de señorío: estudio sobre la cuestión del poder*

Los musulmanes se asientan en el cuadrante suroccidental de la colonia romana y llaman a la ciudad Oxona. Los asentamientos de la antigüedad se abandonan y en ya en plena Edad Media, la Osuna islámica se plantea como el germen de la actual ciudad.

En 1240, Fernando III toma pacíficamente la localidad. En una primera fase, este cambio de señor no supuso alteración de la población. Será tras la revuelta de mudéjares de 1264 cuando se produzcan transformaciones profundas. Se expulsa a los habitantes musulmanes y la fortaleza se pone en manos de la Orden de Calatrava, que crea la Encomienda de Osuna, como un enclave importante, necesario para la defensa de un sector de la marca fronteriza con el reino Nazarí de Granada que se ha denominado la “Banda morisca”. Tras dos siglos de dura vida fronteriza, en los que la localidad se puebla con muchas dificultades, en 1464 se produce otro hecho trascendente. Los caballeros calatravos ceden la ciudad de Osuna a D. Pedro Téllez de Girón.

Osuna entra en la órbita de las posesiones que Pedro Girón logra acaparar en Andalucía, rigiéndose en capital del estado señorial que este personaje consigue consolidar para su hijo, Alfonso Téllez Girón, I Conde de Ureña. Osuna ligará su destino a esta familia y su peculiar fisonomía será, en gran medida, producto de las actuaciones de este linaje aristocrático. Los Girones comienzan por poner en ejecución un elaborado programa constructivo tendente a dotar de un aparato simbólico, que refleje la imagen deseada por los señores y convierten la ciudad en un foco cortesano

Realizan numerosas obras arquitectónicas entre las que destacan la magnífica fábrica renacentista de la Colegiata de la Asunción, que se completa con el conjunto de la capilla del Sepulcro, uno de los ejemplos más interesantes del quinientos español. Para culminar estas empresas artísticas con Condes de Ureña

en Osuna (1750-1808), Sevilla, Univ. de Sevilla, 1996; y José Ramírez Olid, *Osuna durante la Restauración (1875-1931)*, Sevilla, Ayto. de Osuna, 1996.

contratan a los mejores artífices que se dan cita en Sevilla en ese momento, entre ellos Diego de Riaño, Luis de Morales y Juan de Mesa.

El panorama monumental de la acrópolis ducal se completa con el edificio de la Universidad y el hospital de la Encarnación, ambas instituciones fundadas por padre del I duque de Osuna, título otorgado por Felipe II a los Girones en 1562. Coincidente con esta elevación aristocrática, la Casa de Osuna tiende a vincularse a la corte real. Su presencia en Osuna es cada vez más esporádica.

En los siglos siguientes las acaudaladas familias de Osuna, los Cepeda, Govantes, Tamayo, etc., se empeñarán en perpetuar con grandes mansiones de portadas decoradas en piedra su elevación y poderío. El estamento religioso compite también, en la carrera decorativa, que se vio culminada en el último cuarto del XVIII por el trabajo de los alarifes Ruiz Florindo, vecinos de Fuentes.

En Osuna no se sufrió el impacto del desarrollismo de los años sesenta del siglo XX. La emigración sustituyó a la fiebre del montaje de fábricas y el casco urbano, con cierta despoblación, no se vio alterado en exceso. Se siguió dependiendo de una economía agrícola y esa circunstancia, si bien impuso condiciones más duras de vida, al menos permitió que ese patrimonio, atesorado durante siglos y expresión de las pasadas grandezas, llegase hasta nuestros días.

Osuna es declarada en 1967 Conjunto Histórico-Artístico, destacando entre su numeroso patrimonio las iglesias y conventos de la Victoria y Santo Domingo, Colegiata de Santa María de la Asunción¹⁵, el Museo Arqueológico, el Panteón Ducal, la Universidad (s.XVI), San Carlos, Real, Espíritu Santo, Real, Consolación, Carmen, La Merced, San Agustín, Concepción, Santa Catalina y San Pedro (s.XVII), el Museo de la Encarnación, el Hospital de Jesús, María y José, los palacios de Puente Hermoso, de Cepeda y de los Condes de la Gomera y la antigua Cilla del Cabildo (siglo XVIII).

¹⁵ Véase para más detalle Manuel Rodríguez-Buzón Calle, *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.

En la actualidad la economía basada en la agricultura va dando paso a actividades del sector servicios, e industrial. Debido a la variedad orográfica que significa dentro del mismo término municipal tipos de terreno tan diferentes como son las zonas de Sierra, la Campiña y humedales, zona de la Laguna Calderón, los alrededores de Osuna presentan una interesante variedad de paisajes, vegetación y fauna, desde los típicos bosques-galerías que encontramos en Río Blanco a los olivares de la Campiña, de los flamencos y garzas de la Laguna Calderón a los petirrojos, zorros y gavilanes de Río Blanco; y por todas partes caza menor, conejos, perdices, etc.

II. 2.2.- Conclusiones sobre la evolución histórica de la zona.-

Del recorrido histórico que hemos trazado de las poblaciones que nos ocupan, aunque breve y esquemático, se pueden extraer sin temor a generalizar de una forma superficial, importantes conclusiones sobre la identidad de la Campiña en su vertiente oriental y sus rasgos definidores comunes¹⁶.

1º.- La zona ha sido objeto, como se ha dicho ya, de asentamientos prehistóricos, siendo desde el Neolítico escenario de una o varias culturas de gran significación. En estos momentos, aún imprecisos, se sitúan las primeras sociedades organizadas en poblados cuyos medios de vida eran en primer lugar la agricultura y la ganadería. Al igual que el resto del sur peninsular, la influencia de pueblos ajenos al indígena ha sido fundamental, pues de este contacto ha derivado, por ejemplo, el conocimiento del cultivo del olivo.

2º.- La presencia de la civilización romana que supo sacar aprovechamiento de estas tierras tanto por su idoneidad para el cultivo del olivo como por su estratégica situación como zona de paso. El impulso dado en esta época a la

¹⁶ Para la evolución histórica general de Andalucía, con la que la comarca tiene, como es lógico, muchos puntos comunes véase la completa e interesante obra de Manuel Moreno Alonso, *Historia de Andalucía*, Sevilla, ed. Alfar, 2004.

producción de aceite de oliva, convirtió esta comarca en un centro exportador de importancia excepcional en el Imperio. Al igual que el resto de la Bética, esta parte de la Campiña estaba sólidamente romanizada.

3°.- La cultura islámica también dejó una huella importante no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino desde el punto de vista económico. La agricultura adquirió un gran desarrollo sobre la base de amplias parcelaciones de carácter latifundista y el progreso de los sistemas de laboreo. En este sentido el régimen de la propiedad apenas sufrió modificaciones: el latifundismo musulmán sustituyó al visigodo que, a su vez, había sustituido al romano. En cuanto a los cultivos el período árabe supuso una generalización de los cultivos de riego, como el algodón y de los árboles frutales (almendros, granados, higueras, naranjos...). La ganadería también adquirió una importancia considerable, fomentando la cría de ovejas y el comercio de lana.

4°.- Pero las consecuencias más importantes y duraderas para la estructura territorial de la Campiña Oriental vinieron de los repartos de tierras que tuvieron lugar durante la Reconquista, en el s. XIII. El sistema de propiedad latifundista, ya existente, se robusteció y ha condicionado fuertemente la evolución social y económica de la zona. Los reyes cristianos concedieron regalías de grandes extensiones de terreno a nobles, caballeros y órdenes religiosas que acapararon, bien por las donaciones, bien por compra, enormes propiedades. La consecuencia inmediata de este sistema feudal fue un reparto desigual de la riqueza, cuyo alcance ha llegado hasta nuestros días.

5°.- En cuanto a la formación propiamente dicha de las localidades de la Campiña Oriental, como se desprende de su historia, se pueden establecer tres tipos de procedencia: las originadas por donaciones de la Corona como pago de favores a una o varias familias de nobles o a órdenes eclesiásticas. Es el caso de Écija, Osuna, Marchena, Fuentes de Andalucía, La Puebla de Cazalla y La Campana. Todas ellas tienen en común poseer un término municipal relativamente extenso; las

procedentes del afianzamiento y crecimiento de agrupaciones poblacionales en forma de cortijadas, situadas en los extremos de grandes propiedades con el fin de facilitar el trabajo de los obreros. Así nacieron Lantejuela, El Rubio, Marinaleda y Herrera, cuyos términos municipales son muy escasos; y por último las creadas por decreto en el s. XVIII por expreso deseo del Rey, La Luisiana y Cañada, también de términos municipales exiguos.

6°.- Como vemos, toda esta zona, al igual que el resto de Andalucía, tiene una vinculación ancestral y profunda con la tierra. La forma de vida y subsistencia giran en torno a un único centro gravitatorio marcado por las actividades del sector primario, la agricultura y en menor medida la ganadería. En el s. XVIII, los censos de población activa sitúan el sector agrario en más de un 80%. Aquí van incluidos labradores, pastores y jornaleros.

II. 3. ASPECTOS SOCIO – ECONÓMICOS ¹⁷

En este apartado se verán las características generales que configuran la estructura social y económica de esta zona en el período de tiempo que nos interesa conocer desde el punto de vista del romancero, es decir, de la época en que los transmisores que han proporcionado el presente *corpus*, aprendieron y utilizaron los romances de forma espontánea en sus actividades cotidianas. Teniendo en cuenta que los informantes de más edad cuentan con 85 años, el estudio del período histórico debe referirse al s. XX casi completo.

Como se deduce fácilmente del recorrido histórico de las localidades de la Campiña Oriental, la agricultura es el factor determinante de la realidad social y económica que se desarrolla en la zona. El elevado índice de ruralización, unido a un sistema de propiedad latifundista, hacía del problema agrario el mayor y más importante de cuantos afectaban la vida de Andalucía en general y de esta comarca en particular. Los intentos de reparto de la propiedad del s. XIX, no hicieron sino consolidar las posiciones privilegiadas de los terratenientes y la desprotección del proletariado rural. Los que trajo consigo la República no tuvieron más éxito y no solucionaron en absoluto la precaria situación del campesinado.

No obstante, se pueden establecer salvedades en cuanto a la evolución de la propiedad de la tierra, pues la desamortización de Mendizábal, favoreció un sistema que brindó una oportunidad a los labradores de escasos recursos de poder comprar una parcela de terreno. Tal fue el caso de Marchena y Fuentes de Andalucía, que tenían gran parte de su término en manos del clero y vieron cómo se transformaban en hazas medianas para poder ser adquiridas a bajo precio. Éstas fueron llamadas “las tierras del Instituto” y su reparto hizo que se creara un nuevo *estatus* social

¹⁷ Para un estudio de conjunto de estos aspectos en Andalucía, véase Juan Torres López, *La economía andaluza*, Málaga, ed. Sarriá, 1998; y M. Moreno Alonso, *Historia de Andalucía*, 2004, cap. VII, “El s. XIX en los umbrales del tiempo actual” págs. 285-334, en especial los epígrafes: “El problema de la tierra y el fracaso de la industrialización”, págs. 326-334; y cap. VIII, “Andalucía en el s.XX”, págs. 387-463, epígrafe: “La estructura económica”, págs. 452-455.

agrícola: el de los “mayetes”, que suponían, aun dentro de su posición humilde, un escalón por encima de los simples jornaleros.

En un estado social y económico que había evolucionado poco o nada durante siglos, se desencadena en España la guerra civil (1936), el episodio más triste de nuestra historia, tanto por su crueldad como por sus repercusiones insospechadas. El recuerdo de la guerra civil y la dureza de los años de la posguerra han alimentado la memoria colectiva de la generación que la vivió en su infancia y primeros años de adolescencia (como es el caso de los informantes entrevistados en esta encuesta), hasta el tiempo presente, con una viveza que sigue condicionando la rememoración del pasado.

Se ha escrito que la situación de España tras la guerra civil era sólo comparable a la de después de la guerra de la Independencia. La coincidencia de aquellos años con los de la guerra mundial y con la etapa de aislamiento siguiente a la misma hace que el período entre 1939 y 1951 fuera particularmente difícil, marcado por el miedo, el hambre y la miseria. A los destrozos infinitos de la contienda se unieron incluso factores meteorológicos adversos que incidieron negativamente en esta zona tan intensamente agraria. Era el tiempo de la Fiscalía de Tasas, de las cartillas de racionamiento, del estraperlo y de míseros jornales por un trabajo realizado de sol a sol.

El cultivo de la tierra estaba basado en el tradicional división del terreno a tres hojas: en una se siembran cereales, en la otra leguminosas y la tercera se deja descansar como barbecho. El papel de las leguminosas es importante pues aporta nutrientes al suelo y representa un recurso alimentario importante tanto para el ganado como para los grupos sociales más desfavorecidos. El olivar, importantísimo en la economía y en la dieta, producía sólo en años alternos.

Además de los cultivos de cereal, se hacían otros, a menor escala que servían para completar la dieta alimentaria de los campesinos: frutas (melones, sandías, ...) y hortalizas (tomates, cebollas, pimientos y ajos, sobre todo). También

existían en la Campiña un gran número de plantas que en épocas de paro o días de lluvia, los jornaleros aprovechaban para recolectar y comer, ayudando así a la precaria economía familiar. Eran plantas que crecían en las veredas, padrones, márgenes de los arroyos, bordes de los pozos, etc., tales como ortigas, espárragos, tagarninas, cardos, cardillos, higos chumbos, collejas o palmitos (hoy protegidos por estar en peligro de extinción).

El orden de los grandes propietarios absentistas, que poseen propiedades aquí pero viven lejos, a diferencia de lo que pasaba fuera de Andalucía, se mantuvo sin cambios significativos hasta casi nuestros días, apoyado por el franquismo. La propiedad de la tierra siguió en manos de esta clase privilegiada, que era el principal obstáculo para el desarrollo de la zona, de sus campos y de sus habitantes. La mayor parte del campesinado, sumamente empobrecido y ejerciendo aún trabajos eventuales, no tenía acceso a la propiedad, a la cultura ni a la mejora de sus condiciones de vida. Más del 80% de la población rural era analfabeta.

El panorama de las plazas en los pueblos al atardecer mostraba un grupo de hombres esperando la llegada de los dueños de las fincas para que los contrataran al día siguiente. Con un poco de suerte, se contaba con el jornal de ese día. Estas condiciones laborales no permitían ningún tipo de progreso, ni visión de futuro, aunque fuera inmediato.

La estructuración poblacional en otras zonas andaluzas presentaba una forma piramidal de ancha base, muy acusada. En la élite estaban los nobles y los grandes terratenientes que seguían ejerciendo su poder económico e incluso político y por debajo de éstos las clases medias muy diversificadas que incluían patronos agrarios, propietarios de fincas medias, los empleados de la administración, los pequeños comerciantes y los profesionales (médicos, abogados, militares), de gran ascendencia en la época. Y finalmente, en la base de la pirámide se encontraban los trabajadores y el campesinado. En la Campiña Oriental cabe destacar la ausencia

casi total de una clase media real, por lo que las diferencias sociales suponían un verdadero abismo entre ambos polos.

El peso del sector industrial en la economía era extremadamente débil. Se trataba de una industria de fuerte componente artesanal, que se traducía en el predominio de la pequeña y mediana empresa orientada a la elaboración de los productos agrarios tradicionales, principalmente los derivados del olivo: aceites y aceitunas de mesa; del trigo: fábricas de harina; de plantas herbáceas como la palma, esparto y fibras vegetales, con los que se hacían numerosos aperos para las labores agrícolas y utensilios varios para la vida cotidiana; de granos diversos, como el maíz, que se molía tanto para el ganado como en forma de harina para el consumo humano; del barro: tejaros y alfarerías donde se fabricaban tejas y demás útiles de cocina. Tal es el grado de primitivismo de estas actividades que parece que describamos el panorama industrial de la Edad Media.

El incremento de la natalidad y la disminución de la mortalidad en la época de posguerra originaron familias numerosísimas, cuya consecuencia inmediata fue la de emplear a los hijos desde la niñez en ocupaciones que, si bien no aportaban muchos ingresos en las arcas familiares, tendían al rendimiento del niño de forma que su sustento no supusiese otra carga. Los muchachos, no todos, eran enviados a las escuelas el tiempo mínimo y en cuanto aprendían “las cuatro reglas” se les ocupaba guardando cochinos o haciendo otros trabajos menores en el campo. En tiempos de cosecha de forma generalizada se realizaban las tareas de “rebusco”. Una vez que el dueño daba por concluida la recolección (trigo, garbanzos, melones, aceitunas...) concedía permiso para que entraran en su finca y rebuscaran lo que había quedado en el campo. De esta forma las familias encontraban una ayuda para su subsistencia. A veces, los rebuscadores permanecían en la linde de la finca durante días esperando el permiso de entrada. Paradójicamente, a pesar de este estado de cosas la gente encontraba alegría en la vida, cantaba romances y todo tipo de coplas, bailaban, reían y disfrutaban sus fiestas, con la energía y vitalidad que les daba la fuerza inalienable de su juventud.

En las décadas siguientes Andalucía en general, y la Campiña no era una excepción, se convirtió en la víctima del desarrollo de otras y perdió la ocasión de especializarse en torno a sectores con un gran futuro posterior como la agricultura intensiva o las industrias de transformaciones agrarias. El exceso de población, la mala distribución de la riqueza y el abandono por parte del Gobierno, hicieron que la única salida posible para el sur fuera la emigración. Los pueblos de esta zona, como muchos otros andaluces, sufrieron una verdadera despoblación, de la que algunos, como Fuentes de Andalucía, no han conseguido recuperarse, con lo que ello supuso de empobrecimiento humano. Aun así, las condiciones de vida fueron mejorando y la generación nacida en los años 60, empezó a tener opciones de acceso a una formación académica. De esta época son las pocas personas que aparecen en la encuesta como informantes con titulación, de magisterio, sobre todo.

En la actualidad la Baja Campiña se ha ido vaciando de los contenidos tradicionales a los que antes hemos aludido. Han ido desapareciendo prácticas como la ordenación de cultivos en torno a los cortijos, que favorecían el contacto humano y la transmisión oral. La mecanización progresiva en el desarrollo de las tareas agrícolas ha conllevado el despoblamiento masivo del campo. La tendencia es la implantación de cultivos fácilmente mecanizables, con poco riesgo en su comercialización (girasol, remolacha, colza...) en detrimento de la superficie dedicada al olivar, por ejemplo. Como consecuencia se está creando un paisaje agroindustrial bastante uniforme donde predominan los monocultivos intensivos.

Desde el punto de vista social estos cultivos inciden en la nula creación de puestos de trabajo, lo que ha llevado a una institucionalización de los subsidios agrarios y a crear una población en paro estructural, que depende para su existencia del apoyo económico público. Sin embargo, esta política proteccionista ha mejorado la calidad de vida de los sectores tradicionalmente deprimidos haciendo posible una homogeneidad social positiva y una disolución de las diferencias entre las clases altas y las bajas.

II. 4. ASPECTOS CULTURALES

La cultura de la Campiña, como la de Andalucía en general, entendida como sistema colectivo de comportamientos y creencias, se halla marcada en la época que nos ocupa por el subdesarrollo económico y social de la zona. La más clara manifestación de ello desde el s. XIX es la persistencia del analfabetismo. A pesar de los indudables progresos en materia de enseñanza y educación tras la guerra civil, aún aquí se supera con creces la media nacional de analfabetismo. La falta de una enseñanza reglada, como veremos más adelante, va a ser una característica común a la mayoría de los informantes del romancero de la Campiña.

En cuanto a las manifestaciones espontáneas de la cultura como forma de vida, tenemos que destacar la gastronomía, que viene determinada en gran medida por las condiciones climáticas y por los cultivos agrarios tradicionales en la zona. La adaptación a lo que la tierra ofrece, al clima y a la escasez ha propiciado el desarrollo de una cocina creativa, variada y original que, a diferencia de la actual, prescindía del abuso de carnes y otras proteínas, siendo a la vez que sabrosa, sana.

De entre los platos típicos que se cocinan en la zona destacan los que aprovechan las plantas autóctonas silvestres, como los espárragos trigueros, que aún son muy apreciados; los guisos de leguminosas, como los pucheros de garbanzos, y los potajes de lentejas y de habichuelas; los platos de hortalizas, que se elaboraban cada uno en su tiempo, como el gazpacho, el refrito de tomate, las berenjenas rebozadas, los pistos, el arroz con tomates y pimientos, las coliflores esparragadas, los aliños de patatas y de pimientos, las espinacas, las habas, etc; los platos que aprovechan la caza como el arroz con liebre o con perdices. También son sumamente interesantes las recetas derivadas del precepto religioso de no comer carne en cuaresma, que ha originado una tradición culinaria en torno al bacalao, que se preparaba con arroz, patatas, frito, rebozado, con tomates y un largo etcétera.

En la alimentación diaria jugaban un papel fundamental el pan y el aceite, que constituían un pilar alimentario fundamental, así como las aceitunas.

En la época de que hablamos la mayoría de los días no se comía carne, incluso platos que hoy consideramos pesados por tener muchos ingredientes, como el cocido, carecían de ella y se preparaban con apenas un trocito de tocino rancio. Como ejemplo de la imaginación aplicada a la cocina para aprovechar los recursos al máximo, citaré el gazpacho de habas, tradicional en Cañada Rosal, que se compone de pan, aceite y habas secas (de las se destinaban al ganado) puestas en remojo. Conseguir una comida exquisita con tan pocos ingredientes es, sin duda alguna, todo un arte.

En lo relativo a las fiestas destacan entre las religiosas, la celebración de la Navidad, que ha permitido el desarrollo y pervivencia de un gran número de romances tradicionales así como de otro tipo de composiciones alusivas a este tema. La Navidad ha propiciado que las familias se reúnan en estas fechas y canten villancicos al son de instrumentos precarios como las zambombas, los panderos, los cascabeles, etc. Al abrigo de estas celebraciones seculares, se ha mantenido un repertorio oral de gran riqueza.

La Semana Santa, menos conectada al mundo de la tradición romancística, es la fiesta más importante de muchos pueblos de la Campiña, por encima, incluso de las ferias, como en Marchena, de gran tradición religiosa por motivos históricos.

También en toda la Campiña Oriental han sido de gran importancia las fiestas de carnaval, como en Fuentes de Andalucía donde, excepcionalmente, se celebró en los años de posguerra cuando estaba estrictamente prohibido por el franquismo. En éste y en las demás localidades de la zona, las coplas de las murgas, que referían hechos sucedidos en el pueblo, en tono burlesco, se popularizaban y se cantaban durante años. Estas coplas compartían protagonismo con el romancero y demás canciones en el repertorio oral de los transmisores.

Las ferias son, en la mayoría de las localidades, las fiestas más importantes. La celebración de las mismas tiene su origen en la reunión que anualmente se convocaba en la localidad de toda la población dispersa en los campos y procedente

de otros pueblos, con el fin de constituir un punto de compraventa de productos agrícolas y de ganado. En la actualidad esta finalidad ha desaparecido, pero la tradición de la fiesta pervive adaptada a los nuevos tiempos y a las nuevas formas de ocio y diversión. Con respecto a la tradición oral, en las ferias hay un predominio absoluto del flamenco en sus variedades más populares como las sevillanas que acompañan al baile del mismo nombre. Las sevillanas no eran manifestaciones privativas de las ferias y romerías. Se bailaban de forma cotidiana, en cualquier reunión, en los ratos de solaz y descanso, como forma espontánea de diversión.

Pienso que no se debe hacer un recorrido, aunque sea tan breve como éste, por las tradiciones de la Campiña, que en muchos aspectos son comunes a Andalucía, sin mencionar la costumbre de rezar. La práctica oracional estaba fuertemente arraigada en la población de la época que tratamos, fundamentalmente en las mujeres, como si ellas fueran el vínculo natural de la familia con la divinidad, el punto de encuentro entre la tierra y el cielo. Es curiosa esta coincidencia de la oración con el romancero en cuanto al uso femenino. En efecto, muchas de las informantes que han sido entrevistadas en la encuesta de esta zona, han mostrado poseer un rico repertorio de oraciones, que conviven en su memoria junto con los romances de asunto religioso. Por ejemplo, entre las múltiples que se dedican a san Antonio, surge el romance de *San Antonio y los pájaros* como una oración más.

El juego infantil formaba parte también de la cultura cotidiana y era un medio de transmisión oral de primer orden. En esta actividad vivían numerosos romances así como diversas formas orales como adivinanzas, acertijo, retahílas, trabalenguas, etc., con los que los niños se entretenían.

Para terminar hay que decir que las modificaciones sociales y laborales de las últimas décadas han influido poderosamente en el cambio de las costumbres que acogían las manifestaciones orales, de tal forma que, como han apuntado ya los estudiosos del romancero, se asiste en la actualidad a un deterioro imparable de la cultura oral.

III. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

III. 1. HISTORIA DE LOS ESTUDIOS ROMANCÍSTICOS EN ANDALUCÍA

Las primeras muestras del romancero de la tradición oral moderna en Andalucía son esporádicas con anterioridad a las colecciones propiamente dichas que hacen su aparición en las primeras décadas del s. XX. Según Jesús Antonio Cid: “La vitalidad que indudablemente disfrutaba el Romancero de Andalucía en el siglo XIX, se evidencia por testimonios indirectos (relatos de viajeros, incidencia en la literatura costumbrista, etc.) y, ante todo, por la pervivencia del género en el s. XX. Sin embargo, en términos estrictamente textuales, es preciso reconocer que la poesía oral narrativa andaluza se documenta en el s. XIX sólo de forma esporádica y a través de un muy escaso caudal de textos”¹⁸.

Como se ha destacado en numerosas ocasiones, es en Andalucía donde se tiene uno de los primeros testimonios de la recopilación de romances en la tradición moderna, cuando Gallardo anotó en la cárcel de Sevilla una versión de *Gerineldo* seguida de *La Condesita*, en 1825, con varios años de anterioridad con respecto a la exploración y edición del romancero en Portugal y Cataluña, zonas pioneras en estos estudios. Sin embargo, tan temprana muestra de lo que podía haber sido el inicio de una fructífera recopilación en una época aún de plena vigencia para el romancero, no pasó de ser un hecho aislado, e incluso no valorado por el propio protagonista, que en ningún momento vislumbró su importancia. Las versiones permanecieron inéditas hasta que Pedro Sáinz Rodríguez se las proporcionó a Menéndez Pidal en 1919, quien las publicó en 1970¹⁹.

¹⁸ Jesús Antonio Cid, “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara” en P. Piñero y cols. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, págs. 23-61. La cita en pág. 23.

¹⁹ Menéndez Pidal las publicó en el *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, IV, págs. 217-218 (V. 244), 1970 y VII (1975), págs. 170-172 (I. 144); Véase Diego Catalán, *El Archivo del*

Esto sucedió en 1825, como se ha dicho anteriormente, coincidiendo casi exactamente con el inicio de las recopilaciones en Portugal por Almeida Garret, que había sufrido durante su estancia en Inglaterra el influjo del romanticismo y había concebido la idea de la recuperación de los cantos tradicionales²⁰. Pero mientras el proyecto del portugués cristalizó en una publicación en 1828 de los primeros textos recopilados de transmisores populares²¹, en Andalucía no hubo continuidad en estas labores a pesar de que el tema interesó a personajes de peso en el mundo de la cultura como Estébanez Calderón, Fernán Caballero, Machado y Álvarez y Rodríguez Marín.

Estébanez Calderón fue el siguiente en dar a conocer cuatro romances recogidos en 1838 y 1839: *Gerineldo*, *La Condesita*, *Roldán al pie de una torre* y *Celinda*. Los dos primeros se publicaron en 1847 en las *Escenas Andaluzas*, en el cuadro *Un baile en Triana*, puestos en boca de un cantaor flamenco²². Aunque, al parecer, antes de la obra conjunta, esta escena se había publicado cinco años antes en el *Álbum del Imparcial*, en Barcelona²³. Poco después Durán publicó los tres primeros en su *Romancero General* de 1849 (I, núms. 54, 327 y 372). En general son versiones excesivamente retocadas y manipuladas que no reflejan con fidelidad la verdadera tradición andaluza.

Romancero. Patrimonio de la Humanidad (historia documentada de un siglo de historia), 2 vols., Madrid, Fundación R. M. Pidal / Seminario M. Pidal, 2001, vol. I, págs.11-12, *passim*.

²⁰ Según J. J. Dias Marques, que interviene en la mesa redonda: “La investigación actual del romancero de la tradición moderna”, en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 2001, págs. 290-291.

²¹ Según P. Piñero, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 44, los textos publicados por Almeida Garret en 1828 serían el anticipo de su *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, 2 vols., Lisboa, 1843 y 1851, que tuvo además el mérito de servir de incentivo a otras publicaciones en la misma línea, como *el Romanceiro Geral Português* de Teófilo Braga, 3 vols., reed., Lisboa 1906, 1907, 1909.

²² Véase la edición de Alberto González Troyano, *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 248-260.

²³ J. A. Cid, *est. cit.*, (pág. 24, nota 2), recoge la puntualización que José Blas Vega en su trabajo “Documentos para la historia del baile. Estébanez Calderón y la Asamblea General”, en *La Caña del Flamenco*, Jerez, núm. 12 (1995), págs. 26-29, hace sobre la fecha de la primera publicación de estos romances, que según él tuvo lugar en el *Álbum del Imparcial*, Barcelona, 1842, octubre – diciembre, págs. 281-286.

Fernán Caballero, cuya pasión por las manifestaciones de la cultura popular son sobradamente conocidas, incluye numerosos romances en sus obras junto a materiales folclóricos de lo más variado a lo largo de la década de 1850, aunque, seguramente habían sido recopilados con anterioridad. La riqueza de dichos materiales hizo que casi con inmediatez a la publicación de sus obras inspirara a un autor muy conocedor del romancero como es F. Wolf, el interés por inventariarlos y valorarlos²⁴. En total, se puede decir que una decena de romances propiamente tradicionales son los que se encuentran esparcidos por las obras de doña Cecilia²⁵.

A partir de aquí se abre un período de sequía en la recogida del romancero, que se extiende hasta finales del s.XIX. En la década de 1880, aparece un conjunto de estudiosos, fervorosos defensores del folclore popular, liderados por Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, que llevaron a cabo diversas publicaciones de romances, no tan relevantes como hubiese cabido esperar. El propio *Demófilo* dio a conocer algunas versiones en *El Folk-Lore Andaluz* (1982-1983) y como él, J. A. de Torre Salvador, *Micrófilo*, que hizo acopio de un interesante repertorio de textos en Guadalcanal (Sevilla)²⁶, A. Guichot, L. Palomo y Rodríguez Marín. Éste último recogió romances desde 1880 y sin duda pudo haber hecho una labor encomiable al modo de lo que hizo con las canciones líricas en sus *Cantos Populares Españoles*. Pero ciertamente el romancero interesó a estos folcloristas mucho menos que la lírica y los pocos textos recogidos por Rodríguez Marín fueron enviados a Menéndez Pelayo que los publicó en *Apéndices*, 1945 (ver bibl.gen.). Se trataba de una colección de medio centenar de textos de una treintena de temas, que

²⁴ F. Wolf, hizo un primer inventario en *Beiträge zur spanischen Volkspoesie aus den Werken Fernán Caballero's* (Wien: Akad. Der Wissenschaften, 1859). Tras la aparición de la obra de Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluzas*, (1859) Wolf hizo una nueva reseña que publicó en *el Jahrbuch für englische und romanische Literatur*, III (1861), págs. 209-237.

²⁵ Véase J.A. Cid, *art. cit.*, pág. 26, donde da una enumeración completa de los romances así como de las obras en la que aparecen.

²⁶ Véase el estudio de P. Piñero en col. con V. Atero, "El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de Micrófilo a hoy", en *Philologia Hispalensis. Homenaje a Juan Collantes de Terán*, vol. IV, año IV, fasc. 1, (1989), págs. 241-254; así como la reedición de esta obra en P. Piñero y E. Baltanás (eds.), *Micrófilo, Folk-Lore guadalcanalense*, Alcalá de Guadaíra, Guadalmena, 1992.

ciertamente representaban “una cosecha muy exigua para un área como la andaluza”²⁷.

En otras zonas peninsulares, según P. Piñero, las investigaciones no habían ido mucho más lejos, con la excepción de Asturias, que contaba con el *Romancero Asturiano* de Juan Menéndez Pidal (1885) y Cataluña, con el *Romancerillo* de Milá y Fontanals (1882).

Ya en el s. XX es D. Ramón Menéndez Pidal el que relanza la recopilación del romancero a nivel hispánico. En 1910 crea el Centro de Estudios Históricos y agrupa un buen número de estudiosos bajo su magisterio, que dieron un impulso inusitado a las encuestas romancísticas en las diversas zonas no sólo peninsulares sino en Oriente y en Hispanoamérica, abarcando de este modo, todo el ámbito panhispánico.

Andalucía se vio favorecida también por este nuevo ímpetu recopilador y contó con la presencia del propio Menéndez Pidal, que estuvo en Granada en 1920 y de algunos de sus colaboradores, entre los que cabe destacar a Manrique de Lara, que encuestó en Córdoba, Sevilla, Cádiz y Algeciras²⁸. Éste tuvo la fortuna de encontrar informantes excepcionales como Juan José Niño, que le aportó un romancero gitano de enorme interés²⁹. Los días que Manrique de Lara dedicó a las encuestas andaluzas no fueron muchos pero los resultados no pudieron ser mejores: un total de aproximadamente doscientas versiones de más de cien temas, la mayoría de los cuales no estaba documentado con anterioridad.

En la década de 1940, uno de los más relevantes investigadores vinculados al Centro de Estudios de Menéndez Pidal, Diego Catalán, realizó encuestas en

²⁷ J. A. Cid, *est. cit.*, págs. 28-29, hace una relación completa de los textos y su procedencia.

²⁸ J. A. Cid, *est. cit.*, especialmente en los epígrafes “La encuesta andaluza de Manrique de Lara en 1916” e “Inventario. Índice” hace un estudio exhaustivo sobre la recopilación de Manrique de Lara en Andalucía y ofrece un resumen del conjunto romancístico que aportó, págs. 30-61.

²⁹ Véase Teresa Catarella, *El Romancero gitano – andaluz de Juan José Niño*, presentación de P. Piñero, Sevilla, Fundación Machado, 1993.

Andalucía, sobre todo en las provincias de Granada y Jaén, cuyos resultados se publicarán en el *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas* (1957-1988)³⁰.

En Andalucía Oriental los estudios romancísticos recibieron un fuerte impulso con la llegada a la Universidad de Granada de D. Manuel Alvar. La única provincia sistemáticamente explorada fue Málaga, pero a través de sus alumnos de doctorado, el insigne profesor hizo acopio de textos de prácticamente todas las provincias andaluzas, como él mismo describió en “Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)”³¹. Su marcha a Madrid supuso un estancamiento de las encuestas, recopilación y edición de los romances.

En las dos últimas décadas del s. XX, la recopilación y estudio del romancero andaluz reciben un renovado impulso proveniente del ámbito universitario. El profesor D. Pedro M. Piñero Ramírez, de la Universidad de Sevilla, venía ocupándose desde principios de la década de 1980 de este aspecto de la literatura, implicando a sus alumnos y otros estudiosos en trabajos de recolección de romances. Por estas fechas Virtudes Atero preparaba bajo su dirección una Tesis doctoral sobre la comarca de la serranía gaditana.

Conscientes de la ingente labor que suponía una exploración sistemática del romancero, ambos decidieron crear un Grupo de Investigación que reunía jóvenes estudiantes de las Facultades de Filología de Sevilla y de Filosofía y Letras de Cádiz³². El propósito era claro: “Completar la recolección de toda la provincia de Cádiz en una primera fase, para continuar después con la de toda Andalucía occidental, intentando paliar así el olvido que del romancero andaluz se había

³⁰ Para la historia de la recolección andaluza, sobre todo en su vertiente oriental, es fundamental el estudio de Enrique Baltanás “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía: de Córdoba a Almería”, en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 387-392. A este trabajo me remitiré para trazar el desarrollo de la recopilación andaluza en esta zona.

³¹ M. Alvar, “Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)” en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974, 2ª ed. corr. y muy aumentada [1970], págs. 365-384.

³² Virtudes Atero da en su Tesis doctoral *Estudio del romancero de la Serranía de Cádiz*, (inéedita) dirigida por Pedro Piñero y presentada en Sevilla en 1986, una descripción detallada de los orígenes y primeros pasos de este Grupo de Investigación, págs. 12-16.

tenido desde después de la guerra” (Atero, 1996, pág.38). El primer trabajo conjunto del equipo fue una encuesta colectiva en Mairena del Alcor, bajo el asesoramiento Ana Valenciano y Flor Salazar, miembros del Seminario Menéndez Pidal.

Poco después, en 1985, a este proyecto vino a sumarse la recién constituida Fundación Machado, cuyo “punto de partida fue el estudio, en toda la dimensión rigurosa que la filología presta, de la literatura oral andaluza. Se trataba de dignificar esta literatura popular aplicando a su investigación, estudio y edición los métodos filológicos apropiados tal como se hace con la otra literatura, ..., la mal llamada por algunos literatura culta” (Piñero y cols., 1999, pág.11)

Desde el principio se creó dentro de la Fundación el Área de Literatura Oral que impulsó el conocimiento y valoración de la literatura tradicional en general, pero dando un tratamiento de prioridad al romancero, entre otros motivos para paliar la desigualdad que éste presentaba con respecto a los de otras zonas hispánicas. “De modo preferente se ha ocupado de la recogida, investigación y estudio del romancero, la canción lírica y el cuento por este orden de prioridades” (Piñero y cols., 1999, pág.11)

Tareas fundamentales en esta institución han sido tanto la recogida y edición de textos como la no menos importante labor de publicación de estudios al respecto, sin olvidar la organización de actos que han servido de punto de encuentro y debate para los estudiosos, como el IV Coloquio Internacional sobre Romancero celebrado en 1987. D. Pedro Piñero Ramírez, en su doble función como director del Departamento de Literatura y del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado, ejerce una labor inestimable a la hora de coordinar y canalizar los esfuerzos que se realizan por parte de ambas instituciones para culminar el proyecto inicial.

En la actualidad el estado de la investigación romancística en las distintas provincias es desigual.

III. 1.1. Provincias de Andalucía oriental: Jaén, Almería, Granada, Málaga y Córdoba.

En Almería se cuenta con un “Grupo de Trabajo sobre la Tradición oral en Almería”, formado por profesores universitarios y de enseñanza secundaria, y dirigido por Pedro R. Molina García. Actualmente el grupo planifica la extensión de las encuestas de campo que habrán de culminar con la publicación del *Romancero de Almería*, insertándose así en el ambicioso proyecto que impulsa la Fundación Machado y que abarca todo el territorio andaluz. Pero eso será en un futuro próximo. Hoy por hoy no se cuenta más que con la publicación de dos textos almerienses: *Gerineldo* y *La Condesita y La hermana cautiva* (Guerrero Villalba y Serrano de la Torre, 1995).

En Córdoba sólo se cuenta con el romancero de una localidad, Fernán Núñez (Vázquez León, 193) y con unos pocos textos aparecidos con anterioridad en una revista de enseñanza (Pedraza y Jiménez, 1984)..

En Granada se cuenta con la colección de Martínez Ruiz procedente de la sierra granadina (1956) y con dos generales de Escribano Pueo y otros (1990 y 1995). Además con romanceros locales de Esturre (Grina, 1944), de la comarca de Baza (Laguna y Belmonte, 1996) y de la zona del Temple (Martín Palma y Tejerizo, 1997).

La provincia de Jaén cuenta también con aportaciones que, como las anteriores no suponen una exploración sistemática del territorio, aunque son aproximaciones válidas al estado de la cuestión en la zona. Aquí se cuenta con dos cancioneros generales (Torres Rodríguez de Gálvez, 1972; y Nieto Serrano, 1984), los textos jiennenses de Pedraza y Jiménez (1984) y el romancero de la comarca de Sierra Mágina (García y Garrido, 1991).

La provincia malagueña fue atendida, como queda dicho anteriormente, por D. Manuel Alvar, a quien ha seguido en su labor el profesor López Estrada, que ha

editado y estudiado numerosos textos a lo largo de años de investigación continuada. A estos trabajos hay que añadir el romancero de la comunidad sefardita malagueña (Anahory Librowicz, 1980) y varios locales como el de Benítez Sánchez sobre Cuevas de san Marcos (1999).

III. 1.2. Provincias de Andalucía occidental.

Como se ha mencionado antes, es en la Andalucía occidental donde con más energía se ha dejado sentir la influencia de la Fundación Machado. Con varios años de anterioridad a la aparición de la misma, ya el grupo de investigadores que la integraron, había planificado y realizado exploraciones en varias zonas.

La provincia de Cádiz, ciertamente posee una historia acabada en cuanto a la investigación y edición de su romancero³³. A mediados del s. XX, también entra en el radio de influencia del Centro de Estudios de Menéndez Pidal, aunque en opinión de Atero, “el interés que se le dedica es mínimo con relación a otras zonas del mundo hispánico” (Atero, 1996, pág. 26). Por estas mismas fechas tiene lugar una labor recolectora de muy distinta índole: por una parte la protagonizada por la Sección Femenina, que tras la guerra civil hizo encuestas al amparo del régimen político en el poder. Los romances eran recogidos mezclados con todo tipo de materiales folclóricos y populares, que incluso se permitieron manipular, y cuyo rigor científico es inexistente; y por otra parte tenemos la encuesta del poeta y ensayista Pedro Pérez Clotet a quien se debe la aparición de la primera colección de romances propiamente gaditanos, *Romances de la Sierra de Cádiz* en 1940³⁴. Este colector transcribe con gran fidelidad los textos y los trata con carácter científico,

³³ Véase, para una descripción exhaustiva y detallada de las investigaciones del romancero en Cádiz, la “Introducción”, págs.15-74, de Virtudes Atero en *RGA, I, Cádiz*, 1996, cuyos datos sigo.

³⁴ Véase la reciente publicación de estos textos en José M^a Barrera López (ed.) “Romances de la Sierra de Cádiz”, en *Obra literaria de Pedro Pérez Clotet*, 2 vols., Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, vol.2, págs. 215-282.

lo que no es poco meritorio. Su colección es significativa en cuanto que en ella empiezan a apreciarse los rasgos del romancero del sur.

En las dos últimas décadas del s. XX, las encuestas en la provincia gaditana se realizarán de forma planificada y sistemática. En esta época cabe destacar la labor de varios profesores que han vinculado su interés por el romancero a sus actividades docentes, implicando a su alumnado en los proyectos. Habría que mencionar a la profesora Carmen García Surrallés, que personalmente y a través de sus alumnos reunió un importante *corpus*, sobre el que centró su tesis doctoral: “El Romancero de Cádiz. Zona atlántica”, dirigida por P. Piñero; al profesor Mendoza Díaz-Maroto, que se hizo también de una importante colección de romances gaditanos; a Juan Ignacio de Vicente Lara, que encuestó en Algeciras; y a Virtudes Atero, que realizó su tesis doctoral, *Estudio del Romancero de la Serranía gaditana*, también bajo la dirección del profesor P. Piñero.

En 1982, ambos emprendieron la encuesta en Arcos de la Frontera, cuyos resultados se publicarían en el *Romancerillo de Arcos de la Frontera* (Piñero y Atero, 1986). A raíz de estas investigaciones y ante la magnitud del trabajo, decidieron formar un Equipo de Investigación de carácter universitario, del que ya hemos hablado antes, con el fin de implicar a suficientes personas en el proyecto, contando con el apoyo del Seminario Menéndez Pidal.

Cuando desde la Fundación Machado se plantea como objetivo a corto plazo la recolección sistemática de la provincia de Cádiz, ya existía un buen número de textos recaudados a través de trabajos didácticos, iniciativas personales y profesionales y de tesis doctorales. El grupo investigador, con la ausencia de algunos miembros primeros y la incorporación de otros nuevos, va poco a poco barriendo el mapa provincial y completando zonas a lo largo de los años siguientes. A las encuestas colectivas realizadas en Bornos y en la parte nororiental de la provincia, se van sumando las de grupos reducidos e individuales, con frecuencia formando parte de tesis de licenciatura.

Finalmente la incorporación del romancero por parte de la profesora Atero como materia didáctica en sus clases, abre camino a la colaboración de los alumnos y a nuevas aportaciones textuales.

Tanto esfuerzo consigue reunir una colección sobradamente representativa del estado del romancero en la provincia (más de tres mil versiones, de más de cien temas) y se ve finalmente culminado con la publicación del *Romancero de la Provincia de Cádiz*, (RGA, I, Cádiz, 1996), que pretende ser el primero de una colección que edite el romancero de todas las provincias andaluzas a largo plazo, teniendo como objetivo más inmediato las provincias occidentales.

En la provincia de Huelva el estudio del romancero se encuentra, al igual que en Cádiz, muy acabado en lo que a recopilación de textos se refiere. Pero el camino recorrido hasta ver publicado su *corpus* romancístico en *El Romancero de la provincia de Huelva*, (RGA, II, Huelva, 2004) ha sido largo y laborioso³⁵.

La ausencia de datos sobre el romancero de Huelva ha sido persistente a lo largo del s. XIX. En épocas en que, sobre todo en Sevilla, empezaba a hablarse de la recuperación de los textos populares, no sonaba ni remotamente el nombre de esta provincia. Según P. Piñero: “Parece evidente que la investigación de los primeros estudiosos del Romancero en el Ochocientos, que abren las puertas de la nueva época, la tradición moderna, no atendió para nada –no sabemos si poco o mucho- a lo conservado en Huelva” (Piñero, 2004, pág. 13).

Los primeros textos de los que se tiene noticia son un *Gerineldo*,³⁵ procedente de un pliego de 1846, recogido en 1930 por Martínez Torner³⁶, una versión de *Los mandamientos de amor* y otra de *Hilo de oro*, publicados por Antonio Machado y Álvarez en *El Folklore andaluz* (1882-1883), el último reseñado como canción infantil. A pesar de que en la sociedad fundacional figuraba un onubense, Fernando Belmonte Clemente, éste dirigió su atención a los cantes flamencos pero no al

³⁵ Para un recorrido pormenorizado por la historia de los estudios del romancero en la provincia de Huelva, es fundamental la “Introducción” de P. Piñero en *RGA, II, Huelva*, 2004, págs. 13-43.

³⁶ Véase Diego Catalán, *El Archivo del Romancero*, 2001, vol. I, pág. 30.

romancero, que como se ha señalado en ocasiones anteriores, fue el gran olvidado en los proyectos de estos folcloristas.

Ya en la década de 1930, a través del Centro de Estudios pidaliano, que desarrollaba su actividad recopiladora en otras zonas hispánicas y andaluzas, se contempla la posibilidad de una exploración seria y rigurosa de la provincia onubense. Y es Eduardo Martínez Torner el que toma la iniciativa y lleva a cabo las encuestas en Huelva y el sur de Badajoz. Los resultados fueron excelentes y su valor se incrementa por las notaciones musicales con que los acompañaba y que pudo hacer por sus amplios conocimientos en este campo. De hecho fue Jefe de la Sección de Musicología y Folklore en el Centro de Estudios Históricos. En cuanto a los romances recogidos, los que han sido publicados en alguna ocasión han entrado a formar parte del *corpus* final del *Romancero de la provincia de Huelva (RGA, II, Huelva, 2004)* y otra parte del repertorio permanece inédita en los archivos del Seminario Menéndez Pidal.

Ya cercana la década de 1950, otro estudioso relacionado, no con el Centro de Estudios Históricos, pero sí con el mundo de la música, se ocupó del folclore de Huelva, Arcadio Larrea, que filmó numerosos bailes y tomó nota asimismo de los textos. Dispuso, como primicia tecnológica, de una grabadora, que luego sería imprescindible en las labores de encuesta. Una centena de romances onubenses constan en el repertorio de Larrea, que se conserva en el Instituto Español de Musicología y se editan dentro de *RGA, II, Huelva, 2004*.

Con posterioridad, ya en la década de 1990, el estudio del romancero de Huelva se proyecta desde la Fundación Machado, contando también con participantes de un grupo de investigación universitario: “Romancero de la tradición moderna en Andalucía y América”. El grupo de investigadores, formado por Pedro Piñero, director, Antonio J. Pérez Castellano, Enrique Baltanás, M. Fernández Gamero, J. Luis Agúndez, J. Pedro López y Jaime Covarsí, llevaron a cabo campañas de recopilación en tierras onubenses, una vez finalizada la publicación

del romancero de la provincia de Cadiz. En los años 1991-1994, contaron para las encuestas con la colaboración del Seminario Hispano-Alemán del Romancero de la Universidad de Colonia. Con los altibajos propios de una labor tan amplia y ardua, las encuestas se extendieron de 1991 a 2002³⁷ hasta completar la totalidad del territorio provincial y los resultados se publicaron en el ya mencionado segundo volumen del *Romancero General de Andalucía, RGA, II, Huelva*, 2004.

En cuanto a la provincia de Sevilla, se puede afirmar que ha gozado de una situación de cierto privilegio dentro del abandono generalizado que Andalucía sufrió en los albores de los estudios sobre el romancero. A lo largo del s. XIX, como hemos visto, los estudiosos de la sociedad de El Folk-Lore Andaluz, capitaneada por Machado y Álvarez, prestaron una especial atención a la zona sevillana y tanto José Antonio de Torre Salvador, que se ocupó del romancero de Guadalcanal, como Rodríguez Marín, allegaron textos de aquí, según queda dicho.

Más tarde, recordemos también las aportaciones de Manuel Manrique de Lara, que reunió el romancero gitano de Juan José Niño, las de Arcadio Larrea, en sus exploraciones musicológicas y las del profesor Manuel Alvar, que desde su puesto en la Universidad de Granada, allegó textos también de Sevilla, a través de estudiantes naturales de esta provincia.

Las siguientes recopilaciones en Sevilla dan un salto en el tiempo y se sitúan ya como trabajos planificados a través del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado y dirigidos por el profesor D. Pedro Piñero, formando parte del ya mencionado proyecto de un romancero general andaluz. A lo largo de los años en los que la Fundación se ha ocupado de la recopilación en Cádiz y Huelva, Sevilla no ha estado en absoluto abandonada. Desde la propia Fundación y desde el Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla, se ha impulsado el desarrollo de diversas exploraciones y trabajos de campo, cuyo objetivo es hacer

³⁷ Pienso que no hay lugar en este repaso breve por la historia de los estudios romancísticos andaluces para una descripción detallada de estas encuestas y de sus resultados de los que tenemos una precisa información en la “Introducción” de P. Piñero en *RGA, II, Huelva*, 2005, págs. 20-25.

acopio de materiales y textos para elaborar y editar un *corpus* sevillano a semejanza de lo hecho en Cádiz y Huelva, y completar de esta forma el romancero de Andalucía occidental³⁸.

El grupo de investigación de la Fundación Machado inició, como queda dicho, las encuestas sevillanas en Mairena del Alcor en 1982, y en esta ocasión sus componentes estuvieron animados y asesorados por dos miembros del Seminario Menéndez Pidal, Flor Salazar y Ana Valenciano. Seguidamente fueron encuestadas la localidad de Mairena del Alcor y la zona de la Sierra Norte, que incluía Guadalcanal, el pueblo donde un siglo antes estuvo J.A. de Torre Salvador, *Micrófilo*. P. Piñero y V. Atero publicaron los resultados de esta encuesta en *Homenaje a Juan Collado de Terán* (Piñero y Atero, 1989).

El Aljarafe sevillano sería la siguiente zona investigada. En 1988 se abordaron las encuestas en varios municipios que luego se verían completadas ampliamente por los trabajos de J. Pedro López Sánchez, como parte de su Tesis Doctoral y que se publicaría posteriormente (López Sánchez, 1997). A instancias del profesor Piñero, sus alumnos han llevado a cabo numerosos trabajos de investigación, a veces circunscritos a un área geográfica pequeña, o a una sola localidad pero que han contribuido a ir rastreando el romancero en diversos puntos de la provincia: Juan P. Alcaide en Marchena, (Tesis de Licenciatura, inédita), La Puebla de Cazalla (1992) y Arahal (2000); mi propio trabajo en Fuentes de Andalucía (D. Flores, 1997); Esperanza Galindo en Brenes; Antonio J. Pérez Castellano en Cantillana; Yolanda Castillo en Los Corrales; Balbino Macías en Castilblanco de los Arroyos; M^a Ángeles Bazalo en Alcolea y Lora del Río; M^a Ángeles Bazalo y Raquel Burraco en Tocina, Carmona y Lora del Río; J. Manuel Campos en Algámitas, Villanueva de San Juan, El Saucejo y Morón de la Frontera y Arahal.

³⁸ Para la descripción detallada de la actividad desarrollada por la Fundación Machado en Sevilla, véase el estudio de E. Baltanás, M. Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano, “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía II. Las provincias de Huelva y Sevilla (1984-1999)” en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 397-400.

Cabe destacar la labor de Antonio J. Pérez Castellano, que ha investigado en encuestas individuales y colectivas Arahal, Paradas y Guillena, así como la de Manuel Fernández Gamero, que ha realizado recopilaciones en Alcalá de Guadaíra (F.Gamero, 2002), Morón de la Frontera, Arahal y Paradas.

El grupo de investigación junto con alumnos de doctorado del profesor Piñero, realizó una encuesta en Écija en 1998, con resultados no demasiado satisfactorios, pues las versiones estaban fragmentadas e incompletas y no se encontró ningún conocedor de romances medianamente bueno.

Con posterioridad y hasta el día de hoy se han continuado las exploraciones impulsadas desde la Universidad de Sevilla y la Fundación Machado. Durante el mes de abril de 2006, se ha realizado una encuesta colectiva en Pilas, Huévar y Carrión de los Céspedes, cuyos resultados están en proceso de estudio. Pero los esfuerzos de estas instituciones van más allá de la labor de encuesta y recopilación, ocupándose de otras formas de difusión y aplicación didáctica de los materiales recogidos, mediante publicaciones y organización de encuentros, seminarios y congresos, de los que en este trabajo sería excesivo dar cuenta detallada.

En este orden de cosas, el estudio de la parte oriental de la Campiña de Sevilla, supone un paso importante en el estudio general de la provincia, ya que aporta la información de un amplio territorio que incluye doce municipios, como quedó explicado en el apartado relativo al estudio geográfico de la zona. De esta forma los resultados aquí recogidos quedarán incluidos dentro del romancero general de la provincia de Sevilla.

III. 2. LOS ESTUDIOS SOBRE ROMANCERO EN LA CAMPIÑA ORIENTAL

III.2.1.- Antecedentes de la recopilación de romances en la zona.-

En la zona estudiada en este trabajo y que se ha definido como *Campiña Oriental* dentro de la provincia de Sevilla, los antecedentes en la recopilación de romances son definitivamente escasos, pero aún así, hay que hacer ciertas consideraciones al respecto.

A esta zona pertenece presumiblemente la primera versión que se conoce de la tradición oral, el ya famoso *Gerineldo + La Condesita* que Gallardo transcribe en la cárcel de Sevilla, en 1925, oído a Pepe Sánchez y Curro el Moreno, naturales de Marchena, localidad perteneciente a este enclave geográfico.

Pero desafortunadamente, este hecho no va a suponer un pistoletazo de salida para el descubrimiento de este campo de estudios, ni en la zona, ni en Sevilla. Se abre un lapso de tiempo, de prolongado silencio, que no se interrumpe hasta las tímidas recopilaciones de Rodríguez Marín que, como ya sabemos, prestó a los romances mucha menos atención que a la lírica. Posiblemente albergó la idea de hacer una magna colección a semejanza de sus *Cantos Populares Españoles*, pero que finalmente nunca hizo. De los que envió a Menéndez Pidal, en sólo unos pocos hay constancia que pertenezcan a esta zona: Osuna y La Puebla de Cazalla y han sido incluidos en este *corpus* (ver el apartado “Textos procedentes de otras colecciones”).

En Marchena se cuenta con una Tesis de Licenciatura elaborada por Juan Pablo Alcaide Aguilar bajo la dirección del profesor P. Piñero, presentada en la Universidad de Sevilla en 1983 y que permanece inédita. Hay un ejemplar en los archivos de la Fundación Machado. De este trabajo, que reúne una treintena de textos, se han desestimado los romances de cordel y se han incorporado a esta colección los temas tradicionales y tardíos tradicionalizados (ver el apartado “Textos procedentes de otras colecciones”). A este conjunto se ha sumado el

procedente de las encuestas realizadas por mí en fechas recientes, que vienen a suponer una ampliación y enriquecimiento de las primeras.

También de J. Pablo Alcaide es el *corpus* conseguido en La Puebla de Cazalla, que el autor recopiló hacia 1983, seguidamente de Marchena, y que no publicó hasta 1992³⁹. Se trata de una colección heterogénea, de interés desigual, de la que se han incorporado a este trabajo los temas tradicionales, en total una veintena de textos, con los que se ha enriquecido la colección fruto de las encuestas recientes.

En Écija se llevó a cabo en 1998, como se ha adelantado, una encuesta por parte de los miembros de la Fundación Machado en la que yo misma participé parcialmente. Durante tres días se llevaron a cabo entrevistas cuyos resultados no fueron del todo satisfactorios, siendo la mayoría de las versiones proporcionadas por los informantes muy fragmentarias e incompletas. En el mismo año otro investigador vinculado a la Fundación Machado, Manuel Fernández Gamero, continuó la exploración de Écija en 1998. Aplicando un método para la localización de informantes que le había dado buenos resultados en Alcalá de Guadaíra, repartió encuestas entre los centros de enseñanza a la espera de encontrar un buen transmisor. Sólo encontró una informante, Josefa Gómez Piña, que resultó ser excepcional, y a la que entrevistó, obteniendo de ella un repertorio en torno a la decena de temas.

En la encuesta reciente de finales de 2005, Josefa Gómez ha sido nuevamente entrevistada, esta vez por mí, y ha ampliado significativamente su repertorio con respecto al primero que dio a M. Fernández Gamero, cantando unos treinta romances, entre tradicionales y de cordel y haciendo algunas correcciones sobre los textos anteriores.

³⁹ J. Pablo Alcaide Aguilar, *El Romancero. Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla*, Sevilla, Ayto. de La Puebla de Cazalla y Caja San Fernando, 1992.

En Herrera también ha habido un intento de recuperación de las manifestaciones orales. Lamentablemente las personas que lo han llevado a cabo no han tenido la preparación suficiente para obtener unos resultados aceptables. Las maestras de la Escuela de Adultos, que son las que se han interesado por el tema, han recopilado canciones entre las mujeres que asisten a estas clases sin unos criterios claros de clasificación ni de transcripción. En el cuaderno que han elaborado, revueltos con otros materiales, se encuentran los romances, casi todos de cordel, sin que consten los datos fundamentales de la recogida: nombre del informante, edad, fecha, etc.

Cuando he querido contactar con alguna de las mujeres que los aportaron, para comprobar si a la par que los de cordel sabían alguno tradicional, me ha sido imposible averiguar la identidad y localizarla, con la sola excepción de quien había informado de dos temas tradicionales, recordada por las maestras por tratarse de una amiga. En conclusión, creo que el romancero de la Escuela de Adultos no es aprovechable en una investigación seria y carece de la única información que hubiera sido útil *a posteriori*, los datos de los informantes.

III. 2.2. Aportación del presente estudio al romancero andaluz.-

Ya quedaron plasmadas al principio, en el apartado de “Justificación de la Tesis”, las razones que movieron este estudio, que forma parte del gran proyecto del estudio y edición del romancero andaluz. No obstante, después de la anterior exposición sobre el estado de las investigaciones en el área andaluza, pienso que es el momento de hacer una valoración de la colección actual, insistiendo una vez más en su dimensión integradora y no localista.

Los resultados que aquí se exponen constituyen un conjunto donde han quedado incluidos anteriores y esporádicos estudios en esta parte oriental de la provincia sevillana, dándoles a todos ellos un sentido unitario como partes del

romancero de su comarca geográfica natural. El *corpus* reunido, aun cuando sus temas no constituyen novedades importantes con respecto a otras colecciones andaluzas, clarifica el estado de la tradición oral en esta zona concreta.

Por otra parte, esta colección supone una aportación no diremos cerrada, pues las recolecciones de romances nunca lo son por completo, pero sí concluyente, de esta parte de Sevilla al romancero general de la provincia y por consiguiente al romancero andaluz. Y ampliando más, al romancero panhispánico, aun cuando a niveles tan generales esta subcomarca se perciba como un área de exploración muy pequeña. Con el presente estudio el mapa de las recopilaciones en la provincia de Sevilla, cuyo romancero está próximo a editarse, está más cerca de ser completado.

IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

IV.1. LA RECOPIACIÓN DEL *CORPUS*: LA ENCUESTA

La labor de encuesta constituye la primera actuación dentro del proceso que requiere la investigación del romancero en una zona geográfica. En ella el objetivo prioritario es obtener de los informantes los textos que luego serán transcritos y estudiados, así como otros datos complementarios sobre sus propias circunstancias vitales que quedan reflejados en los distintos apartados de la Introducción.

Las versiones que integran esta colección han sido recopiladas a través de una encuesta de carácter individual realizada en la parte de la provincia de Sevilla que hemos denominado *Campaña Oriental* y que se ha descrito anteriormente. Para ser más exactos, habría que hablar de dos encuestas. La primera tuvo lugar en una única población: Fuentes de Andalucía, a lo largo de varios meses correspondientes a los años 1994 y 1995. Y la segunda, once años más tarde, en los meses finales de 2005 y primeros de 2006, en el resto de las poblaciones que configuran la zona. Entre ambas encuestas median, no sólo los once años transcurridos, sino otras diferencias, que se analizarán en adelante, causadas por los cambios en las circunstancias que las han rodeado, algunas de las cuales derivan directamente de esa progresión en el tiempo y otras no tanto.

Dado que el romancero en la actualidad no se manifiesta públicamente ni de forma espontánea, su recuperación reviste una innegable dificultad que, no obstante, debe ser afrontada con una metodología adecuada, que garantice un mínimo de éxito y permita abordar la recopilación del material desde una perspectiva científica. La planificación de la recogida de datos pasa, básicamente, por tres momentos: una preparación bibliográfica, la localización de informantes y la realización de las entrevistas.

Preparación bibliográfica.-

En este caso, la encuesta realizada en Fuentes de Andalucía en 1995, supuso mi primer contacto con los trabajos de campo tendentes a la recopilación del romancero. A las dificultades inherentes a este tipo de estudio se sumaron las sobrevenidas de mi propia inexperiencia como colectora de romances. Escollo importante que pude salvar gracias a la ayuda y orientación de mi profesor D. Pedro Piñero y al apoyo metodológico del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado, que me proporcionó los materiales necesarios para empezar a encuestar, (manual de encuestas, ficha para la recogida de datos...) así como las directrices fundamentales para la actuación en las entrevistas (recitación de los *incipit*, grabación de la información...). En estos primeros momentos de acercamiento al romancero era imprescindible consultar una bibliografía general de ámbito hispano que ofreciera una visión amplia y pormenorizada sobre el tema⁴⁰.

A ésta hubo que añadir otra más específica que me acercara al romancero de la parte sur peninsular. Aspecto en el que me sirvió de referente el *Romancerillo de Arcos* (Piñero y Atero, 1986.1), donde se publicaba la colección de los temas recogidos en este pueblo gaditano y de estos mismos editores *El Romancero andaluz de la tradición oral* (Véase bibliografía general).

La bibliografía consultada me puso en antecedentes sobre el tema y definió el panorama aproximado de lo que podía encontrar en la zona, partiendo de lo que ya se había encontrado y estudiado en otros puntos de Andalucía.

Y aún así, la recopilación del romancero de Fuentes tuvo para mí un valor de verdadero descubrimiento. A pesar de haber vivido siempre en esta localidad, hasta mí no habían llegado ya noticias ni conocimiento del conjunto baladístico utilizado

⁴⁰ Entre las obras de carácter general fundamentales para un acercamiento al romancero están: Di Stéfano, *Romancero*, 1973; Paloma Díaz – Mas, *Romancero*, 1994; Mercedes Díaz Roig, *El Romancero Viejo*, 1976; Manuel Alvar *El romancero Viejo y tradicional*, 1971; Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 37ª ed., 1993; Pedro Piñero y Virtudes Atero, *Romancero de la tradición moderna*, (RTM), 1987. (Véase bibliografía general).

en ella en décadas anteriores por haber perdido sus manifestaciones espontáneas en la vida diaria. Así pues, fue todo un hallazgo comprobar que, aun replegado a los últimos rincones de la memoria de la gente, el romancero era capaz de resurgir y dar sus frutos. Bien es cierto que, la mayor parte de las veces, a base de pura insistencia, pero aún así, ahí estaba. Las voces de las informantes, es posible que no tan vigorosas como antes, dieron buena prueba de la existencia de un caudal de romances amplio y rico, que había formado parte importante de sus vidas.

Once años más tarde, ocupando los últimos meses de 2005 y primeros de 2006, ha tenido lugar la segunda encuesta abarcando la comarca natural a la que pertenece el primer lugar estudiado, Fuentes de Andalucía, y ampliando hasta un total de doce el número de localidades objeto de estudio, como ya se ha dicho.

En esta segunda encuesta, desde el punto de vista bibliográfico, he contado con referencias especialmente efectivas: en primer lugar la colección de Fuentes, que suponía una aproximación muy real y concreta al romancero que se podría encontrar en la Campiña Oriental; y también y quizás en mayor medida aún han sido referentes fundamentales los romanceros de las provincias de Cádiz y Huelva, cuya publicación ha tenido lugar en este intervalo de tiempo y a los cuales ya me he referido con anterioridad como *RGA, I, Cádiz* y *RGA, II, Huelva*. (Ver bibliografía general).

Como ventaja de esta encuesta sobre la anterior, a una bibliografía completa y adecuada habría que añadir mi propia experiencia a raíz de la investigación de Fuentes, contando con una previsión aproximada de los temas más frecuentes que podría encontrar así como con una noción de la melodía con la que se cantan.

Esta segunda encuesta ha supuesto una experiencia muy distinta a la anterior en muchos sentidos, pero especialmente en lo que atañe a la localización de informantes y entrevistas.

Localización de informantes.-

Dentro del marco teórico proporcionado por la bibliografía y con una idea aproximada de lo que buscamos, la siguiente cuestión que se plantea es dónde iniciar dicha búsqueda, o dicho de otro modo, cómo localizar a esos informantes que saben romances y que deben cantarlos a instancias nuestras. Es la pregunta que está en el origen de todas las demás y la dificultad de darle respuesta viene motivada por un hecho innegable: el romancero en la actualidad pertenece al ámbito de la más estricta intimidad del hogar.

En desuso completo debido a la desaparición de las circunstancias en que se cantaban, la tradición romancística vive una seria decadencia recluida en la memoria de quienes crecieron plenamente inmersos en ella. Es un hecho que han puesto de manifiesto los investigadores por la dificultad que entraña dar con la persona idónea en las encuestas: “Los informantes, los transmisores del romancero, no poseen unas características específicas y diferenciadoras en su comunidad, ni se distinguen por sus cualidades cantoras o musicales; no son, por tanto profesionales de la transmisión de romances.” (Piñero, 2004, pág. 50)

Hace unas décadas, cuando se cantaba en grupos laborales, bien en las cuadrillas en el campo o en talleres, en la calle o en las casas vecinales, los más diestros transmisores eran perfectamente conocidos en la comunidad y valorados como tales. Era frecuente que en las tareas agrícolas los trabajadores buscaran colocarse cerca de quienes cantaban mucho, ya fueran romances o flamenco, para así tener entretenimiento en la dura jornada de trabajo. Incluso los manijeros vigilaban las cuadrillas próximos a los muy *cantarines*. Lo mismo podría decirse de los pequeños talleres, en los que las empleadas se divertían cantando coplas de toda índole para mitigar la rutina.

Disueltas estas formas de convivencia, los repertorios tradicionales han perdido por completo sus manifestaciones públicas, quedando replegados al ámbito de lo estrictamente privado y quienes los transmitían son anónimos y desconocidos

incluso en el entorno más inmediato. Con frecuencia los propios hijos ignoran si sus madres saben o no romances.

Hay varios caminos a seguir para encontrar los depositarios de la tradición romancística, ninguno garantizado, ninguno seguro, pero hay que tenerlos en cuenta para planificar la encuesta de una manera lo más sistemática posible. En este punto caben distinguir varios métodos de actuación, que en ningún momento son incompatibles: investigar entre los conocidos (si se tienen), hacer sondeos a pie de calle entre los vecinos, visitar agrupaciones como las Escuelas de Adultos y los talleres de ocio, donde asisten personas mayores, posibles conocedoras de romances, encuestar a través de los centros de enseñanza....

Como norma general en este aspecto hay que decir que dirigirse a las autoridades de la localidad suele ser infructuoso (concejales de cultura, alcaldes, delegados de festejos...), así como recurrir a las cabezas visibles de la cultura académica como directores de centros educativos, maestros, presidentes de asociaciones culturales, etc. En estos círculos suelen remitir a los poetas locales, a los cantaores de flamenco y en fin, a cualquiera que socialmente muestre alguna habilidad relativa al canto o recitado y que a fin de cuentas no tiene nada que ver con el romancero. Ya en la década de los años cuarenta Diego Catalán y Álvaro Galmés observaron el mismo fenómeno a lo largo de sus encuestas en la zona castellana: “Siempre que intentamos descubrir a los buenos romancistas acudiendo a los representantes de la superestructura cultural, fracasamos lamentablemente”⁴¹.

La forma de localizar un informante preguntando directamente en la calle sólo funciona en localidades pequeñas donde la mayoría de la gente se conoce, ya que han convivido durante toda su vida, de tal forma que si la persona abordada no sabe romances, puede remitirte a otra que tal vez sepa. En Fuentes, por ejemplo, todas las mujeres encuestadas fueron localizadas por un sistema de boca a boca, en el cual, tomando como punto de partida a mi propia familia, de ahí en adelante, las

⁴¹ Diego Catalán y cols. (eds.), “La exploración del romancero”, en *El Romancero en la tradición oral moderna*. I Coloquio Internacional, (Madrid, 1971), Madrid, CSMP, 1972, pág. 138.

entrevistadas me iban enviando de unas a otras. No hubo necesidad de utilizar ningún método complementario, porque la cantidad de informantes conseguidas así fue suficiente. No obstante, y por agotar todas las posibilidades, también hice visitas a la Escuela de Adultos, que no dieron ningún resultado.

La misma técnica funcionó en El Rubio, donde una persona conocida mía, Ascensión, se ofreció a servirme de guía y a localizar personas que pudieran ayudarme. En las sucesivas visitas que realicé al pueblo, ella me llevaba a las casas de las posibles conocedoras de romances. Y he de decir que con mucho acierto, pues me puso en contacto con varias informantes, entre ellas una excepcional, Cristiana, famosa en el pueblo por cantar a todas horas y por la alegría de su carácter, a pesar de sus ochenta años bien cumplidos. En varias ocasiones Ascensión consiguió organizar reuniones del grupo de mujeres, con lo cual, como sabemos las entrevistas aumentan su efectividad, al servirse de estímulo mutuamente las transmisoras. Así han conseguido, ellas solas, reunir un más que digno romancero, con versiones muy interesantes sobre algunos temas, que ya tendremos ocasión de valorar más adelante.

En La Campana, volví a contar con la ayuda de una amiga, natural de Fuentes, que se ofreció desde un primer momento a ponerme en contacto con el tipo de personas que yo buscaba. Aunque no en todas mis visitas a la localidad pudo acompañarme, a ella debo haber contado con las primeras mujeres encuestadas. Al no ser suficiente, el conjunto de informantes se fue completando con preguntas directamente en la calle. Como suele suceder, mis pesquisas en el Ayuntamiento no dieron fruto alguno, enviándome al poeta local, que cantaba también, pero sólo flamenco. La presencia en una localidad de personajes punteros en este ámbito, considerados por sus convecinos depositarios de la sabiduría y la tradición populares, suele ser un obstáculo monumental en la investigación del romancero, pues todas las respuestas conducen a ellos. Y ellos, por lo general, no saben romances. Es el caso de La Campana, donde a pesar de ser un pueblo pequeño, fue

difícil encontrar el rastro de los verdaderos conocedores de la tradición romancística.

En las localidades en las que no se cuenta con nadie conocido, localizar a los informantes se complica enormemente. Y no queda otra que preguntar a pie de calle sobre el tema. De nuevo, las localidades pequeñas ofrecen una perspectiva ventajosa sobre las grandes, puesto que los vecinos se conocen sobradamente. En Cañada, Marinaleda, Herrera, La Luisiana y Lantejuela, a pesar de no contar con ningún contacto, localizar a los posibles informantes ha sido relativamente fácil.

En Cañada, a la primera y mejor informante que he tenido en el pueblo, Ascensión Gómez, la abordé casualmente en la calle y no sólo me cantó su repertorio completo, sino que desde el primer día en las sucesivas visitas ejerció amablemente de guía y me acompañó a las casas de todas las amigas que ella pensaba que podrían ayudarme. Me presentaba como compañera de su hija para ahuyentar recelos y juntas recorrimos más calles y casas de las que hubiéramos querido, pues los temas del romancero estaban francamente olvidados. Incluso reunió a un grupo de hermanas para que me cantaran, pero salieron pocos temas tradicionales y algunos más de cordel. Con diferencia, el repertorio de Ascensión era más rico. A título de anécdota diré que cuando le dije que ella era la que más romances recordaba de todo el pueblo, contestó: “¿Y tú cómo me has encontrado a mí? Ésa ha sido santa Rita, que te ha traído de la mano para que me encontraras.”

Sin duda no habrá sido la intervención divina, pero sus palabras resumen la dosis de azar que interviene en la localización de los informantes. Por ello al investigador siempre le queda la duda de si se habrá quedado sin encuestar ese informante extraordinario, que guarda el tesoro de su repertorio romancístico de forma anónima y que, seguramente, nunca verá la luz.

En Marinaleda, pienso que no hay lugar para la duda anterior, pues tengo la certeza de haber encontrado al transmisor idóneo, al depositario de un saber romancístico difícilmente igualable en la localidad. Se trata de Antonio Gómez,

nombre que surgió de inmediato cuando pregunté a varias personas en mi primera visita al pueblo. Conocida su afición a cantar romances antiguos, sus convecinos enseguida lo apuntaron como la persona que podría colaborar conmigo. Y no se equivocaron, pues entre él y su amigo Antonio, éste último especializado en temas religiosos, reunieron un más que notable puñado de romances de una variada temática.

En Herrera, pueblo algo más extenso que los anteriores, las preguntas a pie de calle también dieron resultados muy satisfactorios, llevándome hasta la familia Gaona. En esta casa se reunieron dos hermanas y una sobrina y demostraron poseer un amplio e interesante repertorio, además de ser magníficas informantes.

Por otra parte, en Herrera existía una experiencia de recopilación de romances anterior a la mía, llevada a cabo por las maestras de la Escuela de Adultos. En principio esto supuso un problema, pues al mencionar el tema de mi estudio, era remitida de inmediato al trabajo anterior, que recogía con alguna salvedad, romances de cordel y canciones de juego y donde no constaban los nombres de las informantes. Era, pues, imposible comprobar si a la par que los de cordel, sabían algunos romances tradicionales.

En La Luisiana, en cambio, todas las personas preguntadas en la calle sobre el tema, me enviaron rápidamente a la Escuela de Adultos y a la Asociación de Mujeres, cuyas integrantes, prácticamente las mismas, cantan habitualmente, siendo del dominio público que si alguien puede ayudar a recopilar coplas antiguas son ellas. Y, en efecto, ellas se prestaron con toda gentileza a cantar los romances que sabían y otras canciones que yo les solicité, manual de encuesta en mano.

Pero también intervino la fortuna en el encuentro en la calle de Valle Olmo, una informante valiosa, anónima, hogareña, que demostró tener una memoria prodigiosa y guardaba en su memoria las letras de los romances (no la música, porque ella confiesa no haber cantado en la vida) como un homenaje a su madre, que sí cantaba mucho y se las había repetido incesantemente durante la infancia.

Las mujeres que cantan en el coro de la Iglesia, aunque son admiradas y tenidas muy en consideración por sus vecinos por sus finas voces, no sabían nada de romances, salvo uno de tema religioso: *La Anunciación*. Es normal que las niñas y mujeres muy vinculadas al ambiente eclesiástico hayan permanecido ajenas a la corriente de aprendizaje de los cantos populares, propios de otros ambientes.

En Lantejuela, no al primer intento pero sí paulatinamente, fueron surgiendo a veces de la calle, a veces de un taller de ocio organizado por el Ayuntamiento, nombres de posibles informantes, algunos acertados, y otros no. Por ejemplo, todas las voces apuntaban hacia una señora mayor, popular porque cantaba en todas las fiestas, pero resultó que sólo sabía sevillanas antiguas. De nuevo el problema fundamental sobreviene por el desconocimiento que la propia comunidad tiene de quiénes son portadores de la tradición romancística al carecer ésta de manifestaciones externas.

Los municipios más extensos, con mayor número de habitantes, como es el caso de Écija, La Puebla de Cazalla, Marchena y Osuna, representan un capítulo aparte en el método para captar informantes. La diferencia principal con respecto a los pequeños es que los habitantes del mismo no se conocen entre sí, o no lo suficiente como para que progrese una investigación basada en las preguntas hechas en la calle con un método referencial. Por otra parte, en las localidades grandes se da una actitud más recelosa hacia los extraños y se hace necesario aplicar estrategias que salven estas dificultades.

Uno de los recursos que se hace necesario es recurrir a las Escuelas de Adulto. Allí tenemos garantizada la presencia de mujeres de mediana edad, posibles portadoras de la tradición romancística y si ellas no consiguen recordar ningún tema, siempre pueden orientarnos sobre alguien a quien podamos preguntar.

En Marchena y Osuna, localidades relativamente grandes para la zona, he visitado la Escuela de Adultos y allí he contado con una participación y una colaboración entusiastas, que se ha traducido en fructíferas entrevistas y en un muy

satisfactorio conjunto de versiones recogidas. Además, de los centros salieron otros nombres: en Marchena el de Mercedes y en Osuna el de Carmen Moncayo, que resultaron ser informantes muy completas e interesantes, así como bien predispuestas a colaborar.

Más complejo fue localizar informantes en Écija, localidad que reviste características de gran ciudad, entre ellas la del recelo hacia los desconocidos y la independencia en la forma de vida que hace que los vecinos apenas se conozcan.

En la Escuela de Adultos, contrariamente a lo que esperaba, obtuve unos resultados muy pobres, apenas una docena de temas y ninguna transmisora de peso. Tras visitar a una amiga y a su madre, lo poco conseguido me hizo desistir de estas formas que habían funcionado en otros pueblos pero no aquí.

Se hizo necesario aplicar un método que había definido y utilizado anteriormente Manuel Fernández Gamero en su investigación del romancero de Alcalá de Guadaíra, siendo él profesor en uno de los centros de enseñanza de esta localidad. Con el fin de hallar posibles informantes que colaboraran en sus trabajos de campo, este profesor pasaba a sus alumnos una encuesta de tipo formulario en la que se hacía constar una breve introducción sobre el tema y una cincuentena de *incipit*, que debían recitar a sus familiares o vecinos, con el fin de determinar si recordaban alguno de esos versos. Si la respuesta era positiva y el informante podía cantar algún tema con un mínimo de versos, en la propia encuesta se hacían constar sus datos personales (nombre, dirección, teléfono...) para llevar a cabo una entrevista con posterioridad.⁴² Esta técnica de encuesta es aplicada por el grupo de investigación de la Fundación Machado en la recogida de romances en ciudades y pueblos grandes de Andalucía.

⁴² Véase, para una descripción detallada de este método de encuesta, así como para unas directrices concretas en su aplicación, el artículo de Manuel Fernández Gamero “En busca del informante perdido. Nuevas aportaciones a la encuesta de campo” en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 251-262. Aquí se publica también un modelo del cuestionario que se pasa a los alumnos.

Esta forma de encontrar a quién dirigir nuestras indagaciones, resulta adecuada en las localidades muy pobladas, donde la dinámica de la vida dista ya mucho de la antigua configuración social en que los habitantes de un mismo municipio se conocían perfectamente. En Écija, que es el caso que nos ocupa, el crecimiento demográfico unido a otros elementos inherentes a los cambios en las costumbres propios de los tiempos que vivimos, hacen que a muchos niveles ya no funcione como un pueblo tal cual sino que ha adquirido visos de ciudad.

El aislamiento de la gente en sus hogares, la desconfianza hacia los extraños... son obstáculos añadidos que hay que superar para establecer contacto con los habitantes del pueblo. Después de intentar otros medios la localización de posibles informantes, que ya he mencionado antes, como acudir a conocidos solicitando su ayuda o visitar la Escuela de Adultos, decidí repartir ejemplares de las encuestas entre varios centros educativos: cuatro colegios de primaria y tres centros de secundaria. Los resultados en modo alguno fueron satisfactorios, pues de casi trescientas encuestas repartidas sólo se lograron dos informantes, que por fortuna resultaron ser excelentes. La escasa participación del alumnado unida a un desconocimiento real de todo lo relativo al romancero en su estado vivo, es decir, como manifestación cultural susceptible de ser captada en directo aquí y ahora, han hecho que las expectativas creadas en este sentido, se vieran frustradas.

Agotada esta vía y después de un gran esfuerzo perdido, recurrí a las formas de convivencia que en la actualidad han venido a sustituir antiguas agrupaciones naturales, dando respuesta a la necesidad humana de relacionarse socialmente. Me refiero a las diversas actividades que, con el nombre de talleres (de costura, bolillo, informática, recuperación de la memoria, bailes de salón...), se organizan en los centros de mayores y que aglutinan a hombres y mujeres en una sana forma de socializarse y escapar de su soledad.

Varias son las ventajas que presentan: se sabe de antemano la edad aproximada de las personas que allí encontraremos, se sondea de una sola vez a

todos los componentes del grupo, se toma contacto con ellos en un sitio determinado, sujeto a horario, lo cual es más fácil que concertar citas individuales, se accede a ellos sin tener que entrar a sus hogares, problema cada vez más insalvable, sobre todo en los núcleos muy poblados, se les entrevista sin temor a interrumpir sus tareas diarias, ya que están realizando actividades relajadas, como coser o pintar. He encontrado informantes excepcionales en estos talleres, tanto en Écija como en Lantejuela. Lástima que no en todos los pueblos se organicen estas actividades sistemáticamente.

De todo lo dicho sobre la localización de personas conocedoras aún de la tradición romancística, se deriva una conclusión en lo relativo al método a emplear: no existe una fórmula mágica, ni un camino único. Existen opciones que hay que aplicar, desechar si no funcionan y probar con otras, puesto que es en gran medida impredecible el éxito de una fórmula en un lugar concreto. Lo que da buenos resultados en un sitio, puede que no dé ninguno en otro. Pero pienso que es interesante aprovechar la creciente tendencia, propiciada por los Ayuntamientos y otros organismos, de diseñar actividades de recreo y entretenimiento grupales, ya que amparan la colectividad, como necesidad vital.

Las entrevistas.-

Ni que decir tiene que de los múltiples nombres que se nos proporcionan por uno u otro medio como posibles informantes, hay que descartar la mayoría. A veces, después de un gran esfuerzo por localizar el nombre que tenemos anotado en la agenda, resulta que su desconocimiento del romancero es poco menos que absoluto. Se hace necesario, pues, en ese primer contacto establecer si verdaderamente podremos realizar la entrevista con esta persona. El método más eficaz según mi propia experiencia es preguntarle en principio qué temas sabe y después recitarle o cantarle los primeros versos de romances que están sólidamente afianzados en la zona: Don Bueso, Las señas del esposo, Tamar, Gerineldo... Si

niega conocerlos, le mencionaremos algunos infantiles, como *Santa Elena* o religiosos, como *La Virgen y el ciego*. Con las respuestas que obtengamos haremos una valoración sobre si merece la pena concertar la entrevista.

Una vez tenemos delante la persona dispuesta a ayudarnos en la investigación cantando romances, estamos en el siguiente paso del proceso: recuperar lo mejor posible su recuerdo y encauzarlo convenientemente de forma que lo centremos en el ámbito que nos interesa. Muchos y de diversa índole son los escollos que hay que salvar a la hora de obtener el repertorio de un informante, y más cuando se trata de una información tan escurridiza, tan de difícil acceso, tan delicada de propiciar...

Si bien en la encuesta de Fuentes de Andalucía, no conocía la metodología más eficaz para rentabilizar las entrevistas, en cambio conté con la ventaja de encontrarme en el pueblo donde he nacido y donde resido, compensando los titubeos iniciales con frecuentes visitas a los informantes, cuya cercanía me facilitaba acceder a ellos en cualquier momento. La mayoría de las veces en el primer contacto no grababa nada, por resultar las personas preguntadas, demasiado sorprendidas por lo que les pedía y me decían que preferían que volviera otro día, dándoles tiempo para pensarlo.

Por lo general, ciertamente, una vez pasaba un período de tiempo, conseguían cantar las versiones completas o informar sobre versos olvidados en versiones anteriores. Pero, también con frecuencia, me emplazaban para otro día por el simple gusto de que volviera a visitarles y tener ocasión de hablar de su vida pasada. Lo cual no era muy grave teniendo en cuenta que disponía de un plazo amplio de tiempo para realizar el trabajo.

Otras veces era yo quien, después de descubrir un tema no reflejado en el manual de encuesta, entrevistaba a tal o cual informante en busca de otras versiones del mismo. El aprendizaje de las melodías, pienso que fue algo fundamental en

aquellos primeros momentos, puesto que cantar fragmentos del romance ayuda a recordar mucho más que la simple recitación.

El sinnúmero de entrevistas llevadas a cabo, se plasmaron finalmente en cinco cintas magnetofónicas grabadas, con más de 80 versiones de romances entre tradicionales y vulgares tradicionalizados, más de 30 de cordel y unas 40 canciones infantiles, repertorio más que significativo teniendo en cuenta que se trata de una localidad relativamente pequeña, como se ha dicho ya con anterioridad.

El procedimiento ha sido básicamente el mismo en la realización de las encuestas de la zona, con ciertas importantes ventajas, como: una mayor experiencia en la aplicación de la técnica de recopilación (grabación, recogida de datos...); saber de antemano, con cierta aproximación, el romancero que vamos a encontrar, teniendo como referencia real el de Fuentes y los ya mencionados de Cádiz y Huelva; y sobre todo, el más profundo conocimiento del romancero, lo que me ha permitido cantar fragmentos o romances enteros, mencionar motivos decisivos o narrarles parte del argumento, todo para ayudar a la aparición del recuerdo en el informante.

Los inconvenientes en la investigación de la comarca han sido los propios de un trabajo realizado en una zona extensa, lo cual ha implicado un gran número de desplazamientos hechos en el día en viajes siempre de ida y vuelta. Fuentes ha sido, geográficamente, el punto fijo de la investigación. Desde aquí, la distancia hasta las otras localidades son las siguientes: Cañada Rosal, 20 km., La Luisiana, 15 km.; La Campana, 17 km.; Écija, 30 km.; Marchena, 24 km.; La Puebla de Cazalla, 40 km., Osuna, 45 km., El Rubio, 40 km., Marinaleda, 43 km. y Herrera 55 km. Teniendo en cuenta que a cada pueblo se han hecho varias visitas, eso nos da idea de la gran cantidad de kilómetros recorridos y del tiempo empleado en ello. La dispersión de los núcleos poblacionales ha exigido también un gran esfuerzo a la hora de planificar y concertar las citas.

En cuanto al desarrollo de las entrevistas, he de decir que no se puede establecer una vía única de actuación, pues la técnica que se utilice va a depender en gran medida del carácter del informante y de las circunstancias en que tenga lugar el encuentro. En mi caso, por lo general, no suelo grabar nada en el primer contacto con las personas encuestadas. Me limito a informarles sobre la importancia del trabajo que se está realizando a nivel de Andalucía para la recuperación del romancero y de lo mucho que interesa en la actualidad a los estudiosos esos recuerdos de “coplas antiguas” que durante tanto tiempo han creído que carecían por completo de valor. La idea de “salvar” del olvido los cantos que forman parte de sus recuerdos de infancia y juventud es un argumento que suele convencerlos y animarlos a la colaboración. A caballo entre la sorpresa y la satisfacción personal de quien se sabe poseedor de algo repentinamente valioso, los transmisores, en términos generales, acceden con suma amabilidad a cantar su repertorio.

En cuanto al manual de encuesta, he de decir que no siempre es conveniente utilizarlo, pues hay transmisores que se abruma cuando se les recitan demasiados *incipit* que no conocen. Es mejor, entonces, mencionarles temas generales, por ejemplo, “de cautivos”, “de soldados”, “de nueras y suegras”... esperando que alguno de ellos sirva de detonante de sus propios recuerdos.

Otro escollo importante en las entrevistas es que la mayoría de los informantes tiende a cantar poco y hablar mucho: de su vida pasada, de su familia, de su trabajo, de sus recuerdos..., por lo que una vez tenemos los datos personales básicos, hemos de reconducir la entrevista hacia lo que nos interesa con la suficiente delicadeza como para no ofenderlos. También es importante crear un ambiente de confianza y dar la sensación de no tener prisa.

En las últimas entrevistas de esta exploración he tenido ocasión de observar la creciente desconfianza, no de las personas mayores entrevistadas, sino de la familia, que ha sido reacia y hasta hostil ante el hecho de que la madre cante para ser grabada por una extraña. En La Campana, Juana, me citó en casa de su prima

para la entrevista, pues su hija se opuso a ella. Igualmente Concha, sólo recitó sus romances por temor a que sus hijas la reprendieran si cantaba. En Lantejuela Dolores tuvo que dar largas explicaciones a su hija de por qué había abierto la puerta a una desconocida. En realidad, la alarma social que crea la delincuencia da lugar a un comprensible aumento de esta actitud, antes impensable en un pueblo.

También muchas informantes se han negado a que se les hicieran fotos y han sido muy celosas de su intimidad, asegurándose de que lo grabado por mí no iba a ser divulgado. Otras, en cambio, preguntaban entusiasmadas si saldrían en la tele o en la radio.

IV.2. LOS INFORMANTES

IV.2.1. Carácter femenino del romancero.-

Dentro del conjunto de transmisores que han hecho posible la recopilación de este corpus, las mujeres constituyen una mayoría abrumadora, como viene siendo habitual en los trabajos realizados en este campo.

Del carácter marcadamente femenino del romancero ya han hablado en numerosas ocasiones los estudiosos del mismo. Según Virtudes Atero: “El romancero gaditano es esencialmente femenino, posee, como todas las manifestaciones propias de la oralidad popular en España, un marcado carácter matriarcal. Esta condición fundamentalmente femenina del romancero parece que se ha incrementado en el último siglo por haberse visto condenado a arrinconarse en los límites del hogar”. (*RGA, I, Cádiz*, pág.49).

En el mismo sentido Pedro Piñero: “Las mujeres, más apegadas al núcleo familiar y sobre las que todavía cae todo el peso, en gran medida de las tareas domésticas, son las verdaderas responsables de la conservación y la transmisión de la literatura oral. Ha sido la mujer, con su trabajo dentro o fuera de la casa, la

responsable de la conservación y la transmisión, ya muy adelgazadas, del romancero onubense, como ocurre en todo el romancero andaluz, en mayor medida que en el resto de la tradición peninsular (...) (y) es la mujer la que ha guardado en su memoria este romancero, que ya está en franca regresión”. (*RGA, II, Huelva*, págs 46-47).

El mismo hecho ha tenido lugar en las principales recopilaciones llevadas a cabo hasta ahora en la provincia de Sevilla. De los 65 informantes que proporcionaron a Manuel Fernández Gamero el romancero de Alcalá de Guadaíra, sólo 3 son hombres. “Los datos son bastante elocuentes respecto al predominio femenino como conservador y transmisor de la tradición y de las mujeres mayores sobre las más jóvenes.”⁴³ Y en la investigación del Aljarafe, realizada por José Pedro López Sánchez se repite la misma circunstancia, sólo un 5% de los informantes son hombres, por lo que concluye: “Así pues, podemos decir que el cantar romances ha ido siempre ligado al mundo de la mujer y sus circunstancias.”⁴⁴

En mi caso, como ya he apuntado antes, el porcentaje es aún menor que en todos los anteriores ya que sólo 6 de un total de 144 informantes, son hombres, lo cual viene a representar un 4,2 % del total de personas entrevistadas.

Varios son los motivos que confluyen para que se dé esta circunstancia. Sin duda uno de los principales habría que buscarlo en la propia temática del romancero. Las historias contadas en los romances configuran un universo marcadamente femenino, donde tienen amplia representación los problemas que atañen muy de cerca a la mujer: los problemas conyugales, como en *Albaniña*, el incesto, como en *Tamar*, la soledad, como en *Casada de lejas tierras*, los conflictos familiares, como en *La mala suegra*, el sometimiento, como en *Monja a la fuerza*, el amor imposible, como en *Conde Niño*, etc. Tema a tema, el romancero va haciendo un profuso recorrido por esas circunstancias que les son tan cercanas a las

⁴³ Manuel Fernández Gamero, *Romancerillo del Guadaíra*, Sevilla, Ayto. de Alcalá de Guadaíra, 2002. De aquí en adelante *R. Guadaíra*. La cita en pág. 41.

⁴⁴ José Pedro López Sánchez, *El romancero de hoy en el Aljarafe*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 1997. En adelante *R. Aljarafe*. La cita en pág. 33.

mujeres, describiendo una variada galería de sentimientos y emociones con los que se sentían identificadas.

La sensibilidad con la que aún hoy cantan los romances las informantes encuestadas, que en ocasiones ven cómo se les eriza el vello, nos da una idea de hasta qué punto se establecía una conexión emocional entre las mujeres que aprendían los romances y las protagonistas de éstos. En alguna ocasión ha sucedido que la informante o alguien presente en la entrevista ha dedicado improperios a los antagonistas de la historia, tal era el grado de inmersión en las desgracias oídas. Por otra parte es lógico que las dificultades de vivir la propia existencia que manifiestan las heroínas de los romances fueran sentidas como propias por mujeres que también tenían muy complicado resolver su vida. Aún hoy, tiempos en los que parece que se han conquistado todas las libertades, se me ha dado el caso de una informante que no podía cantar en su casa por temor al marido, teniendo que hacerse la entrevista en la casa de la vecina.

Los temas del romancero y la perspectiva con la que están tratados no han despertado interés en el sector masculino, que se ha mantenido generalmente al margen de aprenderlos y transmitirlos, considerándolos no sin cierto desdén “cosas de mujeres”, con salvedades, por supuesto, de las que se hablará más adelante. Los hombres, sin lugar a dudas, han preferido cantar flamenco. Sirva como ejemplo mi experiencia en Écija, donde en el Centro de día de Mayores se reunía un nutrido grupo de hombres, la mayoría de los cuales cantaba flamenco francamente bien, y de los cuales apenas pude arrancar cinco romances: uno de cordel sobre la muerte de Manolete, dos de tema navideño y *La loba parda*. Romance éste, que por su tema es dado a ser cantado por hombres, como apunta P. Piñero: “De entre todos nuestros encuestados, poco más del diez por ciento son hombres, que recordaban muy pocos temas, de los que sobresale el romance de *La loba parda* que, al contar una historia de pastores, se canta por toda la península por hombres.” (*RGA, II, Huelva*, pág. 46).

En la misma línea de dificultad para informar se sitúa Román Martín, de Fuentes de Andalucía, quien muy a duras penas recitó el romance de *La bastarda y el segador*, que hubo que recoger en forma escrita por negarse a ser grabado.

En Écija, José Angelina opuso también una tenaz resistencia a cantar el pequeño fragmento de *El corregidor y la molinera* que había aprendido como estrofa de flamenco.

Afortunadamente, y a pesar de la idea aceptada de la vinculación del romancero al ámbito de lo femenino, he contado con tres informantes: Antonio Gómez y Antonio Martos en Marinaleda, y Francisco Andrade en La Puebla de Cazalla, que vienen a dar al traste con todo lo teorizado en este aspecto. Los primeros han sido obreros agrarios a lo largo de toda su vida y aún en la actualidad su tiempo de ocio sigue estando vinculado al campo en distintas tareas, y el último, criado entre cinco hermanas, ha visto discurrir su vida en el negocio familiar de fabricación de tejas.

Entre los tres representan el 2% de los informantes y han proporcionado el 8% del total del *corpus*. Son la excepción que confirma la regla. Entre los tres han aportado un repertorio que abarca todos los temas: incesto, adulterio, conquista amorosa, reencuentros familiares, religiosos... Además han demostrado que los hombres estaban tan en contacto con el romancero como las mujeres y que éste formaba parte de su entorno cotidiano. Los tenían en sus casas, donde oían a sus madres y abuelas, en el campo, donde cantaban las compañeras de trabajo, así como en el pueblo, en cuyas plazas y calles cantaban los vendedores de pliegos. Por lo cual, y si a pesar de todo los ignoraban, era por una voluntad deliberada de ignorarlos, debido a un prejuicio social sobre su feminidad.

Como bien puntualiza P. Piñero: “El romancero es un género estrechamente relacionado con la visión femenina del mundo. Son ellas las que soportan la sanción moral o física que la sociedad impone a su conducta; en los versos del romance la mujer encuentra desahogos a sus limitaciones de género y el mundo y los espacios

romancísticos están llenos de los conflictos y relaciones frustrantes entre la mujer y sus circunstancias familiares y sociales.” (*RGA, II, Huelva*, pág. 47).

De todo lo expuesto cabe deducir que la preferencia de las mujeres por los romances les ha conferido una caracterización determinada, que no proviene del romance mismo, sino del hecho de haber sido incluidos por la mujer en su universo, como proyección de sí misma y marcándolos así como algo perteneciente a su dominio. Lo cual, por lo general, ha provocado el rechazo de los hombres, que vivían, ellos también, en un sistema social estricto que no ve con buenos ojos ninguna incursión de éstos al lado femenino.

Por otro lado, independientemente de cualquier problema relacionado con el aprendizaje de los romances o sus temas, los hombres, por lo general, muestran un excesivo pudor cuando se les pide que canten. Si se trata de flamenco no lo harán a no ser que estén muy seguros de hacerlo bien y si se trata de romances conseguir que canten o reciten puede costar un esfuerzo inmenso.

De nuevo, los tres informantes masculinos a los que me vengo refiriendo suponen una excepción, habiéndose mostrado desde el primer momento dispuesto a colaborar de forma entusiasta y espontánea. En ningún momento mostraron ningún tipo de reticencia, timidez o desgano. Aceptaron complacientes concertar la entrevista y cuando se llevó a cabo, toda la familia: mujer, hijas y nuera, estuvieron presentes para deleitarse con el acontecimiento. Varias vecinas acudieron también para ver cómo había ido la entrevista y para preguntar el número de temas cantados.

IV.2.2. Edad de los informantes.-

Para mejor organizar los datos sobre la edad de los informantes y el conocimiento que éstos poseen del romancero, se han establecido seis grupos:

- GRUPO A: de edad menor de 40 años.
- GRUPO B: de edad comprendida entre los 40 y 49 años.
- GRUPO C: de edad comprendida entre los 50 y 59 años.
- GRUPO D: de edad comprendida entre los 60 y 69 años.
- GRUPO E: de edad comprendida entre los 70 y 79 años.
- GRUPO F: de edad de 80 años o más.

El Grupo A está integrado por 8 informantes femeninas menores de 39 años, que representan el 5,5% del conjunto total de personas entrevistadas. Entre todas han aportado un repertorio bastante escaso de apenas 12 versiones, de temas de carácter infantil en su mayoría, que no suponen más que el 2,2% del total del *corpus* (ver gráfico III): *Las señas del esposo* (en su versión infantil), *Don Gato*, *Santa Catalina*, *Mambrú*, *Tamar* (versión infantil), *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *La doncella guerrera...* y poco más.

De estos datos se deduce que la tradición romancística ha llegado a este grupo ya muy mermada y que no solamente son numéricamente escasos los transmisores en esta franja de edad, sino que también son escasos los temas que conocen. Además, habría que puntualizar que de los 8 informantes mencionados, 6 colaboraron en la encuesta de Juan P. Alcaide en La Puebla de Cazalla hace dos décadas y sólo 2 se han encontrado en la actualidad. Los primeros contarían hoy con unos 40 años, por lo que realmente dentro del grupo de menos de esta edad el romancero está prácticamente perdido.

Con el fin de establecer la calidad del repertorio de estas informantes, he llevado a cabo una entrevista con una de las mujeres que aparecía en el *Romancero*

de la Puebla de Cazalla (Aguilar Alcaide, 2000) como transmisora con 25 años, Dolores Montesinos Pérez, y el resultado no ha podido ser más negativo, pues fue incapaz de cantar los temas de los que había informado entonces: *La muerte ocultada*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *La doncella guerrera* y *Madre, en la puerta hay un niño*. En este período de tiempo los había olvidado casi completamente, por lo que cabe concluir que el repertorio romancístico en este grupo se encuentra reducido a unos pocos temas de acompañamiento de juegos infantiles muy mal afianzados.

El Grupo B está integrado por 17 informantes que representan el 11,8 % de los totales y han aportado un 9,3 % del conjunto total de versiones (ver Gráfico III). Como se puede apreciar a simple vista, el porcentaje de repertorio aportado crece con respecto al grupo anterior, aunque en muchos aspectos comparte las mismas características, sobre todo en lo que atañe a la dificultad de encontrar informantes de esta edad y a la preeminencia de los temas infantiles sobre todos los demás: *Santa Elena*, *Santa Catalina*, *Conde Niño*, *La niña del Carabí*, *El quintado*, *Galán que corteja a una mujer casada*, *Lux Aeterna*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Monja a la fuerza*, *Tamar...* y algunos religiosos como *La Virgen y el ciego* y *Madre, en la puerta hay un niño*. Se trata de un romancero algo más amplio pero donde siguen ausentes los temas tradicionales tanto caballerescos como relativos a los conflictos familiares, como *Gerineldo* o incluso los muy difundidos como *Las señas del esposo*.

En este grupo es significativo que exista por parte de algunas informantes un conocimiento del romancero derivado de un interés por el folclore popular en sus diversas manifestaciones. En dos casos concretos, el de M^a José Arreza en Écija y el de Francisca Domínguez en Herrera, que son las que han proporcionado un repertorio más extenso, existe una vocación de conservación hacia las coplas antiguas que a ellas les llegaron en su infancia y que de alguna manera intuyeron desde entonces que se trataba de un valor cultural que había que preservar del olvido. Ambas guardaban cuidadosamente apuntes por escrito de los romances

oídos a sus abuelas y de las canciones de juego de cuando eran niñas en un afán de que no se perdieran con el tiempo.

El resto de los transmisores de esta generación han proporcionado entre 1 y 5 versiones, generalmente ligadas a sus juegos infantiles, como *Santa Elena* de M^a Carmen Hidalgo, de Fuentes de Andalucía, o a sus recuerdos familiares, como *El milagro del trigo* de Cristina Pérez, en Écija.

Resumidamente, el romancero a este grupo ha llegado muy reducido en su temática y en su uso, con una muy escasa vigencia. Y, sin embargo, eso no ha impedido que despierte el interés de este sector poblacional que ya empezaba a tener acceso a una formación cultural que valoraba estas manifestaciones orales.

En el grupo C, que comprende a los informantes que cuentan entre 50 y 59 años, se encuentran, como en los grupos anteriores, relativamente pocas personas, 15, que representan un 10,5 % del total y el repertorio ofrecido es también escaso, pues han informado de 35 versiones que suponen el 7% del *corpus* (ver Gráfico III). A esto hay que añadir que 6 de los informantes pertenecen a la encuesta de Fuentes de Andalucía llevada a cabo hace once años, por lo que en la actualidad pertenecerían al grupo de los sesenta años. Hoy en día de la generación de la cincuentena sólo se hubieran encontrado 9 informantes. Quiere esto decir que los depositarios de la tradición romancística se concentran en los grupos de más edad.

En este grupo asistimos a la aparición de la transmisora como heredera de la madre, es decir, la hija que ha aprendido a conciencia el repertorio materno y se convierte en la voz joven del antiguo romancero. Es el caso de Lugarda Hidalgo y Josefina Conde, en Fuentes de Andalucía, que ejemplifican el funcionamiento de la cadena de transmisión oral. Josefina había aprendido de su madre no sólo los romances, sino muchas otras manifestaciones orales, cuentos, adivinanzas, nanas, canciones de iglesia, chascarrillos, etc. convirtiéndose en una depositaria excelente

de la tradición, preparada para sustituir a su progenitora llegado el momento. En las entrevistas siempre estaban juntas y aunque la hija era quien cantaba, la madre se mantenía muy atenta para hacer las correcciones necesarias. Hoy en día, fallecida Lugarda, su hija guarda el recuerdo de sus canciones con el mismo celo que otros muchos detalles de la vida cotidiana como las recetas de cocina.

En cuanto al carácter de los repertorios hay que hacer notar que se dan diferencias significativas con respecto a los grupos anteriores, pues los temas rebasan con creces los límites del romancero puramente infantil dedicado al juego. Empiezan a hacer su aparición versiones de romances caballerescos, *Gerineldo + La Condesita*; sobre conflictos familiares, *Tamar, Casada de lejas tierras, Delgadina, La doncella guerrera, Don Bueso, Las tres cautivas, Albaniña, Las señas del esposo*; religiosos, *San Antonio y los pájaros, Las doce palabras retornadas*; de tema erótico, *La mujer del molinero y el cura*, etc. Como vemos, el abanico temático se abre y el conocimiento del romancero se consolida. En estas transmisoras la tradición oral se encuentra mucho más vinculada a su experiencia vital que en los grupos anteriores. Además del ejemplo mencionado de Josefina Conde, tenemos el de Mercedes Hidalgo, en Marchena, que vivió plenamente en su adolescencia y juventud la tradición de cantar durante la jornada laboral, entrando en su variado repertorio los romances que aporta a esta colección.

Analizados estos tres primeros grupos con una franja de edad de hasta 59 años, tenemos que el total de transmisores que los integran suponen el 30% y han aportado un 18,5% de la colección, por lo que cabe concluir que el grueso de los depositarios del saber romancístico en la actualidad se sitúan a partir de los 60 años (ver Gráfico IV).

El Grupo D engloba a los informantes de 60 a 69 años y es el más nutrido. En esta franja de edad se han encontrado 50 informantes, el 34,7% del conjunto total y han aportado un repertorio de 178 versiones que suponen el 35% de la colección final (ver Gráfico III). Esta generación ha conocido la tradición

romancística en plena vigencia, como manifestación unida a otras muchas de carácter oral, formando parte de sus vidas cotidianas.

Aquí aparecen los primeros transmisores con repertorios amplios y bien recordados, que demuestran el afianzamiento que el hábito de cantar tenía en sus vidas, tanto en las actividades laborales como en las lúdicas. Así tenemos a Ascensión Gómez, de Cañada Rosal, que ha informado de 13 versiones; Rafaela Oballe, en Écija, de 7; Francisca Marabel, en El Rubio, de 8; M^a Carmen Moreno y María Pinilla en Fuentes, de 8 y 10 respectivamente; las alumnas de la Escuela de Adultos en La Luisiana, de 12; Francisco Andrade en La Puebla de Cazalla, de 16; Antonia Cadenas en Lantejuela, de 6; Magdalena de la Cruz en Marchena, de 9; y Antonio Gómez en Marinaleda, de 18.

Como vemos, la tradición romancística ha llegado a estos informantes con la vitalidad y energía suficientes como para permanecer en su memoria hasta la actualidad. Aquí tenemos también la presencia de dos de los informantes más excepcionales encontrados en esta investigación, Antonio Gómez y Francisco Andrade, no sólo por ser buenos conocedores de un gran número de baladas sino por ser hombres, que como sabemos, son enormemente reacios a cantar romances.

En cuanto a los temas aportados por este grupo, hay que puntualizar que los datos que manejamos son referentes sólo a los romances tradicionales y tardíos tradicionalizados, por lo que quedan excluidos un buen número de romances de cordel que los informantes recuerdan por lo general con más facilidad que los tradicionales y que para ellos se sitúan en el mismo plano de importancia. El caso de Antonio Gómez en Marinaleda puede ser un ejemplo ilustrativo de esto, puesto que informó de las ya mencionadas 18 versiones de temas tradicionales más 13 de cordel; y Francisca Marabel aportó 6 versiones tradicionales y 6 de cordel.

En conclusión, el conjunto de baladas tradicionales comparte protagonismo con los temas de cordel dentro del repertorio de este grupo de informantes, que aproximadamente sabe la misma cantidad de uno que de otro. Pero no sólo eso, sino

que hay una clara predilección por estos últimos a la hora de informar en las entrevistas, porque, por lo general, los recuerdan mejor.

En cuanto a los temas, el abanico sigue abriéndose con respecto a los grupos anteriores y se afianzan los temas más conocidos como *Don Bueso*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo + La Condesita*, *Tamar*, *Conde Niño*, *La doncella guerrera*, *La viudita del conde Laurel* y aparecen temas nuevos como *Silvana*, *La muerte ocultada*, *La bastarda y el segador*, *La mujer del molinero y el cura...* y otros interesantes como *Conde Claros en hábito de fraile* y *Hermanas reina y cautiva*, así como bastantes religiosos que adquieren peso dentro del conjunto: *La Virgen y el ciego*, *El milagro del trigo* y *Las doce palabras retorneadas*.

Al igual que vimos en el grupo anterior en relación a Josefina Conde y su madre, aquí volvemos a encontrarnos con la transmisión directa entre familiares de mayor a menor edad en el caso de Dolores Cabello, que es la heredera del repertorio de su tía Francisca Gaona, aunque ésta ha mantenido su protagonismo a la hora de informar en la entrevista.

El Grupo E, que va de los 70 a los 79 años, comprende un número ligeramente inferior de informantes con respecto al conjunto anterior, 39, que representan un 27% del total y han aportado 166 versiones, es decir, el 34,3% de la colección. Teniendo en cuenta el número de informantes y de versiones, estamos ante el grupo más prolífico (ver Gráfico III).

En esta edad se encuentran algunos de los mejores informantes encontrados en esta investigación. No sólo han dado muestras de una memoria prodigiosa sino de una comprensión admirable de la importancia del romancero como manifestación inherente a la cultura de los pueblos y que hay que, de alguna forma, rescatar de una desaparición inminente. A través de las entrevistas con varios de estos informantes me ha quedado constancia de que los depositarios y transmisores del saber tradicional han de reunir una serie de características, como es la buena memoria y una intuición que les hace valorar desde su aprendizaje la importancia de

las coplas. Por ejemplo, en Écija, una de las mayores informadoras, Josefa Piña, era la única de entre sus hermanas capaz de informar, habiendo pasado su infancia y juventud en las mismas circunstancias que éstas.

En Écija, además de Josefa, que ha cantado 16 versiones de temas tradicionales, he contado con Dolores Palma, que ha aportado 21 versiones. A éstas habría que añadir los más de 20 temas de cordel reunidos entre las dos. Ambas han demostrado tener una memoria excelente y un carácter afable idóneo a la hora de transmitir en las entrevistas.

Otros informantes a destacar en este grupo han sido M^a Dolores Moreno, en Fuentes de Andalucía, con 12 versiones; Francisca Gaona en Herrera, con otras 12; María Lora, en La Campana, con 8; Valle Olmo, en La Luisiana, con 12; Antonio Borja, en Marinaleda, con 7; y Carmen Moncayo, en Osuna, también con 12.

Como es lógico, los temas alcanzan ya la totalidad de los que constan en el *corpus*, y el conjunto de los que ya habían aparecido en los grupos anteriores se completa con algunos nuevos como *La dama y el pastor*, *Blancaflor y Filomena*, *El quintado + La aparición*, *La infanticida*, *La mala suegra*, *La anunciación*, ...

El Grupo F está integrado por las personas que superan los 80 años y, como es de esperar, el número de éstas desciende considerablemente, 15 en total, que suponen el 10,5% del conjunto de informantes y han aportado el 12,2% del *corpus* (ver Gráfico III). A esta edad tan avanzada surgen numerosos problemas que dificultan la transmisión: pérdida de memoria, enfermedades, debilidad de la voz, desgana por el hecho en sí de cantar, debido a las múltiples tristezas de una vida tan larga... A todo ello se suma la pérdida de autonomía y la creciente influencia de las hijas que están al cuidado de las madres y que suelen ser, como ya he dicho antes, muy reacias a las entrevistas. En La Campana he tenido el ejemplo más claro en el caso de Juana Oviedo, que concertó la entrevista conmigo en casa de su prima dado que la hija se negó a que tuviera lugar en su casa, temerosa de que se tratara de un

timo, engaño o similar. Y Concha Moreno, también en La Campana, no cantó los romances, sólo los recitó por temor a que sus hijas la regañaran.

Pero este panorama no deja de ser general, dándose casos, como el de Cristiana Rodríguez, en El Rubio, completamente distintos. Cristiana es un ejemplo atípico de mujer mayor, tanto por su alegría vital como por su independencia y buena salud, que le permiten ser aún dueña de su vida. Excelente y divertida conversadora, a lo largo de varias entrevistas ha informado de 15 romances tradicionales y 12 de cordel, sin el menor síntoma de fatiga.

En conclusión, recordamos lo dicho anteriormente con respecto a los grupos de edad (ver Gráfico IV): que el porcentaje mayoritario de informantes sobrepasa los 60 años, lo cual no es un dato para la esperanza, ya que indica que la generación que vivió el romancero aún en su apogeo y con toda su razón de ser, es de una edad relativamente avanzada. Pero eso no sería un hándicap para el futuro de la tradición romancística si no fuera porque esta generación no tiene continuidad. El conocimiento de las manifestaciones orales en general se ha visto bruscamente interrumpido, viéndose abocado a la desaparición por la pérdida desde hace ya años, de su utilidad real y su vigencia.

Los informantes que han aportado más de 10 versiones de romances tradicionales se encuentran por encima de los 60 años, lo cual no es un dato muy esperanzador para el futuro de las encuestas y las investigaciones de campo, ya que estas personas pueden sufrir en pocos años un deterioro físico importante que les impida ya transmitir su acervo personal de romances, ese retazo de su pasado que con tanto tesón y esfuerzo han mantenido durante toda su vida.

Teniendo como referencia la encuesta realizada en Fuentes de Andalucía hace ahora más de una década, se pueden extraer datos que corroboran lo dicho anteriormente. De los 28 informantes de romances tradicionales 9 han fallecido y las dos informantes más prolíficas (M^a Dolores Moreno y Pastora Caro) no están en la actualidad ya en condiciones de aportar ningún tipo de información debido a su

avanzada edad (88 y 86 a. respectivamente). Sin duda el corpus recogido en este momento hubiese distado mucho del que se recogió entonces.

Sin intención de dramatizar sobre el asunto, no se puede obviar el hecho de que el paso del tiempo es un factor en contra de la labor de recuperación del romancero. Pero aún se está a tiempo de logros importantes, por supuesto, ya que la memoria de la gente también se defiende y ha empezado a considerar todo sus conocimientos sobre temas antiguos como un tesoro. Tal es el caso de Josefa Gómez, que fue entrevistada hace siete años por Manuel Fernández Gamero y ahora por mí. Esta informante, maravillosa, no sólo no ha olvidado los romances que cantó entonces, sino que tomó conciencia de su importancia y en la actualidad ha aportado un repertorio bastante más amplio y cuidado que el primero, donde se notan correcciones que subsanan pequeños olvidos anteriores.

Por otra parte, la aparición de buenos informantes relativamente jóvenes como Mercedes Hidalgo (58 años) y Antonio Gómez (60 años) es un hecho tranquilizador que viene a dar un respiro a la angustia que crea la certeza de trabajar sobre algo que se extingue.

IV.2.3. Nivel socio – cultural de los informantes.-

La gran mayoría de los informantes procede de un medio social y económico humilde, en el que se pueden distinguir matices y hacer ciertas consideraciones distintivas que no cambiarían en lo fundamental esta afirmación.

Creo que no conviene hablar de porcentajes, ya que las personas procedentes de situaciones económicas holgadas suponen más bien una excepción a la tónica general y se daría en los informantes más jóvenes, como es fácil entender por las circunstancias de nuestra historia más reciente. Todos aquellos que en la actualidad cuentan de 55 a 60 años en adelante han vivido plenamente las penurias de la posguerra española y se han visto afectados en mayor o menor medida, por la

depresión económica que asolaba el país. Incluso los que hoy cuentan entre 45 y 55 también han sufrido de alguna manera, aunque no con tanta dureza, las consecuencias de la situación anterior, como ya se apuntó en el estudio histórico de esta zona.

La mayor parte de los informantes de los grupos de mayor edad pertenecen al ámbito rural y han desarrollado su vida laboral en el campo, realizando tareas agrícolas. Dentro de la generalidad de pertenecer al colectivo de los obreros agrícolas, no todo el mundo estaba en la misma situación, pudiendo establecerse varias posibilidades.

Relativamente bien estaban aquellas familias que poseían una parcela de tierra (mayetes) o se podían permitir arrendar una haza y trabajar en ella evitando la dependencia de un patrón directo. Podría decirse que gozaban de cierto bienestar económico, pero representa dentro de los informantes un grupo excepcional. En esta circunstancia vivió, por ejemplo, Valle Olmo, que pasó toda su infancia y adolescencia en el campo sin trabajar en él. Su madre la dedicó a ayudar en las faenas de la casa.

En un término intermedio estaban las familias que trabajaban volviendo a sus hogares por la noche, cada día. A pesar de las agotadoras jornadas y las largas caminatas hasta el lugar de trabajo, vivían en sus casas, comían a su voluntad dentro de sus posibilidades, naturalmente, y estaban integrados en el pueblo. Los informantes de Fuentes de Andalucía, por ejemplo, y los de Marchena estaban en esta situación, dado que la existencia de pequeñas propiedades en los alrededores del pueblo, facilitaba el poder ir y volver del trabajo en el día. La situación económica no era tan penosa como en otras localidades que carecían de término municipal como Cañada, Luisiana, Lantejuela, Marinaleda o El Rubio.

Por último estaban las familias más deprimidas económicamente que permanecían largas temporadas en el campo “arranchadas”, en grandes cortijos que reunían a trabajadores de toda la zona. Para estas familias, las condiciones de vida

eran especialmente duras: dormían en sitios habilitados, separados hombres de mujeres, sin condiciones higiénicas, sin ningún tipo de intimidad y comían el “rancho”, comida muy pobre que preparaban en el cortijo en grandes cantidades para todos los jornaleros. Si el trabajo del campo ocupa el último peldaño de la escala laboral, los “arranchados” ocupaban el último peldaño dentro del mundo agrícola. Es el caso de las informantes de Cañada, Ascensión y sus amigas las hermanas Sánchez. En este pueblo, carente de término municipal por razones históricas vinculadas a su origen, la gente no tenía posibilidades de poseer parcelas de tierra y la mayoría del pueblo estaba en esta situación.

De cualquier manera, trabajar en el campo estaba mal visto socialmente y era sinónimo de pobreza. Tenemos el caso de Valle Olmo (La Luisiana), que vivía en una parcela arrendada y su padre nunca permitió que trabajara en el campo ni se mezclara con los demás trabajadores. Tampoco Dolores Palma (Écija) trabajó en el campo por decisión de su madre, que prefirió que “sirviera” como niñera en la casa de una señora acomodada, a pesar de que ella misma era manijera en una finca. Y el mismo caso tenemos con Magdalena de la Cruz (Marchena), a quien su padre no dejaba salir del caserío mientras estuvieran los “gañanes” y demás trabajadores pululando por las cercanías. Tampoco trabajó en las cuadrillas que faenaban en los campos del cortijo.

El rechazo hacia los obreros del campo por parte de quienes gozaban de una situación superior no obedece sólo a una discriminación por motivos económicos o no sólo por eso, sino que también pesan, y bastante, las razones sociales y culturales. La gente del campo poseía una cultura ínfima y es de suponer que en las grandes agrupaciones de trabajadores de las que hablamos, no sólo se oían los castos versos de los romances, sino que con harta frecuencia se cantaban coplas soeces y desvergonzadas, de temas picantes y lenguaje ordinario. Además socialmente estaba totalmente aceptado que las familias mejor situadas no se mezclaran con los más desfavorecidos.

En Marinaleda he encontrado una mujer muy aficionada a las manifestaciones tradicionales, sabiendo leer y escribir con absoluta perfección, que guarda cuidadosamente pliegos de cordel de cuando era niña, junto con un variopinto conjunto de adivinanzas, canciones de corro, sevillanas antiguas, etc. Guarda, incluso, una versión de *Tamar* que un primo le escuchó a una criada y le envió en una carta y que, por supuesto, ella no sabe cantar. Sus padres nunca permitieron que tuviera contacto con la gente pobre, puesto que ellos vivían “en rica opulencia”. Sin duda, una informante excepcional perdida.

Además del campo, los talleres donde se realizaban actividades artesanales también eran una opción de trabajo para las familias humildes. En la zona eran frecuentes los talleres de hacer pleita, de hacer capachos, de costura, de preparación de la aceituna... En la Campana existía la ocupación tradicional de hacer pleita en las casas para complementar los ingresos familiares en los días en que no se podía ir al campo por lluvia o por falta de labor. Los hombres recogían la palma en los padrones, los niños trenzaban la tomiza y las mujeres hacían pleita de la mañana a la noche. Hasta tal punto esta actividad era intensa que las mujeres de esta localidad tenían fama de no saber cocinar.

En las labores de elaboración de objetos de esparto también se ocupaba una parte de la población. Es el caso de Valle Flores (Écija), Carmen Moncayo (Osuna) y Encarna González (Fuentes). Carmen cuenta que les pagaban no un jornal sino por pieza terminada. Si la fibra vegetal era de mala calidad se dificultaba mucho el trabajo y ese día (o varios días) la paga sólo alcanzaba para comer una vez, normalmente por la noche, una sopa de maíz. En general la economía del sector poblacional ocupado en los talleres artesanales era tan precaria como la del agrario. Con el tiempo, las condiciones laborales fueron mejorando, hasta llegar a una situación humilde pero digna. Mercedes Hidalgo (Marchena) aprendió su repertorio de romances en una fábrica de aceitunas, pero al pertenecer a otra generación (tiene 58 años), las circunstancias vitales y laborales habían mejorado notablemente.

Por último, el trabajo en las tareas domésticas termina de completar el panorama de las ocupaciones más frecuentes de los informantes de los grupos de más edad. Las mujeres que se han dedicado a este trabajo, no gozaban de una situación mejor que las anteriores. Con frecuencia trabajaban sólo por la comida, desembarazando de esta forma a la familia de su manutención. Por lo general las muchachas que trabajaban en las casas señoriales, sujetas a la intimidación del hogar, saben menos romances que las del campo, dado que el aprendizaje de éstos se favorece por la colectividad y el contacto con la gente. Pero se podía aprender por otras vías: M^a del Carmen Moreno, por ejemplo, los aprendió de sus amigas y de sus cinco hermanas mayores.

Por último hay que señalar que las edades de inicio en todos los trabajos eran desesperadamente tempranas. No era excepcional que los niños trabajaran desde los ocho o nueve años, contribuyendo a su propio sustento.

En cuanto al nivel cultural, indisolublemente unido a la situación económica y como consecuencia de todo lo expuesto hasta ahora, hay que decir que es extremadamente bajo. Una gran mayoría en estos grupos son analfabetos absolutos o semianalfabetos, saben apenas leer y aún peor escribir. El gran número de informantes encontrados en las Escuelas de Adultos, unas 40 en total, adonde acuden básicamente a aprender las materias instrumentales de lecto-escritura, da idea de la cantidad de personas, algunas jóvenes, que no han tenido acceso en su infancia a una enseñanza mínima. Como queda dicho, estas generaciones se vieron obligadas a trabajar desde edades muy tempranas para colaborar en la precaria economía familiar. Si iban algún tiempo a la escuela era lo estrictamente necesario para conocer las letras y escribir el nombre. Muchos de ellos aprendían solos a leer o con la ayuda de algún hermano.

Sin embargo, el hecho de no saber leer ni escribir no constituía un obstáculo para el aprendizaje de los romances, ya que las vías de transmisión de éstos no pasan por una enseñanza reglada, ni sistematizada que requiera estos

conocimientos. No deja de sorprender la cantidad de versos memorizados por algunas informantes, sin ningún soporte escrito, a base solamente del ejercicio continuado de oírlos y repetirlos.

En términos generales la situación económica y cultural es ostensible mejor en las generaciones más jóvenes. El Grupo C que en la actualidad se sitúa en la cincuentena, constituye un eslabón intermedio, habiendo tenido acceso a una escolarización mínima en su infancia e incorporándose al mundo laboral no excesivamente pronto. Los progresos sociales y económicos se hacían sentir ya en todos los aspectos de la vida.

Pero aún han de pasar unos años para que se empiecen a configurar otras características sociales y económicas y tímidamente se vayan posibilitando estudios medios de bachillerato o superiores de titulación universitaria. En la generación siguiente, la que tiene entre 40 y 50 años tenemos ya otras profesiones y cambia considerablemente el panorama cultural apareciendo personas con preparación universitaria. Por ejemplo M^a Carmen Hidalgo en Fuentes, Pepi Castro en Marchena e Isabel Acuña en Lantejuela son maestras. También M^a José Areza en Écija tiene un alto nivel cultural. Estas mujeres han accedido al romancero por otro camino, desde la cultura, desde la valoración de este género como manifestación literaria que merece ser conservada.

Esta conciencia de estar ante algo importante que no se da en los informantes de los otros grupos, que por lo general no valoran lo que saben y, aunque sienten con nostalgia que se pierda este caudal de tradición, no es por la pérdida cultural sino por la pérdida de sus recuerdos, indisolublemente unidos a las coplas. Para ellos estos romances no son más que entretenimientos burdos, coplas antiguas que se cantaban en el campo, “cuchufletas” sin importancia y, por lo general, se muestran sorprendidos de que alguien se interese por ellos y que, incluso, los grave. A veces, una vez que comprenden la pérdida que supone el

olvido de los temas por los que yo pregunto, se lamentan de no haber escrito lo que cantaban y contaban sus madres o abuelas, ya imposible de recuperar.

Según todo lo anteriormente dicho podemos establecer, por lo tanto, tres niveles en cuanto a la formación cultural de los informantes:

A. Nivel Bajo: Aquí se incluirían los informantes analfabetos y los semianalfabetos, es decir, aquéllos que a pesar de conocer las grafías de las letras, no comprenden lo que leen, escriben muy mal o nada y no son capaces de leer sus propios escritos. Son, por lo tanto, analfabetos funcionales. Con excepciones, como la de Valle Olmo (La Luisiana), a este grupo pertenecen los informantes de más edad y representan aproximadamente el 69% del conjunto final de informantes (ver Gráfico V).

B. Nivel Medio: En este nivel están situados los informantes que poseen estudios básicos o primarios. Saben leer y escribir correctamente y han adquirido cierta cultura y conocimientos de tipo escolar. Aquí están incluidas las alumnas de las actuales Escuelas de Adultos y los informantes que, aunque de familias modestas tuvieron un período de escolarización aceptable, como Antonio Gómez (Marinaleda), Valle Ojeda (Écija) o Mercedes Hidalgo (Marchena), quien tenía cuidadosamente anotados los romances para que no se le olvidara nada en la entrevista. Aproximadamente representan el 25% de los informantes (Gráfico V).

C. Nivel Alto: A él pertenecen los informantes que han cursado enseñanzas académicas de tipo medio como bachillerato o superior como carreras universitarias. Casi siempre se ha tratado de maestras de las Escuelas de Adultos que se han prestado a colaborar en la investigación. Todas las incluidas en este grupo están por debajo de los 49 años y representan aproximadamente un 6% del total (ver Gráfico V).

Informantes excepcionales .-

A lo largo de la realización de la encuesta reciente, así como la que llevé a cabo en Fuentes en 1994, he tenido la inmensa suerte de encontrar personas dignas de una mención especial por reunir una serie de características que han hecho de ellas informantes excepcionales.

Antonio Gómez (Marinaleda) fue localizado como informante por referencias de los vecinos, dado que en el pueblo es sobradamente conocida tanto su buena memoria como su afición a cantar coplas antiguas. En las noches de verano, tomando el fresco en la puerta de su casa, reunido con su familia y amigos, es frecuente que Antonio cante romances a petición de éstos.

Este hombre, trabajador en el campo durante toda su vida, procede de una familia muy humilde de obreros agrícolas, y sabe leer con soltura, aunque escribir no tanto. Es un transmisor extraordinario por dos motivos fundamentales, por la cantidad de temas que conoce, pues ha informado de más de 30 romances entre tradicionales y de cordel; y por ser hombre, que como ya se ha dicho en más de una ocasión son una minoría en los conjuntos de informantes.

A ello habría que sumar la predisposición a colaborar, que también supone un problema en los informantes varones, que suelen mostrar un acusado sentido del ridículo. Nada más lejos de la actitud de Antonio, que ni por asomo puso reparos para ser grabado. Igualmente su familia me deparó una de las acogidas más cariñosas y entrañables de toda la investigación. A lo largo de las entrevistas, para oír las canciones de Antonio, se reunieron en la sala la mujer de éste, la nuera, las hijas y los nietos, suponiendo la grabación un acto de deleite para todos. También las vecinas acudieron para interesarse por el acontecimiento.

Antonio reúne en su repertorio un conjunto de baladas provenientes de los principales medios de transmisión: el medio laboral, el medio familiar y la calle. En el campo, a lo largo de interminables días de trabajo, ha hecho suyo el repertorio de

sus compañeros y ha afianzado el suyo propio, que recuerda con total nitidez. Por otra parte, Antonio recuerda los temas oídos a las mujeres de su familia, sobre todo a su abuela, además de los que aprendió en los pliegos sueltos vendidos por los ciegos en la plaza de Marinaleda.

Según sus propias palabras, siendo niño, él los seguía desde que llegaban al pueblo y cuando se iban ya se sabía todas las coplas. A veces, cuando tenía dinero, compraba los pliegos pudiendo así repasar los textos con posterioridad. Antonio ha sido receptor de las manifestaciones orales cantadas en todos los ámbitos, sin prejuicio de que pertenecieran al ámbito femenino. Por ejemplo, es el único informante que ha aportado una versión (aunque mínima) de *La Virgen vestida de colorado*, utilizado por las niñas en un juego de corro.

El repertorio de Antonio no se diferencia en absoluto de cualquiera de los aportados por una mujer, es decir, no se encuentra masculinizado en cuanto a la preferencia temática. En él encontramos romances de amplio protagonismo femenino como *Hermanas reina y cautiva*, *Don Bueso*, *Gerineldo + La Condesita*, *La muerte ocultada*, *La doncella guerrera*, *Las señas del esposo*, *Monja por fuerza*, etc. Sin duda el arsenal romancístico que poseía la abuela de Antonio ha encontrado en él el más idóneo depositario. Saltándose una generación, éste ha acumulado un repertorio infrecuente en una persona de sólo 60 años. Un ejemplo lo tenemos en el tema de *El quintado + La aparición*, que ha sido informado por cuatro mujeres todas ellas cercanas a los 80 años y por Antonio, que ha lo ha rejuvenecido en veinte años, aplazando una desaparición que de otra forma hubiera sido inminente en la zona.

Para terminar hay que decir que para Antonio, como para casi todos los informantes, el repertorio de romances de cordel goza de mucha más vitalidad que el tradicional y tiende a imponerse con fuerza en las entrevistas, donde a veces hay que hacer verdaderos esfuerzos para dar paso a los primeros, bastante más desgastados. Por ejemplo Antonio ya no consiguió recordar el tema de *Tamar*, no

comprendiendo mi insistencia por un tema deshilachado cuando él se sabía otros muchos perfectamente. En las entrevistas también se quejaba de lo difícil que le resultaba cantar bajito, pues él canta habitualmente trabajando en sus olivos a pleno pulmón, en medio del campo “que es como se le coge bien el son a las coplas”.

Por último quiero dejar constancia de la hospitalidad, amabilidad y trato sumamente cariñoso con que esta familia me ha acogido en las visitas que he hecho a su hogar, mostrando una completa disposición para ayudarme.

Dolores Palma (Écija) es otra de las informantes que he considerado fuera de lo común. A lo largo de múltiples entrevistas, porque nunca cantaba más de cuatro o cinco versiones en la misma sesión, ha informado de una veintena de romances tradicionales y más de doce de cordel. Procedente de una familia humilde ecijana, vivía en una casa de vecinos, no fue a la escuela y con tan sólo 8 años entró al servicio de una señora acomodada, esposa de un militar, como niñera de dos mellizos. Ya de mayor fue a la Escuela de Adultos y allí aprendió a leer y escribir de una manera muy básica.

Las entrevistas con Dolores, que ocupa su tiempo libre en diversas actividades de ocio con sus amigas, se han llevado a cabo siempre en el Centro de Día de Mayores, en un taller de costura al que asistía regularmente.

Durante las entrevistas Dolores ha dado muestras de una memoria excelente y una aún mejor disposición para informar, lo que ha hecho de ella una informante entrañable. En su repertorio confluyen temas procedentes de diversas vías de transmisión: los romances que cantaba su madre, los que se cantaban en el patio vecinal donde vivía y los que cantaba la abuela de los niños que cuidaba, que había nacido en el norte. Según sus palabras, la abuela acunaba y entretenía a sus nietos a la par que a ella, que también era pequeña. A todo ello se le suman las canciones de juegos infantiles y los villancicos propios de la zona.

Dolores ha informado de temas aprendidos de la señora nacida en Castilla y que son poco frecuentes en la zona, como un romance de cordel sobre la pasión de Cristo, *La cabrera devota elevada al cielo*, *Hilo de oro*, *El niño perdido y hallado en el templo*, así como una versión especialmente completa de *Casada de lejas tierras*. Estamos ante un ejemplo de cómo viaja y se expande el romancero.

Josefa Gómez (Écija) ha sido también una informante muy valiosa. Es prácticamente analfabeta. Apenas sabe leer y con mucha dificultad puede escribir algunas palabras que luego le cuesta descifrar a ella misma. Josefa fue entrevistada hace varios años (ya lo he dicho antes) por Manuel Fernández Gamero, que la localizó a través de una encuesta realizada en un Instituto en Écija. Éste me cedió las transcripciones de los textos grabados para que los incluyera en mi colección. Pero al hacer yo mis propias encuestas Josefa se puso en contacto conmigo a través de un alumno diciendo que tenía correcciones sobre los textos anteriores.

En efecto, en las sucesivas entrevistas que le he realizado a Josefa, ésta me ha informado de muchos más temas, 16 tradicionales en total y otros tantos de cordel, subsanando además posibles olvidos.

El repertorio de Josefa fue aprendido en el campo, fundamentalmente, donde trabajó durante su adolescencia y juventud hasta que se casó. Una vez casada se dedicó a las tareas domésticas de su casa, como era habitual en la época si el marido podía por sí solo mantener a la familia. A pesar del tiempo transcurrido esta mujer, dotada de una gran memoria y de una no menor inteligencia, no ha olvidado las coplas que aprendió. A las entrevistas acudían entusiasmadas sus hermanas, una mayor y otra menor, ninguna de las cuales conseguía recomponer ningún romance. Sólo los recordaban en el momento de oírlos a su hermana, a la que alababan constantemente.

Los cantos se interrumpían para merendar, sin admitir excusa alguna, y es difícil describir esos momentos en que una informante te acoge de esa forma en su

casa ofreciéndote, además de su conocimiento del tema, su confianza y su afectividad.

Francisco Andrade (La Puebla de Cazalla) también merece ser mencionado por varios motivos: por su disposición a colaborar, cosa poco frecuente en los hombres, por lo actualizada que tiene la memoria de los romances, de los que me cantó 16 tradicionales y varios de cordel, sin pararse siquiera a recordarlos y por haber asumido sin prejuicios una herencia de marcado carácter femenino como es el romancero.

Francisco aprendió los romances de sus cinco hermanas mayores, que cantaban junto con otras muchas jóvenes en un taller familiar de hacer tejas. Con ellas pasaba más tiempo que con su madre y de ellas escuchaba las coplas que entonaban durante todo el día. Algunas, como *Delgadina*, dice que estaban prohibidas por su madre, sin duda debido a la dureza del tema. Pero así y todo, la cantaban cuando ésta se descuidaba.

Durante las entrevistas Francisco a duras penas podía controlar la emoción que le causaba recordar su infancia, a su madre y a tres de sus hermanas ya fallecidas. Es obligado por mi parte que le agradezca el esfuerzo que realizó para ayudarme. Tal como ocurría con Antonio Gómez, en su repertorio no hay diferencias con respecto a otros aportados por mujeres. Señal de que los temas abordados en el mismo podían igualmente interesar a hombres y a mujeres.

Al igual que ha sucedido con otros informantes, la propia familia se ha sentido muy interesada en las entrevistas por los romances cantados, en este caso por Francisco, rogándome encarecidamente sus hijas que les proporcione una copia de las grabaciones. Tampoco es la primera vez que los familiares expresan que la actitud de su padre o madre es distinta con ellos que conmigo. Se sorprenden de la facilidad para colaborar en mis entrevistas cuando lo normal es que se muestren perezosos para hacerlo.

IV. 3. EL ROMANCE TRADICIONAL DENTRO DE LOS REPERTORIOS ORALES DE LOS INFORMANTES

La elaboración de un *corpus* de romances tradicionales es el resultado de un proceso selectivo que refleja sólo un aspecto de un conjunto más complejo como es el repertorio total de cantos orales que poseen los transmisores.

Más allá de la conveniencia, perfectamente comprensible de establecer esta clasificación como necesidad metodológica para el estudio de los textos, su historia y evolución, existe una realidad ajena al ámbito académico que es el bagaje oral de los depositarios de esta tradición y en donde los romances son sólo un apartado dentro de un cúmulo profuso de coplas y donde los criterios de clasificación son muy otros que los que la ciencia filológica sugiere.

Los informantes distinguen apenas entre cante flamenco y otras coplas sin definición clara, a saber: romances, coplas de Nochebuena, coplas de jugar, coplas de murgas y poco más.

Los romances son identificados por dos características: que son los cantos muy antiguos que les han oído a mujeres mayores de la familia: madre o abuela, o bien que son “las coplas de historias verdaderas” que venían escritas en papeles y que unos hombres, generalmente tullidos, vendían por las calles del pueblo.

En ese cajón de sastre que es, pues, el repertorio de un informante, no existe la más mínima diferencia entre romances tradicionales, tardíos y de cordel, conviviendo todos en la más absoluta armonía. Si acaso, y no siempre, se asocian los tradicionales con un mayor alejamiento en el tiempo, considerándose más antiguos que los “de los papeles”.

Como norma general, en la mente de los informantes el romancero de cordel está más vivo que el tradicional. Aun en los informantes bien conocedores de temas tradicionales, como Dolores Martos, en Écija, éstos se encuentran sepultados bajo los de cordel y es necesario desplegar un verdadero esfuerzo para rescatarlos de la

memoria. Los de cordel afloran antes y dan muestras de un mejor estado de conservación. Pensemos que las personas que tuvieron a su alcance pliegos sueltos de este tipo pudieron reforzar su aprendizaje leyéndolos. Por supuesto que esto era en la menor parte de los casos, pues lo habitual es que los oyentes no tuvieran dinero para comprarlos o supieran leerlos.

De no hurgar hondamente en la memoria de los transmisores, los romances tradicionales hoy en día no verían ya la luz. En Fuentes de Andalucía tuve ocasión de experimentarlo con Pastora Caro. Tras decirme que ella sabía “muchísimas coplas”, se ofreció a darme una cinta grabada con tranquilidad en la intimidad de su casa, pues su hija disponía de medios para grabar. En sesiones anteriores me había informado sobre algunos temas tradicionales, incluido un bellissimo *Gerineldo + La Condesita*, precedido de *El prisionero*. Pero sorprendentemente, en los noventa minutos de grabación de la cinta aparecían más de 15 temas de cordel y ni uno solo tradicional.

Un problema añadido es que, en el desarrollo de las entrevistas, los romances de cordel entorpecen, por así decirlo, la búsqueda de los que más nos interesan. El informante en ningún momento comprende por qué se prefiere una versión de Don Bueso a la historia de Enrique y Lola, que les viene a la mente por ser una historia de hermanos y que ellos se la saben mejor. De todas formas hay que grabarla, pues con la pregunta: “¿Ésa no te gusta? Pues ésa está muy bonita” expresan su desconcierto ante la posibilidad de que se les rechace un tema.

Y lo mismo podría decirse de los romances religiosos. Cuando se les solicitan temas de este apartado, se destapa la caja de las coplas navideñas y emergen una infinidad de villancicos y estrofas de todas las épocas, formas y maneras con los que los romances se encuentran mezclados. Y de los romances que se han conservado como canciones infantiles cabe concluir otro tanto.

Por lo general, el romance de cordel varía muy poco textualmente en sus diferentes versiones, prueba de que aún no ha sido sometido a los cambios que

origina la impronta tradicional. A todo esto también son ajenos los informantes, que cifran la belleza de un romance en el dramatismo de su historia y en su extensión.

A veces, en las entrevistas el informante afirma: “Éste es muy bonito, pero es muy corto”, disculpando lo que se considera un defecto.

En las labores agrícolas el romance compartía protagonismo con los cantos de tipo flamenco como los fandangos, con las murgas de carnaval, muy celebradas por su ingenio y por contar hechos muy próximos, ocurridos en el pueblo, y sobre todo con las coplas “de pique”.

En las labores agrícolas uno de los entretenimientos predilectos era “tirarse coplas”, es decir, uno de los trabajadores cantaba una letrilla corta de tono jocosos y burlesco y se la “tiraba” a alguien, que a su vez le respondía con otra en el mismo estilo. Se trataba de aguzar el ingenio y demostrar quién tenía más gracia. Estos son dos ejemplos de “coplas tiradas”:

*Eres más fea que un trueno
más negra que una morcilla,
que te quieres poner blanca
a base de mantequilla.*

*Eres más tonto que aquél
que llevó la burra al agua
y la trajo sin beber
porque el pozo rebosaba.*

En muchas ocasiones las letrillas eran de tono obsceno y desvergonzado, lo que provocaba la hilaridad generalizada entre los trabajadores. Con frecuencia las coplas se tiraban de una cuadrilla a otra constituyendo un entretenimiento dialéctico regocijante para los implicados, ajenos a su vulgaridad:

*En la puerta de mi casa
tengo un borrico amarrao
con tres costales de mierda
pa la niña que ha cantao*

*Asómate a la ventana
y echa las patas al aire
y te pegas cuatro peos
pa la puta de tu madre.*

IV. 4. EL PROCESO Y LOS LUGARES DE LA TRANSMISIÓN

Teniendo siempre presente que las manifestaciones orales impregnaban la vida cotidiana en general, en este apartado haremos un recorrido por los lugares que funcionaban especialmente como focos de divulgación de los romances y por las circunstancias que favorecían el aprendizaje de los mismos, garantizando la continuidad de una tradición milenaria.

La práctica de cantar era una costumbre extendida y arraigada porque cumplía una función vital importante de entretenimiento y diversión en una época en que no se contaba con medios mecánicos alternativos de emitir sonido. No había más remedio que recurrir a la propia voz para combatir la fatiga del trabajo o para expresar la alegría de una fiesta⁴⁵.

En la Campiña Oriental sevillana, como en otras zonas andaluzas, varios son los espacios fundamentales en la transmisión del romancero: el hogar, la calle, el campo y los talleres artesanales.

En el hogar suelen cantar las madres y hermanas mayores para distraerse mientras realizan tediosas e interminables labores domésticas hoy impensables como lavar en un lebrillo, amasar el pan, coser toda la ropa, hacer jabón... Pensemos que estas actividades tenían que abastecer el consumo de toda la familia. Esporádicamente formaban parte de la vida familiar mujeres que realizaban labores a sueldo y ejercían su trabajo de casa en casa. El contacto directo y continuado con muchas otras mujeres hacía de estas trabajadoras itinerantes una figura ideal para transmitir.

También en el espacio doméstico se cantaba para adormecer y distraer a los niños y en esta función hay que destacar el papel valiosísimo de las abuelas. En una

⁴⁵ Sobre la funcionalidad y los usos del romance véase P. Díaz-Mas, *Romancero*, 1994, "Prólogo", págs. 30 y ss. en donde pone de relieve el uso concreto de varios romances en los diversos momentos y trabajos de la vida cotidiana; M. Débax, *Romancero*, 1982, "Estudio preliminar. Cap. V: Función del romance"; P. Piñero y V. Atero, *RTM*, 1987, págs. 56 y ss. donde se relaciona la funcionalidad con la forma de transmisión.

estructura familiar en que los abuelos estaban totalmente integrados, las mujeres mayores eran relegadas de los trabajos más pesados y les eran encomendadas tareas más llevaderas como cuidar de los niños o hacer la comida. La convivencia de ambas generaciones propiciaba un excelente aprendizaje. P. Piñero dice refiriéndose a las abuelas: “Éstas últimas son la vía de transmisión por excelencia del romancero moderno” (Piñero y Atero, 1987, pág. 58).

Aprendidos de las abuelas figuran en esta colección un buen manojo de romances. Muchos temas del repertorio tradicional de Antonio Gómez procede de su abuela, entre ellos una bella versión de *La doncella guerrera*, *Gerineldo* + *La Condesita*, *Conde Claros en hábito de fraile*, *La bastarda y el segador* y *Silvana*. También recuerda retazos de *Tamar*, sin haber conseguido completar la versión porque “es que de eso hace muchísimo tiempo”. Los repertorios de M^a José Areza y Francisca Domínguez proceden también de sus abuelos y tíos.

Dentro del hogar, de boca de sus madres, aprendieron buena parte de sus repertorios Valle Olmo, Josefina Hidalgo, Dolores Palma, Valle Ojeda, Concha Moreno, Juana Oviedo, etc. Pero estos nombres son sólo ejemplos. Todos los transmisores saben en mayor o menor medida temas procedentes de sus madres o hermanas mayores.

En la calle tiene lugar el aprendizaje de los cantos y retahílas que acompañaban los juegos infantiles⁴⁶. Existía una infinidad de variantes en los juegos de comba y de corro y en muchos de éstos las canciones utilizadas eran romances. Ana Pelegrín eleva hasta veintisiete el número de romances tradicionales documentados como canciones de juegos infantiles⁴⁷. Dentro de este catálogo hay temas que junto a la infantil, mantienen una versión adulta, diferente en el discurso

⁴⁶ Para un tratamiento amplio de la relación entre juegos infantiles y literatura véanse las obras de Ana Pelegrín: *Cada cual atiende su juego*, Madrid, Cincel, 1984 ; y *La aventura de oír*, Madrid, Cincel, 1986.

⁴⁷ Véase Ana Pelegrín, “Romancero Infantil” en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, pág. 357.

del romance y en la melodía: *Las señas del esposo, La doncella guerrera, Delgadina...*

Los estudiosos no han pasado por alto la importancia de la actividad infantil en la transmisión y conservación del romancero y otros cantos líricos: “Buena parte de la pervivencia tardía de algunos romances hasta casi nuestros días se debe a haber sido adoptados como canto para acompañar juegos infantiles, tanto en España como en Hispanoamérica” (Díaz-Mas, 1994, pág. 33).

Desafortunadamente este espacio es uno de los que más han sufrido el impacto de las nuevas tecnologías, produciéndose por parte de los niños un abandono profundo de las formas tradicionales de jugar.

Como ya quedó dicho en páginas anteriores, el trabajo en el campo era la ocupación más frecuente en la vida de la mayoría de los informantes, por lo cual ocupa un lugar preeminente en el proceso de transmisión. Las agrupaciones de trabajadores, unidos durante horas interminables en el mismo lugar, propiciaba el intercambio de repertorios de entretenimiento y se aprendían casi sin querer, a fuerza de oírlos. Distinto es que ahora puedan recordarlos porque, por lo general, se encuentran muchísimas personas que dicen haberlos sabido pero que los han olvidado y afirman que les suenan casi todos los *incipit* que se les mencionan.

En el campo se cantaba tanto trabajando como en los ratos de solaz y de descanso: a media jornada, por la noche y los días festivos. Había personas que vivían en los cortijos y grandes fincas durante largas temporadas, yendo al pueblo una vez cada quince días para cambiarse de ropa. Las reuniones nocturnas, al calor de la lumbre o al fresco del verano, eran un lugar ideal para las manifestaciones orales: romances, cuentos, chascarrillos... A pesar de la dureza del trabajo y la exigencia de los manijeros, el hecho de cantar no estaba penalizado siempre que quien lo hiciera trabajara al ritmo de los demás y ello no supusiera un rendimiento más bajo en su labor.

Con frecuencia después del matrimonio las jóvenes no volvían a trabajar en el campo y los romances aprendidos empezaban a desdibujarse por la falta de uso. Ésta ha sido la causa del olvido de un arsenal romancístico muy valioso, del que tenemos muestras gracias a la capacidad memorística de algunos informantes.

De marcado carácter rural son los repertorios de Josefa Gómez, Antonio Gómez, Cristiana y todas las informantes de El Rubio, Ascensión Gómez, Lugarda Hidalgo y su hija, M^a Dolores Moreno, Francisca Gaona, María Lora, las alumnas de la Escuela de Adultos de La Luisiana, Antonia Cadenas, Irene Pérez y muchos otros informantes, cuya enumeración sería excesiva.

Como espacios del romancero también son importantes los centros artesanales, que reunían a un buen número de muchachas y mujeres haciendo labores a las que nos hemos referido anteriormente al tratar los aspectos económicos: tejer capachos, como hacía Valle Reyes o Carmen Moncayo, hacer cestería de palma, como ocurría en La Campana o tratar la aceituna, como Mercedes Hidalgo. En estos sitios se cantaba por entretenimiento e, incluso, los encargados de la vigilancia preferían que se cantara a que se hablara, pues la conversación podría interesar más a las trabajadoras causando discusiones y pérdidas de tiempo. En resumen, el canto no estorbaba el rendimiento en el trabajo, gracias a lo cual muchos romances han sobrevivido hasta hoy.

Menos frecuente es el aprendizaje en casas vecinales del que tenemos un ejemplo en Dolores Palma que, en las veladas sobre todo de verano, asistía a las reuniones en el patio común de las viviendas, aunque no hacía falta reunión alguna para estar enterado de cuanto se decía o cantaba en las casas de los convecinos.

IV.5. PRESENTE Y FUTURO DE LA TRADICIÓN ORAL.-

IV.5.1. Vigencia del romancero en la Campiña oriental.-

En la Campiña Oriental la vigencia del romancero no corre una suerte distinta de otras zonas panhispánicas y se une al fenómeno generalizado de su desaparición como canto espontáneo y cotidiano. Es ésta una realidad muy tenida en cuenta por los estudiosos de la literatura oral en general y del romancero en particular que han impulsado su recopilación antes de que abandone definitivamente los rincones de la memoria en los que aún se puede encontrar⁴⁸.

La pérdida de vigencia es, indudablemente, una consecuencia de la pérdida de funcionalidad: se olvida lo que no se usa y no se usa lo que no hace falta. Los cambios sociales de las últimas décadas han alterado radicalmente los hábitos de vida de la población en muchos aspectos y, por consiguiente, ha determinado el derrumbamiento y desaparición de innumerables situaciones donde cantar era una práctica común y obligada.

Las zonas rurales, como la investigada en este trabajo, no han escapado a la revolución tecnológica y mecanicista que ha impuesto una tipología de aislamiento a la forma de vivir. “El avance de las formas urbanas ha propiciado el olvido de antiguos ritos seculares caracterizadores del mundo rural, espacio natural para la conservación del romancero” (Atero, 1996, pág.44). Y en el mismo sentido: “Los actos colectivos de la vida diaria son cada vez más escasos: la mecanización progresiva del campo, el decaimiento de la vida rural con la despoblación masiva de muchas zonas y la estandarización de los modos de vida que han traído los medios de comunicación (la televisión, sobre todo) han hecho que el romancero hoy se haya retirado al ámbito estrictamente familiar” (Piñero y Atero, 1987, pág. 47).

⁴⁸ Sobre la pérdida de vigencia del romancero en sus espacios naturales véase Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano, *Literatura oral en Andalucía*, Sevilla, Fundación Machado-Ed. Guadalmena, 1996, en especial el cap. 3, “Los espacios de la literatura oral: el trabajo, la fiesta, la familia”, págs. 37-41.

En efecto, los más importantes focos de transmisión de la tradición oral: el ámbito familiar, infantil y laboral, se han visto sustancialmente modificados en un plazo muy breve de tiempo. En palabras de Flor Salazar: “La comparación entre el estado de la tradición oral en el primer cuarto de siglo y el último puso en evidencia el proceso irreversible de desvitalización de la tradición , debido a la nivelación de las culturas autóctonas por el rasero único de la cultura ciudadana”⁴⁹.

En el hogar la vida se ha visto muy afectada por la aparición de los grandes medios de comunicación masiva, la radio pero sobre todo la televisión. En un principio, muy arraigada aún la costumbre de cantar, la radio no funcionó en detrimento de la tradición, antes bien se convirtió en una fuente de aprendizaje. No estorbaba las reuniones familiares y vecinales ni impedía la comunicación como más tarde ocurrió con la televisión. El poder de absorción de ésta ha originado que, aunque la familia se reúna en la intimidad del hogar, la actividad conversacional haya disminuido de forma alarmante.

Por otra parte, la estructura familiar ha cambiado también hacia la individualización. Era frecuente hace no demasiado tiempo que convivieran bajo un mismo techo los abuelos, varios hijos y muchos más nietos. En la actualidad, la incorporación de la mujer al trabajo origina la dispersión durante todo el día de los miembros de la familia y los hijos quedan al cuidado de personas ajenas o instituciones, colegios y guarderías.

En el mundo infantil se ha dejado sentir con especial virulencia la invasión de formas nuevas de entretenerse, que han conllevado el abandono de todo un bagaje cultural en torno a las canciones de juego. “La furia con que los medios audiovisuales han ido interviniendo en la educación infantil ha producido un alejamiento de los niños de sus antiguos hábitos de entretenimiento, insertándolos en un universo estandarizado y modélico, ajeno por completo a su herencia cultural,

⁴⁹ Flor Salazar, “Arte nuevo de recolección de romances tradicionales” en *Voces Nuevas del Romancero castellano-leonés*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 2 vols., 1982, pág.34.

donde ya no cabe el canto ni los juegos callejeros colectivos” (*RGA, I, Cádiz*, pág. 47).

En cuanto al laboreo agrícola y las actividades artesanales, la evolución ha sido también muy significativa y desde luego nada favorecedora de la pervivencia del canto tradicional. El progreso tecnológico ha incidido definitivamente en contra de la colectividad. “La conservación de la tradición oral depende, en buena parte y de modo obligado, del mantenimiento y evolución de las actividades agrícolas de siempre (labranza, siembra, arada, trilla, recolección, vendimia, etc.) y de otras faenas propias de la vida de los pueblos y del campo en general (pastoreo y labores artesanales diversas). La mecanización de estos trabajos en tiempos todavía no muy lejanos, e incluso la extinción de algunos de ellos, ha conllevado, de manera inevitable, la degradación, cuando no la desaparición absoluta de la vieja literatura de transmisión oral” (*RGA, II, Huelva*, pág. 46).

La Campiña Oriental sufre esta evolución común a todo el sur peninsular, y a lo largo de las encuestas se ha constatado que el romancero ha perdido su vigencia casi por completo. La única muestra de pervivencia me la ha ofrecido Antonio Gómez que aún canta romances en la soledad del campo, laboreando en sus olivos y sentado en reuniones vecinales en las noches de verano tomando el fresco.

Algunos romances de tema religioso también perviven, sobre todo *Madre, en la puerta hay un niño*, gracias a los coros navideños que proliferan en estas fiestas. Aparte de estas muestras exiguas de manifestaciones espontáneas, el romancero no se manifiesta ya ni a nivel familiar. No es extraño que los propios parientes cercanos desconozcan si sus mayores, padre, madre, abuelos, saben o no romances.

IV. 5.2. La evolución de los repertorios.-

En este apartado se analizarán los posibles cambios producidos en los conjuntos romancísticos a lo largo de un período determinado de tiempo y la evolución de los temas de los cuales dispongamos de datos para hacer un estudio comparativo, que, a decir verdad, no son demasiado abundantes, pero que pueden ser válidos para establecer conclusiones significativas.

Los romances de Rodríguez Marín de los que hay constancia que pertenecen a esta zona, son solamente nueve, siete recopilados en Osuna y dos en La Puebla de Cazalla. A pesar de su escasez numérica estos temas ofrecen datos significativos, más que nada por datar de una fecha muy temprana, sobre 1880, de la que nos separa un período de tiempo de más de un siglo. El dato más relevante al respecto es la desaparición en este tiempo de tres temas, que en la actualidad ya ha sido imposible recoger: *La aparición* como tema autónomo, *La Condesita*, también de forma autónoma, desligada de *Gerineldo*, y *Santa Catalina* seguida de *Marinero al agua*. Si nos ceñimos estrictamente a los datos, habría que decir que un tercio de los temas del romancero en la zona se ha perdido en los últimos cien años. Pienso que es una conclusión que no hay que tener en cuenta por estar tomada de muy escasos datos pero no deja de ser significativo este alto porcentaje de temas más que perdidos, evolucionados.

A lo largo de este período el romance de *La aparición* ha sufrido un proceso de debilitación y se ha incorporado como segunda parte de *El quintado*, al que le sirve de escena final. En la actualidad todas las versiones que se han recopilado de él ha sido en esta forma contaminada. Lo mismo podría decirse de *La Condesita*, que, por lo general en Andalucía se recoge unido a *Gerineldo* y que en la zona, ésta es la única muestra que tenemos de que con anterioridad a los pliegos que publicaron los temas juntos, éste era un romance por sí solo.

Por el contrario, *Santa Catalina* y *Marinero al agua*, en las encuestas recientes en la zona se han encontrado siempre por separado, es decir, en este caso

ha desaparecido de la transmisión oral la forma conjunta, que aún se encuentra en otras zonas andaluzas, como en Cádiz.

En cuanto a los demás romances, si bien están todos documentados en la tradición actual, también es cierto que todos entrarían dentro de los “menos frecuentes”, con excepción de *Tamar*.

Las colecciones recopiladas en Marchena y La Puebla de Cazalla por Juan Pablo Alcalde, aunque no tan alejadas en el tiempo como la de Rodríguez Marín, también permiten establecer algunas conclusiones. A pesar de que el espacio transcurrido es de poco más de veinte años, realmente poco si se compara con los cientos de años de vida del romancero, se trata de unas décadas cruciales debido a que en ellas se operan los grandes cambios que han dado al traste con el uso del romancero de forma espontánea.

En Marchena, en las encuestas recientes no se han encontrado cinco temas documentados con anterioridad: *Conde Claros en hábito de fraile*, *La dama y el pastor*, *La malcasada*, *Mambrú* y *Tamar*. Con respecto a éste último, a pesar de que muchas informantes han reconocido y recordado algunos versos, ha sido imposible hilvanar ninguna versión completa. Pero es el tema de *La malcasada* el que mejor ejemplifica la merma de los repertorios, pues en la actualidad no se ha recopilado ninguna versión de este tema no sólo ya en esta localidad sino en toda la zona investigada.

En La Puebla de Cazalla la diferencia entre los temas del repertorio anterior y el actual es aún mayor, concretamente doce temas no han podido ser encontrados en la actualidad en el pueblo, aunque sí están representados en la zona.

En Fuentes de Andalucía, que fue especialmente bien explorado hace once años, el conjunto de informantes se ha visto reducido drásticamente, por lo que cabe suponer que en una encuesta actual, la colección de romances conseguida hubiese

sido mucho menos rica e interesante. En este tiempo diez informantes han fallecido y dos han perdido las facultades para informar debido a su avanzada edad.

Otro tanto puede decirse de las informantes de La Puebla de Cazalla. En la actualidad ha sido imposible recuperar ninguna de ellas para ser entrevistada. Las más mayores han fallecido y las que informaron siendo niñas, o no viven en el pueblo o han olvidado los romances, como sucede con Dolores Montesinos Pérez. Aquí, afortunadamente, se ha podido encontrar otro informante, Francisco Andrade, que ha ofrecido un panorama actual del romancero en el pueblo.

De todo lo expuesto se puede deducir que la disminución progresiva del arsenal romancístico no es solamente una percepción sino un hecho constatable al comparar repertorios actuales con otros anteriores, aunque entre ellos no medien más que una decena de años.

IV.6. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL AL ESTUDIO DEL ROMANCERO

Si bien la oleada de avances tecnológicos que ha invadido nuestras vidas en los últimos años ha supuesto en general una seria amenaza para tradiciones de inestimable valor cultural, no es menos cierto que es un proceso infrenable y que es un fenómeno con el que hemos de aprender a convivir. Desarrollar ante este hecho una actitud de rechazo, pienso que es un gasto inútil de energía, puesto que la evolución de la vida no tiene vuelta atrás. Sin ningún género de dudas, creo que los esfuerzos en este sentido deben ir encaminados a sacar el mayor provecho posible de los medios que la tecnología pone a nuestro alcance y que pueden ser ciertamente útiles en la investigación literaria como lo es ya en otras muchas materias.

Ya Diego Catalán, hace más de dos décadas, vio muy claramente la curiosa interrelación entre la modernidad y la tradicionalidad en cuanto al romancero se refiere: “La creciente actividad recolectora de los últimos decenios, apoyada por la

grabadora y el coche privado, ha puesto de manifiesto una gran paradoja: Si bien la tradición oral se halla en un peligro de extinción más cierto e inminente que nunca, aún va a ser posible para los investigadores de este fin de siglo duplicar varias veces el caudal de textos que, con gran trabajo, habían reunido sus antecesores durante siglo y medio, viajando a pie o en transporte público”⁵⁰.

En la actualidad, las nuevas tecnologías digitales ofrecen un muy amplio campo de posibilidades en relación con la conservación de las formas orales en cuanto que ayudan a su recopilación y ordenación. Por una parte facilitan las labores de encuesta y recogida de las informaciones orales a través de grabadoras digitales, cuyos archivos pasan al PC de forma automática, y por otra abre campos nuevos para su archivo, estudio y difusión, antes inimaginables.

La idea de organizar un archivo universal del romancero no es nueva. El Seminario Menéndez Pidal trabaja desde hace años en la creación de un Archivo Sonoro del Romancero (ASOR), “que aspira a dar acogida y poner a disposición de la investigación la mayor cantidad posible de textos romancísticos grabados procedentes de cualquier sub-área de la tradición pan-hispánica”⁵¹.

El mayor problema que plantea las grabaciones sonoras en cintas es su difícil accesibilidad, ya que para oír un archivo hay que disponer físicamente de la cinta en cuestión. Esto puede suponer un obstáculo insalvable. Por otra parte, acceder a los temas requiere una ingente labor previa de tipo escrito realizando índices y transcripciones. Y aún disponiendo del índice descriptivo de la cinta, es laborioso realizar la audición hasta localizar el tema deseado.

El tratamiento informático de los archivos vendría a solucionar estos problemas. Los archivos sonoros digitales (transcritos o no) se organizarían en una base de datos donde localizar un tema sería sumamente fácil e inmediato. Las

⁵⁰ Diego Catalán, “El campo del romancero. Presente y futuro”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado-Univ. Cádiz, 1989, págs. 29-47. Cita en pág. 35.

⁵¹ *Ídem*, cita en pág. 41.

ventajas son innegables. Por una parte se elimina la obligación del manejo directo de cintas y por otra parte, el archivo sonoro no depende de un soporte escrito para ser conocido. Al mismo tiempo, al estar disponibles a través de Internet, muchos estudiosos o investigadores podrían realizar labores de transcripción de los archivos sonoros con la garantía de que trabajan sobre grabaciones originales.

En este trabajo he creído necesario dar una muestra de estas posibilidades, adjuntando un CD que incluye quince temas pertenecientes al *corpus*. Cada uno lleva adjunto su archivo sonoro original, de tal forma que a la vez que se lee el texto, se puede oír a la persona entrevistada en el momento en que informó sobre dicha versión (abrir CD). De esta forma se consigue una reproducción lo más cercana posible al acto de la entrevista y un acercamiento a la verdadera entidad del romance que no es otra que la unión de texto y melodía. Al extraer los textos en las transcripciones y darles forma escrita, se lleva a cabo una distorsión necesaria pero artificial del romance, convirtiéndolos en literatura impresa y separándolos de su parte melódica.

Los estudiosos se hacen eco a menudo de lo inadecuado de este tratamiento, que, sin embargo, hasta ahora era la única opción. Aunque las grabaciones originales se encuentran en los archivos cuidadosamente clasificadas y guardadas, resulta incómodo y difícil acceder a ellas. Además, localizar determinado fragmento dentro de una cinta magnetofónica requiere una labor de búsqueda laboriosa.

La digitalización del sonido y su fácil grabación en discos compactos supone una solución para este problema, ya que desde un ordenador personal se puede abrir el archivo que contiene un texto acompañado de su versión original cantada. De esta forma, el soporte escrito proporciona el marco teórico necesario para que la versión que vamos a escuchar no se desvincule del romancero al que pertenece, de lo contrario la oíríamos sin contexto, como el que escucha una canción en la radio. Hay que conocer de qué tema se trata: lugar de recopilación, fecha, tipo de

romance, etc. Y el archivo sonoro adjunto devuelve la oralidad a la letra impresa, rescatándola de su silencio y convirtiéndola de nuevo en el romance que es.

Imaginemos que pudiéramos en la actualidad oír la voz de Juan José Niño cantando sus romances a Manrique de Lara. Tal vez en el futuro sea un verdadero tesoro poder oír cómo han cantado los informantes de numerosas encuestas que se llevan a cabo hoy en día. A la vez, el tratamiento digital de estos trabajos garantiza su difusión, ya que el CD grabado puede ser reproducido y conocido por cualquier otro usuario con la sola condición de tener un PC o por numerosos usuarios si se publican a través de Internet.

Asimismo el medio digital abre interesantes vías a nivel didáctico, puesto que alumnos que no han estado nunca en contacto con el romancero en su manifestación espontánea, tienen una opción rápida de hacerse una idea de lo que es un romance, de quién lo cantaba y cómo se cantaba. Por otro lado, el formato en CD o a través de Internet del romancero le supondría una óptima adopción por parte del sector joven que pudiera estar interesado en ello, bien por cursar estudios relativos al tema o por otras razones, ya que los medios digitales están fuertemente arraigados en su vida cotidiana.

No hay que olvidar tampoco que ofrecer la grabación original de un acto de entrevista, aun con su posible mala calidad de sonido, puede ser un punto de partida de incalculable interés para estudios en otras materias como la musicología.

Sobre este campo de las nuevas tecnologías digitales aún poco investigado en su relación con la actividad literaria, pienso que las posibilidades son infinitas y no me cabe la menor duda de que van a jugar un papel importante en el futuro de los estudios romancísticos.

V. CRITERIOS PARA LA CLASIFICACIÓN Y EDICIÓN DE LOS TEXTOS

V.1. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

En este *corpus* se reúnen en un mismo nivel romances propiamente tradicionales y romances tardíos o vulgares tradicionalizados.

Los *romances tradicionales*, definidos por Menéndez Pidal como “cantos épico-líricos” tienen un origen anterior al s.XVI, aunque su existencia en estas tempranas fechas no siempre es totalmente demostrable. La mayoría de estos temas, que hoy consideramos tradicionales, fueron incluidos en las grandes colecciones impresas de los Siglos de Oro, como *Gerineldo* y *Conde Claros en hábito de fraile*, pero otros muchos no fueron incluidos en ellas debido a su métrica hexasilábica, que solía ser rechazada por los editores, como *La muerte ocultada* y *Casada de lejas tierras*, o debido a su carácter de romances-cuentos, relatos que tampoco entraban dentro de los criterios de los recopiladores, como *Blancaflor* y *Filomena*. Otros sólo han dejado escasas huellas en forma de versos aislados o referencias de algún tipo hechas en otras obras literarias, sobre todo dramas. No se trata de romances completos, pero son datos suficientes para saber que existían ya en esa época.

En cuanto a los *romances vulgares tradicionalizados*, son definidos por Flor Salazar como “composiciones en metro de romance en estilo vulgar, difundidas mayoritariamente por los ciegos, en pliegos sueltos editados desde el siglo XVI hasta hoy”⁵². A pesar de su origen tardío, estos textos han ido adquiriendo con el paso del tiempo y su uso en la oralidad, las características estilísticas propias de los

⁵² Véase para una visión clarificadora sobre la definición y significación del romancero vulgar, el estudio de Flor Salazar, “El romancero vulgar en el contexto del Romancero oral”, *Ínsula*, 567, *Las voces del romancero*, (Marzo, 1994), págs. 23-25; y de la misma autora, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación R. M. Pidal, 1999.

romances tradicionales, convirtiéndose en textos abiertos, susceptibles de las variaciones que en ellos ejerce su transmisión en la colectividad.

En cambio *los romances de cordel*, aunque comparten con los anteriores el origen tardío y similares características en su composición, son textos que se mantienen como “poemas cerrados y por tanto, no susceptibles a los cambios y a la recreación de a colectividad, los informantes los repiten mecánicamente, sin alterarlos, con conciencia de autor ajeno; presentan, además, un lenguaje, unos temas y unas estructuras muy diferentes a las de los tradicionales” (Atero, 1996, pág. 49). Quedan, pues fuera del *corpus* de romances tradicionales, tal como ya se hizo en el romancero de Cádiz, en el de Huelva, y como, naturalmente se hará en el de Sevilla⁵³.

En cuanto a la clasificación de los textos, he adoptado la ya existente en las colecciones andaluzas que han precedido a ésta, las correspondientes a los dos primeros volúmenes del *Romancero General Andaluz*, que como ya sabemos son los de las provincias de Cádiz y Huelva, así como otras publicaciones que pertenecen a la provincia de Sevilla (*R. Aljarafe* y *R. Guadaíra*). Esta ordenación sigue, en líneas generales, la llevada a cabo por Diego Catalán en su *Romancero General de León*, aunque introduce ciertas variaciones para adaptarse a las peculiaridades del romancero del sur peninsular. Exceptuando los tres primeros grupos: A. Carolingios, B. Caballerescos y C. Líricos, en los demás apartados se ha utilizado un criterio de tipo temático. El último grupo: L. Composiciones no narrativas, recoge temas que, aunque por su escasez narrativa no se han considerado propiamente romancísticos, son similares a éstos por su origen y difusión.

El índice clasificatorio queda, pues, de la siguiente manera:

⁵³ Véase para el tema del romancero de cordel la obra de Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.

- A. Carolingios
- B. Caballerescos.
- C. Líricos.
- D. Historia Contemporánea.
- E. Sobre la conquista amorosa.
- F. De amor fiel.
- G. Sobre la ruptura de la familia.
 - G.1. Incesto
 - G.2. Adulterio.
 - G.3. Esposa desdichada.
- H. Sobre la reafirmación de la familia
- I. Devotos.
 - I.1. Sobre el Nacimiento e Infancia de Jesús.
 - I.2. Sobre la Pasión de Cristo.
 - I.3. De vidas de santos e intervenciones milagrosas.
- J. Jocosos y burlescos.
 - J.1. Eróticos.
 - J.2. Burlas.
 - J.3. Juegos.
- K. De varios asuntos.
- L. Composiciones no narrativas.

Cada tema, con independencia del grupo al que pertenezca, posee una numeración consecutiva ininterrumpida, de forma que el número del último tema corresponde al número total de temas que integran el *corpus*.

V.2. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

En infinidad de ocasiones se ha puesto de manifiesto la dificultad de circunscribir un texto oral, como es un romance, a los estrechos márgenes de la escritura. Despojados del aspecto musical, además del entorno circunstancial en el que se utilizaban, los romances quedan reflejados en el papel como literatura escrita, habiendo perdido algo más que una buena parte de su valor estético. El acompañamiento melódico no puede ser considerado un adorno del texto escrito sino una parte importante e indisoluble de él. Hasta qué punto dissociar en un romance lo escrito de lo oral desvirtúa la propia identidad de éste, es una cuestión nada superficial que con frecuencia se han planteado los estudiosos⁵⁴.

Aun cuando la oralidad es el medio natural de manifestarse el romance, tradicionalmente cantado, lo cierto es que los textos orales necesitan un soporte escrito para su fijación y conservación, por lo que no hay otro remedio que el intentar ser en ese proceso lo más fiel posible al original aunque en dicho proceso, como ya dije, sufran una alteración importante y pierdan parte de su esencia; “La primera operación que el filólogo debe realizar con los romances grabados a los informantes, es transcribirlos con todo cuidado, procurando ser lo más fiel posible a las grabaciones realizadas, y muy riguroso en el tratamiento del texto transmitido por medio de la canción ya que, en la inmensa mayoría de los casos, estos textos se recogen cantados” (*RGA, II, Huelva*, pág.51).

La consigna de la fidelidad no hace sino dificultar la transcripción de los textos, pues el estudioso no sólo escribe lo que oye, sino más que tiene que afrontar una interpretación de la historia, de los períodos conversacionales, de las pausas y del sentido general del texto, supliendo muchos matices que no nos

⁵⁴ Véase Antonio Sánchez Romeralo, “La edición del texto oral”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited, 1990, págs. 69-77; Michelle Débax, “En torno a la edición de romances”, en P. Jauralde y otros (eds.), *La edición de textos*, ob. cit, págs. 43-59; P. Piñero, “Editar el Romancero. Nuevas y viejas cuestiones”, en Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos*, Madrid, Ed. Complutense de Madrid-Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2006.

proporcionan las grabaciones. A veces, incluso tenemos que ayudarnos para la correcta transcripción de un fragmento o de un texto en las aclaraciones complementarias que nos proporciona el informante.

Incluso el hecho de dar una única versión correspondiente a un informante, es un proceso artificial en cuanto que éste actualiza los temas de su repertorio cada vez con matices distintos. Aun cuando se trate del mismo romance, rara vez la misma persona da versiones idénticas sobre el mismo.

Al igual que con los criterios de clasificación y ordenación del *corpus*, para este aspecto se han seguido las pautas establecidas por el Seminario Menéndez Pidal y que se han utilizado en las colecciones andaluzas ya mencionadas, anteriores a ésta. En el *Romancerillo de Arcos*, (Piñero y Atero, 1986) se establecieron las líneas de actuación fundamentales para la transcripción de los textos, teniendo en cuenta las peculiaridades lingüísticas del sur peninsular y que básicamente serían las siguientes:

Organización de los textos:

- Los textos se organizan con versos de 16 sílabas o de 12, en caso de los versos hexasilábicos, con cesura.
- Los versos se numeran de 5 en 5.
- Cuando faltan palabras en un verso debido a un olvido del informante, se ponen en su lugar puntos suspensivos:
- Cuando falta un hemistiquio completo, se distinguen dos casos: si el informante cree que no falta (lo suple cantando dos veces el hemistiquio siguiente) o no es necesario desde el punto de vista narrativo se deja el espacio en blanco. Si el informante afirma que ahí falta algo pero no se acuerda, se sustituye por: /...../

- Cuando faltan dos hemistiquios se actúa de la misma manera. Si los versos no son necesarios para el sentido narrativo, se considera que la versión de dicho informante no los incluye y si son necesarios se sustituye por: //...../ /.....//.
- Si el informante no recuerda algunos versos y narra lo que ocurría en ellos, este inciso se consigna entre paréntesis.
- Si se advierte alguna discrepancia entre la grabación y el texto se debe a rectificaciones que el informante ha hecho con posterioridad a la misma.
- Si un informante olvida un fragmento y lo canta al final o informa de él en otra entrevista, dicho fragmento se transcribe en su lugar.
- Si el informante olvida un fragmento e informa de él en otra entrevista, se incluirá en su versión aunque no quede registrado en la grabación.

Normalización de la puntuación:

- La puntuación cumple una función fundamental en la transcripción, pues de ella depende en gran medida la comprensión del texto. Debe atender a separar los períodos sintácticos, así como los narrativos de los dialogados.
- Las partes de diálogo se señalan cuando se abre con un guion y se cierra de la misma manera, cuando se reanuda la narración.

Normalización de la ortografía:

- Dada la peculiaridad de la fonética andaluza, se ha hecho necesario seguir unas pautas que faciliten la lectura y comprensión del texto. En general se

han repuesto los fonemas que en el habla coloquial andaluza se omiten sistemáticamente.

- Cuando una vocal se elide por contiguidad con otra, se repone, puesto que la fusión de ambas es un hecho natural en la secuencia oral.

- Las consonantes finales: s, z, r, l, d, se reponen en el texto escrito aunque no aparecen en el texto oral, excepto si impiden una sinalefa, en cuyo caso se señalan entre paréntesis.

- Se mantienen formas fonéticas extendidas en el habla andaluza que no entorpecen la lectura, como la desaparición de la “d” intervocálica: dao, venío, cuidao...

- Se respetan asimismo términos muy arraigados en todos los niveles del habla: to, pa, na, ancá, cañá, ... En cuanto a “usted”, que aparece con mucha frecuencia, se transcribe de dos formas: “usted”, cuando no estorba una sinalefa siguiente; o “usté”, cuando estorba la “d” final.

- También se transcriben tal cual los términos incorrectos desde el punto de vista gramatical, que el informante incluya en su versión: vestió (por vistió), serena (por sirena), descubridos...

Contaminaciones:

- En el caso de dos romances contaminados se expresa en el encabezamiento el título de ambos (A + B).

- No se considerará contaminación la coincidencia de uno o varios versos en distintos romances que, como se explica en el “Estudio del *corpus*” se interpreta como la utilización de secuencias o fragmentos comunes pertenecientes a una gramática compartida en la creación de los mismos.

V.3. DESCRIPCIÓN DEL ENCABEZAMIENTO DE LOS TEXTOS

- Al principio de cada romance se consigna el número de tema y de versión que ocupa en el corpus general (Por ej. 2:3, indica que es el tema 2 de la colección y que el texto corresponde a la versión nº 3). A continuación aparece el título del tema, que es el establecido por el Seminario Menéndez Pidal.
- Bajo el título, en la ficha de cada versión se registra el número identificador del tema, según el código establecido por el Seminario Menéndez Pidal, y el número de versión que le corresponde.
- A continuación el lugar de la recogida, la comarca, el nombre de la informante y su edad, el nombre del recopilador y la fecha.
- Por último se menciona si se ha registrado como canción y el número de hemistiquios que ocupa. Por ejemplo:

2:3

CONDE NIÑO

0049:3

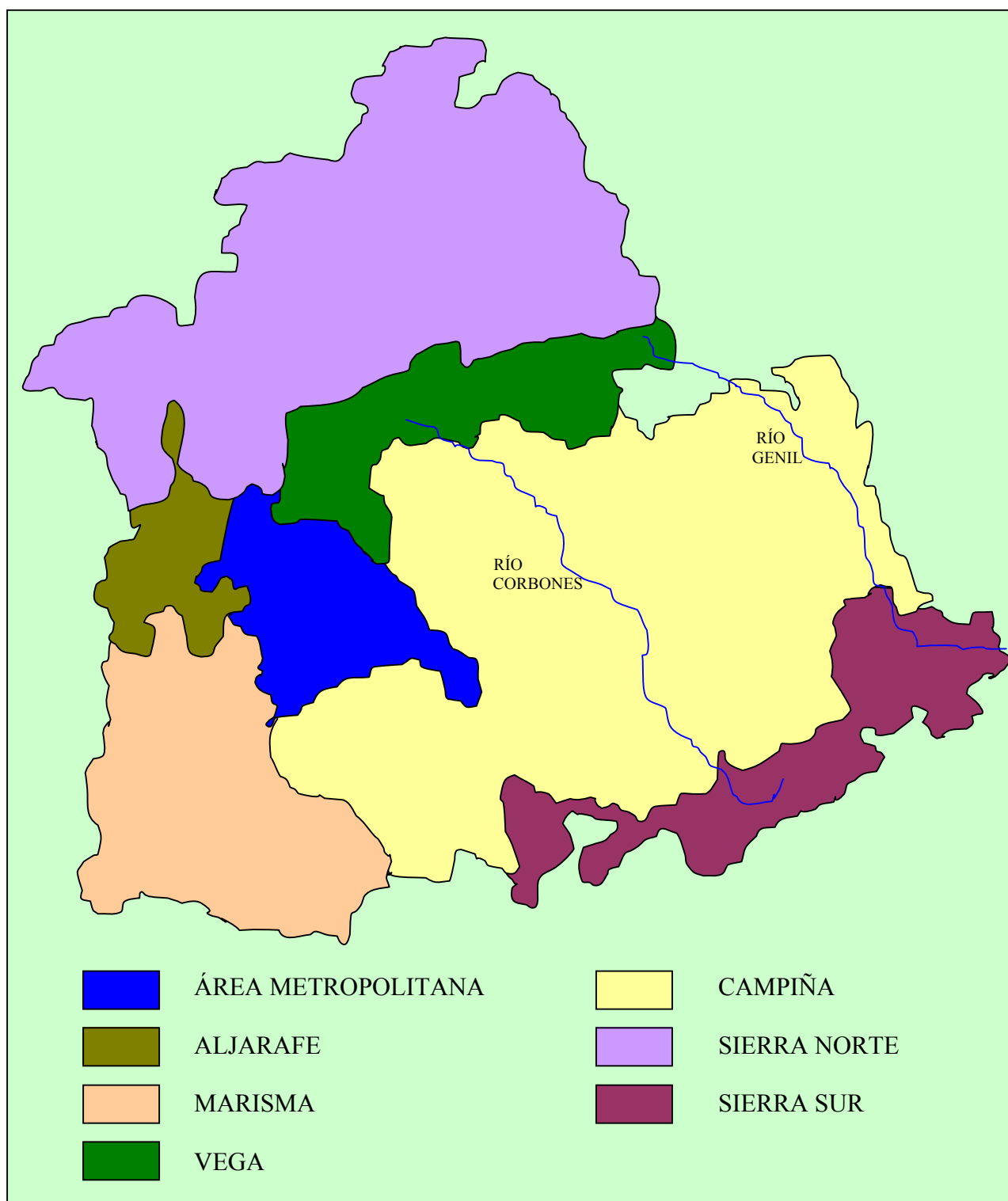
Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma (76 a.)
Recogida por Dolores Flores, diciembre de 2005 (música registrada)
48 hemistiquios.

- El orden de las versiones se hace por orden alfabético de los nombres de las localidades, con la excepción de las versiones de Rodríguez Marín, que siempre aparecen en primer lugar por su antigüedad.

MAPAS Y GRÁFICOS

MAPA I

ÁREAS TERRITORIALES DE LA PROVINCIA DE SEVILLA (FUENTE: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. ELABORACIÓN PROPIA)



MAPA II

MAPA PORMENORIZADO DE LA CAMPIÑA ORIENTAL (ESPECIFICACIÓN DE LOS MUNICIPIOS INVESTIGADOS)



MAPA III

ÁREA INVESTIGADA EN RELACIÓN CON LA EXTENSIÓN TOTAL DE LA PROVINCIA

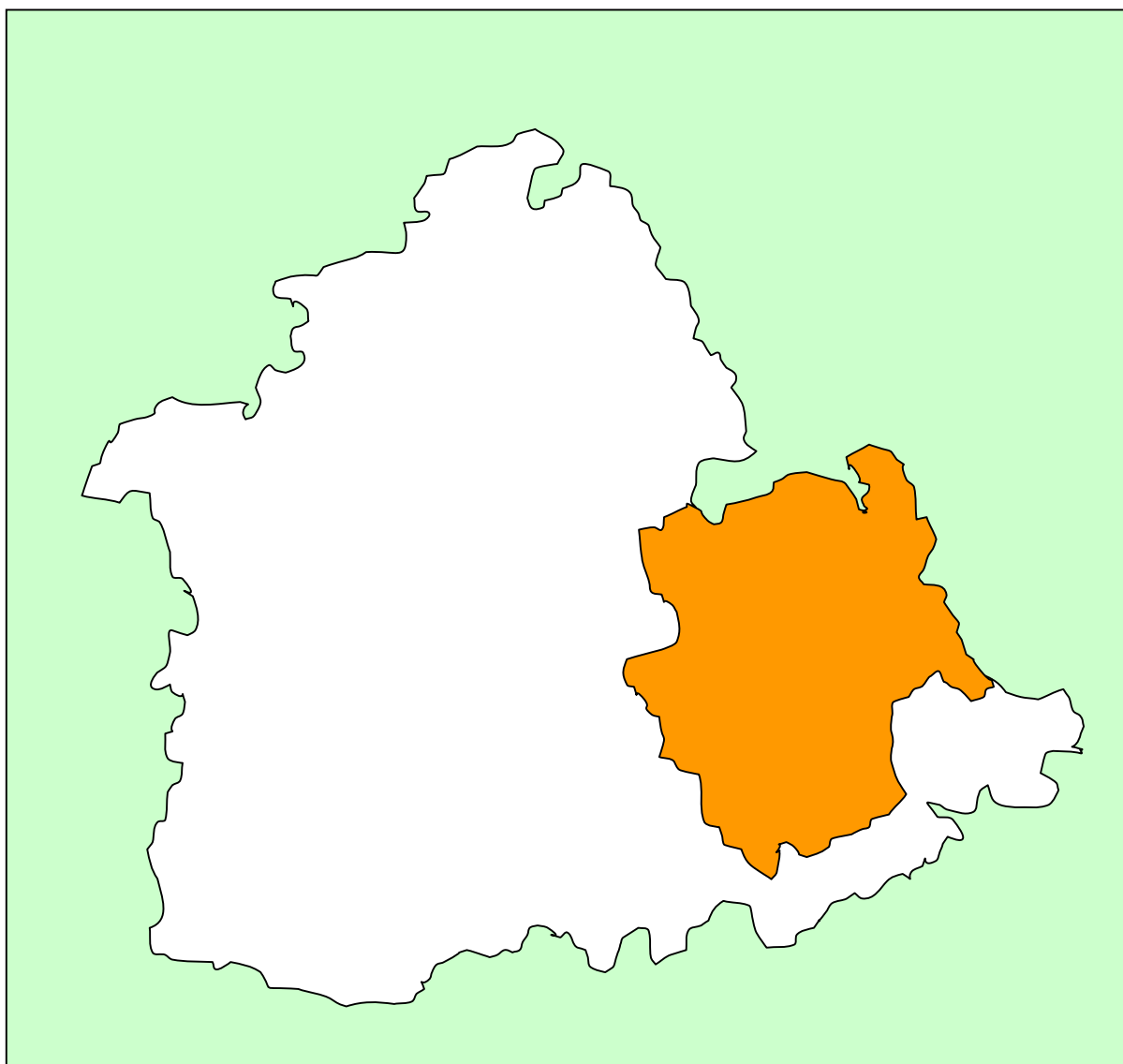


GRÁFICO I: DISTRIBUCIÓN DE LOS INFORMANTES POR SEXOS

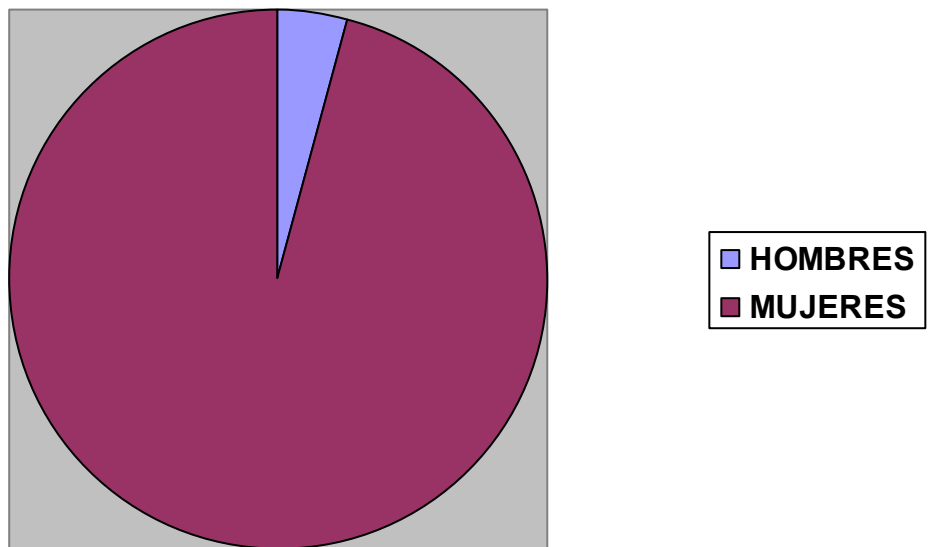


GRÁFICO II: DISTRIBUCIÓN DE LOS INFORMANTES POR EDADES

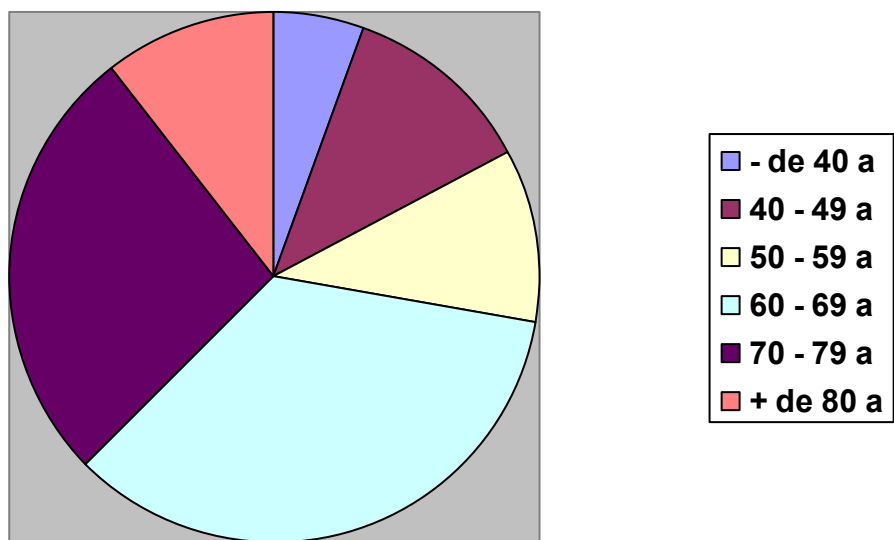


GRÁFICO III: DISTRIBUCIÓN DE INFORMANTES POR EDADES EN RELACIÓN CON EL NÚMERO DE VERSIONES APORTADAS

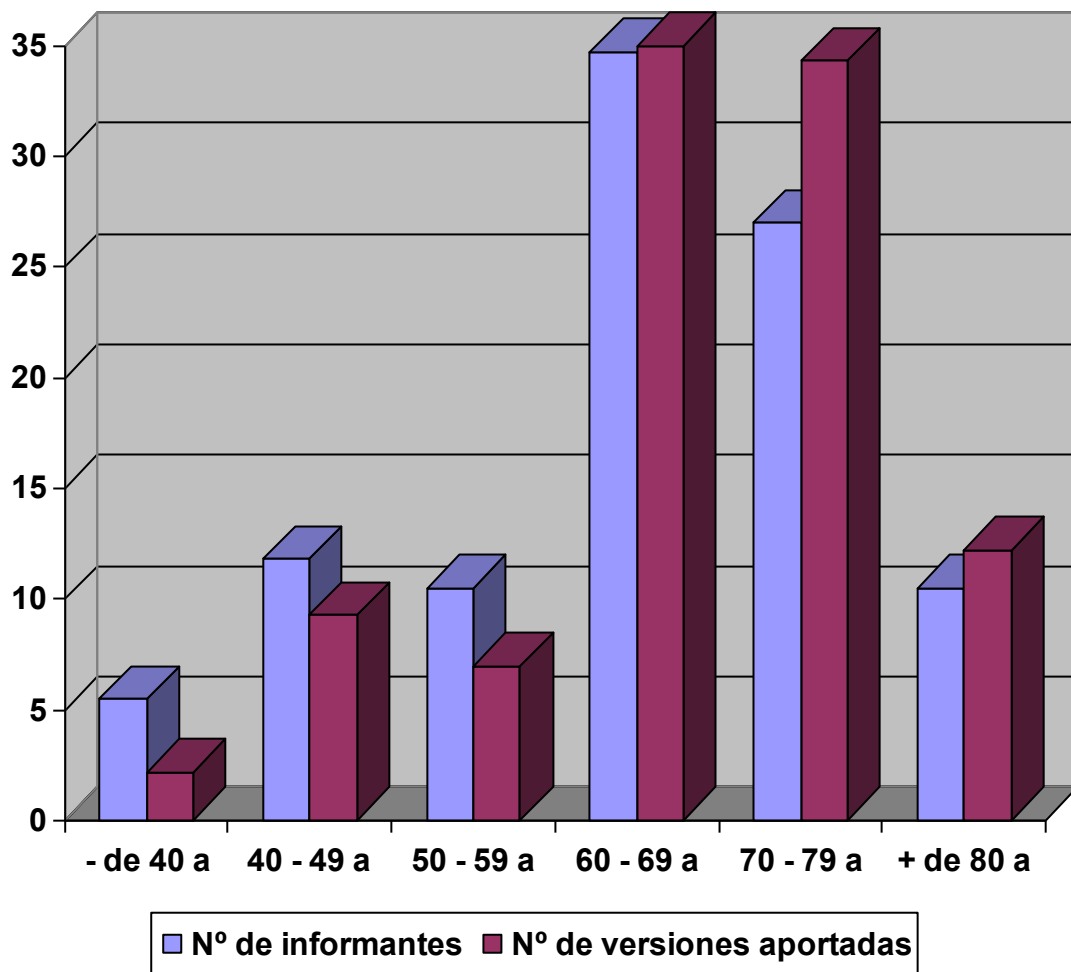


GRÁFICO IV: DISTRIBUCIÓN DE INFORMANTES MENORES Y MAYORES DE 60 AÑOS EN RELACIÓN CON EL NÚMERO DE VERSIONES APORTADAS

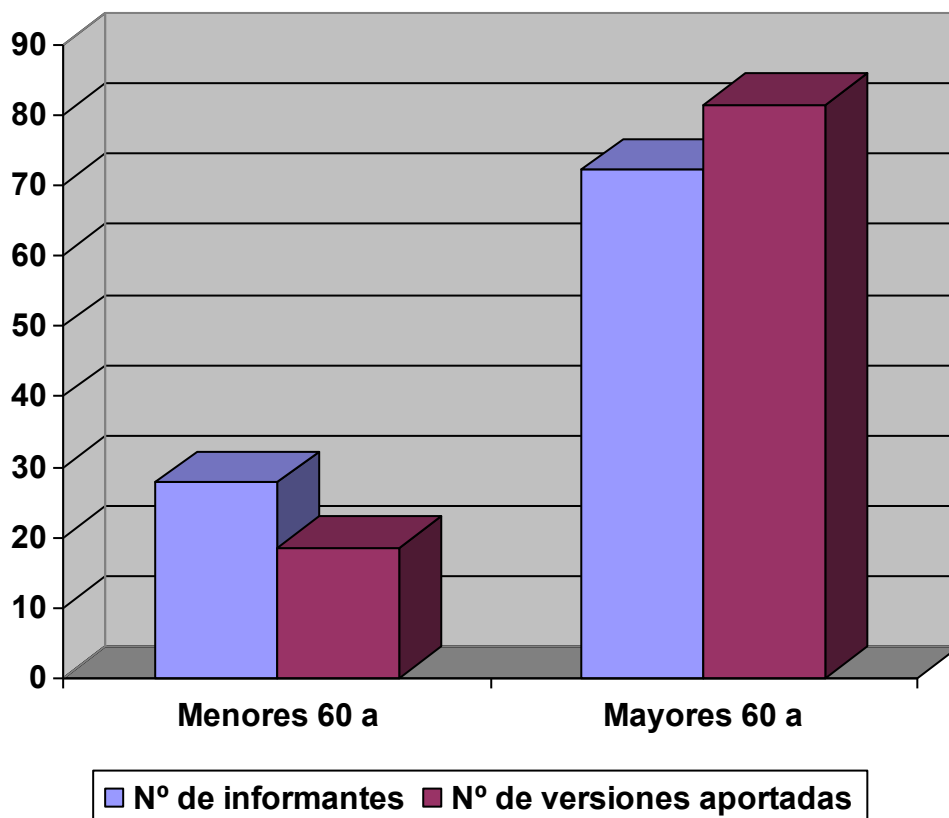


GRÁFICO V: DISTRIBUCIÓN DE INFORMANTES POR NIVEL CULTURAL

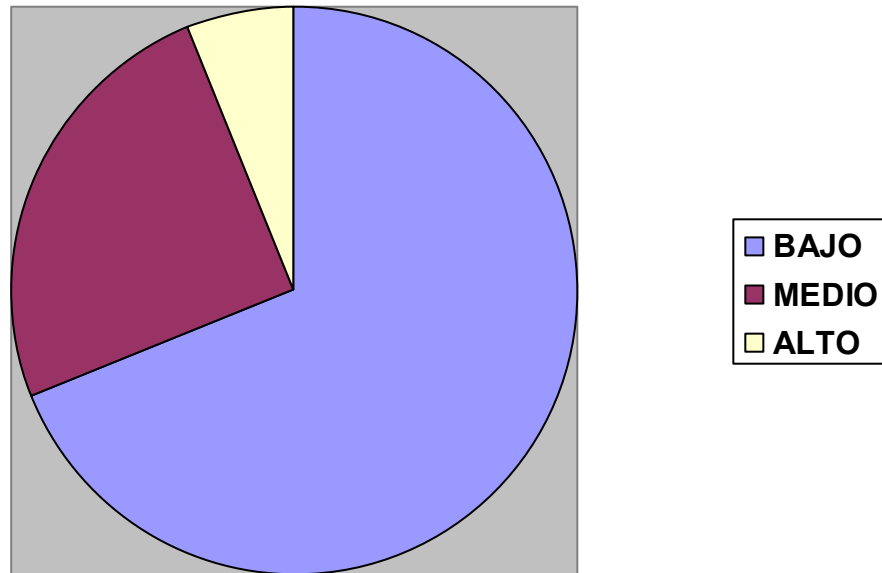


GRÁFICO VI: DISTRIBUCIÓN DE LOS ROMANCES POR TEMAS

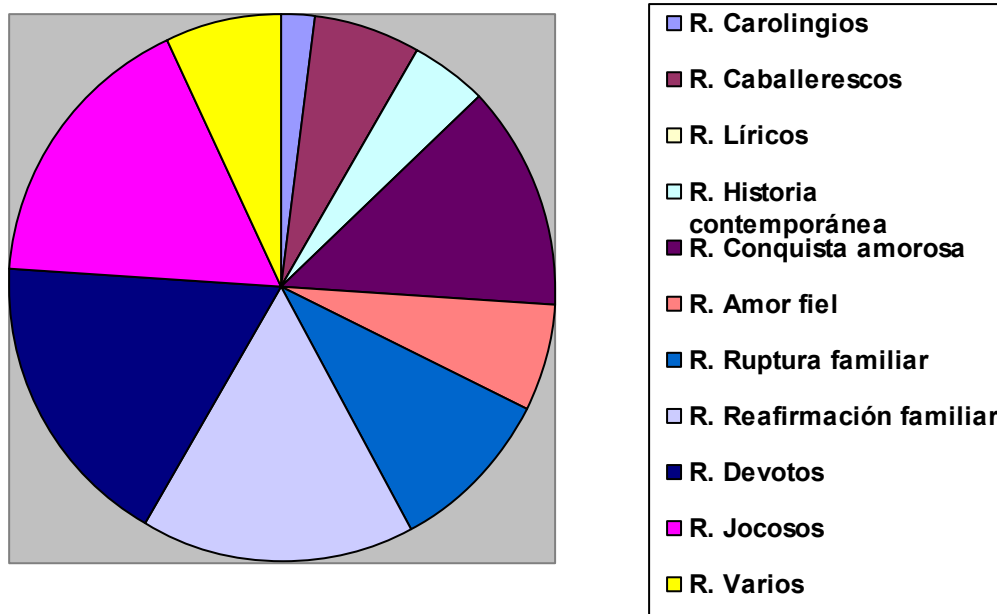
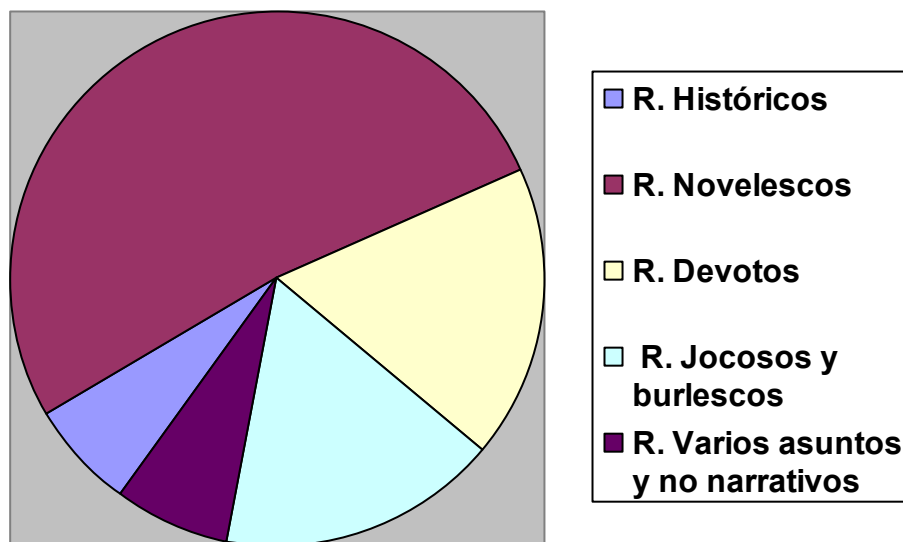


GRÁFICO VII: DISTRIBUCIÓN DE BLOQUES TEMÁTICOS



ANÁLISIS Y ESTUDIO DEL CORPUS

I. NOCIONES PRELIMINARES

En el estudio que sigue se tratarán varios aspectos de cada uno de los temas recogidos en la zona: se hará una valoración del número de versiones recopiladas, así como del estado de conservación de las mismas. Se tendrán en cuenta, con el fin de establecer un juicio comparativo, las colecciones publicadas correspondientes a Andalucía occidental, que es la zona geográfica tomada como referente. Conviene recordar, aunque ya se ha dicho con anterioridad, la forma en que se citarán estas colecciones, que ha de ser lo más abreviada posible debido a la frecuencia con que aparecen. Las dos grandes colecciones de Cádiz y Huelva (P. Piñero, dir., 1996 y 2004) se citan como *RGA, I, Cádiz* y *RGA, II, Huelva*, respectivamente; el *Romancerillo del Guadaira* (Fernández Gamero, 2002), como *R. Guadaira*; *El Romancero de hoy en el Aljarafe* (López Sánchez, 1997), como *R. Aljarafe*; y el *Romancero tradicional de Arahal* (Alcaide Aguilar, 2000), como *R. Arahal*.

De cada tema se dan unas referencias sobre su origen y evolución, siempre que existan datos para ello y a continuación se aborda un análisis de sus características principales desde el punto de vista narrativo, para lo cual se describen las secuencias, y desde el punto de vista de su configuración expresiva: formulismo, lenguaje simbólico, recursos expresivos destacados..., siempre con la concisión que requiere el tener que tratar en un espacio limitado un tan amplio conjunto de temas. Se determinará asimismo si existen dentro del grupo de versiones una o varias familias, fenómeno muy común, puesto que en numerosos temas conviven versiones cultas y *vulgata*, o adultas e infantiles, por lo que se estudiarán las diferencias entre ellas.

Antes de abordar este recorrido por los temas, es necesario hacer algunas consideraciones sobre el significado de varios términos que se van a ir repitiendo constantemente a lo largo del estudio y cuya definición se presta a diversas interpretaciones. Conviene, pues, que quede establecido, o al menos esclarecido, desde un principio el sentido con que serán utilizados.

Es el caso del término “motivo”, que posee una multiplicidad de definiciones, incluso muy distintas entre sí según el aspecto a que se encuentre referido⁵⁵. Para Thompson “motivos” pueden ser realidades tan diferentes dentro de la narración como acciones (“Reconocimiento por marcas de nacimiento” H51.1, personajes, (“Dos hermanas” P.252.2), cualidades (“Padre cruel” S11), objetos (“Navío extraordinario” F841), lugares (“Cautiverio en una torre” R41), etc⁵⁶. Para Elisabeth Frenzel los “motivos” son aún más genéricos, casi temáticos como “incesto” o “esposa difamada”⁵⁷. En el *Catálogo General del Romancero pan-hispánico* los “motivos” se definen como “unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como concedores del lenguaje narrativo del romancero”⁵⁸. Aquí entrarían elementos recurrentes en los romances como “el disfraz”, el “lugar deleitoso”, “las señas de reconocimiento”, “el tiempo de primavera”, “la boda estorbada”, etc. Pero no queda nada claro que estos elementos pertenezcan por completo al ámbito de la narración, pues algunos como “el lugar deleitoso” o “la primavera” no afectan a la estructura narrativa ni al desarrollo de la historia, pudiéndose considerar simplemente “fórmulas”, cuyo funcionamiento tendría lugar a nivel de discurso y no de intriga⁵⁹.

Según se sitúe en el plano de la narración o del discurso el motivo será un elemento “germinal”, o un elemento “recurrente”. En sentido estricto, en el primer caso estaríamos hablando de las funciones, tal como las definió Propp y en el segundo del lenguaje formulaico propio del romancero.

Y sin embargo, ni uno ni otro plano resuelven la interpretación de los motivos en el romancero, algunos de ellos fuertemente arraigados bajo esa

⁵⁵ Sigo para esta cuestión el interesante trabajo de Aurelio González “El motivo como unidad narrativa mínima en el romancero”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 51-55.

⁵⁶ S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6t., Indiana Univ. Press, Bloomington, 1932-36.

⁵⁷ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.

⁵⁸ Diego Catalán, *Catálogo General del Romancero pan-hispánico*, 3 vols., Madrid, ISMP, 1982-1984, vol. 1, pág. 128.

⁵⁹ Sumamente interesante para el aspecto narrativo, que el romancero comparte con los cuentos populares, es la obra de José Luis Agúndez, *Cuentos Populares Sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, 2 vols., Sevilla, Fundación Machado, 1999. (Col. *De viva voz*, 2).

denominación, por ejemplo “la caza”. El “ir de caza”, según A. González, “es un elemento de evidente recurrencia y de alto nivel de codificación” que, sin embargo, en cada romance adquiere matices distintos en su significación.

Los motivos en el romancero participan de una doble naturaleza como unidades narrativas y como elementos discursivos o lo que es lo mismo, funcionan como significantes y significados del conjunto textual. Se presentan como estructuras de lenguaje con unos rasgos de contenido fijos que se actualizan y se concretan en cada contexto, aportando unidades narrativas mínimas dentro de la configuración total del romance.

En el estudio que sigue el término “motivo” se aplicará en un sentido general a un “elemento recurrente”, ya sea en el plano temático - narrativo, como “la boda estorbada”, “el incesto”, “el adulterio”, etc. generadores por sí mismos de la fábula, o en el plano discursivo, como “la guerra”, “la caza”, “las tres hermanas”, “el canto del enamorado”, “el disfraz”, y un largo etc. Con estos motivos se expresan las unidades narrativas superiores: “el alejamiento del marido del hogar”, “el protagonismo de la hermana menor”, “el efecto mágico del canto”, “la ocultación de la identidad para un posterior reconocimiento”, etc.

En el nivel puramente léxico quedarían las “expresiones formulaicas” como “la mañana de san Juan”, que amplifican el discurso y encuadran las acciones pero no son significativas para el desarrollo de las mismas.

También los conceptos de “fórmula” y “contaminación” en el romancero merecen ciertas puntualizaciones⁶⁰. Como sabemos “las fórmulas” funcionan en el ámbito compositivo del romance como estructuras susceptibles de ser utilizadas en numerosos contextos, debido a su neutralidad en el plano narrativo. Diego Catalán

⁶⁰ Véase para este tema el trabajo de Philip O. Gericke, “Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 65-70; También la obra de Nieves Vázquez Recio, *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz, Univ. Cádiz – Fundación Machado, 2000, donde la autora no sólo teoriza sobre el tema sino que aporta un abundante y esclarecedor conjunto de ejemplos tomados del romancero andaluz.

en el *Catálogo general del Romancero*⁶¹ realiza un análisis del formulismo que pone de manifiesto la importancia de las expresiones formularias en el proceso creativo del romance a la vez que le atribuye una gran extensión y funcionalidad.

Según P. O. Gericke, cuyo estudio sigo, “esta amplitud de enfoque permite reducir de manera correspondiente los dominios del “préstamo” y “la contaminación”⁶². Es decir, la coincidencia de los mismos o muy similares versos en distintos romances tendría que ser interpretada como un procedimiento tradicional de composición, que aprovecha expresiones ya existentes en el dominio lingüístico del romance, sin que dichas coincidencias supongan la influencia directa de un romance sobre otro.

Con frecuencia hay motivos y secuencias que se identifican sólidamente con un romance determinado, por ejemplo el “motivo órfico” que aparece en *El Conde Arnaldos*, y que vemos también en otros temas como *Conde Niño*. Esto no debe interpretarse como una contaminación del primero sobre el segundo, sino como la utilización de un elemento perteneciente a “un repertorio formulario común y compartido”. Con seguridad el motivo es anterior al propio romance de *Conde Arnaldos*.

En este estudio, pues, la aparición de secuencias o elementos comunes a varios romances no se considerará “contaminación”, reservando este término para los casos en que un romance modifique a otro, por ejemplo en *Tamar + Delgadina*.

Otro de los aspectos al que se harán referencias a lo largo del estudio es el concerniente al simbolismo del romancero. La peculiaridad de este género, a caballo entre la narrativa y la lírica, propicia que en su configuración poética se den recursos expresivos propios de ésta. En el proceso creador romancístico destaca la adopción de una terminología tradicionalmente cargada de significados simbólicos proveniente de la lírica popular.

⁶¹ Diego Catalán, “Las fórmulas del discurso y el lenguaje figurativo del romancero”, en *Catálogo general del Romancero*, 1982-1984, I.A, págs. 171-195.

⁶² Philip. O. Gericke, *est. cit.*, pág. 65.

Son muchos los estudiosos que se han ocupado de analizar la interrelación entre la lírica tradicional y el romancero, que son, en palabras de Sánchez Romeralo “dos ramas de un árbol de hondas raíces comunes”⁶³. Ya antes del nacimiento del romancero, que es al menos dos siglos posterior a la lírica, la crítica ha señalado las interrelaciones entre la lírica y la épica, así como el papel desempeñado por ésta en el nacimiento del romancero. Según Armistead, “No pensemos, que la fragmentación de la épica explica por sí sola el nacimiento del romancero. La lírica tradicional, en parte octosilábica, también había de tener un papel importantísimo, tanto en la métrica como en los recursos estilísticos y en el tono lírico de muchos romances (...) Épica y lírica convivían así en la Edad Media y seguirán conviviendo tanto en el romancero viejo, como en el moderno”⁶⁴.

Ambos géneros formaban parte de una misma cultura oral y se manifestaban en las mismas circunstancias, cantados por las mismas personas. Este hecho ha generado la interferencia mutua en sus características tanto formales como de estilo. Según Margit Frenk “la convivencia entre romancero y lírica dio lugar a un trasiego de temas, de motivos, de frases hechas y hasta de pasajes enteros entre uno y otro género”⁶⁵.

Entre los elementos de gran influencia de la lírica sobre el romancero está el simbolismo. Son numerosísimos, como tendremos ocasión de ver, los términos que están utilizados en el romancero con el sentido figurado con que los ha consagrado el folclore tradicional: el agua, como símbolo de la fertilidad y la fuerza vivificadora del amor⁶⁶; la rosa, equivalente de la virginidad; peinarse el cabello, símbolo de reclamo sexual, el jardín, el huerto, la caza, y un largo etcétera que

⁶³ Véase Antonio Sánchez Romeralo, “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, en Diego Catalán y otros (eds), *El Romancero de la tradición oral moderna*. 1972, págs. 207-231. Cita en pág. 209.

⁶⁴ Véase Samuel G. Armistead, “Estudio preliminar”, en Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, 1994, págs. XII-XIII.

⁶⁵ Margit Frenk, “El romancero y la antigua lírica popular”, en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 39-53. Cita en pág. 45.

⁶⁶ Véase, para el simbolismo del agua, Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente: mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981.

constituyen todo un universo simbólico que relaciona el mundo natural con ancestrales ritos de fertilidad, el amor y el erotismo⁶⁷.

En el estudio de la configuración poética de los temas se tendrán muy en cuenta los sentidos metafóricos y simbólicos que, procedentes de la lírica, se han impuesto en los romances tradicionales, dotándolos de lirismo.

Pero el simbolismo no es el único aspecto en que la lírica ha influenciado al romancero. Ciertos patrones en los fragmentos dialogados, la figura y la perspectiva de la mujer, la tendencia a la esencialidad, el fragmentarismo, etc., han sido relacionados por los críticos con usos propios de la lírica⁶⁸.

Todos aspectos se irán reseñando a lo largo de la descripción de los temas, aunque no en todos están presentes ni de la misma manera ni con la misma intensidad.

⁶⁷ Véase para el estudio de símbolos frecuentes en la lírica el estudio de Julio Rodríguez - Puértolas, "El romancero, historia de una frustración", en *Literatura, historia, alineación*, Barcelona, Labor, 1976, págs. 105-146; y Margit Frenk, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en P. Piñero, (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez*, Sevilla, Univ. Sevilla – Fundación Machado, 1998, págs. 159-182.

⁶⁸ Véase Francisco Rico, "Canto y cuento" en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 2ª ed., 1991, págs. 33-46.

II. VALORACIÓN GENERAL DEL *CORPUS*

El *corpus* de la Campiña Oriental de la provincia de Sevilla reúne 484 versiones correspondientes a 85 temas distintos entre romances propiamente *tradicionales* y los denominados *vulgares tradicionalizados*, tal como se ha hecho en los romanceros de las provincias de Cádiz y Huelva y como, lógicamente, se hará también con el de Sevilla. Al mismo tiempo, durante las encuestas se han recogido *romances de ciego o de cordel* y composiciones líricas, cuyo estudio queda fuera del ámbito de investigación de este trabajo.

De este, numéricamente importante conjunto de versiones, la gran mayoría, 433 textos, han sido recopilados por mí personalmente, y 51, aproximadamente un 10%, proceden de otras colecciones anteriores: 9 versiones provienen de la colección manuscrita de Rodríguez Marín, de finales del s. XIX; 21 del trabajo de Juan Pablo Alcaide realizado en Marchena en 1983-84 y otras 21 de las encuestas de este mismo investigador llevadas a cabo en La Puebla de Cazalla por las mismas fechas (ver el apartado “Textos procedentes de otras colecciones”).

Es, sin ninguna duda, un *corpus* que reúne cantidad y calidad en su constitución: es extenso en cuanto al número total de textos que lo integran, a la vez que ofrece un conjunto temático equiparable, por ejemplo, al que se documenta en el romancero de la provincia completa de Huelva. Todos los apartados en los que se viene clasificando el romancero de Andalucía Occidental tienen representación en mayor o menor medida en el romancero de la Campiña Oriental.

La distribución temática, como es habitual en el romancero panhispánico de la tradición moderna, da prioridad a los temas novelescos sobre todos los demás (ver gráfico VI). Han desaparecido sin dejar rastro los romances históricos, tanto relatos de origen medieval, como fronterizos. Y de los épicos y legendarios, relativos a la materia de España en sus diversos ciclos, de Bretaña o artúricos y de Francia o carolingios, no queda sino el tema de *Conde Claros en hábito de fraile*, de ambientación francesa. Estas antiguas narraciones se han ido perdiendo en el

devenir de la oralidad, demasiado lejanas para los transmisores y demasiado ajenos a sus propias inquietudes y gustos⁶⁹.

En el apartado de *Romances Carolingios* o sobre la materia de Francia merece una atención especial el tema de *Conde Claros en hábito de fraile*, romance que hasta hace poco ha sido considerado raro en Andalucía (sirva de ejemplo que en Huelva no se ha recogido ningún texto) y que en la Campiña está muy bien documentado. De él se han recopilado el mismo número de versiones que en toda la provincia de Cádiz, un total de 10, una de las cuales presenta la particularidad de estar contaminada con *La Condesita*, tema que generalmente sigue a *Gerineldo*. El protagonismo de los condes en ambas aventuras ha propiciado su equiparación, de tal manera que se les ha asignado el mismo final. En mi opinión esto es una muestra, primero del éxito y resonancia que este romance tuvo en la zona, hasta el punto de originar modificaciones sustanciales en él, en forma de ampliación de la historia y segundo del carácter conservador de este enclave geográfico.

En términos generales los romances históricos no gozan de predilección por parte de los depositarios del saber romancístico. Los que se han recogido en la Campiña Oriental, siguiendo la tendencia en Andalucía Occidental, son unos pocos temas de *Historia Contemporánea*, de origen tardío, que fueron compuestos con inmediatez a los hechos que narran y que alcanzaron rápida popularidad por su difusión en pliegos sueltos: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, que refundió el viejo romance de *La aparición* y ha mantenido su vigencia como canción infantil hasta fechas muy recientes, *Mariana Pineda*, *Atentado anarquista contra Alfonso XII*, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana* y *Fusilamiento de García y Galán*. De éstos, los dos primeros son los más extendidos y adaptados a los moldes tradicionales, mientras que los últimos mantienen aún muy patente la impronta de los romances de ciego de tipo noticiero.

⁶⁹ Menéndez Pidal ya señaló esta característica común al romancero de la tradición moderna, *Estudios sobre el Romancero*, Obras Completas, IX, Madrid, Espasa – Calpe, 1973, pág. 69.

En cambio, los romances novelescos surgen en apretada profusión, dando lugar a varios apartados para su clasificación y estando todos ellos bien nutridos de versiones: caballerescos, sobre la conquista amorosa, de amor fiel, sobre la ruptura de la familia (incesto, adulterio y esposa desdichada) y sobre la reafirmación de la familia. En total, suponen algo más de la mitad de la colección, el 51,7% (ver gráficos VI y VII).

Son estas narraciones novelescas las que conforman el grueso del *corpus* de la Campiña Oriental, como sucede no sólo en territorio andaluz, sino en la tradición moderna panhispánica. Según P. Piñero: “En estos romances se reflejan los conflictos personales que tanto interesan a los transmisores. Desde su intimidad el hombre -sobre todo la mujer- manifiesta toda su problemática en relación con su entorno familiar, el más cercano, o el social, el más amplio, en el que el ser humano se encuentra inmerso” (*RGA, II, Huelva*, pág.29).

También V. Atero redunda en esta idea: “Desde el romancero los cantores juzgan y valoran su realidad. Los relatos sirven para sancionar o refrendar conductas y circunstancias, transgresiones y obediencias, amores y desengaños. El romancero ejemplifica, moraliza, enseña, canaliza los comportamientos; ordena, desde un sistema poético, todo un sistema social.” (*RGA, II, Cádiz*, pág.57)

De esta forma la antigua función noticiara de los romances y de exaltación de hazañas bélicas y heroicas ha ido dando paso a otra de acercamiento a la intimidad personal, a la recreación de situaciones, vivencias y conflictos con los que los transmisores se sienten identificados, de historias en las que éstos proyectan sus propias experiencias vitales, sus miedos, sus frustraciones y por qué no también sus sueños y fantasías. Atrapados, la mayoría de las veces, los usuarios del romancero en una realidad asfixiante desde el punto de vista laboral, social y personal, las historias cantadas ofrecían una vía de escape a la imaginación, un momento de evasión de los problemas cotidianos, vivenciando las peripecias ajenas, felices o desdichadas, representadas en la ficción.

Una variada galería de núcleos argumentales y de personajes recorre el mundo de las baladas novelescas, en las que, sin duda alguna, el amor, en sus más diversos matices y modalidades, se erige como tema principal. Tenemos historias de sólido amor conyugal (*Las señas del esposo, La Condesita*), de impulsos amorosos eróticos (*Gerineldo, La Bastarda y el segador*), de celos (*Conde Niño*), de pasiones incestuosas destructoras de la familia (*Tamar, Delgadina, Blancaflor y Filomena*), de infidelidades (*Albaniña, La infanticida*), incluso de brutales agresiones sexuales (*Santa Elena, Blancaflor y Filomena*).

Los romances novelescos recrean en una buena parte de sus temas un amor esencialmente trágico. Las historias tristes y los sucesos desgraciados, que ejercen una función catártica sobre el auditorio, son muy del gusto popular y han proliferado en el romancero. Así, vemos cómo en él se despliega todo un abanico de amores prohibidos e imposibles, relaciones efímeras que nacen ya heridas de muerte y cuyo final no puede ser otro que el desastre. A veces la prohibición proviene de la autoridad paterna o materna que interfiere en la vida de los hijos (*Conde Niño*); otras veces es un amor imposible por transgredir las normas morales y familiares, como es el caso de las infidelidades (*Albaniña*) y el incesto (*Delgadina*); otras, por sufrir circunstancias adversas en forma de muerte (*La muerte ocultada*) o desamor (*Lux Aeterna*); o simplemente es un amor inviable por nacer de un comportamiento no aceptado socialmente (*La bastarda y el segador*).

Además del amor, en los romances novelescos aparecen intrincadas y sutiles motivaciones moviendo los hilos de las relaciones personales y familiares. Así, tenemos la hostilidad de la familia del marido hacia la recién casada (*Casada de lejas tierras, El quintado + La aparición*), el odio de la suegra hacia la nuera (*La mala suegra*), el conflicto de la autoridad paterna o materna que contraviene los deseos de los hijos (*Monja por fuerza, Los mozos de Monleón*), la diferencia de clases sociales (*La dama y el pastor*), etc. Como vemos, situaciones y soluciones para todos los gustos que, a veces, dependiendo del final, ofrecían perspectivas

distintas incluso de la misma historia, como es el caso de *Tamar*, que cambia sustancialmente contaminado con *Delgadina*.

El protagonismo principal de estas narraciones recae sobre los personajes femeninos. Con frecuencia los estudiosos han puesto de manifiesto el papel predominante de la mujer en el romancero, tanto en su condición de transmisora como de protagonista. Es la mujer la que se perfila como la verdadera heroína de las historias, a veces tomando la iniciativa de las acciones y otras veces sufriendolas. “Los romances giran en torno a problemas y conflictos en los que la mujer es el personaje fundamental, tanto por actos, como por ser receptora de la sanción de los demás (...) Estos textos ofrecen un abanico de situaciones múltiples amorosas en las que la mujer tiene su papel predominante”. (*RGA, II, Huelva*, pág.29)

De una u otra forma el personaje femenino es especialmente sensible a las fluctuaciones de los acontecimientos familiares que tienen lugar en un universo, el doméstico, que por lo general representa los límites de su vida. Tanto es así que, por lo general, la salida de la mujer fuera de los límites del hogar, se recrea en el romancero como un signo de desestabilidad y peligro familiar y personal⁷⁰.

Por lo general, las protagonistas de las baladas están tratadas como personajes unívocos, planos, que representan cualidades y comportamientos, buenos o malos, de alcance universal. “Estas mujeres víctimas, malvadas, celosas, criminales, estos hombres ingenuos, astutos y vengadores son arquetipos universales. Reflejan tanto o más que el arte individualizado y personalista, los grandes mitos colectivos, las constantes psíquicas de la humanidad” (*RGA, I, Cádiz*, pág. 56).

⁷⁰ Sobre el protagonismo femenino en el romancero se puede consultar el interesante estudio de Juana Rosa Suárez Robaina, “Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico”, donde se exponen las conclusiones de su Tesis Doctoral, *Formas y funciones del personaje mujer en el romancero tradicional (sobre el ejemplo del romancero de Gran Canaria)*, en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 6, 2002.

Otras veces, la mujer es la heroína trasgresora que se subleva contra las normas impuestas por los hombres, aun a riesgo de perder su vida o su honra, dando una lección sobre la valentía de defender su propia identidad⁷¹.

En el capítulo de *Romances Caballerescos* en esta colección aparecen los temas habituales en otras zonas de Andalucía Occidental: *Conde Niño* y *Gerineldo*, pero no se ha encontrado ninguna versión de *La infanta parida*.

Conde Niño es la historia de un amor imposible donde los haya. Su dramatismo le ha valido una larga vida en la tradición oral, tanto a nivel adulto como de acompañamiento de juegos. Hoy se conserva en dos familias de versiones: una culta y otra *vulgata*, ambas documentadas en los 11 textos de la Campiña. En este romance proviene de la autoridad paterna, en este caso materna, la oposición que hará del amor de la infanta y el conde una relación sin futuro. La reina, envidiosa de su propia hija, entra en la historia como la tercera en discordia, condenando a la desgracia un amor inicialmente lícito y natural. Su propia imposibilidad lo convierte en un sentimiento excesivamente idealizado, carente de opciones en la vida real, pero que se realiza plenamente tras la muerte.

Gerineldo, siguiendo la norma predominante en el sur peninsular se documenta con mucha más frecuencia seguido de *La Condesita*, 16 versiones, que como tema autónomo, 3. En esta balada se premian el valor y la determinación de la infanta que lucha por su realización como mujer. En el primero, soltera, asumiendo abiertamente su enamoramiento del criado del padre y poniendo los medios para satisfacer su deseo, aunque para ello tenga que transgredir todas las normas sociales y familiares. Y en el segundo, casada, resolviendo su situación de esposa abandonada, buscando a su marido, sin importarle el convencionalismo que recluye a la mujer dentro de los muros de la casa. El arrojamiento de la princesa en ambos casos (o en el mismo, si los romances se cantan juntos) tiene su recompensa en forma de

⁷¹ Véase Juan Victorio Martínez (ed.), *El amor y el erotismo en la Literatura Medieval*, Madrid, Ed. Nacional, 1983, donde da una interesante visión sobre el papel de la mujer luchadora y el sentido del amor en el Romancero, especialmente págs. 69-72.

restablecimiento del orden emocional y familiar. De *Gerineldo* + *La Condesita* sorprende la gran cantidad de textos recopilados a pesar de su extensión, siendo el cuarto tema más conocido en la zona.

En los *Romances sobre la conquista amorosa* las relaciones amorosas están abocadas al fracaso por plantearse como un comportamiento transgresor. En *La bastarda y el segador* y *La dama y el pastor*, se condena el deseo sexual de la mujer, agravado por la circunstancia de la inferioridad social del amante elegido. La moral social ejerce una postura condenatoria ante esta iniciativa femenina en el ámbito de lo erótico y el resultado es en el primer caso la muerte del infortunado amante y en el segundo la frustración del intento, por la cautela y buen juicio del pastor. En *Santa Elena* y *La asturianita*, ambas protagonistas, conquistadoras involuntarias de sus amantes y culpables de su propia belleza, mueren a manos de éstos; en *La pedigüeña*, a la mujer excesivamente exigente le espera la soledad.

Junto a éstos, tenemos uno de los temas de más difusión en la tradición oral, *La doncella guerrera*, que se vertebra con una fábula universal de cambio de sexo. La joven no duda en desempeñar un rol masculino para restablecer la honra familiar. A pesar del disfraz, su feminidad conquista al príncipe, que acaba ofreciéndole matrimonio. El éxito de esta balada ha originado dos familias de versiones, una adulta y otra infantil, de las que se han recogido en la Campiña una veintena de textos, siendo el tercer tema más cantado en la zona.

Hay que destacar la presencia de las 4 versiones de *La dama y el pastor*, romance nada frecuente en Andalucía Occidental (en la provincia de Huelva sólo se ha recopilado un texto).

Los *Romances de amor fiel* incluyen un tema tradicionalizado, *Lux Aeterna*, que se conserva bastante mejor que los tradicionales y del que se han recopilado 10 versiones. El infortunio de la joven abandonada por su novio ha calado hondo en la memoria de los transmisores que consiguen actualizarlo con cierta facilidad. No sucede lo mismo con el antiguo romance de *La aparición*, que ya no se ha

recopilado de forma autónoma en la actualidad. En cambio en la forma contaminada de *El quintado + La aparición*, hemos recogido 5 versiones. Aquí es la hostilidad de la familia política la que destruye la relación de los recién casados.

Un capítulo singular dentro de la tipología de los amores ilícitos lo ocupan los *Romances de incesto*. El amor desnaturalizado, el que surge entre los miembros de una misma familia, generalmente como una pasión irrefrenable, es el hilo conductor de historias de enorme trascendencia y peso específico en el romancero.

Los romances que abordan este tema tabú son en esta colección: *Tamar*, *Delgadina*, *Silvana* y *Blancaflor y Filomena*. En todos ellos surgen pasiones brutales por parte de los varones que ejercen su fuerza sobre las mujeres de su entorno afectivo: en *Delgadina* y *Silvana* el padre hace objeto de su deseo a su propia hija, que se ve gravemente amenazada. La actuación de la madre será decisiva en el desenlace: en el primero, la madre abandona a Delgadina a su suerte y se desencadena un final trágico, mientras que en el segundo la complicidad de la madre salvará a la hija. En *Tamar*, es el hermano el que desarrolla un amor prohibido y desbocado por su hermana, a la que agrede sin compasión. Algunas versiones incorporan en su final acciones de castigo para el culpable, en forma de destierro. Y otras apuntan con el dedo al propio padre, por su negligencia en la protección de la hija. También brutal y nefasta es la pasión que corroe al protagonista en *Blancaflor y Filomena*, que origina un desenlace catastrófico.

De estos romances *Tamar*, que a veces se encuentra contaminado con *Delgadina*, es el más difundido. De él se han recogido 14 versiones, mientras que los demás presentan un acusado desgaste, incluso *Delgadina*, que ha sido utilizado como canción infantil.

Los *Romances de adulterio*, se sitúan, como los anteriores, dentro del grupo de amores ilícitos, sometidos, por lo tanto, a un juicio moral y social condenatorio. El adulterio femenino es más frecuente en la baladística tradicional que el masculino, por un doble motivo: esta conducta reprobable de la esposa se sitúa en

una línea misógina tradicional en la literatura y por otro lado, el adulterio masculino no funciona como desencadenante de conflictos por no ser socialmente condenado, es decir, da poco juego como núcleo argumental.

En los tres temas que se han recopilado en la Campiña Oriental sobre adulterio, *Albaniña*, *Los presagios del labrador* y *La infanticida*, la mujer muere a manos del esposo. El amor extramatrimonial se plantea como un hecho monstruoso, donde la protagonista se erige como culpable absoluta de la deshonra del marido y del abandono de sus obligaciones. Todo apunta a que tiene bien merecido un final trágico.

El público, a su vez, ha mostrado su rechazo a este severo planteamiento en que la mujer sale tan mal parada, y ha reaccionado dando de lado a estos romances. En efecto, en la actualidad, sólo se han recogido 7 versiones, entre los tres temas, siendo uno de los ejes argumentales más desgastados del conjunto baladístico. Y una de las versiones de *Los presagios del labrador* ha sufrido una actualización, modificando el desenlace en favor del perdón a la mujer.

Los *Romances de esposas desdichadas* demuestran que la hostilidad familiar puede convertirse en un obstáculo importante, y hasta insalvable, para el amor, aun cuando se trate de un amor legitimado, como el conyugal. En estas historias el clan familiar rechaza a la recién llegada esposa del hijo, como sucedía con *El quintado*+ *La aparición*, bien negándole auxilio en una situación crítica en *Casada de lejas tierras* o levantando una calumnia que acaba con el matrimonio en *La mala suegra*. Aquí la relación de los enamorados tiene en el entorno inmediato sus más serios enemigos y se recrea el típico enfrentamiento entre suegra (cuñada) y nuera. En *La malcasada*, la mujer es doblemente víctima, primero de la voluntad de su padre y del desamor de su marido después.

Exceptuando *Casada de lejas tierras*, del que se han recopilado 10 textos, los otros dos temas están en franco retroceso en la memoria de los informantes.

Otras veces son las circunstancias adversas las que se interponen en el camino del amor: la muerte del marido en *La muerte ocultada* y *Polonia y la muerte del galán*; el desamor en *Lux Aeterna* y *La Malcasada*; o la brutalidad masculina, que reduce el encuentro amoroso a un acto de violencia sexual, en *Santa Elena* y *La asturianita*.

Junto a estas historias desgraciadas, el capítulo de *Romances sobre la reafirmación de la familia* ofrece otras en las que es posible conducir los sentimientos y los hechos hacia la reconstrucción de la pareja y del hogar. Así tenemos *Don Bueso*, sobre el feliz rescate de la hermana cautiva a manos de su hermano; *Las señas del esposo*, que constituye el canto a la fidelidad por excelencia dentro de la baladística tradicional, *La Condesita*, en la que la esposa pasa por encima de las convenciones sociales para recuperar a un esposo olvidadizo; *Las tres cautivas*, sobre el reencuentro del padre con sus hijas cautivas y por último *Hermanas reina y cautiva*, historia de extrañas casualidades que llevan finalmente a la reunión de dos hermanas cautivas en tierra de moros. El grado de conservación de estos romances oscila. *Don Bueso* y *Las señas del esposo* encabezan la lista de los temas más frecuentes en la Campiña Oriental, mientras que *La Condesita* se ha perdido como tema autónomo, viviendo incorporado como segunda parte de *Gerineldo*. De *Hermanas reina y cautiva* se han recogido 2 significativas versiones, ya que se trata de un romance poco difundido en Andalucía: en Cádiz se recopilaron 7 versiones y en Huelva ninguna.

Los romances religiosos representan un importante capítulo dentro del romancero. Los 86 textos que se han recogido de ellos suponen aproximadamente el 20% del total de la colección. Dentro de los apartados en los que se subdivide este grupo, el referido a la Pasión de Cristo tiene una representación exigua, con una única versión de *La Virgen vestida de colorado*, que se utilizaba como canción para jugar al corro. No se ha encontrado en la Campiña ninguna versión de *¿Cómo no cantáis la bella?*, que se ha recogido en otras zonas de Andalucía Occidental

Sin lugar a dudas los referidos al Nacimiento e Infancia de Jesús tienen una mayor aceptación popular y son los que en la actualidad conservan cierta vigencia. El hecho de ser utilizados en las tradicionales fiestas navideñas como villancicos, ha propiciado que algunos temas se mantengan con gran vitalidad. Es el caso de *Madre, en la puerta hay un niño*, *El milagro del trigo* y *La Virgen y el ciego*, de cada uno de los cuales se han recogido más de 10 versiones. Los demás temas están muy olvidados, si es que alguna vez estuvieron bien difundidos. Destaca en este apartado la presencia de romances como *Los celos de san José*, *La anunciación* o *El Niño perdido y hallado en el templo*, que no son nada frecuentes en el romancero andaluz. La predilección de los oyentes por esta etapa de la vida de Cristo tiene que ver con el tratamiento de la maternidad en las narraciones y el protagonismo femenino de la Virgen, que como sabemos, subyace a toda la baladística hispánica.

Por otro lado, siempre “se trata de una religiosidad popular, elemental y sencilla, alimentada de leyendas que proceden sobre todo de los Evangelios Apócrifos, y que se conforman poéticamente con motivos muy repetidos en la tradición romancística panhispánica” (Piñero, 2004, pág. 35).

Dentro de las vidas de santos e intervenciones milagrosas, el tema más frecuente es el de *Santa Catalina*, recordado y utilizado como canción infantil. La historia de la santa es apenas reconocible en un texto reducido en demasía, que no conserva ya los motivos necesarios para la fábula. Le sigue en frecuencia *San Antonio y los pájaros*, mucho mejor conservado, a pesar de su extensión, por haberse difundido hasta época muy reciente en pliegos sueltos. En cambio *La cabrera devota elevada al cielo*, de la que sólo se ha encontrado una versión, tiene una presencia muy escasa en el romancero del sur peninsular.

El último gran grupo de temas en el romancero lo constituyen *Los romances jocosos y burlescos*, cuyo conjunto en esta colección se ve considerablemente abultado por la presencia de los romances de burlas y juegos. Entre éstos se encuentran algunos de los más conocidos en la tradición moderna: *Don Gato* y *La*

viudita del conde Laurel. El primero ha llegado a nuestros días con la suficiente vigencia como para ser conocido por las generaciones más jóvenes, no sólo por el éxito de su graciosa trama sino por haber recibido apoyo en el medio escolar.

En cambio, los romances de tono erótico no constituyen un grupo de peso en el romancero de esta zona, al contrario de lo que sucede en Cádiz y Huelva. “La buena acogida de algunos de estos romances, testimoniada a lo largo de todo el s. XX, tanto en el repertorio general andaluz como en el onubense, se debe sobre todo al desenfado jocoso, lejos de la acritud y el tono trágico con que son tratados los temas de adulterio en los romances novelescos.” (RGA, II, Huelva, pág.36).

En esta colección los tres temas mejor documentados, con 6 versiones cada uno, son *La mujer del molinero y el cura*, *El cura enfermo* y *La zagala*. Con respecto a *El corregidor y la molinera* hay que señalar la aparición de dos textos que han refundido los versos iniciales como estrofa flamenca. *La adúltera del cebollero* y *El huésped afortunado* tienen una presencia mínima, con sendas versiones muy deterioradas.

En los apartados de *Romances de varios asuntos* con que suelen terminar las clasificaciones de las colecciones romancísticas nos encontramos historias en la que se vuelven a plantear los grandes temas del romancero que ya hemos visto a propósito de los romances novelescos como la intromisión paterna en la vida de los hijos, impidiendo su independencia, *Monja por fuerza*, *La novicia arrepentida* y *Los mozos de Monleón* y la desgracia que acecha a los esposos, *Polonia y la muerte del galán*, temas todos muy escasamente documentados. Algo más difundidos están *Los primos romeros* y *Las hijas de Merino*, peripecia de amor juvenil que se utilizaba como canción de juego y ha persistido algo mejor en la memoria de la gente.

Hay que señalar como hecho importante en esta colección la inclusión de 2 versiones de *Lucas Barroso*, tema del que no se ha recopilado en Andalucía Occidental más que 1 versión, de Cádiz. Los textos que aparecen aquí proceden,

uno de la colección de Rodríguez Marín de finales del s.XIX y otra de las encuestas actuales, bastante similares ambas, lo que hace pensar que proceden de la misma fuente.

De los tres temas de *Composiciones no narrativas*, *El retrato de la dama* y *La baraja* se han encontrado muy pocos textos. En cambio *Las doce palabras retornadas*, canto utilizado como villancico navideño ha conseguido sobrevivir mejor. Se han recopilado de él 7 versiones, una de las cuales pertenece a una familia distinta, más arcaica, cuyo léxico incomprensible y su melodía hacen pensar en un canto de tipo hebreo.

En conclusión, el romancero de la Campiña Oriental documenta los temas principales del romancero, y es un conjunto muy satisfactorio en cuanto a variedad temática y número de versiones recogidas. Igualmente es destacable la calidad de los textos que, excepción hecha de algunos fragmentarios, por lo general son completos y detallados.

III. EL ROMANCERO DE LA CAMPIÑA ORIENTAL: PARTE DEL ROMANCERO ANDALUZ

Tal como sucede con el conjunto temático de la Campiña Oriental, que no aporta hallazgos extraordinarios con respecto a los encontrados en otras zonas andaluzas, la forma en que se presentan las versiones tampoco difiere sustancialmente de las características generales que para el romancero andaluz han señalado P. Piñero y V. Atero⁷².

Según ellos, y en eso se muestran de acuerdo con la apreciación de Menéndez Pidal sobre el carácter innovador de los romances del sur⁷³, “las versiones andaluzas se presentan hoy, como entonces, más innovadoras, más alejadas de sus originales primeros que las norteñas” (Piñero y Atero, 1989, pág. 468).

En términos generales es una marcada tendencia a la reducción lo que determina los rasgos diferenciales del romancero andaluz con respecto a otros más conservadores. Estos rasgos también se encuentran, naturalmente, en la colección de la Campiña donde tenemos versiones muy esencializadas, que han perdido gran parte de su materia narrativa, sobre todo en lo que concierne a la descripción de las circunstancias, quedando solamente las líneas básicas de la fábula. Veamos un ejemplo con esta versión de *La bastarda y el segador* de Carmen Moncayo (Osuna)

Esto eran tres segadores
que venían a segar a segar fuera de casa.
Una dama en su balcón del segado(r) está prendada
y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
5 - Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama.
- Que si quiere usted segar cebada de mi sembrado.
No está en cerro ni en cañada, ni en cañá ni encañeada,

⁷² Véase P. Piñero y Virtudes Atero, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 463-477.

⁷³ Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, págs. 402-403.

- que está en medio dos columnas, que la sostiene mi alma.-
 El pobre, comprometido, se ha acostado con la dama.
- 10 A la mañana siguiente
 se levanta el segador antes que vengan las claras.
 - Oiga usted, buen segador, que se va usted sin la paga.-
 le ha dado dos mil doblones liao en un pañuelo grana
 que más valía el pañuelo que lo que dentro llevaba.
- 15 Al otro día siguiente las campanitas doblaban,
 que se ha muerto el segador, el que durmió con la dama.

Si comparamos esta versión con otras, que pueden presentar casi el doble de versos, vemos que falta la descripción del segador, que iba finamente vestido; el diálogo entre la criada y el protagonista; parte del diálogo de la dama con el segador donde éste le expone sus recelos ante una proposición tan atrevida proveniente de una mujer rica; la intromisión del padre que oye lo que pasa; los pormenores de la noche de amor; y el destino del dinero y el pañuelo, que generalmente sirven para el entierro. Y a pesar de todo, la historia queda comprensible. Los elementos eliminados han aligerado la narración y le han conferido un tono enigmático.

Otro ejemplo nos proporciona la versión 2 de *Casada de lejas tierras* (32:2), que la informante aprendió de una señora nacida en Castilla. Este texto añade un buen número de detalles con respecto al resto de los recopilados en la zona: al principio, la soledad de la casada que acude a misa sola; y al final una detallada descripción de los preparativos de la madre, que se demora sobremanera en socorrer a la hija:

“Espérate, yerno, un ratito en la puerta
 que estoy preparando la rica merienda,
 las ollas de miel y las de manteca.
 Se fue al pavero cogió el mejor pavo,
 Se fue al gallinero, cogió el mejor gallo,
 se fue a la cuadra y cogió su caballo.
 Cogió su caballo, empezó a caminar
 y en medio el camino campanas doblán.” (32:2)

El resto de las versiones resuelve esta secuencia con dos versos:

“Espérate, yerno, en esa ventana
 espera que me vista, ni hago la cama.” (32:4)

Las versiones muy acortadas en su materia narrativa se ven abocadas a ser muy similares, ya que no poseen detalles suficientes para su variabilidad. Conforme se reducen sus elementos constitutivos se reducen también las posibilidades de variación. Eso ocurre con los romances de uso infantil, que representan el último estadio de un romance antes de su desaparición y que son especialmente abundantes en el romancero andaluz. Generalmente se encuentran muy mermados en sus secuencias y las versiones que se recogen de ellos son prácticamente idénticas. Esto ocurre con las versiones infantiles de *Las señas del esposo*, *La doncella guerrera*, *Santa Elena*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Don Gato*, *La viudita del conde Laurel*, etc.

Pero no sólo los textos infantiles sufren esta tendencia reductora. Por ejemplo el romance de *Don Bueso*, ha visto también cómo se ha remodelado su configuración de forma que ha nacido una versión *vulgata*, sensiblemente distinta de las norteñas, mucho más aligerada de detalles y en consecuencia mucho más breve⁷⁴. En opinión de P. Piñero y V. Atero, “en la mayoría de los casos estas vulgatas han tenido su origen en los tipos andaluces”, (*est.cit.*, pág.472).

Estas versiones no sólo son las más difundidas en el sur peninsular, de hecho *Don Bueso* se ha recopilado en las colecciones de Andalucía occidental solamente en su variante *vulgata*, sino que con frecuencia han irradiado con fuerza hacia otras zonas romancísticas popularizándose también fuera de nuestra región.

La Campiña Oriental no es una excepción a este fenómeno: todas las versiones recopiladas de *Don Bueso*, 27 en total, pertenecen a la forma *vulgata*, lo que demuestra que la reducción formal contribuye a que el texto se fije y resista mejor el deterioro que imprime el uso en la oralidad.

Pero no todos los temas que han desarrollado versiones *vulgata*, han visto desaparecer las más tradicionales. Por ejemplo, *Las señas del esposo* o *La doncella*

⁷⁴ Cfr. las versiones 101b, procedente de León, y 101c, recopilada en Arcos de la Frontera (Cádiz), que P. Piñero edita en *Romancero*, 1999, págs. 436-439.

guerrera, se recopilan de ambas formas. Por lo general las acortadas se han difundido y utilizado como canciones infantiles.

En mi opinión, el gusto por la eliminación de elementos no sólo afecta a lo superfluo. A veces también origina la desaparición de fragmentos significativos dentro de la narración, como pueden ser los finales. Por lo general, los informantes no muestran la más mínima preocupación si la historia queda sin desenlace. Incluso dan por finalizadas historias a las que claramente les falta la última secuencia. (Múltiples ejemplos se pueden ver en el apartado “Estudio de los temas”)

Esta tendencia ha originado un importante conjunto de romances de “final abierto”, donde el nudo principal de la historia queda sin concluir. Sin duda, éstas y otras ausencias en la fábula, que han de ser suplidas por la imaginación del oyente, dan al texto un aire misterioso y enigmático. Sirva de ejemplo esta versión de La doncella guerrera, reducida a la mínima expresión:

En Sevilla, en Sevilla, cuatro hijos me dio Dios
y tuve la mala suerte que ninguno fue varón.
Y a la más pequeñita le tiró la inclinación
de irse a servir al rey vestidita de varón.
5 Siete años peleando y nadie me conoció
y un día montando a caballo el gorro se me cayó:
- ¡Maldito sea el gorro y maldito sea yo
y el rey que me estaba viendo, que de mí se enamoró! (vs.14:4)

En cuanto a la repercusión que el proceso de reducción y esencialización pueda tener en los textos, cabe plantearse si supone un deterioro o más bien un aumento de su calidad estética y expresiva. En opinión de Piñero y Atero, con la cual coincido, en general el fragmentarismo “produce un aumento de la calidad poética”, puesto que intensifica la fuerza dramática y acerca el discurso narrativo al terreno de la lírica.

En el romancero de la Campiña, como en el resto de los andaluces, se observa, derivado de la tendencia modernizadora, ciertas actualizaciones en los

textos que “chirrían” en el conjunto y desvirtúan en buena medida el romance original en cuanto a calidad poética. Por ejemplo, el pasaje de la muerte en Conde Niño:

Guardias mandaba la reina al conde Olinos buscar
- Que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar. (3:11),

se transforma modernizado en:

Si es el hijo del rey conde cuatro tiros le voy a dar
y otros cuatro a su caballo pa que acabe de penar (3:6)

Se puede concluir teniendo en cuenta todo lo anteriormente dicho que el romancero de la Campiña participa de las características generales del romancero andaluz, en el que se inserta sin estridencias y con el que comparte las mismas tendencias evolutivas.

IV. ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LOS TEMAS

A. ROMANCES CAROLINGIOS

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE

Este romance posee una historia bien documentada desde épocas muy tempranas. Se conserva una versión en un pliego de Praga⁷⁵, y a lo largo de los Siglos de Oro se publican de él numerosas versiones: en el *Canc. General* de 1511 y en el *CMP* aparecen dos bastante reducidas y en el *Canc. s. a.* una bastante más extensa, además de un fragmento desgajado de la misma. La gran popularidad que alcanzó esta historia se plasmó no solo en el aspecto literario, dando lugar a varios romances sobre el mismo tema, sino en el musical, siendo uno de los preferidos por los músicos para su notación musical y adaptación como pieza para la danza⁷⁶.

En *Conde Claros* tenemos un buen ejemplo de cómo una composición en sus orígenes perteneciente a la literatura escrita de índole culta, llegó primero a popularizarse extraordinariamente y más tarde a tradicionalizarse, entrando a formar parte del acervo de las manifestaciones literarias orales y quedando, como tal, sujeta a las transformaciones que los transmisores ejercen sobre éstas⁷⁷. El largo romance original tuvo que ser acortado necesariamente para adaptarse a su nueva funcionalidad como texto tradicional, ya que ahora “su vitalidad depende de su capacidad para pervivir en variantes”⁷⁸.

De las varias fábulas que desarrollaban historias con el protagonista común de Conde Claros, la de *Conde Claros en hábito de fraile* es la que más se ha

⁷⁵ En P. Piñero, *Romancero*, 1999, págs 272-280, se edita el texto del pliego de Praga.

⁷⁶ Sobre los orígenes e historia del romance véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pág. 64.

⁷⁷ Sobre las frecuentes interrelaciones entre la literatura escrita y la oral, se puede consultar el capítulo “Literatura oral y Literatura escrita” de Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano en *Literatura Oral en Andalucía*, 1996, págs.17-30.

⁷⁸ *Ibid.*, pág.33

difundido en el ámbito panhispánico⁷⁹. Hasta hace pocos años se consideraba que dicha difusión se encontraba relegada a las zonas más conservadoras del norte peninsular, con muy escasa representación en Andalucía⁸⁰. Pero afortunadamente, hoy se está en condiciones de afirmar que el panorama ha cambiado para mejor y que se cuenta con versiones del romance procedentes de varias provincias andaluzas: Jaén, Granada, Cádiz y Sevilla⁸¹. Según Baltanás: “*Conde Claros en hábito de fraile* sigue siendo un tema “raro” en el sur de la península, en comparación con otros, pero ya no constituye ni mucho menos una anomalía”⁸².

En efecto, en *RGA, I, Cádiz* se publican 3 versiones, muy bien conservadas. No ha habido, en cambio, la misma suerte en Huelva, donde no se ha encontrado más que una versión muy deteriorada de Hinojales⁸³ que no se ha incluido en el *corpus* propiamente dicho de la provincia, sino que se menciona en la introducción, según Piñero, con “una finalidad puramente testimonial de lo que fue y ya no es”⁸⁴. Tampoco en las colecciones sevillanas, *R. Aljarafe*, *R. Arahal* y *R. Guadaíra*, aparece ningún testimonio de *Conde Claros*.

Llegados a este punto hay que decir que los resultados de la encuesta en la Campiña Oriental han superado con creces las expectativas que, según estos datos, se pudieran tener inicialmente.

Las 10 versiones recopiladas, una de ellas contaminada con *La Condesita* (de aquí en adelante *CC+C*) hacen de éste un romance no sólo bien conocido en la zona, sino bien conservado, que gozó de una popularidad similar a la de otros

⁷⁹ Véase el estudio de P. Piñero, *Romancero*, 1999, págs. 272-275.

⁸⁰ Véase el estudio de Esperanza Galindo, M^a Carmen de la Vega y Kart Heisel, “Hacia una exploración sistemática del Romancero en Andalucía occidental”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 521-548.

⁸¹ Según el estudio realizado por Enrique Baltanás: “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *Conde Claros en hábito de fraile* en la tradición moderna”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 73-82.

⁸² *Ibid.*, pág. 74.

⁸³ Véase E. Baltanás, “Un romance muy raro en el Sur; en torno al Conde Claros de Hinojales (Huelva)” en *Aestuaría. Revista de Investigación*. Del mismo modo véase E. Baltanás y Antonio J. P. Castellano, “Por la Sierra de Aracena... Balance de dos encuestas romancísticas (1991-1992)”, *Aestuaría*, 2 (1994), págs. 122-144.

⁸⁴ Véase el “Estudio introductorio” de P. Piñero (dir.), *RGA, II, Huelva*, 2004, pág. 28.

romances más ampliamente difundidos en otras zonas, como el de *Casada de lejas tierras*, *La bastarda y el segador* o *Lux Aeterna*, de los que se han recopilado similar número de textos, que analizaremos más adelante.

En *Conde Claros en hábito de fraile* se relatan los amores de Enma, hija de Carlomagno con Eginardo, secretario del rey, amores más que famosos, de amplia repercusión en la literatura que inspiraron otros romances, como el de *Gerineldo*.

Es una historia que incorpora motivos muy característicos de la narrativa folclórica, como son: la transgresión de una norma, el castigo y el rescate en un acto heroico que desemboca en un final feliz.

El desarrollo de la trama argumental constaría básicamente de las siguientes secuencias: 1º Diálogo inicial en el que el conde de Montalbán seduce a la infanta y consigue de ella el favor de sus amores, con la consecuencia natural de la concepción de un hijo; 2º Tal como la infanta sospechaba, el conde comete la indiscreción de contar en la corte lo sucedido, haciendo que llegue a oídos del padre, que la somete a un castigo atroz; 3º Petición de ayuda por parte de la infanta al conde, causante de su desgracia; 4º Rescate por parte del caballero, que vivía ajeno a la situación en la que quedó la infanta, cuando ésta está a punto de ser quemada y reconciliación de los amantes.

En el entramado narrativo tienen especial relevancia los numerosos tópicos literarios y folclóricos con los que está construido. Nos encontramos en el *incipit*, elemento conservado en todas las versiones, la aparición majestuosa de la hermosa infanta, relacionada con dos expresiones que funcionan como imágenes de su condición social: los altos corredores y la riqueza de su atavío:

Lisarda se paseaba por sus altos corredores
con vestido de diario que le arrastran los galones.

Además del funcionamiento de éstos como símbolos de poder, no se puede obviar el sentido amoroso, de predisposición al amor, que tiene en la lírica la mención de los vestidos en sus diferentes formas. Recordemos la larga vida que tienen las “camisas”, “los pañuelos”, “los zapatos”... a lo largo de toda la literatura como motivos folclóricos de connotaciones eróticas.

Seguidamente aparece “el secreto” y “la violación del mismo”, motivos muy utilizados no sólo en la lírica sino en los cuentos tradicionales como elementos desencadenantes de los conflictos: “Lo que te encargo don Luna que no se sepa en las cortes.- // Al otro día de mañana en las cortes se sabía // que hacía una noche u dos que dormía con una niña” (vs.1), versos que con ligeras variantes aparecen en todas las versiones dando cuenta de su importancia en el nudo de la historia.

Una vez que estalla el escándalo, entra en escena “la autoridad paterna”, muy presente también en el formulismo narrativo tradicional. El padre es omnisciente, como Dios, y representa el orden moral divino y humano. Su reacción ante lo acaecido no obedece a sus propios deseos, está determinada de antemano: “Que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes” (vs.1, 2, 6, 7, 9, 1 CC+C), “La ha encerrado en una sala donde no la vea nadie” (vs. 5, 8,). La “prisión” es un elemento recurrente en la literatura cancioneril y no sólo como forma de castigo, tal como sucede en *Cárcel de Amor*, 1492 ⁸⁵, con la que esta secuencia del castigo paterno guarda parecido, sino también como referencia simbólica del “amor”, y del estado de enamoramiento, que es el sentido del propio título de la obra.

Aunque en la mayor parte de las versiones hay alusiones veladas al respecto: “Que se le pudra su sangre”, en las versiones 8 y 1 CC+C se explicita el hecho de que la infanta se encuentra embarazada como fruto de su relación amorosa, motivo no demasiado frecuente en la fabulación de los romances tradicionales: “Sólo el hijo

⁸⁵ Véase el citado estudio de P. Piñero para el tema, *Romancero*, 1999, pág. 273 donde recuerda el duro e injusto encierro a que es sometida Laureola por parte de su padre en el episodio de *Cárcel de Amor* para impedirle sus amores con Leriano.

que tenga que muera sin cristianar”(vs. 8), “Yo lo que siento es mi vientre, que tengo sangre real”(vs.1 CC+C), aunque sí y mucho en los romances de cordel.

La petición de ayuda, a través de un objeto mágico, y el disfraz del conde nos llevan de nuevo a una correlación con los cuentos tradicionales⁸⁶. La infanta envía una carta al conde con un “pajarito” o un “angelito”: “Si bajara un angelito de éstos que suelen bajar”(vs.1); y, finalmente, el rescate se lleva a cabo por el conde disfrazado de capellán: “Se ha vestido de padre cura y la ha salido a buscar”(vs.5), no sin antes haber superado la niña una prueba sobre su fidelidad, motivo que veremos repetido en más de un romance: “¿Cuántos besos tú le has dado a los mozos de tu edad? // Besos no he dado más que uno al conde de Montalbán” (vs.1). Hasta no haber superado la prueba, tal como sucede también en *Las señas del esposo*, no tiene lugar “el reconocimiento” que pone fin a la peripecia que se estructura en esta parte última como un asunto odiseico. Al fin y al cabo ha habido una separación y un reencuentro:

- Dicen que es un gran caballero, un caballero será,
dicen que es un gran caballero, conmigo lo ha hecho muy mal.
- No lo habrá hecho muy mal cuando en sus brazos te tiene;
agárrate a mi cintura, Riserdita, mía eres. (vs.8)

Como vemos, la estructura de la trama supone todo un despliegue de motivos folclóricos con valores fuertemente afianzados en la literatura narrativa, haciendo posible una composición en forma de romance cuento, que es a lo que tiende el romancero de la tradición moderna.

De las versiones recogidas en la zona, tres están incompletas: la 3 carece de los motivos centrales y la historia queda inconexa; la 4 es trunca y sólo llega al motivo del castigo faltándole el final; la 7 termina en la petición de auxilio: “Le

⁸⁶ Sobre el motivo del “disfraz”, véase G. Cándano Fierro “Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances”, en B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, págs. 147-158, donde hace un estudio de la función del disfraz en *La Condesita*, *La doncella guerrera* y *Conde Claros en hábito de fraile*. En estos romances “el personaje pretende ser alguien distinto a sí mismo con objeto de alcanzar una finalidad que implique un cambio en el rumbo de la historia” (pág.150).

llevaría esta carta al conde de Montalbán // y si estaría dormido que haga por despertar” (vs.7)

Pero las restantes (vs.1, 2, 5, 6, 8, 9) se encuentran bastante bien conservadas y presentan gran uniformidad entre ellas así como con las versiones publicadas en *RGA, I, Cádiz*, de las que apenas difieren.

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE + LA CONDESITA

No se documenta en las colecciones andaluzas ningún caso de esta curiosa contaminación de *Conde Claros en hábito de fraile* seguido de *La Condesita*. Habitualmente este romance sirve de segunda parte a *Gerineldo* con el que se encuentra con mucha frecuencia unido (véase el apartado correspondiente).

La informante de este tema también proporcionó una versión de *Gerineldo* + *La Condesita* y cuando se le preguntó si no estaría confundiendo los romances contestó que en absoluto, “que cuando la mujer busca al marido (refiriéndose a *La Condesita*), eso se canta en las dos historias de condes, que las dos terminan de la misma manera”. Es posible que sea la propia informante la que ha relacionado los dos romances que comparten como característica común el protagonismo del conde y les ha asignado a ambos el mismo desenlace, pero según su propio testimonio “eso se cantaba así y así lo aprendió ella”.

El caso confirma mi percepción a lo largo de las entrevistas de que el tema de *Conde Claros* gozó en la zona de una especial vitalidad y predilección, que se confirma por la abundancia de versiones, así como por presentar evoluciones propias de una utilización intensa, como esta contaminación, el haber prestado versos a otros romances como *Silvana*, y en fin, la gran cantidad de informantes que han recitado al menos los cuatro o cinco versos iniciales.

En cuanto al análisis de esta composición conjunta, dentro de ellas los temas se relacionan de una forma yuxtapuesta. Ambos mantienen los argumentos y desenlaces que les son propios en las versiones autónomas. Tal como más adelante veremos en *Gerineldo + La Condesita*, el punto de conexión que permite la sucesión de las historias es el momento del matrimonio. Dos recién casados son los protagonistas de *La Condesita* y *Conde Claros en hábito de fraile* los proporciona. De ahí a unir ambas peripecias sólo hay un paso que se da sin fricciones narrativas, con toda naturalidad.

En cuanto a las características de las versiones, éstas se analizan en los apartados correspondientes a los temas autónomos, ya que el estar unidos no origina diferencias de ningún tipo, salvo las relativas a la ampliación del primer romance. Se trata, pues, de una diferencia cuantitativa y no cualitativa.

B. ROMANCES CABALLERESCOS

CONDE NIÑO

Son muy escasas las huellas de este romance en el s.XV, pues de él no se conservan textos escritos ni en pliegos sueltos ni incluidos en las colecciones del s.XVI. Según apuntan los estudiosos, el testimonio más antiguo que se tiene de él son unos pocos versos prestados a una versión del *Infante Arnaldos*, copiada entre las obras de Juan Rodríguez del Padrón en el *Cancionero de Londres*. También aparece citado en la comedia *El conde don Sancho Niño*, de Vélez de Guevara⁸⁷.

Pero, a pesar de que está muy poco documentado con anterioridad al s.XIX.⁸⁸, en la actualidad *Conde Niño* es uno de los temas más conocidos y

⁸⁷ Para el aspecto del origen e historia del romance, véase William Entwistle, “El conde Olinos”, en *Revista de Filología Española*, XXXV, 1951, págs. 237-248; Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, págs. 123-128 y 334-338.

⁸⁸ Según P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 300, las primeras versiones escritas que se conocen son del s. XIX.

difundidos dentro del romancero de la tradición moderna, y uno de los predilectos dentro del archivo memorial de los informantes.

Dos hechos dan testimonio de su larga andadura como romance muy cantado: el buen número de versiones documentadas en las colecciones de la tradición moderna y la diversidad de las mismas. Lo primero demuestra la vitalidad con que ha llegado a nuestros días, consiguiendo persistir en la memoria de la gente con cierta energía y lo segundo confirma que ha sido un romance muy cantado, cuyo uso ha originado gran profusión de variantes. Las colecciones andaluzas no son una excepción en este sentido: en *RGA, I, Cádiz* se publican 8 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 10; en *R. Aljarafe*, 2; y en *R. Guadaira*, 2. En la Campiña sevillana, siguiendo la misma tendencia se ha recopilado un satisfactorio conjunto de 11 textos.

Este romance, que recrea la historia del amor frustrado entre el conde Olinos o conde Niño y la infanta, posee una estructura narrativa en la que se distinguen las siguientes secuencias: 1º El enamorado, cuyo nombre varía de unas versiones a otras, entona un cantar, de tal forma que es oído por la reina madre y la princesa objeto de su amor. Comienza, pues, la historia *in media res*. 2º. Diálogo entre madre e hija, donde la reina deja entrever su complacencia por el hermoso canto de amor que cree dedicado a ella. La respuesta de la hija, de quien el conde está en realidad enamorado, saca a la madre del error. Ésta, despechada, monta en cólera; 3º Muerte de los amantes: el conde muere por orden de la reina y la infanta como consecuencia de este hecho. En esta secuencia se explicita también el enterramiento de ambos en distintos lugares, como corresponde a la diferencia social existente entre ellos. 4º. Los enamorados sufren tras su muerte una o varias transformaciones sucesivas en otros seres: plantas, pájaros, ermita, manantial milagroso..., que surgen de sus tumbas con la conclusión final de que el amor, si es verdadero, permanece más allá de la muerte.

Esta balada, una de las más bellas y líricas del romancero de la tradición moderna, reúne en su composición motivos folclóricos de honda raigambre literaria: “el canto” maravilloso e hipnótico, en este caso del enamorado, que está también presente en romances como *El conde Arnaldos*, siempre dotado de una dimensión mágica⁸⁹: “Mientras mi caballo bebe ahora voy a echa(r) un cantar // pa que se entere mi novia que está en el palacio real” (vs.3);

La presencia de “la madre”, como personaje implicado en los asuntos amorosos de los hijos y que protagoniza generalmente escenas de diálogo, como en las cantigas de amigo galaico-portuguesas: “Mira, niña, qué bien canta la serena de la mar” (vs.2); “los celos” de la primera hacia la segunda, en la que ve un reflejo de su juventud perdida constituye también un motivo recurrente en la literatura folclórica y por lo general origina graves conflictos familiares. En *Conde Niño*, la desilusión de la reina al saber que el canto no va dirigido a ella, provoca su ira y engendra la tragedia: “Si por tus amores pena yo lo mandaré matar” (vs.1). En la mayoría de las versiones andaluzas este motivo no se encuentra explícito, pero subyace de forma sutil en la narración, pues no de otra forma se explica la reacción desmesurada de la madre en contra de su propia hija. En las versiones de la Campiña tenemos un solo ejemplo: “La reina llena de envidia los ha mandado cortar” (vs.2)⁹⁰.

Y, por último “la transformación de los amantes” después de muertos, tema de gran ascendencia literaria. Es éste uno de los pocos romances que incorporan fenómenos sobrenaturales a su trama argumental adquiriendo una dimensión mítica infrecuente fuera de la lírica: “De ella nació una paloma y de él un águila imperial // los dos se fueron volando lejos del palacio real” (vs.2).

⁸⁹ Véase para el poder sobrenatural del canto, S. Armistead y J. Silverman, *The judeo-spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*, Berkley, Univ. of California Press, 1971; y Michelle Débax, “Análisis del Poder del canto en tres romances: *Conde Arnaldos*, *Conde Olinos*, *Gerineldo*”, en *De Balada y Lírica*, Madrid, FRMP-Universidad Complutense de Madrid, 1994.

⁹⁰ También encontramos este motivo explícito en la versión facticia de Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, 1993, pág. 129, donde tenemos: “La reina llena de envidia ambos los mandó cortar; // el galán que los cortaba no cesaba de llorar”.

Conde Niño incorpora en su discurso un gran número de términos de carácter simbólico, ampliamente utilizados como tales. En primer lugar, principiando y enmarcando la historia tenemos el *incipit* de tipo formulaico que se constituye con dos elementos fundamentales, de gran fuerza semántica. Por una parte, “la mañana de san Juan”, cuyo significado está vinculado a la festividad del solsticio de verano y que tradicionalmente ha simbolizado el amor. Pero no hay que olvidar las connotaciones trágicas que conlleva, como sucede aquí, donde la mención de la mañana de san Juan en el primer verso hace presagiar el fatal desenlace: “Madrugaba el conde Olinos mañanita de san Juan” (vs.1) o “Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan” (vs.4).

Y por otra parte “el agua”, funcionando en el mismo sentido, ya que, en todas sus manifestaciones (río, mar, fuente, manantial...) el agua es un símbolo erótico y amoroso sólidamente afianzado en la lírica tanto popular como culta: “a dar agua a su caballo a las orillas del mar”(vs.1), “se paseaba el Rey Conde por la orillita del mar” (vs.4)... De la misma manera, en este entramado de términos metafóricos el hecho de “abrevar el caballo”, ha de entenderse como una imagen del reclamo amoroso y sexual del hombre hacia la mujer, sentido que también aparece en otros temas como *Don Bueso*⁹¹.

Tras estos primeros versos la imagen simbólica de “las torres” (presente sólo en algunas versiones) hace referencia, por una parte, al estatus social de la infanta, que más que alto se diría inalcanzable confirmando la premonición trágica de “la mañana de san Juan”; y por otra, a la función tópica de “la torre” en las narraciones folclóricas y cuentos, como refugio último de la niña amenazada: “Desde la torres más altas la reina le oyó cantar”.

Por último, en este brevísimo repaso sobre la simbología del romance, hay que mencionar las metamorfosis de los enamorados, que se convierten en la

⁹¹ Véase el estudio de P. Piñero: “La configuración poética de la versión *vulgata* de Don Bueso”, en Rogelio Reyes y cols. (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje a Francisco López Estrada*, 2000, págs. 113-136, donde el autor hace un recorrido por el sentido simbólico de éste y otros términos que el romancero comparte con la lírica popular.

mayoría de los casos en rosales, siendo “la rosa” un motivo folclórico sólidamente codificado como símbolo del amor y de la virginidad y, en otros casos, en “pájaros”, imágenes referenciales de la libertad que ellos no han gozado en vida. No tenemos en esta zona ejemplos de transformación en manantial milagroso, documentada en algunas versiones de Cádiz: “En la tumba de la reina ha nacido un manantial, // donde ciegos, manco(s) y cojos sus heridas ven curar” (vs.7, *RGA, I, Cádiz*)

El eje temático que vertebra el romance, de amplia resonancia también en la literatura de todos los tiempos, es la perduración del amor más allá de la muerte y la posibilidad final de unión de los enamorados. En *Conde Niño*, la oposición hecha a los amantes por la reina celosa, es además de cruel, inútil, en cuanto que los enamorados consiguen unirse después de la muerte. La intervención paterna en los matrimonios, muy tratada en el romancero, tanto tradicional como de cordel, es algo que ha preocupado mucho, sobre todo en el ámbito femenino, hasta hace muy pocos años, pues con frecuencia las muchachas se veían obligadas a casamientos no deseados.

Las versiones de esta colección presentan básicamente la misma estructura en cuanto a la sucesión de las secuencias y, excepto la versión 2, que consta de dos transformaciones sucesivas, concluyen con una única transformación final, como es habitual en la zona sur peninsular. Sin embargo, existen diferencias en cuanto al desarrollo de dichas secuencias, acompañadas de diferencias expresivas e incluso melódicas que nos permiten establecer dos familias de versiones: una de índole culta y otra sensiblemente más vulgarizada que conviven indiferenciadamente en los repertorios de los informantes y se documentan en los romanceros no sólo de esta zona, sino también en los de Cádiz, Huelva y los de Sevilla.

A) Versiones de índole culta (vs.1, 2, 8, 10, 11) cuyo *incipit*, con ligeras variantes, es:

Madrugaba el conde Olinos mañanita de san Juan
a dar agua a su caballo a las orillas del mar. (vs.1)

Tras estos versos iniciales, tiene lugar el motivo órfico, el canto del enamorado: “Mientras su caballo bebe se oye un hermoso cantar”, (vs.1) que en tres de las versiones tiene efecto sobre la naturaleza debido al carácter sobrenatural de la música y que, al constituir un formulismo expresivo, forma parte de otros romances como *El conde Arnaldos*: “que la mar ponía en calma y el viento hacía amainar”(vs.1).

En el diálogo de la reina con su hija se expresa la excusa que aquélla da para la prohibición del amor: al conde le falta sangre real, que en realidad encubre su propia frustración personal: “Si es la voz del conde Olinos yo le mandaré matar // que para casar contigo le falta la sangre real” (vs.11); y hay una súplica por parte de la hija de que no lleve a cabo la amenaza: “No le mande matar, madre, no le mande usted a matar // que si mata al conde Olinos a mí la muerte me da” (vs.11).

Por último, la forma de la muerte, o no se menciona o es “a lanzadas”, arma perteneciente al ámbito de lo caballeresco: “Que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar” (vs.11). En cuanto a las transformaciones, en esta familia sólo encontramos una versión (vs.2) que llega hasta esta secuencia y es, además, la única que presenta dos transformaciones sucesivas: en rosales y en pájaros.

B) A esta familia pertenecen las versiones *vulgata*, (vs.3, 4, 5, 6, 7, 9), cuyo *incipit* son los versos:

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
se paseaba el Rey Conde por la orillita del mar. (vs.4)

A éstos les sigue el canto y el deseo expreso por parte del conde de que se entere su novia: “Mientras mi caballo bebe una copla v(o)y a cantar pa que se entere mi novia que está en el palacio real” (vs.5), inexistente en las versiones de la primera familia. En cambio, desaparecen por completo dos motivos: la mención de las “altas torres” y la causa de la prohibición del amor, “la falta de sangre real” ambos presentes en el grupo anterior, con lo cual quedan anuladas dos referencias importantes al linaje de la infanta.

La madre, tras oír a su hija, ordena directamente para el conde enamorado una muerte a “tiros” o a “puñalás”, al igual que para su caballo, forma mucho más vulgar que “a lanzadas” y que supone una actualización del romance para su adaptación a la modernidad. A continuación aparece una secuencia en la que la infanta pide ayuda a un familiar que no encontramos en las versiones de la familia A: “La niña salió corriendo en casa su tía va”, (vs.6) al igual que la mención de la misteriosa enfermedad y muerte de la infanta: “Pasó uno, pasó dos, la niña malita está”(vs.6). En la secuencia de las transformaciones tenemos dos apariciones de letreros, tan del gusto popular, y ningún ejemplo de transformaciones sucesivas, como es habitual en la zona sur peninsular.

Como diferencia desde el punto de vista estilístico hay que señalar la mayor vulgarización expresiva de la segunda familia: “pa que se entere mi novia”, “cuatro tiros le v(o)y a dar”, “que le den tres puñalás”, “la niña malita está” ... ; la ausencia total de adjetivación, ya que no aparece siquiera el “hermoso cantar” de las otras versiones; así como una preferencia por desarrollar detalles dramáticos: la muerte del conde enfatizada por la de su caballo, los gritos de la niña en el palacio, la huida desesperada a casa de su tío, el entierro del conde llevado por cuatro duques... Todo ello fruto de una acomodación del romance a los gustos estéticos populares que produce un menoscavo del lirismo propio del tema. Se plasma también en estos textos la tendencia general de las versiones *vulgata*, a desposeer a los personajes de referencias a su origen noble⁹², en un afán de presentarlos simplemente como seres humanos. Como hemos visto se han eliminado la referencia a las torres, a la sangre real y a las lanzas, elementos todos relacionados con lo caballeresco.

Las versiones que aparecen en *RGA, I, Cádiz* y *RGA, II, Huelva*, así como en los de Sevilla, obedecen al mismo patrón estructural que las de esta colección y pueden igualmente ser clasificadas en las dos familias descritas.

⁹² P. Piñero en “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*”, *Sevilla y la literatura. Homenaje a F. López Estrada*, 2000 pág. 135, hace un análisis de la tendencia del romancero de la tradición moderna hacia lo novelesco en detrimento de la dimensión épica, de tal forma que en dicho proceso los personajes quedan humanizados.

Por último, hay que destacar el hecho de que no se dan entre las versiones de uno y otro grupo contaminaciones dignas de consideración, ni trasvase de motivos, manteniendo cada conjunto una identidad muy definida. Otro rasgo digno de mención es que todas las versiones documentadas, incluidas las de Cádiz, Huelva y Sevilla, mantienen el *incipit*, en cualquiera de las dos variantes que hemos visto. La fuerza expresiva y el hondo simbolismo de los elementos que lo integran han hecho posible la pervivencia y el escaso desgaste de estos primeros versos.

En cuanto a la conservación hay que decir que, a pesar de ser uno de los romances que con más entereza ha llegado hasta nosotros, empieza a mostrar señales de decadencia, como indica el hecho de que 6 de las 11 versiones recogidas estén incompletas.

De las 5 versiones de la familia A, una (vs.8) es trunca, suponiendo apenas el principio del romance; otra (vs.1) llega sólo hasta la súplica de la infanta, dos (vs.10, 11) llegan hasta la secuencia de la muerte; y sólo una (vs.2) mantiene todas las secuencias incluidos el enterramiento y las transformaciones sucesivas en rosales y pájaros en contra de lo habitual en la zona, en que se suele documentar una sola transformación final.

En las versiones de la familia B también hay una trunca (vs.9); una a la que le falta la secuencia del enterramiento (vs.4): y las demás (vs.5, 6, 3, 7) están completas y recogen una única transformación en rosal. Es significativa la mejor conservación, por su popularidad, de las versiones vulgarizadas. En la presente colección no tenemos ninguna versión de final feliz, ni transformaciones en objetos de curación milagrosa como sucede con algunas de *RGA, I, Cádiz*.

GERINELDO

Se conocen tres versiones antiguas del romance de *Gerineldo*, según apuntan los estudiosos del tema: una procedente de un pliego suelto de 1537; otra incluida en la *Tercera Silva* de 1551; y una tercera que fue publicada por Agustín Durán en su *Romancero General*, de 1849-51 a partir de un pliego antiguo al que le añadió ciertas modificaciones, como el diálogo inicial de Gerineldo y la princesa, que ha pervivido hasta las versiones actuales. Menos fortuna tuvo el final que por lo extravagante se ha perdido por completo en las versiones de la tradición moderna⁹³.

El romance de *Gerineldo* ha sido objeto de atención por parte de los estudiosos del romancero desde fechas muy tempranas. Menéndez Pidal lo tomó como punto de partida para su método geográfico en el estudio del romancero en 1920, que fue ampliado por Catalán y Galmés en 1973 y concluyó con el establecimiento de dos grandes zonas en la difusión del romancero: el noroeste y el sureste peninsulares⁹⁴. Se trata, pues, de un tema muy estudiado y editado que ha generado una abundante bibliografía.

Por otra parte, Gerineldo ha sido uno de los romances más tempranamente encontrados en las investigaciones sobre el romancero de la tradición moderna. Según P. Piñero⁹⁵, en 1925, en Sevilla, Bartolomé José Gallardo oyó este romance seguido de *La Condesita*, y lo transcribió sin saber que se trataba de dos romances distintos y sin dar demasiada importancia al hecho. Igualmente este tema se encuentra en los albores de los estudios en la provincia de Huelva, donde en 1930

⁹³ Alfonso Berlanga publica un texto de esta versión de Durán en *Poesía Tradicional. Lírica y romancero*, Madrid, ed. Alce, 1978, págs. 192-196, cuyo final cuenta que la infanta huye con Gerineldo a un país llamado Tartaria, donde se casan.

⁹⁴ Sobre la evolución del método geográfico, véase el apartado “El método geográfico y las zonas romancísticas peninsulares” en P. Piñero, *Romancero*, 1999, “Introducción”, pág. 53.

⁹⁵ P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 43.

Eduardo Torner lo recogió de una mujer que decía haberlo aprendido a través de un pliego suelto de 1846⁹⁶.

Gerineldo ha sido publicado y difundido en pliegos sueltos por toda el área peninsular hasta una época relativamente reciente, lo cual explicaría la vitalidad y buen estado de conservación con los que ha llegado hasta nuestros días siendo, sin lugar a dudas, uno de los romances más difundidos y conocidos en la actualidad .

De él hay abundantes muestras en todas las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz*, se publican 6 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 9; y en *R. Aljarafe*, 7. En la zona se han recopilado únicamente 3 versiones del romance de Gerineldo, de forma autónoma, frente a las 16 que lo presentan unido al romance de *La Condesita*, que sirve de segunda parte a la historia (*G+C*, para ejemplificar), y que analizaremos más adelante.

La balada narra los amores de Enma, la hija de Carlomagno con Eginardo, el paje del rey. Las secuencias que se distinguen básicamente en su estructura narrativa serían: 1º Diálogo entre la princesa y Gerineldo concertando la cita amorosa, en donde ella expresa abiertamente sus deseos hacia el joven y él, consciente de ser de una muy inferior categoría social, expresa sus recelos ante la inesperada proposición; 2º Encuentro amoroso tras el que ambos se quedan dormidos; 3º Los amantes son descubiertos por el rey, que se enfrenta a una difícil decisión: darles la muerte para reparar su honra o dejarlos vivir obedeciendo a sus propios deseos y al afecto que les tiene a ambos, optando por dejar constancia de que es conocedor de lo sucedido; 4º Gerineldo es sorprendido por el rey en su huida por el jardín, donde hace que confiese lo ocurrido con la princesa. A diferencia de *Conde Niño*, la solución al conflicto creado llega por el camino menos doloroso: el matrimonio.

⁹⁶ Datos tomados del recorrido histórico en el capítulo “Introducción” de *RGA, II, Huelva*, 2005, pág.13.

En la trama destacan varios motivos que hacen de ésta una historia de transgresiones, lo que le ha valido, sin duda, una clara predilección por parte del público; En primer lugar, la iniciativa de la princesa, que es la que requiere de amores a Gerineldo, cambiando el papel pasivo que, según las normas al uso, le correspondería como mujer; por otro lado, la alteración del orden social establecido, dada las muy diferentes clases sociales de los amantes, pues Gerineldo, a pesar de su apostura no deja de ser el criado del rey; y por último, el final feliz de la aventura, que supone una forma inusual de resolver un problema de honra.

En las dos versiones que nos ocupan, tenemos los dos finales propios del romance, incluidas las versiones en que se sigue de *La Condesita*, como veremos más adelante: un final cerrado, concluyendo en boda, y otro abierto, tan del gusto popular, no siendo un impedimento a la hora de cantar un romance el hecho de que se desconozca la resolución de la historia.

Es significativo en esta balada, desde el punto de vista temático, el amplio protagonismo femenino, característica que es común al romancero: es la mujer la que lleva la iniciativa no sólo a la hora de elegir a su amante sino a la hora de recuperarlo, en las versiones seguidas de *La Condesita*, saliendo a buscar al marido perdido con o sin el consentimiento paterno.

Gerineldo es un romance plagado de motivos metafóricos tradicionales en su configuración discursiva; en él confluyen tantos elementos líricos que sería difícil establecer si los narrativos priman sobre éstos o viceversa: si la trama es una mera excusa para la sucesión de imágenes que adquieren su verdadero significado en el universo simbólico al que pertenecen.

El *incipit* es de tipo genuinamente formulaico, construido con un vocativo doble, de amplia resonancia poética y aún mayor utilización en numerosos romances antiguos (recordemos el “Abenámar, Abenámar”, del romance del mismo

título)⁹⁷. Así, en una escena no exenta de teatralidad da comienzo la historia *ex abrupto*, con esta exhortación puesta en boca de la princesa:

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
¡Quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío! (vs.3)

Tenemos, en la secuencia inicial, “la subida” del enamorado por las escaleras, como imagen arquetípica de la conquista amorosa, considerada como una ascensión hacia lo supremo, hacia la culminación del amor: “A esto de las doce y media puedes subir al castillo.- // De escalón en escalón él iba dando un suspiro” (vs.3); a continuación “los zapatos”, de claro sentido erótico, que además son “de seda”, donde la “seda” es una referencia amorosa incuestionable, de sólida presencia no sólo en la lírica sino en el romancero: “Y a las doce y media en punto puedes rondar mi bedrío; // ponte zapatos de seda para que no armes ruido” (vs.2); al igual que “las sábanas de holanda”, que encontramos un poco más adelante, en el lecho de la infanta, teniendo un papel primordial enmarcando la escena en un ambiente de sensualidad: “Lo ha cogido de la mano y en su lecho lo ha metido // y entre sábanas de holanda se han quedao los dos dormidos” (vs.3 G+C).

Seguidamente nos encontramos “la espada”, utilizada tradicionalmente como símbolo fálico y referente de la virilidad, que funciona aquí como expresión de la autoridad paterna⁹⁸: “¿Qué me hago en este caso, qué me haré yo, Dios mío? // Pondré mi espada por medio que le sirva de testigo” (vs.3); “el jardín”, por donde huye Gerineldo, tópico sumamente utilizado en la poesía tanto popular como culta como marco escénico para los encuentros amorosos. Al “jardín” se une la acción de “cortar rosas y lirios”, alusión clarísima a la unión sexual que ha tenido lugar y a la

⁹⁷ Sobre el uso del vocativo en el romancero, véase el estudio de José M^a García Martín “Algunos aspectos del vocativo en el romancero viejo”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 279-293.

⁹⁸ Según D. Catalán: “Es frecuente en la tradición oral el juego con el simbolismo de las armas. (Éstas) pueden aludir simbólicamente, tanto a las cualidades de varón, como a la materialización corpórea de su virilidad” (págs. 60-61), en “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica. Revista de Antropología*, LII, 1982, págs. 53-66.

Para el simbolismo de “la espada”, que también aparecerá en otros romances, véase P. Piñero, “Un guapo se pasea por la villa: De las coplas del pasado a las coplas del presente” en Eva B. Castro Carvajal et alii (eds.), *La literatura popular impresa...*, Salamanca, 2006, págs. 111-130.

consiguiente pérdida de la virginidad de la infanta.: “Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios” (vs.3).

“La rosa” es un término arquetípico, más que consagrado como referencia a la doncella, que aparece con gran frecuencia en el romancero, como ya hemos visto en *Conde Niño*. En este caso, es el referente de la doncella perdida de la princesa: “Una rosa con fragancia me tiene descolorido” (vs.2)

Todos estos elementos, resumidamente analizados, gozan de una larga historia como imágenes simbólicas en la literatura tradicional y configuran un universo propio de significados en el ámbito de lo erótico – amoroso, donde los términos adquieren su verdadero sentido.

Las 3 versiones de *Gerineldo* presentan gran uniformidad en los motivos, y no presentan al principio contaminaciones de otros romances, como sucede en la mayoría de las versiones del tema seguido de *La Condesita*. También hay que señalar en ellas la ausencia del sueño premonitorio del rey, que aparece en otras versiones, tanto de la zona (como veremos en el estudio del tema unido a *La Condesita*) como de *RGA, I, Cádiz* y *RGA, II, Huelva* y que es la causa de que el rey note la ausencia del paje.

Por último, en cuanto a los finales, se dan las dos opciones habituales en el desenlace de la trama: un final abierto (vs. 1, 2): “No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño, // y si mato a la princesa, queda er palacio perdido” (vs.1); o el casamiento de los enamorados: “La muerte no te la doy, que te crie desde niño // y antes de las once y media tienes que ser su marido” (vs.3).

LA CONDESITA Y GERINELDO + LA CONDESITA

A pesar de que *La Condesita* consta en la clasificación general dentro del apartado de *Reafirmación de la familia* (nº 36), he considerado por cuestiones metodológicas adelantar su estudio con el fin de abordar con los datos necesarios el comentario de las versiones de *Gerineldo + La Condesita* (G + C).

No se conservan versiones antiguas de este tema que, según M. Pidal, era desconocido en el s.XVI⁹⁹. Procede, en opinión de los estudiosos de su historia¹⁰⁰, de un largo romance juglaresco compuesto a finales del s. XV titulado *El Conde Dirlos*, que recrea el tema de “la boda estorbada” de enorme arraigo en la baladística europea: hay manifestaciones inglesas, escandinavas, alemanas, etc. En todas ellas se repite el mismo esquema narrativo: uno de los cónyuges (casi siempre el marido) se aleja del hogar, el que queda solo desespera de la vuelta del ausente y decide contraer nuevas nupcias; inesperadamente el ausente vuelve justo a tiempo para estorbar la nueva boda.

De este romance, impreso varias veces en el s. XVI, han derivado varios temas, entre ellos *Las señas del esposo* y *La Condesita*, que han sobrevivido hasta nuestros días con gran vitalidad.

La Condesita no ha aparecido de forma autónoma en la zona en las encuestas recientes. La única versión que se tiene de esta balada es la procedente de la encuesta de Rodríguez Marín de finales del s. XIX. En cambio, tenemos 16 versiones en las que se documenta precedida de *Gerineldo*, por lo cual, en el estudio de este tema se utilizarán además de ésta, las versiones fusionadas (G+C).

Paralelamente, en todas las colecciones andaluzas *Gerineldo* está más documentado en su forma contaminada. De *Gerineldo + La Condesita* tenemos 8

⁹⁹ Véase M. Pidal, *Flor Nueva*, 1993, págs.211-212.

¹⁰⁰ Para una más amplia visión sobre el origen y trayectoria de este popular romance, véanse los estudios sobre el tema de P. Díaz – Mas, *Romancero*, 1994, págs.290-291; y P. Piñero, *Romancero*, 1999, págs.424-426.

versiones aparecen en *RGA, I, Cádiz*; 25 en *RGA, II, Huelva*; 7 en *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal*; y 4 en *R. Guadaíra*. En esta zona de la Campiña sevillana se ha recopilado un conjunto especialmente generoso de textos de este romance así configurado, con un total de 16 textos, frente a las 3 versiones de *Gerineldo* o la 1 de *La Condesita* de forma autónoma. Sin duda, la misma o parecida proporción se da en las demás colecciones andaluzas. Lo que nos lleva a la conclusión de que la unión hace la fuerza y las versiones reforzadas han sobrevivido mejor en la tradición oral moderna.

Esta contaminación, tan generalizada en Andalucía¹⁰¹, se justifica por la complementariedad argumental, percibiéndose las historias como continuación una de la otra: *Gerineldo* termina con una escena de boda y dos recién casados y *La Condesita* principia con una mujer casada buscando a su marido, alejado de ella por una guerra. Para unir ambas historias sólo faltaba el paso de asignar a *Gerineldo* título de conde y papel de marido ausente, que en las versiones autónomas es el conde Flores o conde Sol.

A la bien avenida unión de las tramas hay que añadir la correlación de sus temas. Mientras *Gerineldo* se sitúa en el ámbito de lo erótico-amoroso, y prima la temática del amor juvenil, festivo y despreocupado, *La Condesita* trasciende al ámbito de la responsabilidad familiar y del compromiso, planteando el amor no como acto de unión momentánea, sino como un hecho de continuación en el tiempo. La rebelde princesa exige el amor de su marido o prometido (que en algunas versiones no queda claro) más allá del placer de su aventura. En otras palabras, en *Gerineldo* el amor es un fin en sí mismo, es un punto de llegada, mientras en *La Condesita* forma parte del futuro, es un punto de partida.

Dicho esto, se entenderá mejor el éxito que tuvo la combinación de ambos romances, que se han difundido en pliegos sueltos ya unidos hasta hace poco

¹⁰¹ P. Piñero en la "Introducción" de *RGA, II, Huelva*, 2005, recuerda que *Gerineldo* + *La Condesita* fue el primer romance de la tradición moderna, oído en Sevilla, en 1925 y que es "uno de los romances más difundidos hoy, si no el que más, por Andalucía" (págs. 13-14). Véase del mismo autor, *Romancero*, 1999, pág.43.

tiempo, lo cual explicaría el buen estado de conservación de las versiones que se han recopilado a pesar de su extensión, que suele sobrepasar los cien hemistiquios sin que los informantes tengan conciencia de que cantan dos temas distintos en sus orígenes.

La Condesita es un romance que presenta una estructura arquetípica de tipo odiseico, como quedó dicho más arriba, protagonizada por la esposa, donde se dan varias claves narrativas folclóricas, propias tanto de los romances como de los cuentos populares: el alejamiento del hogar de uno de los cónyuges, el proceso de búsqueda por parte del otro, la utilización de un disfraz en dicha búsqueda, el reencuentro de los protagonistas, el reconocimiento final y la boda estorbada.

Las secuencias que desarrollan la trama siguen fielmente esta sucesión: 1º Se declara una guerra que aleja a *Gerineldo* de su recién estrenada esposa o prometida, dándole, antes de marchar, carta de libertad para casarse de nuevo en caso de que él no volviera; 2º Pasado el plazo de espera, la esposa decide ir a buscar a su marido, disfrazada de romera, en algunas versiones cuenta con el apoyo de su padre y en otras no; 3º Encuentra al marido, que supuestamente ya la ha olvidado, en vísperas de casarse con otra mujer, dándose a conocer como su esposa legítima y estorbando la inminente boda; 4º El marido, la reconoce y asume el compromiso que contrajo con ella, de tal forma que la boda queda estorbada y la novia abandonada con no muy cierto destino.

Al igual que sucede con *Gerineldo*, en este romance encontramos una bien nutrida serie de motivos folclóricos frecuentes en la literatura, como “el alejamiento” de los amantes causado por un hecho bélico, que se expresa en un *incipit* netamente formulaico:

Se publicaron las guerras que de Francia a Portugal
nombra al conde Gerineldo, su capitán general.” (vs.1)

“El plazo de espera”, ampliamente cumplido, que en algunas versiones se expresa con el siete, número mágico y cíclico por excelencia: “Si a los siete no

viniere, niña, te puedes casar.- // Ya los siete van pasados, camino los ocho va” (vs.1); “la autoridad paterna”, que representa la jerarquía familiar: “Le pidió licencia al padre para salirlo a buscar. // El padre, como es tan niña, no se l’ a querido dar” (vs.1); “la larga búsqueda”, que en algunos textos se expresa con el motivo mítico de los siete reinos: “Ha andado los siete reinos y no lo ha podido encontrar.// A la bajita de un cerro, a la subía una cañá” (vs.7 G + C).

También aparece “el disfraz”, motivo previo al posterior reconocimiento, tópico en la narrativa popular¹⁰²: “Se vistió de peregrina y lo ha salido a buscar”(vs.5 G + C); la presencia de “un pastorcillo o vaquerillo” como informador, personaje que recorre la literatura folclórica prestando auxilio a los protagonistas y que aquí está contenido en una expresión formulística: “Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad // que me niegues la mentira y me digas la verdad”.

Ya en las secuencias finales tenemos: “el reconocimiento” de los esposos: “Eres el diablo, romera, que me vienes a buscar. // - No soy diablo ninguno, que soy tu mujer carnal” (vs.3 G + C). En varias versiones aparece también una prenda de reconocimiento: un anillo, un brillar,... de tan dilatado uso en los cuentos y en la literatura folclórica: “Levántate, Conde Claros y conoce este brillar” (vs.2 G + C), “Mira el anillo de oro que me diste por señal” (vs.12 G + C); y “la boda estorbada”, que da título al romance y que forma parte importante en las narraciones odiseicas (recordemos cómo Ulises impide la boda de su esposa): “Fuiste mi mujer primera y contigo me he de casar // y la que tengo de novia de madrina sevirá”(vs.2 G + C).

Este romance doble se estructura como una suma de romances: se canta uno y detrás otro, sin que la convivencia de ambos suponga cambios con respecto a los que viven de forma autónoma. También habría que destacar la gran uniformidad de las versiones que, a pesar de su extensión presentan muy poca variabilidad. Aún así habría que puntualizar, con respecto a los finales, que *La Condesita*, que parte de

¹⁰² Véase a propósito del disfraz en el romancero el estudio de G. Cándano Fierro “Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances”, en *Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992, págs. 147-158, donde se ocupa de este motivo en *Conde Claros*, *La doncella guerrera* y *La Condesita*.

una situación casamiento previo, supone una modificación para el desenlace de las versiones de *Gerineldo* que acaban de forma abierta (vs.3, 4, 8 G + C), o incluso alguna que acaban con la negativa de Gerineldo a casarse con la mujer que ha gozado: “Y yo me he echado una manda por la Virgen de la Estrella // de no casarme yo nunca y menos con la princesa” (vs.2 G + C).

Las mayores peculiaridades afectan sobre todo a los *incipit*, pudiéndose establecer dos familias:

A) Versiones sin exordio situacional en el *incipit* (vs.7, 9, 10, 11, 13, 14, G + C). Éstas principian directamente con el diálogo de la princesa con el paje, sin más preámbulos, y desarrollan el argumento de *Gerineldo* con inapreciables variaciones con respecto al que se ha descrito en el apartado anterior.

B) Versiones que incorporan como *incipit* versos propios de otros romances, en nuestro caso: *Conde Niño* (vs.1, 4, 6, 8, 12, 16), *El prisionero* (vs.2, 5, 15) y *Conde Claros* (vs.3)¹⁰³.

La aparición de estos versos iniciales obedece a una necesidad de preludiar la cita amorosa proporcionándole un marco escénico adecuado, siguiendo un uso tradicional en la lírica. Constituye un tópico literario de primer orden recrear un lugar idóneo donde tengan lugar los asuntos de amor, generalmente basado en la utilización de términos de afianzado sentido simbólico fácilmente reconocible: el agua, la estación primaveral, lavar en el río... Con esta finalidad a *Gerineldo* se le anteponen generalmente versos muy sólidamente afianzados en la tradición como descripciones formularias extendidas, que también aparecen en romances de hondo lirismo como *Conde Niño* o *El prisionero*.

¹⁰³ Philip O. Gericke, “Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, págs.65-70, señala que la presencia de los mismos motivos y expresiones en distintos romances no debe entenderse como contaminación, pues no hay influencia de un tema sobre otro, sino como el uso común y compartido del formulismo expresivo que genera el discurso romancístico.

Estos elementos iniciales, de alto valor simbólico, proporcionan las referencias erótico – amorosas ideales para el entorno de la cita de Gerineldo con la princesa, además de ofrecer la fuerza expresiva de una fórmula léxica muy sonora:

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan
se pasea Gerineldo por la orillita del mar. (vs.2 G + C)

Generalmente, también se incluyen el motivo del canto del enamorado con sus efectos mágicos, bien sobre la naturaleza (tal como aparece en *El conde Alarcos*): “Mientras mi caballo bebe echa mi niña un bailar. // Las aves que van volando se detienen en volar” (vs.4 G + C); o bien sobre la princesa: “Mientras el caballo bebe Gerineldo echa un cantar.// La princesa que lo ha oído se ha quedado enamorá” (vs.8 G + C).

En la mayor parte de los casos el momento del enamoramiento de la princesa es el punto de coincidencia con la trama argumental de *Gerineldo* y es seguido por la sonora exhortación de ésta hacia el criado.

Idéntico sentido tiene la utilización de *El prisionero* como introducción de *Gerineldo*. Este romance describe un escenario de marcado valor simbólico (que veremos más detenidamente en el apartado siguiente), cargado de imágenes alusivas al tema amoroso utilizadas hasta la saciedad en la lírica de todos los tiempos: el mes de mayo con todos los cambios que provoca en la naturaleza que incitan al despertar y al goce del amor, los campos en flor, las aves cantando, etc.

Menos frecuente es la utilización de versos comunes al romance de *Conde Claros* de la que se ha encontrado sólo un caso (vs.3 G + C), debido, con toda seguridad, a la popularidad de que este tema gozaba en la localidad y al hecho de que tienen en común el diálogo previo a la cita amorosa. En *Conde Claros*, por iniciativa del enamorado, pero con el mismo resultado final del encuentro llevado a cabo: “¡Quién te pillara Elisarda entre la una y las doce.//- Píllame tú, galán mío, galán de toda la corte.” (vs.3 G + C). Están vinculados, pues, por compartir una secuencia argumental de idéntica estructura, incluso se menciona la hora del

encuentro, siendo coherente desde todos los puntos de vista la sustitución de una por la otra.

Las versiones aquí estudiadas presentan una gran uniformidad no sólo entre ellas sino con respecto a las documentadas en todas las colecciones andaluzas, compartiendo las características que se han analizado. Hecho infrecuente, pues lo normal es que los finales en un conjunto tan amplio de versiones se diversifiquen. Pero aquí el éxito de la boda final le ha garantizado su supervivencia.

C. ROMANCES LÍRICOS

EL PRISIONERO

Hay testimonios de que existían dos versiones de este romance en la tradición antigua: una más novelada y larga incluida en el *Cancionero de romances de 1550*, que acababa con la liberación del prisionero por un gesto compasivo del rey; y otra más breve y lírica, que terminaba de forma trunca con la muerte del “avecica” a manos del balletero y con la queja del prisionero. Ésta última, la más lograda artísticamente, se incluyó a lo largo de los siglos de Oro en el *Cancionero musical de Palacio*, en el *Cancionero general* en el *Cancionero de romances s. a.*, en la *Primera Silva* y en varios pliegos y es la que se encuentra más difundida en la tradición moderna¹⁰⁴. Según Díaz – Mas, en el s. XVI se hicieron sobre la versión breve glosas interpretando la prisión como una metáfora de la cárcel de amor, lo que, sin duda contribuyó a su mayor difusión en detrimento de la larga. (Ver nota).

En las colecciones andaluzas de la tradición moderna es un tema que empieza a dar muestras de retroceso en la memoria de los informantes, como lo demuestra el hecho de que no se recoge con profusión: en *RGA, I, Cádiz*, se

¹⁰⁴ Para la historia del romance véase P. Díaz –Mas, *Romancero*, 1994, pág. 284; y P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 306.

publican 4 versiones; en *RGA, II, Huelva*, sólo 2, muy modernizadas; en *R. Aljarafe*, 6; en *R. Arahal*, 1; y en *R. Guadaíra*, 1;

En esta colección solamente se ha recogido 1 versión de *El prisionero* como romance autónomo. Frente a esta única versión, tenemos los fragmentos que encabezan las versiones 2, 5 y 13 de *Gerineldo + La Condesita*, analizadas en el apartado anterior.

De todas estas muestras del romance, cuatro en total, ninguna desarrolla la trama hasta el final; son pues, versiones todas ellas trucas: en dos no se menciona siquiera la prisión y las otras dos se cierran con dicha mención. Carecen del motivo del pájaro que alivia la soledad del preso y la triste muerte de éste a manos de un cazador, que completarían la materia argumental de este romance, ya de por sí, escasa, documentada en otras colecciones.¹⁰⁵

Este romance, uno de los más sugerentes y líricos del romancero, ve reducida a la mínima expresión los elementos narrativos, pudiéndose considerar un romance-escena. En él, un preso se lamenta, en pleno mes de mayo, de su triste estado y ve aumentada su pena al perder un pajarillo que era su único contacto con el mundo exterior.

Reiteradamente ha sido motivo de estudio el carácter alegórico de este tema, estructurado en base a términos con significados figurados que van más allá de la primera lectura del texto, situando la composición en una dimensión lírica propia, cuyo sentido se sitúa en el ámbito semántico amoroso. Los elementos que lo integran adquieren su verdadera dimensión significativa dentro del contexto simbólico al que pertenecen.

En primer lugar tenemos “el mes de mayo”, motivo sobradamente utilizado en la lírica como símbolo del renacimiento de la vida, y por ende, del amor, que tiene lugar en la estación primaveral. En esta época asistimos a una transformación

¹⁰⁵ Por ejemplo, en el texto 2 de *RGA, I, Cádiz*, págs. 159-160, tenemos los motivos completos del romance tradicional.

de la naturaleza: “cuando la cebá se seca y los trigos cogen colores” (vs.1); a una explosión vital en forma de florecimiento: “Unos se regalan lirios, otros se regalan flores” (vs.1), que tiene su correlación en el despertar de los impulsos amorosos: “Cuando los enamorados se hacen promesas de amores”. Las versiones 2 y 13 de *Gerineldo* + *La Condesita*, llegan hasta la mención del prisionero, cuyo significado también trasciende el primer sentido para convertirse en imagen que simboliza la prisión de amor, motivo tan recurrente en la poesía cancioneril del siglo XIV: “Y yo siempre desde niño metido en estas prisiones” (vs.13 *G* + *C*), que contrasta con el ambiente festivo y gozoso descrito anteriormente. Relacionada con la prisión están las aves, bien la calandria, la tórtola o el ruiseñor, que son imágenes de la libertad y que, aunque no se ejemplifica en nuestras versiones, son frecuentes en Andalucía: “Una era la calandria y el otro, el ruiseñor, // y la otra, la tortolita que anda de terró en terrón.” (*RGA, I, Cádiz*, vs.3)

El tema del romance se plantea así como una oposición semántica entre la exhortación a la vida simbolizada por el mes de mayo y los elementos agrupados en torno a él y la privación de la libertad, simbolizada por la prisión amorosa o desamor.

En *El prisionero* nos encontramos también expresiones formulaicas, recurrentes en el romancero, como son los nombres reduplicados: “Mes de mayo, mes de mayo”, “Allá por el mes de mayo” (vs.1), que son parte importante en el proceso creativo de innumerables romances (recordemos el “Gerineldo, Gerineldo” “Vaquerito, vaquerito” de *Gerineldo*, “Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan” de *Conde Niño*, etc...), que contribuyen a la proyección lírica y estética del texto.

A pesar de su brevedad, o tal vez a causa de ella, *El prisionero* es un romance poco recordado en la zona, bastante menos que en *RGA, I, Cádiz*, *RGA, II, Huelva*, el *Aljarafe* y *Alcalá*; las escasas muestras que se han recogido de él presentan un texto muy mermado y desgastado que sobrevive diluido en romances de más entidad como *Gerineldo*.

D. ROMANCES DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

MARIANA PINEDA

El romance de *Mariana Pineda* debió de nacer coetáneo a los hechos que narra.¹⁰⁶ En él se recrea con bastante fidelidad la historia de Mariana Pineda, heroína de la causa liberal nacida en Granada en 1804. Mariana fue denunciada y enjuiciada por haber bordado una bandera española con el lema: “Ley. Libertad. Igualdad.”, supuestamente destinada a alguna conspiración liberal. Al parecer se le ofreció el perdón a cambio de denunciar a sus cómplices pero ella se negó a delatarlos y murió en el garrote vil en 1831, mientras se quemaba la bandera.

Su figura se popularizó de inmediato y adquirió dimensión de mito, convirtiéndose en fuente de inspiración no sólo en la literatura (García Lorca utilizó la historia para una obra de teatro: *Mariana Pineda*) sino en otros campos.

Una de las mujeres que me lo han cantado afirma haber tenido en casa un cartel que representaba a Mariana Pineda con las manos en posición horizontal, tocándose los dedos centrales como símbolo de la igualdad. Según Carmen, “por eso la mataron”. Es decir, se convirtió en la imagen de una ideología, de un mensaje de justicia social que ha perdurado hasta nuestros días.

Mariana Pineda, es un ejemplo de tradicionalización de un tema de origen tardío propiciada por una rápida adopción popular que le ha abierto las puertas a los cauces de transmisión oral propia de los romances tradicionales.

En las colecciones de la tradición oral está bien representado, manteniendo en la actualidad una más que aceptable conservación: en *RGA, I, Cádiz*, constan 6 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 3; en *R. Aljarafe*, 7; y en *R. Guadaíra*, 2. En la zona se han recopilado 6 versiones de este tema, todas ellas bien conservadas.

¹⁰⁶ Véase Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 95.

La trama, que incorpora ciertos elementos dramáticos necesarios para su fabulación (como la escena de la madre con sus hijos suplicantes), desarrolla con bastante fidelidad los sucesos reales. Resumidamente tendríamos: 1º Mariana sale de paseo y es advertida del peligro que corre por bordar la bandera; 2º Es apresada por ello y se le insta a declarar quién le ha encargado ese trabajo, a lo cual ella no accede; 3º Se utiliza a sus hijos como medio de presión, sin resultado; 4º Finalmente muere por no haber accedido a delatar a sus cómplices.

Hay divergencias en cuanto a la forma de la muerte expresada en los romances, generalmente la horca, y la real, que fue a garrote vil: “En la horca apretó la cigüeña, su garganta en un hilo quedó” (vs.4). La versión 6 introduce un motivo, poco extendido y con toda seguridad no histórico, que se encuentra también en versiones de Cádiz: la delación de una criada como causa de su apresamiento: “A eso llega la moza traidora a su ama un beso falso da” (vs.6)

En las secuencias que siguen hay que destacar el detenimiento desde el punto de vista expresivo en los detalles más dramáticos: la crueldad de utilizar a los hijos para conseguir una confesión: “Le pusieron sus hijos delante por si algo podían conseguir” (vs.6); los hijos pidiéndole a su madre que vuelva con ellos: “Y sus hijos le dicen llorando: -Vente a casa, querida mamá” (vs.1); y, en fin, la descripción escabrosa de la muerte: “El verdugo apretó la lengüeta, su garganta unida quedó”(vs.3) que se enfatiza con el llanto de la ciudad: ¡Ay, qué día de luto en Granada, que las piedras las hizo llorar! (vs.4).

Todo ello le confiere un tono expresivo poco contenido y menos lírico, donde se potencian los efectos melodramáticos de la historia, como suele ser característica habitual en los romances tardíos popularizados, de creación relativamente reciente. Los romances de las colecciones andaluzas difieren muy poco de los de esta colección, debido a la escasa trayectoria histórica del tema en la oralidad.

ATENTADO ANARQUISTA CONTRA ALFONSO XII

Creado para dar cumplida noticia de un acontecimiento real, este romance hubo de ser compuesto con toda seguridad con inmediatez al suceso que narra, es decir, el atentado anarquista del que el rey Alfonso XII escapó milagrosamente el veinticinco de septiembre de 1878.

El tema se encuentra en la tradición moderna muy poco documentado, en *RGA, I, Cádiz* se publican 3 temas y en *RGA, I, Huelva*, sólo 1. También en la zona se ha recopilado 1 única versión aunque muy completa y bien conservada.

El romance, difundido en pliegos sueltos, da conocimiento de los hechos con unas características similares a las utilizadas en los romances de cordel, es decir, con predominio absoluto de los elementos narrativos, como corresponde a la funcionalidad de estas composiciones destinadas a difundir noticias de interés para el público. En realidad ésa es la funcionalidad de los romances históricos, con independencia de que su trayectoria en la literatura oral haya supuesto en muchos de ellos un cambio sustancial en su estructura y configuración. Por lo general en el proceso de tradicionalización el resultado suele ser el desgaste de la materia histórica, el fragmentarismo del romance y el aumento de la expresión poética, como ocurre en *Mariana Pineda*, por ejemplo.

El texto recopilado en la Campiña está aún muy poco desvirtuado, conteniendo todos los detalles de la trama que narra el intento fallido de un militante anarquista de dar muerte al rey Alfonso XII con un disparo. Tras el fracaso, el joven es detenido, sentenciado a muerte y ejecutado públicamente.

Como es habitual en el romancero vulgar, con objeto de dar veracidad a la narración, en el *incipit* se da cumplida cuenta de los datos circunstanciales: lugar y personajes, en este caso, incluso, la fecha exacta, que coincide en el día pero no en el mes con la fecha real del suceso, que tuvo lugar en septiembre y no en mayo,

como consta en el romance: “El veinticinco de mayo en Madrid se presentó // un joven desconocido, natural de Castejón”.

Como motivos dramáticos insertos en la narración tenemos: “el perdón” del rey, acto generoso pero inútil, ya que un deseo personal no puede interferir la acción de la justicia, que cumple su cometido de alabar la figura real: “Ya lo meten en capilla, le toman declaración // lo sentenciaron a muerte pero el rey lo perdonó”; la preocupación del condenado más por su esposa y su hijo que por su propio destino: “Que es una muerte muy cruel, // que son mis hijos y mi mujer”; “la despedida” del matrimonio: “Adiós, Oliva del alma, Oliva del corazón // adiós, Oliva del alma, Oliva del corazón”; “la dignidad” del condenado a muerte: “Bajó del coche con gran valor // subió al tablado y se sentó” y en fin “la exhortación” al público de que guarden su memoria y continúen su causa: “Os suplico, madrileños, que se acordéis de mí, // que vine a ganar la patria y no la pude conseguir”.

En conclusión estamos ante un romance noticiero de reciente composición con una finalidad muy concreta de difundir un acontecimiento político utilizando con relativo buen acierto los recursos propios de la literatura narrativa de este tipo.

¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?

Este romance, al igual que el de *Mariana Pineda*, y *El atentado anarquista contra Alfonso XII*, debió de nacer con escasa posterioridad al hecho que lo inspiró: la muerte de la jovencísima reina Mercedes de Orleans, esposa de Alfonso XII, que falleció en 1878 cuando contaba apenas dieciocho años. La nación sintió un profundo dolor por esta pérdida, que se tradujo en una rápida popularización del acontecimiento y en una adopción del tema para inspirar romances y otras composiciones cantadas. Con la finalidad de dar cauce formal a esta balada incipiente se tomó prestado, por una similitud temática, el antiguo romance de *La aparición* también denominado *El palmero*, del que se hizo un *contrafactum*. Este

romance contiene en su primera parte el encuentro entre el marido, que vuelve al hogar después de una larga ausencia, y un peregrino o palmero que le sale al paso dándole la triste noticia de que su esposa ya ha muerto. En un momento del diálogo aparecen estos versos:

- ¿Dónde vas, el escudero, triste, cuitado de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi:
Ataút lleba de oro y las andas de un marfil,¹⁰⁷

Con ellos se dio principio al nuevo romance de Alfonso XII. La segunda parte de *La aparición* continuaba con la visión del espectro de la esposa, que le confirma su muerte y le suplica que no la olvide, en una escena no exenta de rasgos macabros:

Una visión espantable delante mis ojos vi;
hablóme por conortarme, hablóme y dixo así:
- No temas, el escudero, no ayas miedo de mí:
yo soy la tu enamorada, la que penava por ti.¹⁰⁸

A esta estructura formal, sucintamente descrita se vertió la narración de la muerte de la reina Mercedes, que se difundió extraordinariamente como canción de juego infantil y como tal ha perdurado hasta la actualidad. Baste decir que en la provincia de Cádiz se recogieron un centenar de versiones e igualmente frecuente es en Huelva y en las zonas sevillanas exploradas.

En la actualidad, el romance de Alfonso XII se documenta de dos formas: una corta que sólo desarrolla la parte primera del romance de *La aparición*, es decir, el diálogo del marido, con un interlocutor indeterminado, ya que desaparece la figura del peregrino palmero, y otra larga que desarrolla también la aparición de la esposa muerta representando con más fidelidad el romance originario.

Aunque son más frecuentes las versiones cortas, es decir, las que no incluyen el motivo de la aparición espectral de la esposa, de las dos formas se

¹⁰⁷ Cito por la versión que publica Di Stefano, *Romancero*, 1993, pág. 205, vv.5-8.

¹⁰⁸ Cito por la versión que publica Di Stefano, *Romancero*, 1993, pág. 205, vv.14-17.

recogen una gran cantidad de textos en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* se publican 9 versiones; en *RGA, II, Huelva* un total de 14; en *R. Aljarafe*, 10; en *R. Arahal*, 3; y en *R. Guadaira*, 3.

En esta zona no ha habido suerte con las versiones largas, de las que no ha aparecido ningún texto. Incluso los que se han recopilado, 6 en total, no son numéricamente abundantes teniendo en cuenta la popularidad del tema, por lo que cabe concluir que el deterioro del romancero oral afecta ya a romances muy extendidos y fáciles de recordar, como es éste.

Las versiones recogidas en esta colección, todas pertenecientes al grupo apocopado, no presentan divergencias entre ellas ni respecto a las de otros romanceros. Se inician, sin variantes, con los versos:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Si Mercedes ya está muerta, muerta está que yo la vi.

Éstos constituyen con absoluta regularidad el *incipit* de este romance, al que sigue una descripción de los detalles del real entierro: la nobleza del séquito: “Cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid” (vs.2); la belleza de la reina: “Su carita era de ángel y sus manos de marfil”(vs.2); y el rico atuendo, donde se enumeran diversos objetos todos ellos regalados por su esposo, con especial énfasis en los zapatos, que aparecen en 4 de las 5 versiones recogidas y cuyas sólidas conexiones semánticas con el ámbito de lo erótico - amoroso son sobradamente conocidas: “Los zapatos que llevaba eran de un rico charol // se los regaló Alfonsito el día que se casó.”(vs.4).

La descripción pormenorizada de los regalos (a veces con la poca fortuna de decir, incluso, su precio, como en la versión 4) adquiere su verdadero sentido dentro de un marco referencial de tipo simbólico. Las joyas, como anillos y pulseras, las telas como la seda, los vestidos, los pañuelos, las cintas... y otros aderezos personales salpican la lírica de todas las épocas como elementos de claras

reminiscencias eróticas y amorosas. En este romance, la enumeración de dichos objetos nos traslada a otro motivo tradicional que aparece con cierta frecuencia en el romancero: “el día de la boda”, momento culminante de la historia de amor, que es de lo que al fin y al cabo trata el romance, y que funciona creando un contexto de dramatismo: “Que se lo regaló Alfonso el día que se casó,” (vs.2).

No se han encontrado en la Campiña versiones extensas, de gran riqueza expresiva como algunas que se documentan en Cádiz,¹⁰⁹ que desarrollan enormemente detalles relativos al duelo por la muerte de la reina en una seriación paralelística de versos idénticamente estructurados, destinados a enfatizar visualmente el momento, cuyo final sí aparece en una de nuestras versiones: “Las farolas del palacio ya no quieren alumbrar // porque se ha muerto Mercedes y luto quieren guardar.” (vs.3).

La escasez del discurso narrativo configura esta balada como un romance escena, a la vez que le proporciona un carácter lírico poco frecuente en las composiciones tardías.

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA

Con una estética similar a la de los romances de cordel, este tema relata una historia de reencuentro paterno filial teniendo como escenario de fondo la guerra cubana. De las 6 versiones encontradas en la zona, solamente la 3 y la 5, ofrecen un texto deteriorado al que le faltan muchos motivos, aunque no los esenciales en la trama. El resto de las versiones se encuentran bien conservadas y dan cumplida cuenta de los hechos: un batallón de soldados cae en manos de unos insurrectos durante la guerrilla cubana. A punto de ser ejecutados, uno de los soldados llama la atención del jefe, que se interesa por su identidad. El resultado es el descubrimiento de que se trata de padre e hijo. Tras considerar que ninguno de los dos puede

¹⁰⁹ Se trata de la versión 4 de este tema, de 72 hemistiquios, en *RGA, I, Cádiz*, pág. 178.

abandonar su causa, se despiden, no sin antes dedicar el padre una suma de dinero a la madre para compensar su abandono.

La composición carece de un verdadero valor estético y queda muy alejada de la configuración poética de los romances tradicionales. Su carácter de romance tardío, aprendido y difundido de forma escrita en pliegos sueltos, con una corta historia dentro de la tradición oral, hace que los textos no difieran sustancialmente unos de otros, siendo prácticamente idénticas las versiones de esta zona a las de *RGA, I, Cádiz*, *RGA, II, Huelva* y las de las colecciones sevillanas.

FUSILAMIENTO DE GARCÍA Y GALÁN

Este romance se hace eco de una noticia de trascendencia política, como es la muerte de dos altos cargos militares de ideas republicanas por orden del gobierno monárquico.

Fermín Galán, que había participado con anterioridad en una conspiración contra la dictadura de Primo de Rivera, asumió el 12 de diciembre de 1930 el mando de una sublevación que pretendía la proclamación de la República. A dicha iniciativa se sumó su compañero y amigo Ángel García Hernández. Ambos capitanes, que contaban con apenas treinta años de edad, fueron condenados a muerte en un juicio sumarísimo el 14 de diciembre y fusilados pocos días después.

Sus muertes se convirtieron, como la de Mariana Pineda, en un símbolo de la lucha por la libertad y sus figuras se erigieron en referentes obligados para toda una generación que luchó por la caída de la monarquía y la proclamación de la forma de gobierno republicana. Mitificados como mártires políticos, inspiraron rápidamente el romance dedicado a extender la noticia de los hechos.

En la actualidad es un tema muy olvidado; en las colecciones andaluzas se documenta sólo en *RGA, I, Cádiz*, con 2 textos; y en esta parte de la Campiña, donde se han recopilado 3.

De composición sumamente reciente, el tema no presenta la forma propia de los romances de cordel, mucho más extensos y narrativos. Antes bien, se trata de un texto corto en todas las versiones, que no obstante, no ha sabido aprovechar la condensación semántica para elevar su tono lírico y presenta la consabida mediocridad discursiva característica de los romances vulgares.

El tema se configura como un romance escena y recoge los momentos de la despedida en que el militar, sabedor ya de su destino, dice adiós a su familia.

En el *incipit*, formulado al estilo del romancero de cordel, aparece un anacronismo, ya que se culpabiliza de la muerte de ambos militares a Franco, que en esas fechas aún no había instaurado su dictadura. Pero es una forma de convertirlo en prototipo del represor: “A las dos de la mañana cuando de Madrid salió // Franco con sus aeroplanos a defender la nación” (vs.2).

Tal vez este principio fue incorporado con posterioridad a las primeras versiones, pues en el texto 1, no aparecen esas referencias y su estructura recuerda más el formulismo tradicional: “Estando Galán y Hernández en la puerta de su casa” (vs.1).

“La despedida” es el tema central en todo el romance, motivo que también hemos visto en *Mariana Pineda* y en *Atentado anarquista contra Alfonso XII*. En todos ellos se dan dos lugares comunes: los personajes están todos condenados a muerte; y todos viven los momentos de máximo dramatismo en la despedida de sus familiares. Aquí el protagonista se despide de su mujer e hija: “Ponme mi hija delante que yo la quiero besar // por si un caso yo me voy y no la vuelvo a ver más.” (vs.3) y en la versión 1, también de la madre: “Adiós, madre de mi alma, madre de mi corazón // que hoy me quitan la vida por defender la nación.” (vs.1).

De los finales, todos coincidentes en la muerte de los protagonistas, cabe destacar el de la versión 3, que da cuenta abiertamente de las ideas políticas cuyas consecuencias se narran: “Nosotro(s) aquí no queremos crucifijo ni campana // nosotros queremos fundir de nuevo la España republicana.” (vs.3).

Por su tono subversivo el romance fue largamente prohibido durante la dictadura de Franco, lo cual sin duda es la causa de su retroceso en la tradición moderna.

E. ROMANCES SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA

LA BASTARDA Y EL SEGADOR

La recopilación de este romance en las encuestas realizadas en las comunidades sefardíes de Oriente, muy conservadoras para sus tradiciones, hace pensar que se trata de un romance antiguo, aunque no se cuenta con ninguna muestra de su existencia en los Siglos de Oro¹¹⁰.

En la actualidad es un tema muy difundido, como lo demuestra el considerable número de versiones que se han publicado en las colecciones romancísticas andaluzas: en *RGA, I, Cádiz*, 8 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 7; en *R. Aljarafe*, 8; y en *R. Guadaira*, 2. En esta colección se cuenta con 10 versiones, que ejemplifican con claridad que este tema goza de una notoria preferencia por parte de los transmisores, y que ha conseguido sobrevivir en la memoria colectiva hasta la actualidad con bastante energía.

El romance desarrolla una historia de seducción por parte de una dama hacia un humilde segador con una trama básica que incluiría tres momentos

¹¹⁰ Sigo para estos datos el estudio de P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 340.

fundamentales: 1º Aparición de los personajes y diálogo en el cual tiene lugar la formulación del trato amoroso, que como tal se plantea la relación: se solicitan unos servicios a cambio de una paga; 2º En cumplimiento de lo acordado el segador yace con la dama durante toda la noche y es recompensado, según lo prometido, con una suma importante de dinero envuelto, generalmente, en un pañuelo de holanda; 3º El segador pierde la vida como consecuencia de la relación mantenida con la mujer, siendo su propio entierro el triste fin de la paga recibida.

Como se ve, la historia repite un motivo frecuente en la literatura y en el romancero: la seducción de un hombre por parte de una mujer de rango social superior (lo vimos, sin ir más lejos, *Gerineldo*, y lo veremos más adelante con *La dama y el pastor*), aunque con matices que confieren al argumento de este romance un perfil especialmente duro y escabroso¹¹¹.

El encuentro amoroso se plantea en términos de un contrato de compra y venta, de un intercambio que se lleva a cabo en el ámbito de lo puramente físico, que contrasta con el tratamiento habitual del amor en la literatura, que lo sitúa, en mayor o menor medida, en un contexto de conexiones semánticas en el campo de los sentimientos y la emocionalidad. Raras veces se encuentra un amor tan despojado de afectividad y tan exento de idealización como el que se plantea aquí.

Desde el punto de vista de la configuración del discurso de este romance, hemos de destacar el procedimiento metafórico que vertebra su estructura expresiva, mediante el cual toda la terminología relativa a la “siega” adquiere significado en el ámbito de lo erótico y amoroso, en un juego de ambigüedad conceptual: “Que si quiere usted segar cebada de mi sembrado”(vs.10), “Siégala, buen segador, que será muy bien pagada”(vs.4) “Que está en medio dos columnas

¹¹¹ Véase para el tratamiento de la mujer que toma la iniciativa en el amor, el estudio de Julio Rodríguez Puértolas, “El amor y la mujer en el *Romancero* viejo castellano”, en Claude Bremond y Sophie Fisher (eds.), *Le “Romancero” Iberique. Genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Collection de la Casa de Velásquez, 1995, págs. 73-84; y además P. Piñero, “De lo que aconteció a la reina doña Ginebra en el camino de Córdoba”, en P. Piñero (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, 2 vols., Sevilla, Univ. de Sevilla, 2005.

donde descansa mi alma” (vs.1), “Que la tengo en dos columnas que me las rezume el agua” (vs.3) “A eso de la medianoche doce gavillas llevaban”(vs.2). Como se ve, se ha creado una serie de correlaciones semánticas que trasladan el primer sentido de los términos a su sentido figurado creando una clave significativa propia del romance.

Pero para la elección del conjunto metafórico se han tenido muy en cuenta las reminiscencias del término principal: “segar”, que conecta con el motivo folclórico y tradicional de “cortar la flor”, “cortar la rosa”, “cortar las cintas”... (recordemos el “cortar rosas y lirios”, de *Gerineldo*).

Aun siendo la sucesión de metáforas eufemísticas la nota más destacada y característica de la estética del romance, no se pueden dejar de lado otras manifestaciones simbólicas no circunscritas a él sino de carácter generalizado: “la ropa del segador”, cuya descripción enlaza con una tradición ancestral que confiere a los vestidos significados en el campo de lo erótico – amoroso y más concretamente como una alusión a la predisposición amorosa: “uno de los segadores gasta la ropa de holanda”; “la hoz de fina plata”, que es al segador lo que la espada a los caballeros, y de cuyo simbolismo fálico ya hemos tenido ocasión de hablar; “los deiles de oro”, perteneciente al mismo uso tradicional en el que los objetos personales adquieren valores mágicos (como en los cuentos de hadas) y poseen propiedades excepcionales. En este caso el ser “de oro” no hace más que redundar en el sentido iniciado con la mención de la ropa; “el pañuelo de holanda” donde la dama depositó la paga y que es sinónimo de su propia honra: “Que más valía el pañuelo que lo que dentro llevaba” (vs. 10).

El logro expresivo de este romance radica, como vemos, en la utilización de una intrincada red de términos de sentido metafórico pero transparente, con los que se designa eufemísticamente una relación sexual, que queda salvada de la vulgaridad por lo acertado de su forma expresiva.

En cuanto a las versiones recopiladas en la zona, se mantienen los *incipit* con gran integridad y la mayor parte de los motivos, oscilando apenas algunos detalles como el diálogo de la dama con su padre (vs. 1,5,8,9) que, alertado por el ruido, le pregunta a la hija qué está pasando, en una escena donde aparece “la autoridad paterna”, “el padre – Dios, que todo lo sabe” como motivo folclórico frecuente en las historias de amor, tal como sucede en *Conde Claros y Gerineldo*, sólo que aquí no hay castigo para la hija.

En la versión 3 se explicita la condición noble de la dama, dato que por lo general se ha perdido en las versiones andaluzas, donde la protagonista es una señorita acaudalada sin más: “Rey Conde tenía una hija que Paquina se llamaba // la rondan condes y marqueses y a todos los despreciaba” (vs.3). Esta referencia a la nobleza de la dama se documenta con más frecuencia en el norte peninsular ¹¹².

En cuanto al final, la mayor parte de las versiones, tanto las de las colecciones mencionadas al principio como las de ésta coinciden en la muerte del segador derivada del exceso sexual cometido. Algunas versiones no especifican nada sobre la muerte (vs.1, 7), terminando con la determinación del segador de no volver: “Sí, señora, volveré, pero serán las espaldas”; y sólo una (vs. 4) plantea que el segador murió, no por un exceso amoroso, sino a manos de la dama: “Y al bajar las escaleras ella le tiró la espada”.

En este planteamiento se deja entrever que la dama dio muerte al segador para proteger su nombre.

¹¹² Compárese con estos versos de la versión asturiana que P. Piñero publica en *Romancero*, 1999, pág. 338, procedente de Suárez, *Silva asturiana* VI, NCR, 1997, págs. 248-249:

“El emperador de Roma tiene una hija galana
veintiséis condes la quieren, caballeritos de fama,
y como era tan bonita y a todos los desdichara”

LA DAMA Y EL PASTOR

Este romance es el primero del que se tiene un texto escrito gracias a que fue transcrito por un estudiante de derecho, Jaume de Olesa, en 1421. A partir de ahí su difusión fue enorme, encontrándose documentado en los siglos XVI y XVII a través de pliegos sueltos. También hay constancia de que formara parte del bagaje cultural de los judíos expulsados de Castilla. Incluso en el siglo XVIII, época poco propicia para el romancero, éste se difunde en pliegos de cordel¹¹³.

Este tema ha sufrido diversas modificaciones a lo largo de su dilatada existencia, tanto formales como temáticas. En primer lugar, el romance entraría dentro de los que, según Menéndez Pidal¹¹⁴, tienen en sus orígenes la adopción de temas líricos medievales, como éste de la “serranilla”, composición en las que tenía lugar el encuentro de un caballero con una pastora o serrana, a la que cortejaba. En este caso el enfoque está invertido puesto que es la dama la de estamento social más alto y la que pretende enamorar al pastor. Así pues, se trata de una canción refundida en metro de romance¹¹⁵.

Basadas en el romance, se hicieron a lo largo de los Siglos de Oro varias recreaciones en forma de villancico glosado, como la de Alcaudete en 1531, que alcanzaron una extraordinaria popularidad y que le han garantizado al tema una exitosa trayectoria dentro de la tradición oral, siendo el origen de la mayoría de las versiones que se recogen en la actualidad. La más importante aportación de estas glosas fue la de introducir un estribillo de pie quebrado: “e dixo el vil”, que en el siglo XVIII se transformó en el verso octosílabo agudo: “responde el villano vil”, base de las reiteradas respuestas del pastor.

¹¹³ Para los datos de la historia de este tema y las observaciones de las versiones editadas, véase Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, 1977-78, tomos X y XI; Enzo Levi, “El romance florentino de Jaume de Olesa”, en *Revista de Filología Española*, XIV (1927), págs.134-160; y Díaz-Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, 1976, págs. 211-215.

¹¹⁴ Véase Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, 1993, pág. 21-22.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 242.

A pesar de su popularidad en épocas anteriores y su excepcional trayectoria como romance conocido de forma escrita, su presencia en los repertorios romancísticos actuales no es todo lo abundante que hubiese cabido esperar: en *RGA, I, Cádiz* se publican 6 versiones; en *RGA, II, Huelva* solamente 2, de apenas ocho versos y no se encuentra ninguna muestra en *R. Aljarafe*, *R. Arahal* ni *R. Guadaíra*. En la zona que nos ocupa se han encontrado 4 versiones, 1 de ellas recopilada hace dos décadas, confirmando la tendencia de que ya no es un tema frecuente.

El romance presenta una estructura paralelística que alberga el diálogo entre los dos personajes: la dama y el pastor, de tal manera que a la proposición de la primera para que el pastor abandone su vida en el campo y se case con ella le sigue invariablemente la negativa de éste, objetando que tiene que irse al monte con su ganado. El resultado es una serie indeterminada de sucesivas intervenciones, al cabo de las cuales el pastor no ha variado un ápice su respuesta. No cabe duda de que el carácter lírico que subyace en el origen de este romance ha determinado la escasez de su materia narrativa.

El tema, como se ha dicho antes, procede de las serranillas medievales, sólo que aquí el requerimiento amoroso es iniciativa de la mujer, como tantas otras veces en el romancero, caracterizada como una dama de mayor encumbramiento social que el pastor y al que le hace una serie de ofrecimientos en un doble sentido: una vida regalada de riqueza y sus propios encantos personales¹¹⁶.

En el primer sentido funcionan los objetos que tienen un valor marcadamente material, como el coche: “Mi padre te diera un coche”(vs.1), “Comieras en plato fino”(vs.3,4); y en el segundo tenemos los regalos que tienen una doble lectura como metáforas amorosas: “Mi padre te diera un huerto// pa que

¹¹⁶ La dama que hace a su amante el ofrecimiento descarado de su propio cuerpo no es del todo infrecuente en el romancero. Compárese el pasaje de *La dama y el pastor* con éste otro del romance de *Rosafiorida* en Piñero, *Romancero*, 1999, págs. 260-261):

“Mas lleváesme estas cartas a Francia la bien guarnida,
diéselas a Montesinos, la cosa que yo más quería;
dile que me venga a ver para la Pascua florida:
darle he yo este mi cuerpo, el más lindo que hay en Castilla”

sembraras en él coles, rábano(s) y pimientos” (vs.1), “Si te vinieras conmigo// durmieras entre almohadas”, “Durmieras entre colchones” (vs.2), y aquéllos que constituyen el ofrecimiento de la dama de su propio cuerpo, realizado de forma explícita y sin paliativos, utilizando los términos “el pelo” y “la cintura” con toda su carga conceptual como referencias eróticas:

Si te casaras conmigo
gozarías de mi hermosura,
de mi madeja de pelo
y mi delgada cintura. (vs.3)

Igualmente explícito tenemos: “Si te casaras conmigo durmieras entre mis brazos”, “Durmieras entre mis pechos”(vs.4).

En todos los casos el pastor no se deja convencer y rechaza sistemáticamente los agradables ofrecimientos de la mujer. La lectura que pueda tener tal obstinación del personaje ha sido objeto de diversas interpretaciones, algunas de las cuales, como la de Menéndez Pidal¹¹⁷, sugieren que el romance posee un trasfondo moralizante donde la mujer representa la tentación del pecado y el pastor el hombre prudente y justo que ha sido capaz de escapar de ella.

Opinión que sería perfectamente sostenible, pero según lo que he podido constatar en las entrevistas, los propios informantes perciben el romance como una burla, como una ridiculización de los “hombres muy brutos”, que son menospreciados incluso dentro de sus propias comunidades vecinales¹¹⁸. Y sin llegar tan lejos, pienso que el romance es susceptible de una interpretación más directa y menos rebuscada, en tanto que plasma la dificultad de un cambio brusco en los modos de vida, extensible a cualquier individuo, en general, y al pastor, en particular. ¿Acaso podría el pobre pastor, aunque quisiera, adaptarse al refinamiento que se le ofrece?

¹¹⁷ Según Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico, I*, pág. 341-343.

¹¹⁸ Recuérdese el refrán popular que glosa una narración breve sobre este tema: “El peor mal de los males / es bregar con animales”.

No me cabe duda de que la idea del casamiento con la dama asusta al pastor, consciente de no estar a la altura de lo que se le pide. También el segador de *La bastarda y el segador* objetó que “esa cebada no es pa mí, / que es pa condes y marqueses, / que es lo que a usted le iguala”(vs.3). Sólo que en este caso el personaje se encuentra ennoblecido como figura literaria: no es un segador cualquiera a pesar de la humildad de su trabajo, él lleva la “ropa de holanda”, “los deiles de oro” y “la hoz de plata”, es decir, de alguna manera ha recibido un encumbramiento que lo equipara a la mujer. Cosa que no ocurre con el rústico pastor.

El tema se configura en base a la relación de oposición entre dos campos semánticos: el de la dama, en el que encontramos “rico huerto”, “platos finos”, “colchones”, “almohadas”, “brazos”, “pechos”...; y el del pastor asociado al “ganado”, “la sierra”, “las cañadas”, “los terrones”, “los barbechos”, los “dornillos”. De forma paralelística, con la misma construcción sintáctica, y a veces hasta léxica, como en la versión 4, se suceden los ofrecimientos de la dama y la negativa invariable del pastor:

Respondió el ingrato de él:
- Yo contigo no he tratao,
tengo en la sierra el ganao,
allí me debo de ir. (vs.4)

En las versiones de la zona, que difieren muy poco de las publicadas en *RGA, I, Cádiz* y *RGA, II, Huelva* se ejemplifican las dos formas con las que se presenta el tema en la actualidad: la que da comienzo directamente con el diálogo de los personajes (vs.2) y la que presenta una brevísima introducción narrativa (vs.1,3): “Estando un pasto(r) en la sierra / de amores muy descuidado / llegó una dama y le dijo / que si quería ser casado” (1). También se cantan con estribillo, como es habitual en este tema, algunos tan curiosos como el de la versión 3: “Que muera Napoleón”, que aprovecha la popularidad de la canción para expresar una opinión política.

LA DONCELLA GUERRERA

Especialmente bien recordado, este romance es uno de los que con más entereza y vitalidad han llegado hasta nuestros días, originando la aparición de abundantes y variadas versiones en las colecciones de la tradición moderna. Tanto en la provincia de Cádiz, como en la de Huelva y las zonas de Sevilla de las que nos venimos ocupando se han recopilado un número elevado de textos, como se puede constatar en las versiones publicadas: 9 en *RGA, I, Cádiz*; 11 en *RGA, II, Huelva*; 7 en *Aljarafe*, 1 en *R. Arahal*; y 3 en *R. Guadaíra*.

En la Campiña Oriental se han recopilado 19 versiones, pertenecientes a las dos variantes formales en que se suele presentar el tema: una larga, con profusión de motivos y otra considerablemente más abreviada, que se conserva como canción infantil.

Perteneciente al folclore universal, el motivo de “los personajes disfrazados” por diversas causas y con diversas finalidades se encuentra también con cierta frecuencia en el romancero, recordemos *Conde Claros en hábito de fraile*¹¹⁹. En este caso concreto estamos ante “la mujer disfrazada de varón”, tema de enorme difusión no sólo en la tradición hispana sino en toda la literatura europea, que alcanza además otros géneros literarios como el teatro y la narrativa. A pesar de su probada antigüedad, ya que aparecen sus versos iniciales en una comedia del s.XVI, *Aulegraphia*, no se encuentra incluido en las colecciones de romances de este siglo. En cuanto a las manifestaciones en otras literaturas, se tienen una canción y un

¹¹⁹ Véase el estudio de G. Cándano Fierro “Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances”, en *Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992, págs. 147-158, donde hace un estudio de la función del disfraz en *La Condesita*, *La doncella guerrera* y *Conde Claros en hábito de fraile*; y François Delpéch, “La doncella guerrera: Chansons, contes, rituels”, en *Forma breves del relato (Coloquio de la Casa de Velásquez...1985)*, Univ. de Zaragoza, 1986, págs. 57-86.

cuento italiano, una balada alemana y una canción francesa, incluso una canción popular china.¹²⁰

El motivo del disfraz aparece con enorme frecuencia en la dramaturgia nacional en los Siglos de Oro, formando parte importante en la trama argumental dando lugar a las situaciones de enredo que tanta aceptación tenían entre el público. Dentro del romancero nos encontramos igualmente con numerosos ejemplos: la infanta de *La Condesita* se disfraza de peregrina, Conde Claros de fraile, el marido de *Las señas del esposo* de soldado desconocido...

La doncella guerrera narra la peripecia de una mujer que, para salvaguardar el honor de la familia, acude a la guerra vestida de varón. En realidad, incluso en las versiones más largas, el argumento es escueto: 1º El rey exige a los padres de familia del reino que envíen un hijo para su ejército, lo cual provoca la desesperación de un sevillano que sólo tiene hijas; 2º La más pequeña decide suplir la falta de un varón disfrazándose y asumiendo el papel de soldado; 3º El hijo del rey se enamora de ella y, atormentado por dicho sentimiento, la somete, por indicación de su madre, a diversas pruebas para aclarar su identidad; 4º Descubrimiento de la condición femenina de la doncella, momento a partir del cual se dan diversas opciones como final.

Temáticamente el romance gira en torno a la ocultación de la identidad no personal sino sexual de la doncella, al sentimiento misterioso que despierta en el príncipe (no en el oyente, que está al tanto de la verdad) y a su descubrimiento final.

Es necesario mencionar el hecho de que sea “la más pequeña”, la que posea el valor necesario para ejercer de heroína, tal como sucede en los cuentos populares infantiles: “Un día a la más pequeña le tira la inclinación” (vs.5)

El romance está estructurado desde el punto expresivo en dos partes: la transformación inicial y las pruebas del reconocimiento, ambas construidas en base

¹²⁰ Véase Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, 1993, pág. 202

a una serie paralelística de preguntas y respuestas, tal como vimos también en *La dama y el pastor*, que confieren al texto una estructura concéntrica¹²¹. En la primera, el padre pregunta cómo va a disimular las partes de su cuerpo que delatan su condición femenina y la hija va respondiendo. Y en la segunda, la madre propone a su hijo cómo descubrir al enigmático “caballero don Marcos” y el hijo responde sobre los resultados infructuosos de las pruebas. La forma dialogada preside, pues, la composición que de esta forma gana expresividad y fuerza dramática, recurso muy habitual en el romancero.

Entre ambas partes media el momento, breve pero decisivo, del enamoramiento del hijo del rey, que indistintamente se produce a raíz de una exclamación de la doncella, que distraídamente la hace en femenino: “Y un día montá a caballo la espada se le cayó.// - ¡Maldita sea mi espada y maldita sea yo!” (vs.10); o sin un motivo desencadenante concreto: “Siete años peleando y nadie la conoció // tan sólo el hijo del rey que de ella se enamoró” (vs.8). La atracción amorosa que experimenta el príncipe hacia el caballero le hace caer en una profunda turbación pero a pesar de su desasosiego está convencido de que lo único que explicaría tan extraño enamoramiento es que se tratara de una mujer y que la única solución es buscar la verdad.

En este momento aparece también el sobradamente utilizado motivo de “la madre como confidente de los asuntos de amor: “Madre mía de mi alma, me estoy muriendo de amor” (vs.17), que aparece tanto en la lírica tradicional como en el romancero. Recordemos, por ejemplo, el diálogo de la madre y la hija en *Conde Niño* o la escena de *La infantina*, en la que el caballero va a pedir consejo a su madre, mientras pierde a su amada¹²². En este caso, una madre mucho más bondadosa, cómplice del hijo enamorado, le va sugiriendo argucias para conseguir

¹²¹ Según la denominación que utiliza Mercedes Día-Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, 1976, págs. 65-68.

¹²² Este tema no figura en la presente colección pero se puede consultar la versión que edita P. Piñero, *Romancero*, 1999, págs.316-317.

desvelar el secreto del enigmático caballero don Marcos con el siempre repetido formulismo: “Pues convídala, hijo mío...”

Las pruebas a que es sometida la muchacha, motivo folclórico de enorme tradición, reproducen un mismo esquema y cada una plantea dos reacciones, una masculina y otra femenina, y se espera que en alguna de ellas la doncella elija la forma femenina y se delate. Para ello el hijo del rey la invita a una serie de actividades: pasear por un jardín, comprar en un mercado, sentarse, comer, beber, correr a caballo, hasta las pruebas finales de bañarse o dormir con él.

Con este esquema común se presentan dos familias de versiones, cuyas diferencias afectan sobre todo al aspecto compositivo: mientras en una se desarrollan profusamente los motivos y detalles relativos tanto al disfraz como a las pruebas para su descubrimiento, en la otra hay un acortamiento considerable, siendo muy utilizada como canción de acompañamiento en el juego infantil de saltar a la comba. La melodía también es sensiblemente distinta, siendo la de ésta última de ritmo mucho más ligero.

A) La que incluye las versiones que hemos denominado largas y que en este estudio constituyen una importante mayoría sobre las infantiles: 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19. En ellas se describe más de un motivo en la ocultación de la feminidad de la doncella, generalmente el pelo: “- Con ese pelito niña de hembra y no de varón // - Padre, mándame un barbero, un barbero afeitador” (vs.5); el pecho, “- Con ese pecho que tienes de hembra y no de varón // - Padre, cómprame un justillo, un justillo ajustador” (vs.19); y los ojos: “Esos ojos tan divinos de hembra y no de varón // - Padre, cuando a mí me miren al suelo los echo yo” (vs.6); y con menos frecuencia las manos: “Y esas manos que tú tienes de hembra y no de varón // - Padre me quito los guantes que me la(s) achicharre el sol”(vs.17); y el cutis: “Tienes el cutis muy fino para pasar por varón // - Yo me pondré, padre mío a los rayitos del sol” (vs.14).

Estas versiones presentan dos tipos de *incipit*: uno, (vs. 5, 6, 7, 17, 19) que explica la amenaza de muerte que pesa sobre los padres que no envíen un hijo a la guerra: “Han mandado echar un bando desde Sevilla a Aragón, // pena de la vida tiene el que no tenga un varón”, que no se da nunca en las versiones infantiles; y otro en el que la historia arranca directamente con el infortunado sevillano, padre de siete hijas sin que se explicite por qué esto se considera una desgracia (vs.3, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16): “A un pobre sevillanito la desgracia le dio Dios // de siete hijas que tuvo ninguna fueron varón”

B) La que integra las versiones de carácter infantil (vs.1, 2, 4, 11, 13, 18) y que presentan diferencias con las anteriores en cuanto suponen un acortamiento considerable de la fábula, tendencia sobradamente conocida en el romancero moderno de transmisión oral, y llevada al extremo en las variantes de carácter infantil que quedan reducidas a la mínima expresión (v 18). En ellas, por lo general, la transformación se reduce al pelo, siempre aparece el motivo de la espada que se le cae y no hay pruebas para el descubrimiento.

Atendiendo al análisis de los finales que presenta el conjunto de versiones, podríamos establecer varios grupos: las que concluyen con el enamoramiento (vs. 2, 4, 13, 18); las de final abierto después del descubrimiento de la verdad (6, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 19); las que explicitan boda o promesa matrimonial (vs. 5, 7, 11, 12, 15); y por último las que alargan el desenlace hasta el nacimiento de un hijo (1, 3).

Como vemos, estamos ante una rica gavilla de motivos y una enorme variabilidad en las versiones, signos inequívocos de la popularidad y la vitalidad de este romance, que se dan en general en todas las colecciones de la tradición moderna.

SANTA ELENA

En la actualidad este romance se encuentra de dos formas en la tradición moderna¹²³: una octosilábica, poco frecuente, y otra hexasilábica, muy difundida como canción infantil, siendo bastante generoso el número de versiones que se recogen de este tipo. En la presente colección contamos con 9 versiones, todas ellas derivadas de la hexasilábica, así como en *RGA, I, Cádiz* donde se publican 5; en *RGA, II, Huelva*, 11; en *R. Aljarafe*, 4; y en *R. Guadaira*, 3. El tema se encuentra bien representado cuantitativamente pero con poca variabilidad interna por lo que las versiones difieren muy poco unas de otras.

Surgido como novelación de la vida y martirio de Santa Irene, santa Elena en la tradición hispana, nada queda ya en este romance que dé cuenta de su origen religioso. La leyenda de la mártir portuguesa narra que, habiendo hecho voto de castidad, la joven se negó reiteradamente a contraer matrimonio con un rico caballero. Contrariado por el rechazo, el caballero mandó asesinarla y tirar su cuerpo al río¹²⁴.

Tal y como se puede observar en las actualizaciones de este tema en la tradición moderna, del que no se cuenta con documentación antigua, los elementos narrativos originales se encuentran sumamente desvirtuados, hasta tal punto que no se clasifica ya en el apartado de *romances religiosos*, sino en el de *conquista amorosa*. La trama sería la siguiente: 1º Un caballero pide posada en una casa donde viven junto con su madre tres doncellas y es autorizado a entrar, recibiendo gran agasajo por parte de sus anfitrionas; 2º A medianoche el caballero rapta a Elena, la aleja de su hogar y la asesina; 3º Al cabo de un tiempo, el caballero vuelve a pasar por el lugar de la tragedia y Elena resucita, manteniendo con él un pequeño diálogo.

¹²³ En Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 199-201, se publican dos textos: uno de cada tipo.

¹²⁴ Véase J. Pérez Vidal, "Santa Irene. Contribución al estudio de un romance tradicional" en *RDTP*, IV, 1984, págs. 518-569.

La estructura del romance incorpora numerosos elementos folclóricos y simbólicos, muchos de los cuales se han tratado a propósito de otros romances: “las tres hermanas, con protagonismo de la menor”, motivo recurrente en los personajes de los cuentos infantiles; “los objetos de oro y plata”, que poseen un marcado valor simbólico como referencias veladas a la predisposición amorosa y a la sensualidad: “agujas de oro, dedales de plata”(vs.9), que con el mismo sentido vimos en *La bastarda y el segador*, y que inaugura una serie paralelística con la misma estructura sintáctica que redundando en el mismo sentido: “Cubiertos de oro, cucharas de plata” (vs.9), “Colchones de hilo, sábanas de holanda” (vs.2), “colchones de pluma, sábanas doradas” (vs.8)...

Por otro lado: “la autoridad materna”, que al igual que “la autoridad paterna” en otros romances (como *Gerineldo*) ejerce de guardia de la doncella de las hijas: “Si mi madre quiere, yo de buena gana”(vs.2); “el rapto”, como alejamiento del hogar, con las connotaciones negativas que ello conlleva, pues este motivo es tradicionalmente origen de tragedias: “De las tres que había a Elena cogió. // La montó a caballo y se la llevó” (vs.3); “el enterramiento debajo de una planta”, que preludia un hecho mágico: “Debajo una planta allí la enterró” (vs.5); y en fin “la resurrección” de la doncella, precisamente al tirar de la planta, hecho sobrenatural nada frecuente en el romancero, aunque ya vimos un ejemplo en *Conde Niño*: “Tiró de una rama, Elena salió”, momento que aprovecha el caballero para pedirle perdón.

Las plantas mágicas como motivo folclórico aparecen en el romancero en más de una ocasión, a veces con unas connotaciones que las relacionan con la fertilidad¹²⁵. Así en el romance de *Tristán e Iseo*: “El agua que de allí sale una azucena regaba / toda mujer que la bebe luego se hace preñada” (Piñero, 1999, pág.261), o en el de *La infanta parida*: “En el palacio del rey hay una yerba

¹²⁵ Para el tema del simbolismo de las plantas consultar: Daniel Devoto, “Pisó yerba enconada”, en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 170-187.

sembrada / que cualquiera que la pise, iba a se(r) una desgraciada” (*RGA, I, Cádiz*, pág. 154).

Si bien los *incipit* mantienen una gran uniformidad en todas las versiones, algunas secuencias, aun siendo muy importantes para la trama, como la de la muerte, empiezan a desdibujarse. En cuatro de las nueve versiones: 1, 3, 7, 8, no hay referencias a la muerte, el caballero simplemente “la deja en el monte”; en las versiones 1, 4, 5, no hay referencias a la resurrección; y en las 3, 4, 5, 7 y 8 no hay petición de perdón a Elena.

Y en ninguna de las versiones se explicita el motivo de la cruel acción del caballero, que contrasta con la exquisitez con que fue recibido en la casa, aunque atendiendo a la expresión del texto, se crea en la primera parte, con términos simbólicos, una expectativa amorosa, que luego el caballero no vio cumplida, por lo que estalla su reacción violenta.

LA PEDIGÜEÑA

Este romance, procede, según Piñero y Atero¹²⁶, de una narración tardía tradicionalizada, encontrándose hoy en día difundido, aunque no excesivamente, por todas las zonas peninsulares. En esta colección constan 6 versiones e igualmente se encuentran textos en *RGA, I, Cádiz*, *RGA, II, Huelva* y *R. Guadaira*, pero no en *R. Aljarafe* ni en *R. Arahal*. La corta vida del romance en la oralidad, hace que las versiones sean entre sí muy homogéneas formalmente y no se aprecien entre ellas variantes dignas de mención. Su uso pertenece al ámbito de los juegos infantiles como canción de acompañamiento.

El romance se estructura como un romance escena, puesto que toda la composición es de forma dialogada y la materia narrativa es irrelevante. En él, un galán pretende a una señorita y ésta le da por respuesta una interminable serie de

¹²⁶ Véase Piñero y Atero, *RTM*, 1987, págs. 176-177.

peticiones, que deberá cumplir si quiere gozar de su amor. Ante la desmesura de lo solicitado, el caballero desiste de su empeño.

Como se ve, la trama argumental no puede ser menor. El texto da comienzo con el diálogo entre una joven y un caballero, que generalmente se presenta como jugador: “Al salir de una casa juegos...me encontré con una mujer” (vs.1, 2, 5, 6), aunque, a veces, esa circunstancia se omite, se trata simplemente de un hombre que ofrece a la joven un regalo, “un paño” a cambio de su amor: “Dios te guarde, señorita,...// te lavarás y te peinarás yo te regalaré un paño” (vs. 3, 4). La única utilización de términos con sentido figurado, se da en estas versiones donde aparecen “lavar” y “peinar”, verbos de reconocida trascendencia como símbolos amorosos, que hemos tenido ocasión de analizar en más de una ocasión, así como el “paño”, que funciona en el mismo sentido.

Tras este preámbulo, el resto de la composición está ocupada por la enumeración de los regalos que la joven exige, algunos de los cuales son hasta cierto punto razonables: “una casa grande” en la plaza del pueblo, “balcones y ventanales” con bonitas vistas, “cortinas de terciopelo”, “cama dorada”, “colchones de seda”...; pero otras son totalmente absurdas: “una parra de su casa a la iglesia”, “una fuente de vino y aguardiente”, “cuatro esclavos negros”, y un largo etcétera.

Al final, invariablemente, el galán huye, no sin antes despedirse de la muchacha irónicamente: “Quédate con Dios, María, que mañana volveré // no es mucho lo que tú pides, si encuentras quien te lo dé” (vs.3).

No se han encontrado en la zona versiones que, como algunas gaditanas, terminen con las palabras moralizantes de la niña que apostilla su victoria: “Por mucho que yo te pida, mucho más me pides tú // que tú me pides mi honra, mi vergüenza y mi virtud” (RGA, I, Cádiz, pág. 222).

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA

Por lo general, está bien documentado este romance en las colecciones andaluzas de la tradición moderna: se publican 4 versiones en *RGA, I, Cádiz*; 7 en *RGA, II, Huelva*; y en las colecciones sevillanas: 4 en *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal*; y 2 en *R. Guadaíra*. Y, siguiendo la misma tendencia, se han recopilado en esta zona 12 versiones.

La escasa trayectoria en la tradición oral de este romance de creación moderna, se hace patente en la uniformidad que presentan las versiones, tanto las pertenecientes a esta colección como a las anteriormente mencionadas. Los *incipits*, los motivos, la fraseología, los finales... se van repitiendo de forma mecánica en una y otra versión sin que se produzcan diferencias significativas que puedan tenerse en consideración. Ciertamente, el tema vive en la actualidad con gran energía pero con muy poca variabilidad.

La trama desarrolla una historia de adulterio en la que se distinguen varios momentos: 1º Un caballero se enamora en misa de una dama casada de gran belleza; 2º Diálogo en el que se da una declaración amorosa por parte de él y una respuesta negativa por parte de ella; 3º Tras un primer momento de abatimiento, decide perseverar en su solicitud; 4º Finalmente consigue ganarse la voluntad de la dama y ve su amor correspondido.

A pesar de no ser un romance de ascendencia propiamente tradicional, está construido en base a elementos que sí lo son: el *incipit* de tipo formulaico en el que tiene un significado destacado “la mañana”, tan utilizada en la literatura de tipo tradicional, tanto lírica como épica y que hemos tenido ocasión de ver con anterioridad a propósito de otros romances como el de *Conde Niño*. Este elemento se presenta, tanto en esta recopilación como en las otras estudiadas, en dos expresiones fundamentalmente: “Una mañana temprano” (vs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8), o “Un domingo de mañana” (vs. 7, 10, 11, 12), sin que esta diferencia se traduzca en diferencias posteriores.

A continuación y completando el verso, aparecen “la madre”, figura literaria importante en las aventuras amorosas, aunque aquí no desarrolla el papel de consejera que le es propio, tal como sucede en *La doncella guerrera*, por ejemplo; y “la misa”: “A misa fui con mi madre” o “Yendo a misa con mi madre”, lugar que también está muy enraizado como tópico en los escenarios amorosos y que con cierta frecuencia forma parte de romances como *La bella en misa*,¹²⁷ que desafortunadamente no se ha encontrado en la zona.

El “templo” es un término de ambigüedad semántica, es un punto de encuentro entre lo divino y lo humano. El amor que se sitúa en esta confluencia conceptual adquiere una dimensión deliberadamente equívoca entre la espiritualidad y el erotismo, términos no tan alejados como en principio pudiera parecer, pues la expresión del amor, así como la terminología referencial a la persona amada en clave divina, forman parte de la retórica amorosa de todos los tiempos. Dentro de este mismo romance y redundando en este sentido vemos que la mujer es comparada con un ángel: “Me he encontrado a una mujer que era más bella que un ángel”, verso que no falta en ninguna de las versiones.

Tras el lugar sagrado de la iglesia, llega otro cuyo significado es mucho más transparente y al que nos hemos referido también a propósito de otros temas, como el de *El prisionero*, por su valor simbólico en la escenografía amorosa: “el jardín”: “Y se ha entrado en un jardín, le dije que la adoraba”. La negativa de la dama alegando su deber como esposa, hace caer al enamorado en un estado de “desesperación”, que forma parte, al igual que los elementos que venimos destacando, de una larga tradición literaria, que recuerda el planteamiento del amor cortés de la poesía cancioneril. En la misma dinámica expresiva aparece “el pajarito” (canario o jilguero), cuya figura salpica un gran número de romances. Lo vimos en *El prisionero* y en *Conde Claros*, sin ir más lejos, siempre con

¹²⁷ Sobre este tema véase Piñero y Atero: “*La bella en misa* gaditana: un revuelo erótico- festivo en el templo” en *Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992, págs. 315-323.

connotaciones positivas como benefactor y aliado del que sufre, en este caso ejerce el papel de consejero que en otras ocasiones realiza “la madre”.

Finalizando el desarrollo argumental, de nuevo “el jardín”, en la escena del encuentro amoroso que tiene lugar una vez que la dama acepta la proposición del galán. Y no podemos dejar de mencionar “el asalto” que el enamorado hace de las tapias del jardín: “A las doce de la noche yo las tapias le asalté” (vs.1), que entronca con la imagen, muy utilizada en la literatura medieval, que expresa la conquista de la dama en terminología bélica, equiparándola con “el asalto a una fortaleza”. Con este sentido se utilizó, por ejemplo, en *La Celestina*, donde Calixto estaba obligado a saltar las tapias del jardín de Melibea para gozar de su amor¹²⁸.

El final, invariable en todas las versiones completas, se estructura con un sencillo juego de palabras basado en el nombre de la protagonista: “Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié”, donde “el agua turbia”, de claras connotaciones eróticas en la lírica popular, es la metáfora de la pérdida de su honor. Por último, la protagonista, en un intento de justificar su conducta, alega un refrán popular que reúne términos cuyo sentido está en consonancia con los anteriores: “tener sed” y “beber agua”¹²⁹, expresiones eufemísticas del deseo sexual y la satisfacción del mismo: “Que no se puede decir: “ese agua no beberé” // porque en un camino largo aprieta mucho la sed.” (vs.1)¹³⁰.

¹²⁸ Manuel Fernández Gamero menciona varios motivos de este romance coincidentes con *La Celestina* en *R.Guadaira*, pág. 85. Véase también Jean Paul Lecertna, “Le jardin de Mélibée (Métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de La Celestina)”, en *Trames. Travaux et mémoires de l'Université de Limoges*, U.E.R. des lettres et sciences humaines, Limoges, Univ. Limoges, 1978, II, págs. 105-138.

¹²⁹ Sobre el simbolismo de “la sed” y otros términos, véase P. Piñero “La configuración poética de la versión vulgata de *Don Bueso*”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje a F. López Estrada*, 2000.

¹³⁰ Véase G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, Bordeaux, Inst. d'Études Iberiques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, pág. 229. El refrán dice literalmente: “Nadie diga: desta agua no beberé”. Y se explica: “Avisa de la bueltas ke da el mundo”.

LA ASTURIANITA

Este tema se conserva en la tradición moderna como canción infantil, al igual que *Santa Elena*, con el que mantiene bastantes similitudes. No es un romance excesivamente conocido, en la zona se han recopilado 4 versiones, pero sí lo suficiente como para estar representado en las colecciones andaluzas: 2 versiones en *RGA, I, Cádiz*; 6 en *RGA, II, Huelva*; 3 en *R. Aljarafe* y 2 en *R. Guadaíra*.

Como característica destacable hay que señalar la notable uniformidad entre los textos, que repiten fielmente los motivos narrativos y expresivos.

La historia contada tiene como base el tema de la venganza de un caballero rechazado por una doncella. La trama consta de varias secuencias: 1º Una niña – doncella está regando su jardín, cuando pasa un caballero y la solicita de amores; 2º Diálogo entre la niña, que lo rechaza tajantemente, y el galán, que la amenaza de muerte por la humillación sufrida; 3º Rapto y muerte de la niña a manos del caballero, que de esta forma cumple su venganza. En algunas versiones no se especifica el hecho del rapto (vs. 1), aunque el fatal encuentro del caballero con la niña en ningún caso se plantea como un hecho fortuito.

Aunque es de creación moderna, los elementos compositivos del romance son de larga tradición literaria, recurso que ya vimos que se utilizaba en *Galán que corteja a una mujer casada*, con lo cual, a pesar de no alcanzar la altura lírica de los romances tradicionales antiguos, se consigue belleza expresiva en la narración y la composición adquiere cierto buen gusto estilístico.

Algunos de dichos elementos de larga andadura como componentes líricos serían: “la niña regando el jardín”, formulismo expresivo que aúna dos motivos simbólicos recurrentes en la terminología amorosa, el “agua”, en la acción de “regar”, como referencia a la fertilidad; y el “jardín”, como marco para el encuentro amoroso, en este caso desgraciado: “En las montañas de Asturias yo vi // una niña regando su jardín” (vs.1); “la flor” como sinónimo de la virginidad de la muchacha:

“Pasó un caballero, le pidió una flor” (vs. 1); “el pecho” y “el pelo”, referencias eróticas a la doncella: “Las flores...son para mi pelito y para adornar mi pecho” (vs.2); “el rapto”, como respuesta violenta a la negativa de la muchacha, tal como sucedía en *Santa Elena*: “La cogió de la mano y se la llevó” (vs.3); “la rosa”, de nuevo, que la niña acepta regalar para salvar la vida: “Toma, caballero, las tres rosas que me pediste” (vs.1), aunque ya de nada le sirve.

El conflicto creado se resuelve con la muerte de la niña a manos del caballero despechado: “La metió en un cuarto, le sacó un puñal // y a ca lado del pecho le dio tres puñalás”, en una escena de tintes melodramáticos cuya expresión recuerda la de la muerte del rey conde en la versión vulgarizada de *Conde Niño* y que resulta brusca y poco poética.

En cuanto a los finales, las versiones 2 y 4, coincidiendo con un gran número de versiones andaluzas, llevan la historia más allá de la muerte dando detalles de la mortaja: “La vistió de azul y blanco” (vs.4); adornando el cuerpo de la joven muerta con flores, siendo el motivo más mencionado “el ramo de azahar”, símbolo de la doncellez en las novias: “En el pecho lleva un ramo de azahar” (vs.2, 4); o añadiendo los consabidos letreros tan del gusto popular: “Con un letrero que dice: “la ha matado un criminal” (vs.2, 4). Sólo la versión 1 aporta un final misterioso en el que el caballero se ha cobrado su venganza pero la niña no muere sino que regresa a su casa con “las rosas marchitas”: “Y así se fueron marchitando todas sus rosas” (vs.1), metáfora de la pérdida de su doncellez, cuyo sentido resulta especialmente claro a pesar de que los hechos quedan en el aire.

F. ROMANCES DE AMOR FIEL

LA APARICIÓN

La versión más antigua que se conoce de este romance es la incluida en el *Cancionero de Londres* del s.XV¹³¹. También se imprimió en pliegos sueltos a lo largo del s.XVI y Sepúlveda lo incluyó en sus *Romances*¹³².

Varios de sus versos entraron a formar parte de obras dramáticas en los Siglos de Oro: en *La tragedia de doña Inés de Castro*, de Mejía de la Cerda, en *La tragedia por los celos*, de Guillén de Castro y en *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, obras todas ellas relativas a la desgraciada historia de doña Inés de Castro, amante del rey don Pedro I de Portugal. Hay teorías, como la de P. Botta, que apuntan a la pertenencia de *La aparición* a un ciclo de romances dedicados a este episodio histórico, lo cual explicaría su vinculación a los dramas inspirados en el mismo tema¹³³.

En la tradición moderna *La aparición* como romance autónomo se encuentra escasamente documentado. En las colecciones andaluzas sólo constan 2 versiones publicadas en *RGA, I, Cádiz* y en la presente colección se cuenta con una única muestra de finales del s. XIX, procedente de la colección de Rodríguez Marín, no habiéndose encontrado en las encuestas realizadas recientemente. Lo habitual es que se recopile unido a *El Quintado*, sirviéndole de segunda parte como continuación de la narración. Ya vimos que el mismo fenómeno se daba con *La Condesita*, que ha se ha acomodado a servir de prolongación a *Gerineldo*, por su continuidad temática y raramente se encuentra ya como tema autónomo.

¹³¹ Es la versión que se reproduce en Di Stefano, *Romancero*, 1993, págs. 205-206, Díaz – Más, *Romancero*, 1994, págs. 297-299 y en Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 372.

¹³² Para la historia del texto tomo los datos que constan en el estudio que realiza Díaz – Más de este tema en su *Romancero*, 1994, págs. 297-299.

¹³³ Véase Patrizia Botta, “El romance de *El palmero* e Inés de Castro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, en prensa.

En el caso de *La aparición*, su poca densidad narrativa y su estructura dialogada, que hacen de él un romance escena, han propiciado su integración como fragmento de *El quintado*, gracias al cual ha conseguido mantenerse vivo en la memoria de los transmisores. Se confirma así la tendencia generalizada del romancero de tradición moderna a convertir los romances escena en romances cuento, buscando una mayor consistencia y abundancia en los motivos con la finalidad de que el conjunto final resista mejor el desgaste propio del paso del tiempo¹³⁴.

Además de esta opción para facilitar su supervivencia, este romance ha tenido la fortuna de contar con una actualización poco común, a propósito del hecho de la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII. Ya se analizó en el apartado correspondiente al romance *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, cómo la recreación poética de este motivo histórico se había hecho a través de la adaptación y actualización del romance de *La aparición*, que le sirvió de molde compositivo. Esta variante renovada y actualizada, que se difundió desde un principio como canción infantil, alcanzó una extraordinaria popularidad, hasta el punto de que desplazó en muchos casos la memoria de la versión original.

En la transformación sufrida, la variante antigua ganó vitalidad pero a cambio perdía muchos de los rasgos de su identidad y gran parte de su dramatismo, debiéndose considerar a partir de ese desdoblamiento como dos romances distintos. También sus trayectorias son distintas. Mientras la forma actualizada gozó de una rápida difusión, como se ha dicho, la variante antigua siguió su evolución, mucho más discreta, acorde con la tendencia general del romancero a decrecer en sus manifestaciones.

En la zona se ha recopilado 1 único texto como romance autónomo y 5 como segunda parte de *El quintado*. El argumento desarrolla un tema folclórico universal: el encuentro de un caballero con su esposa, muerta en su ausencia. En las

¹³⁴ Según Piñero y Atero: "...el romance - cuento, es a lo que tiende, por lo general, la tradición moderna romancística", en *RTM*, 1987, pág. 138.

versiones más antiguas el marido encontraba un peregrino, que portaba una palma, de ahí que el tema también se haya titulado *El palmero*, a quien preguntaba por su amada, dándole éste últimas noticias de su muerte. A continuación tenía lugar el encuentro con la aparición de ella, que viene a despedirse.

El esquema secuencial sería el siguiente: 1º Un caballero, tras una larga ausencia regresa al hogar, en busca de su esposa; 2º Diálogo con un personaje que encuentra en el camino y que le da noticias de que su esposa ha muerto. En la tradición moderna la mención del palmero tiende a desaparecer, con lo cual el caballero habla con alguien no identificado pero que cumple la misma función; 3º El marido va, de todas formas, hacia su casa y, bien en ella o bien en el camino, encuentra la aparición del espectro de su amada mujer, que le confirma su propia muerte; 4º La esposa pide al marido que contraiga nuevas nupcias y perpetúe su memoria poniendo su nombre a una hija.

El tema del amor más allá de la muerte de tan sólida presencia en la literatura, adquiere en este romance un alcance poco frecuente, en cuanto que la mujer, en un gesto de generosidad, no exige al marido lealtad hacia ella, sino que le otorga libertad para ser feliz a cambio de que guarde su memoria perpetuando su nombre en el de una hija.

Desde el punto de vista narrativo el romance se estructura en dos partes dialogadas: la primera recoge el diálogo del caballero con el personaje que encuentra en su camino y la segunda el diálogo con la aparición de su esposa, separadas ambas por uno o dos versos narrativos en los que se menciona invariablemente “una sombra”: “Al subir las escaleras una sombra bide ayí; // mientras más me retiraba, más s’acercaba hasia mí” (vs.1), que también se documenta en todas las versiones de *El quintado + La aparición*.

Esta versión, de principio *ex abrupto*, carece de un preámbulo narrativo que sitúe la fábula, aunque sea brevemente como ocurre con las versiones antiguas: “Yo

me partiera de Francia, fuérame a Valladolid, // encontré con un palmero, romero atán gentil”.¹³⁵

En esta versión no se hace mención al palmero, el caballero habla con un personaje sin identidad definida, que se presenta como testigo del entierro, para enfatizar el dramatismo de la secuencia: “Su esposa de usted s’ha muerto y yo la bide enterrar” (vs.1). De los dos elementos que constituyen la figura del “palmero”: “el peregrino” y “la palma”, ésta última ha desaparecido prácticamente de las versiones de la tradición moderna, no así “el peregrino”, que aún pervive en algunas versiones, como en la 3 y 4 de *El quintado + La aparición*: “Pero en medio del camino un peregrino se encuentra” (vs.3).

El diálogo que tiene lugar entre el marido y el peregrino está construido con elementos muy tradicionales: “la vuelta del esposo” tras años de ausencia, que es un motivo típico en las narraciones que se denominan de tipo odiseico, y que está muy presente en el romancero, por ejemplo en *La Condesita* y en *Las señas del esposo*, entre otros: “Boy en busca de mi esposa que hace años que la bi” (vs.1); “las señas”, que también aparecen en *Las señas del esposo*, necesarias para el reconocimiento, que dan pie a la enumeración de elementos simbólicos y folclóricos en la descripción de la amada y de su atavío, como “la cara”, “la seda”, “el pañuelo”...: “La cara era de seda y los dientes de marfi // y er pañuelo que yebaba era rico carmesí” (vs.1).

Tras el paréntesis narrativo, cuyo término central es “la sombra” y que se ha comentado con anterioridad, se inicia el segundo diálogo, el del caballero con su mujer muerta. En esta versión se da cuenta del tiempo transcurrido, un año: “Que soy tu querida esposa, que hase un año que morí” (vs.1), detalle que se pierde en las versiones que tenemos unidas a *El Quintado*; y a continuación las frases que aumentan el tono macabro del encuentro, dando cuenta de su lamentable estado: “Los brazos que te abrasaban a la tierra se los dí; // la boca que te besaba los

¹³⁵ Di Stefano, *Romancero*, 1993, págs. 205-206.

gusanos dieron fin”. No podemos pasar por alto la conexión de este motivo con una larga tradición literaria medieval en torno al tema de la muerte y del *ubi sunt?*, tópico inspirador de numerosas obras. Se introduce aquí sutilmente la reflexión del destino final del hombre, reducido a nada tras la muerte. En este caso, nada queda del bello cuerpo de la esposa que materializaba su amor.

Por último, y poniendo fin al romance, un regalo para su esposo, en la conformidad de que se case: “Cásate, buen caballero, cástate y no estés así” (vs.1) y la súplica de que su memoria perviva en el nombre de una hija: “La primer hija que tengas ponle Rosa como a mí” (vs.1). En las versiones autónomas no se da la réplica del marido anunciando su intención de hacerse fraile, que veremos en los textos unidos a *El quintado*.

De las 2 versiones publicadas en *RGA, I, Cádiz*, una coincide casi exactamente con ésta que nos ocupa y la otra, bastante más distinta, presenta un final en el que la esposa, en su intento de permanencia en la memoria de su marido, le pide que se case con su hermana.

La nota más destacable en cuanto a la conservación de este tema es que su olvido en la actualidad empieza a ser un hecho generalizado.

EL QUINTADO

De este romance, muy difundido en la tradición moderna, no se conocen versiones antiguas¹³⁶. En general se encuentra bien recordado en la actualidad, como lo demuestra que esté documentado en todas las colecciones andaluzas: 8 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*; 6 en *RGA, II, Huelva*; 8 en *R. Aljarafe* y 4 en *R. Guadaíra*. En la Campiña Oriental se han recopilado 8 versiones.

¹³⁶ Según Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 127.

El quintado reúne todos los elementos característicos de una historia de tipo odiseico: ausencia del esposo, vuelta al hogar y reconocimiento, que encontramos en un buen número de romances. La fabulación de la historia consta de varios momentos narrativos: 1º El alejamiento inicial del soldado de su hogar y de su mujer, obligado a marchar a la guerra a las pocas horas de casarse; 2º La vuelta a su tierra, por un privilegio que le concede el capitán y que viene dado por diferentes motivos, según las versiones; 3º Reencuentro feliz del soldado con su esposa, al que a veces precede una prueba de fidelidad. Como se puede comprobar, tenemos un esquema típico de las narraciones tradicionales de tipo folclórico, no sólo en poesía sino en los cuentos.

Las 8 versiones autónomas de *El quintado*, son susceptibles de ser clasificadas en dos familias, además de por sus diferencias estilísticas y expresivas, por ser cantadas con melodías distintas.

A) Versiones cuyo *incipit*, de tipo formulístico, está construido con términos muy tradicionales de carácter simbólico referidos a la primavera, a los que sigue la mención del reclutamiento de los soldados para la guerra, que se solía hacer en esta época del año (v 1, 6, 8, 3, 5):

A la verde, verde, verde, a la verde primavera
cuando los quintillos, madre, se los llevan a la guerra. (v1),

Un encabezamiento similar encontramos también en otros romances como *Conde Niño*, *El prisionero* o *Las tres cautivas*. Un subgrupo dentro de esta variante lo constituyen las versiones en el que se ha perdido el primer verso y se abre el texto directamente con el motivo de “los soldados que parten para la guerra” (vs. 3, 5): “Ya se van los quintos, madre, los llevan para la guerra” (vs. 3);

B) Versiones de corte más moderno, cuyo *incipit* recuerda más que a los tradicionales a los romances de cordel de tipo noticiero (vs.2, 4, 7):

“En el hospital de Cádiz, estando yo de enfermera
sólo un soldado allí había, lloraba de tal manera”(vs.2).

El motivo que sigue al *incipit*: “la tristeza del soldado”, es común a todas las versiones, pero mientras en las primeras se plantea la posible causa como nostalgia o cobardía: “¿Es por padre o es por madre o es por venir a la guerra? (vs.3), en las segundas se trata de algo más superficial como es llorar a causa del humo: “Si es que te ha molestado el humo de la candela” (vs.4).

También se aprecian diferencias, aunque no demasiado importantes en cuanto al planteamiento de la causa real de la melancolía: en las versiones más modernas la razón se cifra sólo en la belleza de su mujer, en las del grupo A la causa se perfila no tanto por la ausencia de ella como por el momento en que se ha producido dicha ausencia, justo tras la boda: “Es por una morenita que me he dejado en mi tierra // que no me han dejao dormir ni tres horitas con ella” (vs.5).

El capitán, bien conmovido por su drama personal o bien impresionado por la belleza de la joven a la que ve en un retrato, accede a darle permiso para ausentarse de la guerra. En algunas versiones se ha producido una actualización del retrato, en forma de las actuales fotografías: “Se ha echado mano al bolsillo y ha sacao una foto de ella” (vs.7)

Los finales, con el denominador común de resolver el reencuentro de los esposos obedecen a tres formas básicamente:

1.- Los abiertos (vs. 3, 8), pertenecientes a los textos que concluyen con las palabras del capitán y la vuelta al hogar se sobreentiende: “Coge el caballo, soldado y marcha para tu tierra, // que por un soldado menos no se va a perder la guerra”.

2.- Los que recrean la llegada a la casa a través de un símbolo erótico, sinónimo de la sexualidad femenina, como es “la puerta”, y sus variantes “abrir / cerrar la puerta”, (vs. 2, 4, 5, 6): “Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, estrella, // que por tu cara bonita me he librado de la guerra.” (vs.4). Secuencias similares no son extrañas en el romancero y las vemos, por ejemplo, en *Albaniña* y *Bernal Francés*.

3.- Los que incluyen dos motivos adicionales (vs.1, 7): una muestra de fidelidad, por parte de la esposa, que no abre su puerta al desconocido: “Mi puerta ya no se abre hasta que mi esposo venga” (vs.1) y un descubrimiento del esposo que da lugar al reconocimiento final: “Tu marido es el que llama. Ábreme la puerta, Estrella” (vs.7). Dentro del conjunto de las versiones de *El quintado*, éste es el final menos frecuente.

Hay que mencionar, por último la contaminación producida en la versión 1, que incorpora versos de *Las señas del esposo*, romance con el que mantiene más de una similitud, especialmente en esta última escena de reconocimiento y reencuentro familiar.

Con respecto a las demás versiones andaluzas de este romance, no se dan diferencias significativas, ajustándose con bastante fidelidad a las características aquí analizadas.

EL QUINTADO + LA APARICIÓN

Del romance que une así estos dos temas se han recogido en la zona de la Campiña 5 versiones, 2 se publican en *RGA, I, Cádiz* (nº 7, 8 de *El quintado*) y 2 en *RGA, II, Huelva*, por lo que cabe concluir que no es frecuente ya recopilarlo en las encuestas actuales.

Hemos tenido ocasión de comprobar en el estudio relativo a *Gerineldo + La Condesita* que la unión de dos temas es un fenómeno habitual en el romancero. Además de existir de forma independiente *El quintado* y *La aparición* se encuentran unidos formando un solo romance, habiendo perdido los transmisores que informan de estas versiones toda noción de que se trate de dos historias distintas en su

origen¹³⁷. La causa que origina estas uniones es la tendencia general de los temas a reforzarse para constituir narraciones más sólidas. El tema de *El prisionero* es un buen ejemplo de cómo un texto mermado y debilitado busca refugio contaminando otros romances de mayor fuerza.

Ahora se puede decir que estamos en el mismo caso: el texto de *La aparición*, muy desgastado debido a su escasez narrativa, ha sobrevivido como segunda parte de *El quintado*, con el que se une en un punto común del desarrollo de la fábula, cuando el marido regresa a su casa, que es justo el inicio del romance en las versiones como texto independiente.

La unión de estos romances se plantea de una forma muy distinta a como se plantea la de *Gerineldo* y *La Condesita*. Mientras éstos mantienen una relación de tipo A + B, donde ninguna de las dos partes pierde su identidad, en el caso que nos ocupa no sucede de la misma manera y la historia final resultante de la unión queda sustancialmente transformada. *El quintado* que, independiente, cuenta una peripecia de final feliz, pasa a ser la narración de una historia trágica, llena de dramatismo y *La aparición* en la mayoría de los casos pasa a ser un fragmento dialogado dentro de la fábula total, como ya se apuntó en el análisis de este romance.

Las versiones de *El quintado* contaminadas, tanto de la zona como de Cádiz y de Huelva, pertenecen, sin excepción, al grupo A descrito en el apartado anterior, es decir, a la variante tradicional del romance y en las versiones de la zona todos los *incipits* incluyen los versos formulaicos alusivos a la primavera: “Mes de mayo, mes de mayo, mes de mayo en primavera” (vs.1), “Una mañana de abril, una mañana serena”(vs.3)... La proximidad expresiva con el principio del romance de *El prisionero*, ha originado la contaminación en el incipit de la versión 1: “A eso de abril y mayo, cuando las ricas calores, // cuando la cebá desgrana y los trigos cogen colores”.

¹³⁷ Sobre la contaminación véase Diego Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico, Catálogo general descriptivo*, CGR, 1A, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, págs. 143-158.

Más adelante, se repiten muy uniformemente los motivos del desconsuelo del soldado y la pregunta del capitán sobre si su congoja se debe a los padres o al temor a la guerra. En cambio la confesión de la verdadera causa de su dolor, presenta mayor variabilidad. En algunas versiones se trata sólo del alejamiento: “Es por una muchachita que me la he dejado en tierra” (vs.5); en otras (vs.1, 2, 4) es por la circunstancia de su matrimonio no consumado: “Que he dejado a una mujer ni casada ni doncella” (vs.1); y en una sola es por la preocupación de dejar a su joven esposa desprotegida, a merced de una familia que no es la suya: “Y la he dejado entregada entre cuñadas y suegra” (vs.3).

Aunque este hecho se explicita en una única versión, es la causa subyacente también en las demás. La tradicional enemistad entre suegra-cuñada y nuera origina la desazón del soldado, que presiente la desdicha que se cierne sobre la recién casada, abandonada a su suerte en un medio familiar hostil. En la literatura popular el alejamiento del hogar paterno de la mujer es un motivo narrativo que funciona como desencadenante de hechos trágicos y del cual tenemos abundantes muestras el romancero: *Casada de lejas tierras*, *Blancaflor y Filomena*, *Santa Elena*... serían sólo algunos ejemplos.

En todos los casos de contaminación tal como se presenta en las 5 versiones que nos ocupan, la narración de *El quintado* queda interrumpida en las palabras del capitán: “Toma este caballo blanco y corre corriendo a verla”, faltando el reencuentro con la esposa. En vez de esto, se inserta *La aparición*, cambiando el rumbo de la fábula. En el camino de vuelta el marido tiene un encuentro que viene a confirmar su sospecha de que su esposa ha muerto. Este tema, adaptado ya como final de la narración, aparece de dos formas fundamentalmente: en su forma íntegra, que incluye el diálogo con el peregrino y con la esposa (vs.3, 4, 5); o reducido a un único diálogo en el encuentro con “la sombra” de su propia esposa (vs.1, 2).

No hay diferencias dignas de mención entre estas versiones y las demás andaluzas recogidas en Cádiz y Huelva.

EL PÁJARO VERDE

Este tema, cuya factura tiene todo el aspecto de ser muy reciente no está muy difundido en la península, aunque se encuentra documentado en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* aparecen 3 versiones; en *R. Aljarafe*, 2; y en *R. Arahal*, 1. En la zona se han recopilado 4 versiones.

Muy poco se sabe sobre los orígenes de este romance, que también se encuentra en la tradición marroquí. Según Menéndez Pidal esto no sería una prueba definitiva de su antigüedad¹³⁸.

Si bien en su composición original pudo tratarse de un romance tradicional, los textos recopilados en las encuestas recientes hacen pensar que proceden de una reelaboración posterior del mismo tema como romance de cordel, con cuya estética coincide plenamente. En esta adaptación se ha perdido el motivo que da título a la historia, ya que en el original que Menéndez Pidal conocía, procedente de Túnez, la joven enamorada muerta se convertía en un pájaro verde, y el tema de la historia era el amor más allá de la muerte:

Abrieron aquella sala no encuentran cuerpo ni alma,
sólo que un pájaro verde cantando al son del agua.

En la versión actualizada este final se sustituye por un consejo moralizador por partida doble: para los padres, que no deben oponerse al amor de las hijas y para éstas, que no deben amar tanto a sus pretendientes como para perder la vida por ellos. La historia se resuelve como una tragedia originada por un conflicto de intereses: la protagonista quiere casarse con su novio pobre, mientras que los padres prefieren casarla con un pretendiente rico.

La trama argumental consta de tres momentos importantes: 1º Una situación inicial que da cuenta de la relación amorosa de dos jóvenes; 2º Un rico pretendiente

¹³⁸ Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, págs. 120-127.

entra en discordia solicitando también a la muchacha en matrimonio. Al ser rechazado, causa la muerte de su rival; 3º La joven enamorada se suicida al conocer la muerte de su novio. Solamente la versión 2, bastante distinta de las demás, presenta los hechos de otra forma: el padre se marcha por motivos desconocidos y el novio muere de pena.

Los textos 1, 3 y 4 se caracterizan por la fuerte similitud en su discurso llegando a coincidir casi literalmente, hecho que demuestra su aprendizaje en pliegos escritos y su escasa vida en la tradición oral, que no ha dado lugar a los cambios y variabilidad propios de los temas tradicionales.

El romance, que se configura como la noticia de una historia verdadera, da comienzo con un *incipit* formulístico propio de los romances de cordel, mencionando el lugar donde ocurren los hechos y presentando a los personajes, datos imprescindibles para dar veracidad a lo contado: “En el pueblo de Arzabache habitaba una zagala // como los rayos del sol tiene la niña la cara.” (vs.1). La mayor preocupación en toda la composición es el relato de los hechos, con recursos expresivos muy alejados de los paradigmas comunes del romancero con la lírica.

El uso puramente denotativo de los términos domina todo el discurso consiguiendo desarrollar a duras penas la trama narrativa. El verso fácil, basado únicamente en la rima, da origen a una narración rimada de escaso vuelo poético, de la que estos versos pueden servir de ejemplo: “Don Pedro que lo escuchaba ha hecho una gran llamada, // se salió con cuatro al campo donde aquel joven se hallaba.” (vs.1). Quizá el momento más lírico lo tengamos en el final, en el entierro de ambos: “Los entierros iban juntos, cada cual iba en su caja // él parecía un clavel, ella una rosa temprana.” (vs.1).

Desde el punto de vista estilístico cabe destacar el tono poco lírico del conjunto, el predominio absoluto de los elementos narrativos, y la falta de lenguaje simbólico y referencial. Características todas ellas que acercan la composición al romancero de cordel.

LUX AETERNA

Este romance, de autor conocido, es un buen ejemplo de tradicionalización de un tema que no fue, en principio, concebido para su transmisión oral. Aún así, su rápida adopción por parte del público y su incorporación al conjunto de cantos de entretenimiento le han valido una gran difusión y popularidad.

La balada procede del poema que Juan Menéndez Pidal publicó por primera vez en *El Almanaque de la Ilustración Española* de 1889 y más tarde en *Poesías*, 1913, (págs. 31-37)¹³⁹. Se trata de una composición artificiosa de tono muy sensiblero y sentimental cuyo tema central es el diálogo, más bien monólogo, de una joven enferma de amor, que se dirige a su madre en las horas que preceden al momento en que ella está segura de que va a morir. La escena, que se desarrolla por la noche, termina con la llegada del día y la muerte de la hija.

La adaptación del poema a la tradición oral ha dado lugar a dos variantes principales, que es como se recopila en la actualidad: la primera, más cercana a la original, se configura como un romance – escena y en ella se recoge el diálogo de madre e hija, prescindiendo de cualquier otra materia argumental; y una segunda, que ha desarrollado un amplio preámbulo explicativo de la enfermedad de la joven por causa de su novio Juan así como un dramático final donde el culpable sufre por su actuación y a veces, incluso, se suicida. La incorporación de abundantes elementos narrativos ha dado origen a un romance – cuento, que es a lo que tiende la tradición moderna¹⁴⁰.

El tema, en sus dos variantes, está muy difundido en la actualidad y es uno de los mejor conservados, como se puede apreciar por el número de versiones recopiladas en cualquiera de las colecciones que estudiamos. En *RGA, I, Cádiz* se publican 5 textos, de los cuales sólo 1 es corto; en *RGA, II, Huelva*, 10 en total, con

¹³⁹ Este texto es el que Piñero y Atero editan en *Romancero Andaluz de Tradición Oral*, 1986, págs. 81-85.

¹⁴⁰ Según Piñero y Atero en *RTM*, 1987, pág. 138.

2 cortos; en *R. Aljarafe*, 6; en *R. Arahal*, 1; y en *R. Guadaira*, 1. Éstos últimos, todos largos. En esta zona se han recopilado 10 versiones, de las cuales 2 son cortas.

De acuerdo con las dos formas en que hemos visto que se presenta el romance en la actualidad, distinguiremos dos familias:

A) La integrada por las versiones cortas que albergan el romance escena y que suponen un conjunto minoritario frente a las largas. En la zona se han recopilado de este tipo 3 textos de los 10 totales (vs. 2, 3, 6), y la misma proporción se observa en las demás colecciones, cuyo cómputo hemos visto más arriba.

Estos textos tienen un principio *ex abrupto*, sin que se expliquen las circunstancias que han dado origen a la situación. De forma muy generalizada se abren con un *incipit* de tipo exclamativo de gran fuerza emotiva y que ha conseguido mantenerse con entereza en la oralidad:

- Madre, ¡qué linda noche, cuántas estrellas!
Ábreme la ventana que quiero verlas. (vs. 2, 3, 6).

A continuación, tras la respuesta preocupada de la madre: “No, hija mía no, que estás enferma” (vs. 2, 3, 6), se suceden los dos motivos fundamentales en la escena: “el presagio” de la joven de su propia muerte, expresado con la imagen de un perro aullando, que también se encuentra en el poema original: “Ese perro que aúlla en esa puerta, // antes de la mañana ya estaré muerta.” (vs. 2, 3); y “el testamento” de la moribunda, consistente en expresar su voluntad sobre qué se debe hacer cuando vayan a visitarla después de muerta. La misma idea está contenida en una serie de repeticiones paralelísticas formales y conceptuales como ésta: “Si vienen mis amigas Ana y Dolores, // le dices que me pongan ramo de flores” (vs.1).

También existe, como en el original, la preocupación por la mortaja, motivo tradicional, que aparece con frecuencia en la literatura popular, recordemos *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, por ejemplo: “Si me muero me pone(s) el vestido blanco // que me regaló Juan el día mi santo.” (vs.2).

B) Las versiones de esta familia, que en esta colección se ejemplifican con los textos 1, 4, 5, 7, 8, 9 y 10, han desarrollado un amplio preámbulo explicativo de la situación de enfermedad que sufre la joven y un aún más amplio final en que se describen todos los detalles de la muerte, pésame de las amigas, casamiento del novio con la amiga que la ha traicionado y remordimientos de éste que, a veces, desemboca en el suicidio.

El diálogo de la madre y la hija pierde autonomía y pasa a formar parte del conjunto narrativo como un elemento más.

La fábula argumental consta en esta reelaboración del tema como romance cuento de una serie de secuencias: 1º Una joven, que mantiene una larga relación con su novio desde hace años, ve cómo éste la abandona por una de sus amigas; 2º El novio se casa con su amiga y ella, que no ha podido superar el dolor de su abandono, muere; 4º El joven, que no esperaba causar un daño tan hondo a su antigua amada, se suicida.

Como se puede apreciar hay un aumento considerable de los elementos narrativos, inexistentes en las versiones de la familia A, cuya funcionalidad es aportar la información necesaria para crear una historia con las partes básicas de principio, nudo y desenlace. La forma y los elementos expresivos en estos textos son muy variables, pero aún así se pueden extraer características comunes.

Regularmente en el principio se recoge el nombre de los protagonistas y la causa de la enfermedad:

Una joven muy guapa llamada Adela
por el amor de Juan se hallaba enferma.
Juan le juraba que la quería
y a su amiga Dolores la pretendía. (vs.1)

A lo que sigue un largo diálogo entre ambos con la conclusión final de que él confirma las sospechas de Adela y le confiesa que se ha enamorado de otra: “Yo

no te quiero a ti, que quiero a otra // porque mis ojo(s) han visto la más hermosa” (vs.1).

En este momento de la narración se inserta el diálogo de madre e hija, constitutivo de las versiones cortas, para continuar con un desenlace igual que el principio, muy desarrollado, que incluye: el entierro de la protagonista: “Al otro día siguiente pasó el entierro // Juan que estaba en la puerta se metió dentro” (vs.1); el casamiento del novio con la amiga: “El día que los desposados amanecieron // tocaban las campanas con gran desvelo” (vs.4); los remordimientos de Juan: “Cogió un retrato suyo y lo besó // y le dijo: - Adela, adiós, adiós.” (vs.4); y por último, el suicidio (vs. 4, 5, 8, 9, 10) más o menos explícito: “Fue detrás del cementerio y se ha dado un tiro // y en el tiro decía: - Me voy contigo.” (vs. 4).

Los textos de las demás colecciones andaluzas, se ajustan, en líneas generales a esta estructura, a pesar de las diferencias que atañen principalmente al discurso. El tono expresivo mantiene el sentimentalismo del original, con un gusto muy marcado por los detalles dramáticos.

G. ROMANCES SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

G.1 INCESTO

BLANCAFLOR Y FILOMENA

En las colecciones romancísticas modernas no se encuentra muy documentado este tema que da muestras de una importante recesión en la memoria de los transmisores. En la Campiña se cuenta con 3 versiones en total: 2 recopiladas en la encuesta reciente en la zona y 1 más antigua, de finales del s.XIX procedente de la colección de romances de Rodríguez Marín¹⁴¹.

En *RGA, I, Cádiz*, se publican 4 versiones; 3 en *RGA, II, Huelva*; 2 en *R. Aljarafe*, 2 en *R. Arahal* y no se cuenta con ninguna versión en *R. Guadaira*.

El romance recrea la historia mitológica de Tereo, Progne y Filomela, que Ovidio incluyó en su *Metamorfosis*. Según la leyenda clásica, Tereo, en efecto, violó y le cortó la lengua a su cuñada Filomela, que consiguió hacer saber lo sucedido a su hermana a través de un pañuelo bordado. Ésta, en venganza contra su marido, mató al hijo de ambos y se lo sirvió de cena. Tereo, horrorizado, quiso dar muerte a las hermanas, que huyeron veloces a través del bosque. Los tres personajes fueron transformadas en pájaros por los dioses: Filomela en ruiseñor, Progne en golondrina y Tereo en abubilla¹⁴².

Con bastante fidelidad se reproduce en el romance el mito griego, aunque se dan algunas diferencias. Los nombres de las mujeres han sufrido pocos cambios: Filomela ha pasado a ser Filomena y Progne a ser Blancaflor, nombre frecuente en el romancero como apelativo de mujer joven y hermosa. Tereo sí ha visto cambiado su nombre por el de Tarquino, procedente del romance de *Tarquino y Lucrecia*,¹⁴³ historia sobre una dama romana a quién éste forzó. A partir de la popularización de

¹⁴¹ Versión que publica Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, págs. 293-294.

¹⁴² Ovidio, *Las metamorfosis*, ed. y traducción de F. Payro Carrió, Barcelona, Edicomunicación, 1995, Libro VI, cap. IV-V, págs. 109-115.

¹⁴³ Según Díaz – Mas, *Romancero*, 1994, págs. 391-393, en el estudio realizado sobre este tema.

este episodio, de gran ascendencia en la literatura de los Siglos de Oro, Lucrecia se erigió en símbolo de castidad y Tarquino se convirtió en el nombre por excelencia para el personaje del violador, en general. Como tal lo encontramos también en *Tamar*.

Más significativas son las modificaciones que atañen a la caracterización y conducta de Progne. Mientras en la fábula original, ésta era culpable directa de la muerte de su hijo y Filomela participaba también de cierta responsabilidad en el hecho, en su trasvase al romancero, las mujeres quedan exentas de culpa y la muerte del pequeño se atribuye al hecho natural de un malparto.

La venganza suprema de una mujer hacia su marido, consistente en la muerte de los propios hijos y el ofrecimiento de su cuerpo como comida, constituye un motivo reiterado en la literatura¹⁴⁴. Aparece con cierta frecuencia en los cantos épicos medievales centroeuropeos, donde la venganza tenía un papel preeminente como dinamizadora de las conductas y donde las acciones vengativas por crueles que fueran se consideraban legítimas y hasta obligadas, siguiendo un férreo código de honor que no contemplaba otras opciones para reparar las ofensas. En el momento en que el romancero retoma el tema, la perspectiva ética y social sobre este tipo de actos ha cambiado y el hecho de que una madre asesine a su hijo sólo por causar dolor al marido es del todo injustificable.

Sin duda, la dureza y crueldad de la macabra venganza, tal como se planteaba en un principio, originó un dilema sobre la función de las mujeres. Estando, como estaban, caracterizadas como víctimas, es decir, como personajes femeninos positivos frente al masculino negativo, no encajaba en la fábula ni en el perfil de las protagonistas que, sobre todo la madre, asumiera una conducta tan inaceptable desde el punto de vista moral.

¹⁴⁴ En el poema medieval escandinavo *Edda Mayor*, emparentado con el *Cantar de los Nibelungos* germano, la esposa del rey Atila mata a sus hijos y hace que éste coma sus corazones.

Brevemente, el esquema estructural de la narración tendría las siguientes secuencias: 1º Un caballero se enamora de dos hermanas a un tiempo, lo que da lugar a un conflicto personal y familiar de difícil solución. En principio se casa con una de ellas y se la lleva a su tierra; 2º Al poco tiempo el caballero vuelve para llevarse a su cuñada, con el pretexto de que ayude a su hermana en el parto y en el camino la fuerza y la tortura ferozmente; 3º Aparece providencialmente un pastor que se ofrece como mensajero para dar la noticia a su hermana casada; 4º La hermana, que ha malparido con las tristes nuevas, prepara al marido una cena con los restos de su hijo. Tras el descubrimiento de la verdad, tiene lugar la segunda parte de la tragedia y Blancaflor muere a manos de su marido.

Este romance se nos ofrece en las colecciones modernas andaluzas en textos especialmente diversificados, con una gran cantidad de variantes y un tratamiento a veces opuesto del mismo motivo.

Por lo general, ni siquiera los *incipit* coinciden, siendo dos los tipos más frecuentes: el que incluye la figura de la madre (viuda en algunas versiones) en el primer verso y a continuación a sus dos hijas: “Doña Laura quedó viuda con sus dos hijas gemelas // una era Blancaflor y otra era Filomena” (vs. 2) y el que utiliza un formulismo propio del romancero: “Por las calles de Morón se pasean dos donseñas; // una era Branca-Fró y la otra Filomena” (vs.1). Aunque el nombre del lugar que más se repite es “Madrid”. La dualidad de las protagonistas tiene su correlación en sendas acciones violentas del marido, que causa la desgracia a las dos.

Los motivos narrativos de este romance no son nuevos en las baladas tradicionales: tras el enamoramiento del caballero, aparece: “el alejamiento del hogar”, por partida doble, primero una hermana y luego otra, cuyas connotaciones trágicas son una constante significativa en el discurso romancístico, y que plantea la historia, ya desde la primera secuencia, como un drama abocado a un desenlace fatal: “Y al poco de estar casado se la lleva a tierra ajena (a Blancaflor)” (vs. 2),

“Buenas tardes tenga, suegra, vengo por su Filomena” (vs.1); “el camino recorrido”, cuya expresión formulaica de continuado uso en el romancero ha dado lugar a versos casi idénticos a los de otros temas como *La Condesita*: “A la subida de un serro, a la bajá de una güerta” (vs.1);

También la aparición providencial del “pastorcito” o “pajarito”, es un elemento de primer orden en los relatos folclóricos. Recordemos, por ejemplo, el “pajarito” que ayudó a la infanta de *Conde Claros en hábito de fraile*, que desempeña una función de auxilio a la protagonista. Aunque en este caso la ayuda llega tarde, puesto que el atropello sufrido por Filomena no tiene remedio, sí es valiosa a la hora de cobrar venganza en el autor del crimen. En la versión 3 aparecen ambos personajes conjuntamente: un pastor para escribir la carta y un pájaro para llevarla: “Si viniera un pastorcito ... le escribiría esta carta a mi hermana Blancaflor”, “Si viniera un pajarito ... le llevaría esta carta a mi hermana Blancaflor”. Así como se produjo la llegada del mensajero a petición de Filomena, también es providencial el cumplimiento de la maldición que echa al hijo de Tarquino, hecho sobrenatural nada frecuente en la fabulación romancística, y en efecto, su hermana malpare: “Bendito Dios de los cielos si mi hermana malpariera” (vs.2), momento al que sigue todo un ritual macabro con el único fin de vengar el crimen cometido contra su hermana: “Y en un vasito de cobre echara lo que tuviera, // cuando llegara Dorquino se lo pusiera de cena” (vs.2). Ya vimos anteriormente cómo éste es un motivo con una larga historia literaria. Y dentro del romancero, lo volvemos a tener en *La infanticida*, con ciertas diferencias.

En cuanto a los finales, estamos ante la secuencia con más variantes. Hay textos que no completan los motivos: la versión 1 llega sólo hasta el motivo del pastor, la 2 hasta el descubrimiento de la verdad; y las que están completas, incluidas las versiones andaluzas de las colecciones que estudiamos, oscilan entre la muerte de Blancaflor a manos de Tarquino: “Se ha levantado de la mesa, ha cogido un cuchillo // le ha cortado la cabeza” (vs.3) y viceversa, la muerte de éste último a

manos de Blancaflor: “Tarquino le entró un desmayo, se cayó sobre la mesa //con un puñal de dos filos le ha cortado la cabeza”¹⁴⁵.

En cuanto a la conservación del tema en la zona, hay que concluir que empieza a dar muestras de decadencia: de las 3 versiones de este *corpus*, la 1 es trunca, a pesar de ser la más antigua, la 2, con ser la más completa, tampoco llega al desenlace final y la 3 ha perdido todo el principio. Panorama poco alentador para el futuro de este romance dentro de la oralidad.

DELGADINA

Existen evidencias de la antigüedad de este romance, cuyos versos aparecen citados en himnarios sefardíes de mediados del siglo XVI y que, sin embargo, no está recogido en las compilaciones antiguas. Es una balada muy extendida en la tradición moderna, tanto en la península como en Hispanoamérica y en las comunidades sefardíes de Oriente y de Marruecos¹⁴⁶. Parte del éxito de su supervivencia puede deberse a su utilización como canto infantil, función para la no ha constituido un obstáculo su nada adecuado argumento.

En las colecciones de la tradición moderna, se encuentra relativamente bien documentada: 6 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*; 7 en *RGA, II, Huelva*; 1 en *R. Aljarafe*; 1, muy fragmentaria, en *R. Guadaira*; y ninguna en *R. Arahal*.

En la Campiña se ha encontrado de dos formas: una autónoma, de la que se han recopilado 4 versiones; y otra contaminada, en la que *Tamar* le sirve de primera parte, de la que se tienen 2 versiones, procedentes ambas de Fuentes de Andalucía.

¹⁴⁵ Versión 3 de este tema en *RGA, I, Cádiz*, págs. 262-263.

¹⁴⁶ Véase Armisteady Joseph Silverman, “El antiguo romancero sefardí: Citas de romances en himnarios hebreos (s.XVI-XIX)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX, 1981, págs.453-512.

Considero que no se corresponde el número de textos recopilados con la popularidad de que ha gozado este tema, que se encuentra en la zona sumamente olvidado. Se han tenido serias dificultades para rescatar la única versión autónoma de que disponemos (vs.1) y las 3 infantiles, que, a duras penas y tras un serio esfuerzo colectivo, salieron de la Escuela de Adultos de Marchena (vs. 2, 3, 4).

El incesto es un tema folclórico universal y como tal es recurrente en el romancero, no sólo tradicional sino de cordel, donde son innumerables los textos sobre esta materia¹⁴⁷. Las más frecuentes son las relaciones incestuosas entre hermanos y entre padre e hija, aunque también se pueden dar otros tipos, como el incesto entre cuñados que tiene lugar en *Blancaflor y Filomena*. Al no tratarse aquí de un parentesco en primer grado, la brutalidad de la acción que Tarquino lleva a cabo sobre Filomena sobreviene más de la propia violación y tortura de la muchacha que del incesto en sí, que pasa a ser sólo un agravante del crimen.

No sucede así en *Delgadina*, donde el argumento del romance enfoca la problemática desde la posibilidad más sórdida: el deseo sexual de un padre hacia su hija. En los casos de incesto entre hermanos, la parte femenina sucumbe en un acto de violencia, por una desigualdad en la fuerza física. En cambio, en la relación paterno filial, los personajes no están en el mismo plano, el padre posee además de la ventaja de su fuerza física como varón, la ventaja de su situación de máxima autoridad familiar. Es una violencia ejercida desde el poder para conseguir un sometimiento no momentáneo, sino duradero de la víctima.

El rey-padre de *Delgadina* no se conforma con la victoria burda de un forzamiento sobre el cuerpo de su hija. De hecho en ningún momento pretende una violación al estilo de la que realiza el hermano sobre la hermana en *Tamar*. El rey aspira a una victoria más amplia doblegando la voluntad de la muchacha, que de esa manera quedaría a merced de sus deseos indefinidamente.

¹⁴⁷ Véase para el tema del incesto en el romancero los trabajos de Manuel Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1978, págs. 551-579; y *El incesto en el Romancero popular hispánico: un ensayo de análisis estructural*, Madrid, Univ. Complutense, 1981.

La trama se desarrolla con el siguiente esquema secuencial: 1° El padre requiere de amores a la menor de sus tres hijas; 2° La hija se niega rotundamente a cumplir los deseos del padre, en la mayoría de las versiones, aludiendo a una moral marcadamente cristiana; 3° El padre, contrariado, decide infringirle un bárbaro castigo y la encierra en una sala privada de agua y comida. 4° Desde su cautiverio la joven demanda ayuda a cada uno de los miembros de su familia, que sistemáticamente se la niegan; 5° Finalmente, para evitar morir, la hija acepta complacer al padre, pero cuando llega su liberación ya es demasiado tarde y muere.

En la estructura narrativa de la composición destacan dos series de versos paralelísticos: la primera describe el castigo que el rey ha dispuesto para Delgadina:

“Y si pide de colchón, el suelo será su cama;
y si pide de almohada, el poyo de la ventana;
y si pide de comer, carne de perro salada;
y si pide de beber, los orines de su hermana.” (vs.1, *T+D*)

Y la segunda da cuenta de las sucesivas peticiones de Delgadina a los distintos miembros de la familia; en las versiones más completas; a la hermana, al hermano, a la madre y por último al padre, siempre con la misma fórmula expresiva:

“Y al otro día siguiente se ha asomado a la ventana
y vio a su hermana venir con una jarra de agua.
- Hermana, si eres mi hermana, dame una poca de agua,
que el corazón se me fríe y a Dios le entrego mi alma.” (vs.2)

La respuesta de todos los familiares es invariablemente negativa, aduciendo el temor al padre, que tomará represalias contra quien la ayude: “No te la doy por cochina ni tampoco por marrana // pero si padre se entera ha de matar las dos almas” (vs. 1 *T+D*). Y cuando llega a éste último, aunque da órdenes de liberarla, ya es demasiado tarde.

No se ha documentado en las versiones de la zona el final de algunas otras andaluzas en el que la madre niega la ayuda por estar celosa de la hija, causante del abandono de su marido: “Que ya va pa cuatro años que me tienes malcasada”.¹⁴⁸

Hay que destacar varios motivos de carácter marcadamente tradicional en el entramado narrativo: el comienzo, arquetípico en infinidad de cuentos, de “las tres hermanas”, hijas de un rey, de las cuales la más pequeña se erige en protagonista por ser, generalmente, la más hermosa: “Tronlorón tenía tres hijas, blanca, rubia, colorada // y la más chiquita de todas Delgadina se llamaba” (v3);

“La mirada”, muy frecuente en la lírica como vehículo de expresión del amor, en este contexto adquiere matices más sórdidos en cuanto que es la mirada del padre, que así delata su incipiente deseo y la transformación del amor paterno en una pasión incestuosa: “Un día estando comiendo su padre la remiraba” (vs.1). En cuanto a este motivo, el de la inclinación sexual del padre hacia la hija, en quien éste ve a su propia esposa rejuvenecida, a nadie se le escapa su consolidada presencia en la literatura desde la antigüedad clásica; es el tema central de la tragedia de *Edipo, rey*, habiéndose tratado también en numerosos cuentos y romances, como *Silvana*, donde volveremos a encontrar la misma problemática.

“El encierro” de la doncella, tan recurrente en los cuentos folclóricos, en un recinto, muy a menudo la más alta torre del castillo, que simboliza el último refugio de la joven ante el peligro exterior. En este caso, el propio padre constituye la amenaza y el peligro, de ahí la imposibilidad de un rescate; “las trenzas del pelo” y “los ojos” de la doncella, tan frecuentes en la lírica en contextos de amor y que aquí se relacionan con formas también muy tradicionales de expresiones de duelo: “Con las trenzas de su pelo iba barriendo la sala, // con lágrimas de sus ojos iba regando la sala.” (vs.1); “la ventana”, como opción de solicitud de ayuda, simbolizando la esperanza, en este caso vana, de salvación: “Y al otro día siguiente

¹⁴⁸ RGA, I, Cádiz, versión 4 de *Delgadina*, (v. 14), pág. 268.

se ha asomado a la ventana” (vs.1). Formulismo que se repite hasta tres veces en una seriación que carga de dramatismo la escena.

Finalmente la niña acepta la proposición de su padre: “Padre, si usted eres mi padre, dame un vasito de agua, que esta tarde yo haré todo lo que me mandaba” (vs.1). Pero, al contrario que en los cuentos folclóricos, no hay final feliz para Delgadina. En general, en las versiones andaluzas de Cádiz y Huelva, predominan los finales de hechos sobrenaturales, con la aparición de una fuente milagrosa junto a Delgadina muerta y la presencia de ángeles celestiales o la Virgen¹⁴⁹: “Por muy pronto que acudieron, Delgadina muerta estaba; // al pie de la cama tiene una fuente de agua clara, // y a la cabecera tiene dos ángeles que la guardan.”¹⁵⁰

De las versiones de la zona, sólo una (vs.4) presenta un final parecido: “A la mañana siguiente amanece estirazada // con una fuente a la vera y la Virgen consolándola”; otra no menciona elementos sobrenaturales (vs.1) y las demás son trucas (vs.2,3 y 2 *T+D*).

En cuanto a la tipología de las versiones, tenemos dos grupos: el de las versiones originales, representado en la v.1; y el grupo de las versiones infantiles (vs.2,3,4), que presentan las características propias de los romances con esta funcionalidad, es decir, un acortamiento considerable con respecto a las versiones largas, así como una reducción de los motivos narrativos y sobre todo, de su expresión, que queda minimizada, como podemos ver en la v.4., que consigue reunir las secuencias básicas para una narración coherente, incluido el final milagroso, en sólo 22 hemistiquios.

Se ha apuntado ya anteriormente la escasa vitalidad de este tema en la tradición moderna en la Campiña, siendo interesante pero escaso el número de versiones recopiladas en ella y distando bastante de la profusión con que aparece en otras zonas.

¹⁴⁹ Las apariciones milagrosas del final han hecho relacionar el romance con la vida de santa Difna, muerta a causa de la pasión de su padre. Según P. Díaz-Mas, *Romancero*, 1994, pág.329.

¹⁵⁰ *RGA, I, Cádiz*, versión 1, pág. 265.

TAMAR

El romance de *Tamar*, es uno de los más extendidos en la tradición oral moderna y uno de los que con más profusión se recopilan en las encuestas recientes. Tanto en Cádiz, Huelva y en las zonas sevillanas investigadas se han encontrado un conjunto excepcionalmente amplio de versiones: 10 se publican en *RGA, I, Cádiz*; 10 en *RGA, II, Huelva*; 8 en *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal* y 3 en *R. Guadaíra*. En la Campiña Oriental se han reunido 12 versiones como tema autónomo y 2 contaminado con *Delgadina*.

La balada recrea un episodio bíblico que narra la violación de Tamar, hija del rey David, a manos de su hermano mayor, Amnón, que tras gozarla, cambia su amor por un intenso aborrecimiento. Más tarde, Absalón, su otro hermano, es el que se encarga de tomar venganza matando al culpable de la deshonra, lo que le obliga a huir. Tras una larga peripecia es finalmente perdonado por su padre¹⁵¹.

Este episodio tuvo una resonancia importante en la literatura de los Siglos de Oro. En él se inspiraron varias comedias (dos de Tirso de Molina y una de Calderón) y dos romances eruditos que no han sobrevivido hasta nuestros días. De las versiones popularizadas, tal como se recogen en las colecciones modernas, no se conocen antecedentes antiguos¹⁵². Éstas, en líneas generales, se presentan de formas distintas en las dos grandes áreas geográficas romancísticas: la norteña y la meridional, donde se dan las variantes más innovadoras¹⁵³.

Los textos reunidos en este *corpus* pertenecen a la familia meridional y, en términos generales, mantienen una gran homogeneidad entre sí y con respecto a los documentados en las colecciones andaluzas que estudiamos.

¹⁵¹ Este episodio se narra en *La Biblia*, Samuel, Libro II, cap. 13, 1-38.

¹⁵² Véanse los estudios de Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, 1970, págs. 163-318; Gutiérrez Esteve, *est. cit.*, págs. 501-714; y Marguerite Mizrai Morton, "Tamar: Variations on a Theme", en *El Romancero hoy. Poética*, 1979, págs. 305-311.

¹⁵³ Véase P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 385.

Tal como sucediera en *Delgadina*, de nuevo aparece el incesto como eje temático de un romance. Aquí la pasión desencadenante del conflicto se da entre hermanos; es el amor fraterno el que, *contra natura*, deriva hacia un deseo de tipo sexual.

El esquema secuencial sería el siguiente: 1º El protagonista masculino, mayoritariamente llamado Tarquino, concibe una pasión desmesurada por su hermosa hermana Tamar; 2º Preparación del momento en que pueda cumplir sus deseos, fingiendo un enfermedad y haciendo que su padre le envíe a su hermana; 3º Forzamiento de la muchacha a manos del hermano, acto en el cual queda embarazada; 4º Al cabo del tiempo correspondiente, Tamar da a luz una hermosa criatura.

Algunas versiones andaluzas, aunque no es el caso de la zona, recrean la súplica al hermano de que no airee públicamente su deshonra, pero ninguna recoge el final de la historia bíblica de la venganza del segundo hermano. Por lo general terminan con el bautismo del niño como “hijo de hermano y hermana”, sin más. Se puede concluir que, a pesar de la tragedia familiar, la historia tiene un final feliz, a diferencia de *Delgadina*. Los nombres de los personajes se han mantenido sólo en parte: mientras “Tamar” presenta cierta fidelidad con el original, aunque con frecuencia se ve transformada en Artamare, Altasmare, o incluso en complemento de lugar, “estando un día en altas mares”, Amnón ha sido sustituido de forma generalizada por el de “Tarquino”, prototipo de violador desde el romance de *Tarquino y Lucrecia*, con sus variantes: “Taquino”, “Turquino”, “Torquino”, “Paquino”, “Paulino”...

El incipit, de tipo formulaico, se mantiene en todas las versiones, dando muestras de una entereza poco comunes ya en el romancero. Con muy poca variabilidad entre los textos, tenemos:

“Rey moro tenía un hijo que Turquino se llamaba,
se enamoró de Altasmare, siendo su querida hermana.
Viendo que no podía ser malito cayó en la cama” (vs.2)

A lo largo de todo el desarrollo narrativo, abundan los elementos simbólicos procedentes de la lírica popular creando una atmósfera amorosa que contrasta con la violencia del hecho principal: “el mal de amores” que aqueja al enamorado joven, como a tantos otros en la literatura, consciente de la imposibilidad de lograr sus deseos: “Viendo que no podía ser malito cayó en la cama” (vs.4); “el interés del padre” por el hijo enfermo: “Subió el padre a visitarlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?”(vs.5, 12), expresado en otras versiones con un verso formulaico de estructura repetitiva muy frecuente en el romancero: “¿Qué tienes, hijo Paquino, qué tienes, hijo del alma? (vs.7); “las calenturas”, término de doble sentido con el que, de una forma eufemística pero clara, se deja constancia de la pasión que consume a Tarquino: “Unas calenturas, padre, que me traspasan el alma” (vs.4).

Para complacer al enfermo el padre le ofrece “un caldo de ave”, remedio casero para muchas dolencias, que en este caso también se presta a una interpretación ambigua, pues junto con “el caldo” le envía a “la hija”, viniendo a ser el “ave de casa” la imagen simbólica de la propia doncella. En el sacrificio del ave se gesta a la vez el de la muchacha, en una correlación premonitoria que el padre no es capaz de interpretar aun cuando el hijo le pide que suba sola: “Que me la suba solita, que no me traiga compañía, // si la sube acompañada mis penas serán dobladas” (vs.4).

Dos términos de larga trayectoria literaria como imágenes eróticas dan a la secuencia siguiente el tratamiento de una escena amorosa convencional, ajena a la índole violenta del encuentro, como son: “la subida” de la hermana hacia el cuarto de su hermano, símbolo del camino hacia la culminación del amor, tal como vimos en otros romances como *Gerineldo*, pero también camino hacia “el calvario”, “el patíbulo”..., o lugar donde será sacrificada; y “las enaguas”, falda interior, en este caso “camisa”, que pertenece al léxico de las prendas de vestido, de tan arraigada presencia en la lírica: “Como era de verano ella subió en naguas blancas” funcionando como un reclamo erótico hacia el hermano.

Éste, al ver a la hermana, desata su furia expresada en una imagen muy plástica a través de la comparación con un león: “Así que la vio venir como un león se le avanza” (vs.9). Y poco más se puede encontrar sobre la expresión de la agresión en el romance.

A continuación, la escabrosa escena del forzamiento se resuelve a nivel expresivo con una serie paralelística de versos contruidos con términos inusitadamente suaves para la gravedad del hecho al que se refieren, situados también en el campo semántico del amor, como son “las cintas” y “los pañuelos”, usados, además en diminutivo, consiguiendo el tono expresivo distraer al oyente de la brutalidad de los hechos ocurridos; así las armas del violador son “el pico del colchón”, “pañuelos de hilo”, “cintas de colores”, “hilos de seda”: “Con una cintita azul los ojitos le tapaba // con una cintita rosa la boquita le tapaba // con una cintita blanca las manitas le amarraba”(vs.1 *T+D*), “Con el pico del colchón la boquita le tapaba” (vs.6), “Con una cinta de hilo las manos que le ataba, // con una cinta de seda la boca que le tapaba” (vs.7), y los ejemplos se podrían multiplicar.

Son pocas las versiones que ofrecen al final un resumen de lo sucedido tal como se hace en la versión más antigua, utilizando un símil puramente lírico que identifica a la doncella con sendas flores: “Gosó d’ este hermoso lirio y d’ esta rosa temprana”(vs.1).

Un verso formulístico, idéntico al que aparece en *Delgadina*, sirve de puente para la parte final del romance y aparece en la casi totalidad de las versiones: “Estando un día en la mesa su padre que la miraba”. Aunque en esta ocasión “la mirada” es inocente, se mantiene la imagen del padre que, en un momento determinado, repara en la hija por alguna razón: si en *Delgadina* era por su belleza y atractivo, ahora es por una preñez manifiesta.

Existe una inmensa mayoría de romances (vs.2, 4, 6, 8, 9, 11, 1 y 2 *T+D*), que en este punto narrativo continúan con “una reunión de doctores”, convocada por el rey para la solución de la enfermedad de la hija: “Llamaron a los doctores

más famosos de Granada” (v2), secuencia que también aparece en el *Romance de la muerte del príncipe don Juan*¹⁵⁴. Lo más destacable de la escena es el miedo de los doctores a decir al padre la verdad, por otra parte obvia, recurriendo, en algún caso, a inventar un término que lo confunda: “Para no asustar al padre diremos que está opilada” (vs.8).

A partir de aquí las secuencias narrativas y los finales se diversifican, por lo que es conveniente hacer una clasificación que ordene la profusión de motivos de esta parte del romance. Tenemos dos grupos fundamentalmente, a la hora de enfocar el desenlace de la trama:

A) Versiones que no contemplan elementos dramáticos en el final, resolviendo el conflicto de un forma, si no feliz, ya que Tamar queda deshonrada, al menos no dolorosa, con el nacimiento del hijo (vs. 2, 3, 8, 9, 10, 11): “A eso de los nueve meses la pilita reventaba // con una hermosa niña hija de hermano y hermana” (vs.9).

B) Versiones que contienen referencias a “un castigo”, como solución para el problema de honra creado. Dentro de este conjunto tenemos: textos que explicitan el castigo del culpable, bien infringido por el padre (vs.5) o de origen divino (vs.7): “Se abrió una grieta en el suelo que a Paquino se tragaba”; los que lo solicitan (vs.1): “Benga castigo der sielo ya qu’ en la tierra no hay(ga)”; y los que contemplan un castigo para la propia víctima (vs. 6 y 1 y 2 T+D): “El padre le manda un castigo que eso no lo manda nadie // que la metan en un cuarto donde no le diera el aire”.

¹⁵⁴ Cfr. con la escena de la versión antigua que editan Ángel Zorita, Ralph Di Franco y José Labrador (eds.), *“Poesías del maestro León” y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s.XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland, Univ. de Cleveland, 1991, págs. 188-189.

Estas palabras diciendo siete doctores entraban;
los seis le miran el pulso, dicen que su mal no es nada;
el postrero que lo mira es el doctor de la Parra.
Hincó rodilla en el suelo, mirándole está la cara. (vv. 9-12)

Curiosamente sólo una versión se hace eco de la culpabilidad indirecta del padre, que no se expresa claramente pero que está latente a lo largo de toda la historia. A nadie se le escapa que no debió enviar a la hija sola al cuarto del hermano, máxime cuando él había formulado la extraña petición. La torpeza demostrada en esta actuación desaviene la caracterización tradicional del rey-padre como sabedor de todas las cosas, tal como sucede en *Gerineldo*, por ejemplo. Esto, unido al paralelismo entre el sacrificio del ave y el de la hija, que vimos anteriormente, puede llevarnos a interpretar que el padre actuó deliberadamente, anteponiendo la salud del hijo a la honra de la hija. En efecto, en la narración bíblica queda expresa la preferencia del rey por su hijo primogénito, al que no quiso castigar. En este contexto adquieren sentido las palabras puestas en boca de Tarquino: “Que castiguen a mi padre, qu’ e’ r que ha tenido la causa” (vs.1).

No se han recogido en la zona textos de final abierto, como algunos de Cádiz, donde se hace patente la tendencia al fragmentarismo del romancero andaluz, que gusta de fábulas inacabadas que añaden valor lírico a la composición.¹⁵⁵ Pero sí se mantiene en general una expresión altamente estética que resuelve el relato del incesto a base de acertadas imágenes metafóricas.

¹⁵⁵ Piñero y Atero ejemplifican esta tendencia con un texto de Arcos de la Frontera, en “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 474-475.

TAMAR + DELGADINA

De este romance así compuesto se han recopilado 2 versiones en la Campiña Oriental, ambas de la misma localidad, estando también documentado en *RGA, I, Cádiz*¹⁵⁶, y en *R. Aljarafe*¹⁵⁷.

La contaminación de *Tamar* con *Delgadina*, supone una modificación sustancial de los temas con respecto a su forma autónoma. No es tanta la variación en la trama argumental como en la perspectiva que adquieren los acontecimientos.

En *Tamar* los hechos se mantienen tal como se han descrito en el apartado correspondiente con bastante fidelidad hasta el momento final, en el que se opta, como sucedía en la versión 6, por “castigar” a la hermana forzada, es decir, a la víctima. La segunda parte del romance contaminado, *Delgadina*, funciona como la descripción de dicho castigo. Pierde en su adaptación los motivos iniciales del requerimiento del padre y la negativa de la hija y se inicia *in media res*, directamente con “el encierro” de la muchacha. Es éste el punto narrativo en el que ambos romances convergen y el que sirve de punto de unión.

Al mismo tiempo *Delgadina*, que sigue conectado al desarrollo de un tema de incesto, al perder el principio, pierde la referencias a las verdaderas causas de su castigo y cambia la relación inicial de padre – hija por la de hermano – hermana. Si antes el origen de la ruptura familiar era el rechazo de la muchacha hacia el padre, ahora es su estado deshonroso de embarazo, del que el padre castigador no averigua la causa, el desencadenante del conflicto.

Dispuestos así los elementos, el romance contaminado adquiere un dramatismo multiplicado, en cuanto que la protagonista es forzada primero y castigada bárbaramente después. En ambos casos son los personajes masculinos los que ejercen su fuerza sobre la mujer, que queda reducida a papel de víctima pasiva.

¹⁵⁶ *RGA, I, Cádiz*, versión 7 de *Tamar*, págs. 277-278.

¹⁵⁷ *R. Aljarafe*, versión 22E de *Tamar*, pág. 127.

No siempre se presentan con tan alto grado de sumisión los personajes femeninos del romancero, a los que hemos visto en otros temas tomar iniciativas para solventar sus problemas y conducir su vida. Recordemos, por ejemplo, las protagonistas de los temas de “mujeres seductoras”, la princesa de *Gerineldo*, *La Condesita*, etc.

La versión 1 de *Tamar + Delgadina* presenta un final poco frecuente en el que hay una confesión por parte del hermano dando cuenta al padre de su culpabilidad:

Padre, abra usted la puerta y deje sali(r) a mi hermana,
que la culpa ha sido mía, por eso me voy de casa”.
El padre que la leyó una y otra vez la carta,
y mientras más la leía su rostro se transformaba.
Su rostro se transformaba y decía estas palabras:
- Si te pillara, Paulino, con mis manos te ahogaba.
Nunca te perdonaré tan infame canallada. (vs. 1 *T+D*)

Supuestamente a raíz de este descubrimiento de la verdad, Tamar-Delgadina quedaría exculpada y liberada por su padre, restaurándose, dentro de lo posible, el orden familiar.

Se trata de un final un tanto rebuscado y desde luego poco extendido, de hecho sólo he encontrado este ejemplo en las colecciones modernas, que plantea una solución actualizada y modernizadora para el conflicto. De alguna manera el público ha sentido la necesidad de dar un giro a los acontecimientos en favor de la mujer inocente. La confesión del hermano, desata la cólera del padre en contra de él y no contra la hermana, que así recupera una posición en la familia, que en las demás versiones tiene definitivamente perdida.

SILVANA

Este romance, muy extendido en la tradición moderna, tal como sucede con otros que tratan el tema del incesto, no ha sido recogido en las colecciones áureas, debido, con toda seguridad, a un ejercicio de autocensura. La documentación más antigua que de él se tiene es la contenida en varios himnarios hebreos de los siglos XVI y XVII¹⁵⁸.

En la zona, pienso que el romance está en franco retroceso, no tanto por la escasez de versiones, 4 en total, sino por la cantidad de informantes que reconocen haberlo sabido y haberlo olvidado, no pudiendo recordar, a pesar de los esfuerzos, más allá de los dos primeros versos.

En cuanto a las colecciones andaluzas, contamos con un buen número de versiones: 3 se publican en *RGA, I, Cádiz*; 6 en *RGA, II, Huelva* más 1 contaminada con *Delgadina*¹⁵⁹; 3 en *R. Aljarafe*, muy fragmentarias dos de ellas; 3 en *R. Arahal* y 3 en *R. Guadaira*.

El romance de *Silvana*, muy parecido en su planteamiento inicial a *Delgadina*, con el cual se encuentra frecuentemente contaminado¹⁶⁰, gira en torno al intento de seducción de una hija por su padre. De nuevo el tema del incesto vertebraba una historia de ruptura familiar, que, sin embargo, se resuelve de una manera muy diferente.

El entramado narrativo constaría de las siguientes secuencias: 1º El padre, enamorado de la hija menor, la insta a yacer con él. Aunque la joven aduce para disuadirlo razones inapelables de moral cristiana, nada consigue; 2º *Silvana* pide ayuda a su madre, que le ofrece una salida airosa y digna al problema intercambiando los vestidos y suplantando la madre la personalidad de la hija en la

¹⁵⁸ La práctica totalidad de los textos están editados en Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico*, 1981, págs. 509-607.

¹⁵⁹ Es el texto publicado en *RGA, II, Huelva*, v.1 de *Tamar + Delgadina*, págs. 234-235.

¹⁶⁰ Según P. Piñero, en el estudio dedicado al tema en *Romancero*, 1999, pág. 381.

cita con el padre; 3º El rey, burlado, acepta de buen grado la lección recibida e incluso agradece que se le haya impedido cometer un acto tan deshonoroso.

Son muchos los motivos folclóricos, de honda raigambre literaria que confluyen en *Silvana*, aunque en las versiones de la zona y demás colecciones andaluzas no se encuentra “el canto” de la muchacha, tópico folclórico de carácter mágico en el romancero, como vimos en *Conde Niño*, y que sí se documenta en otros textos del norte¹⁶¹. En éstos, es el canto maravilloso de la doncella el que despierta la pasión del padre.

En las versiones de la zona, en el *incipit* tenemos, en primer lugar “el jardín”, término de amplias resonancias eróticas y escenario amoroso por excelencia en una larga tradición que abarca tanto la lírica como el romancero, donde hemos tenido ocasión de ver numerosos ejemplos, como el de *Gerineldo*; y “la mirada”, como referencia a la pasión. En este caso, como en el de *Delgadina*, la del padre hacia la hija:

“Silvana se paseaba por el jardín la Florida,
su padre la remiraba por un mirador que había” (vs.2,3)

A veces (vs.1, 4) aparece el ofrecimiento del padre de ricas prendas a la hija para conquistarla, lo que introduce el léxico relativo a los vestidos: “las camisas”, “las enaguas”... también cargados de significaciones ambiguas y simbólicas en el terreno del erotismo¹⁶²: “Yo te vistiera de oro, de ropa te calzaría // y las camisas de holanda, las naguas de perla fina” (vs.1).

¹⁶¹ Cfr. esta versión palentina de Menéndez Pidal editada por Gutiérrez Esteve, *supra*, nº 19.

“Se paseaba Silvana por la su huerta florida;
si bien toca la guitarra, mejor romances decía.
Su padre la estaba oyendo desde una alta celosía
y la ha enviado a llamar por un paje que allí había.”

¹⁶² Véase P. Piñero, “Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, en P. Piñero y A.J. Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares*. Actas del Congreso Internacional *Lira minima oral, III*, Sevilla, FM-Univ. Sevilla, 2004.

En la negativa de la muchacha, siempre está la apelación al orden religioso y a la moral cristiana¹⁶³, representados por un término de incuestionable trayectoria en la literatura, sobre todo religiosa, “el infierno”: “Y las penas del infierno, padre, ¿quién las llevaría?” (vs.1, 3);

Seguidamente aparecen: “el color descolorido” de la cara que es signo inequívoco de una honda preocupación, expresado en un verso arquetípico que nos resulta sobradamente familiar: “Silvana se entró pa dentro triste y descoloría” (vs.4)¹⁶⁴; “la madre”, figura esencial en la confidencialidad amorosa, cuya presencia, tal como queda dicho en ocasiones anteriores, salpica numerosos romances, por ejemplo, *Conde Niño* o *La doncella guerrera*: “Madre, por ser tú mi madre, que a otra no se lo diría, // que el granuja de mi padre dormir conmigo quería” (vs.3); Estamos ante la secuencia que cambia el rumbo de los acontecimientos, evitando una tragedia como la de *Delgadina*. En ésta la madre era celosa y hostil, mientras que en *Silvana* estamos ante la madre amiga, que se alía con la hija para vencer al enemigo común.

Un motivo recurrente también en la literatura, que fue fundamental en el teatro de enredo de los Siglos de Oro es “el cambio de vestidos” que da lugar a equívocos sobre la identidad de quien los lleva: “Que yo me ponga tu ropa y tú te pones la mía” (vs.1,2,3,4); y “la oscuridad de la noche” amparando el engaño, en este caso la sustitución en la cita con el padre de una mujer por otra: “No soy tu hija Silvana, que soy tu esposa querida” (vs.1). En muchas versiones, no sólo de esta zona, se da la utilización del término “reina” en el sentido de “virgen” (vs.2,3,4): “¿Cómo quieres que sea reina si ya he tenido tres hijas?” (vs.3).

Por último el motivo del “descubrimiento” tras la utilización de un disfraz, tan recurrente en los romances de asunto odiseico, con o sin “señales de

¹⁶³ Según M. Débax: “la contestación de Silvana siempre se centra en la ley religiosa”, *Romancero*, 1982, pág. 383.

¹⁶⁴ Cfr. con estos versos de *Gerineldo*: “Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido // ¿dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?” que, con ligeras variantes, aparecen en las versiones 4:1, 4.3, 5:12, 5:13 y 5: 15 del *corpus*.

reconocimiento”. En el caso de *Silvana*, harto evidentes son dichas señales en la madre, cuya vejez no puede ocultar la oscuridad de la escena: “Arrímate, mi Silvana, reina de tos mis castillos // que estás tan estropeada como si tuvieras hijos” (vs.4)

En cuanto a las secuencias finales, con el denominador común de que recogen la actitud resignada del rey burlado, se pueden distinguir dos grupos:

A) Versiones que terminan con el diálogo del rey y su esposa, pidiendo perdón el primero y otorgando su benevolencia la segunda, en una escena culminante de reconciliación (vs.2, 3, 4). Es de destacar el hecho de que el padre en ningún momento se muestra encolerizado por ver frustrados sus deseos, antes bien, interpreta el engaño como una solución providencial a la obsesión que empezaba a inquietarle: “Perdóname tú, mi esposa, perdóname, esposa mía, // que es tanto lo que la quiero que en el sueño la veía.” (vs.2).

B) Versiones que van más allá y recogen el agradecimiento del padre a la hija por haber reconducido el conflicto hacia un final satisfactorio. Le ofrece, incluso, una recompensa al estilo de las narraciones folclóricas en las que al final los héroes son premiados por sus hazañas: “Tú serás la heredera de los bienes de mi vida // porque has sabido guardar tu honra y también la mía” (vs.1)

Resumiendo, *Silvana* es la historia de una argucia femenina que impide un desastre familiar en todos los sentidos, erigiéndose la figura materna como la gran protagonista en la sombra, restableciendo el orden moral y emocional dentro de su propio reino, el hogar.

Las versiones de *Silvana* mantienen con gran entereza el *incipit*, cuya estructura formulística unida a la resonancia de sus componentes, le ha garantizado la pervivencia en la memoria de los transmisores. No se documenta en las versiones de las colecciones andaluzas occidentales que estudiamos ningún texto carente de él.

Lo que sí se puede observar es la coincidencia que a veces presenta con el motivo de “el paseo por el corredor”, tan característico del *incipit* de *Conde Claros en hábito de fraile*, que se mantiene en todas las versiones con ligeras variantes: “Lisarda se paseaba por sus altos corredores // con vestido de diario, que le arrastran los galones” (ver *corpus*, tema 1) En una versión de las recogidas en Huelva aparecen “los corredores” por donde también paseaba la infanta de este romance¹⁶⁵. Fenómeno, por otra parte, nada extraño dado el trasiego de arquetipos expresivos de unos a otros romances.

En la zona se tiene un ejemplo de dicha coincidencia (vs.4) y otro de una contaminación más acusada, lo cual es significativo, pues se debe, sin duda, a la gran popularidad de que gozó aquí el romance de *Conde Claros*. En la versión 1 se utiliza una réplica exacta de su *incipit*, con el único cambio del nombre de la protagonista: “Silvana se paseaba por sus altos corredores, // con vestido de diario que le arrastran los galones.”

En cuanto a los motivos y desarrollo de la fábula, las versiones andaluzas presentan gran uniformidad. No se registran tampoco diferencias sustanciales, como ocurría con *Tamar*, por ejemplo, en los finales, que sistemáticamente reproducen la feliz resolución del conflicto.

¹⁶⁵ Se trata del texto editado en *RGA, II, Huelva*, v.1 de *Silvana*, pág. 244: “Silvana se paseaba por los lindos corredores // su padre que la miraba, se recreaba en amores”.

G.2 ADULTERIO

ALBA NIÑA

Los textos más antiguos que se conocen de este romance se remontan a mediados del s.XVI. Una versión se imprimió en *El Cancionero de romances* de 1550¹⁶⁶ y otra en en la *Flor de enamorados* (1562) y en la *Rosa de amores de Timoneda*. Lope de Vega usó varias formas del romance en al menos cuatro obras teatrales y en *La locura por la honra* deja constancia de una versión distinta a las impresas, parecida, sin embargo, a las versiones orales modernas¹⁶⁷.

El tema del adulterio cometido por la esposa aprovechando la ausencia del marido que regresa inesperadamente y la sorprende con su amante, está muy extendido en la baladística europea, en la cual se pueden rastrear abundantes ejemplos desde la Edad Media hasta la actualidad. La muestra más antigua que se tiene es la de un *fablieu* francés del s.XIII que reproduce este argumento¹⁶⁸.

En la zona se han recopilado 4 versiones, 1 de ellas trunca (vs.4), que no son demasiadas para la popularidad y la difusión que tradicionalmente ha tenido el tema. En las colecciones se documenta también con cierta irregularidad: 4 versiones aparecen en *RGA, I, Cádiz*; 9 en *RGA, II, Huelva*; 5 en *R. Aljarafe*; y 1 muy fragmentaria en *R. Guadaíra*.

El desarrollo de la fábula incluye las siguientes secuencias básicas: 1º Diálogo, tras un brevísimo preludeo, entre una dama, generalmente asomada al balcón, y un caballero que pasa y le pide dormir con ella; 2º La dama acepta la proposición aprovechando que su marido está ausente; 3º El marido llega de forma

¹⁶⁶ La versión del Cancionero de 1550, págs 317-318 es la que se edita en P. Díaz-Mas, *Romancero*, 1994, págs. 310-312 y P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 388.

¹⁶⁷ Véase el estudio que hace del tema William Entwistle, “Blancaniña”, en *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, págs. 159-164; además el de Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, págs. 142-144.

¹⁶⁸ Véase el trabajo de Francisco López Estrada “El romance de la Blanca Niña en la poesía oral de Antequera”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 63-71.

sorpresiva y advierte señales extrañas en su casa. Se establece una conversación entre mujer y marido, la primera tratando de engañar al marido y éste tratando de averiguar la verdad; 4º Tras descubrir la deslealtad de su esposa, el marido afrentado suele optar por matarla o bien por devolverla al padre.

Este romance aún en su discurso una gran cantidad de motivos tradicionales, que se repiten en el romancero una y otra vez, como venimos observando en el estudio de los distintos temas, como elementos de un repertorio formulario común y compartido. Así tenemos en el *incipit*: “la dama sentada en el balcón”, que funciona como un dato referencial a una realidad que propicia los acontecimientos venideros, en cuanto que “el balcón” o “ventana” simbolizan la conexión del hogar con el mundo exterior; y “el peinado y lavado”, de sentido unívoco como referencia al reclamo amoroso de la dama, dada la consolidada codificación de las acciones de lavarse y peinarse los cabellos como símbolos eróticos: “Estaba una señorita sentadita en su balcón, // muy peinada, muy lavada y un poquito de arrebó;” (vs.3)

“La casa abierta” es una imagen inequívoca de la actitud en ese momento de la esposa, también “abierta” a posibles experiencias, concretamente en el terreno amoroso, venidas de fuera. Tradicionalmente este planteamiento situacional está cargado de connotaciones negativas¹⁶⁹. Los elementos externos al hogar, como se puede constatar a lo largo de siglos de andadura en la literatura tradicional, y sobre todo en la cuentística, representan siempre “un peligro” frente a “la protección” que representa “la casa”;

A continuación “el canto” del caballero (vs.1, 4), motivo arquetípico más que preferente tanto en la lírica como en el romancero, que da mucho juego en los contextos amorosos, dado que sus efectos adquieren tintes mágicos (recordemos el

¹⁶⁹ De este sentido se hacen eco dichos y refranes populares como éste: *Moza ventanera, ni casada ni soltera*. Además se pueden rastrear con facilidad en la lírica popular versos que corroboran esta idea: “¡Quítate de la ventana! // ¡No me seas ventanera! // De la ventana no sale // ninguna cosita buena!”, en Carmen Durán, “El cancionerillo de Aznalcázar. Aproximación a la bamba”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, pág. 187.

Conde Arnaldos, *Conde Niño* o *Silvana*); “la guitarra” en una construcción sintáctica que no deja lugar a dudas sobre su ambigüedad semántica de sentido sexual, al igual que otros instrumentos musicales¹⁷⁰: “Ha pasado un caballero, hijo del emperador // con la guitarra en la mano y esta canción le tocó” (vs.1); y el no menos frecuente motivo de “la caza”, vinculada secularmente al mundo de la expresión literaria, especialmente la lírica, aunque tiene cabida, como vemos, también en el discurso romancístico, también aparece en *La muerte ocultada*, *Don Bueso*, *Landarico*, *La infantina...*¹⁷¹. En el contexto de este romance, la caza representa un elemento situacional negativo: la ausencia del marido y el descuido de sus deberes conyugales. La trama se desarrolla, como en los cuentos, a raíz de una carencia inicial, materializada aquí en el alejamiento del esposo;

“La suplantación” del marido por el caballero en la casa y en el lecho de la mujer, que se expresa en algunas versiones (vs.1,3) de forma muy amplificada a través de una serie repetitiva de versos formulaicos en la que el caballero pregunta dónde colocar sus pertenencias y su propia persona y la mujer responde:

“- ¿Dónde pongo mi caballo?- En la cuadra lo metió.
- ¿Dónde pongo mi escopeta?- En el rincón la colgó.
- ¿Dónde pongo yo mi ropa?- En la percha la colgó.
- ¿Dónde pongo yo mi cuerpo?- En la cama lo metió.” (vs.3)

“La vuelta del marido”, que aquí no va a funcionar, como en otros textos, por ejemplo, *Las señas del esposo*, como el hecho que resuelve positivamente la situación familiar, antes bien, viene a crear el conflicto; “la calentura” de la mujer, de lectura más que transparente en el sentido sexual: “O tú tienes calentura o tú tienes mal de amor” (vs.3); “la llave”, que la mujer dice haber perdido y que

¹⁷⁰ Las referencias erótico-sexuales de los instrumentos musicales aparecen en otros romances, como el de *La reina doña Ginebra*: “Toquedes vos, mi sobrino, vuestra dorada vozina”, que estudia P. Piñero en “De lo que aconteció a la reina doña Ginebra en el camino de Córdoba”, en P. Piñero (ed.), *Dejar hablar a los textos*, 2005, págs. 967-984. En este mismo estudio, el autor da la interpretación de este símbolo, pág. 970.

¹⁷¹ Sobre la significación simbólico-erótica de la caza de amor y sus posibles variantes en los textos literarios, véase el estudio de P. Piñero “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje a F. López Estrada*, 2000.

simboliza el miembro viril¹⁷², de ahí que el marido se ofrezca a reponerla rápidamente y además con otra mejor: “Que se ha perdido la llave de mi rico comedor. // - Tú la tenías de plata, de oro la tengo yo” (vs.3).

A partir de aquí, hasta el final, la acción se detiene y tiene lugar todo un despliegue expresivo con la función de crear una situación escénica de dramatismo creciente, utilizando una serie paralelística de preguntas y respuestas, que dan a la intriga una estructura circular: el marido, alertado por indicios, pregunta sucesivamente por el caballo, la guitarra... y la mujer va dando excusas, nada convincentes, que van creando tensión dramática en la narración y en el oyente la incertidumbre sobre si al final será descubierta o conseguirá engañar al marido: “¿De quién es ese caballo, que en la cuadra siento yo? // - Tuyo, maridito mío, que mi padre te lo dio // para que te pasearas por la indias de León” (vs.1).

Llegado el momento del desenlace, el romance presenta fundamentalmente dos variantes:

A) Versiones que terminan con la muerte de los dos amantes a manos del marido, siendo este final moralizante una peculiaridad del romancero hispánico frente a las baladas europeas, que suelen concluir con la burla del marido engañado¹⁷³; En la zona esta forma de resolver el conflicto se recoge en la versión 1: “Se la ha llevado a los montes y junto con el caballero // la muerte a los dos le dio//, que se alarga aún apostillando con una sentencia moral la idea de que la infidelidad se castiga con la muerte.

B) Versiones en las que el marido repudia a la mujer (vs.2,3) y la devuelve al padre para que la reeduce o haga con ella lo que quiera: “Aquí tiene usted a su hija, me ha jugado una traición” (vs.2). Aún se puede dar una variación en este punto y a veces el padre rechaza hacerse cargo de la hija porque: “Doncella te la

¹⁷² Para el simbolismo de “la llave / la puerta”, véase el P. Piñero, “*El carbonero*. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, en P. Piñero (ed.), *Lírica popular, lírica tradicional*, 1998, págs. 217-253.

¹⁷³ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, págs. 331-332.

llevaste, doncella la quiero yo” que se puede documentar en otras zonas¹⁷⁴, aunque no en la presente colección.

En los textos de las colecciones andaluzas que venimos estudiando, los finales se ajustan, por lo general, a estos dos tipos.

LOS PRESAGIOS DEL LABRADOR

La primera muestra escrita de este romance procede de la colección de *Romances varios de diversos autores agora nuevamente recogidos por el licenciado Antonio Díez*, publicada en Zaragoza en 1663. Se trata, pues, de un romance tardío de origen pseudo-culto que se ha tradicionalizado como consecuencia de su uso en la oralidad, entrando a formar parte del conjunto de romances tradicionales después de haber sufrido importantes transformaciones, sobre todo a nivel expresivo¹⁷⁵.

El tema se halla bastante difundido en la tradición moderna en todas las zonas romancísticas. En la mayoría de los casos el romance va precedido por otro, *La rueda de la fortuna*, que le sirve de introducción. Al parecer en la citada colección se publicaban en ese orden y dicha contigüidad en el papel ha favorecido la contaminación a la hora de cantarlos.

De cualquier forma, en la Campiña Oriental no se documenta así, sino como romance autónomo. En el resto de publicaciones que venimos analizando no se publica ningún texto, a excepción de los 2 incluidos en *R. Arahal*.

El adulterio de la mujer aprovechando la ausencia del marido es el eje temático que estructura una trama que, resumidamente, constaría de estas

¹⁷⁴ Éste es el final de la versión 4 de *Albaniña* en *RGA, I, Cádiz*, pág. 291.

¹⁷⁵ Para el análisis de este romance sigo los datos del estudio de Raquel Calvo Cantero, Concepción Enríquez de Salamanca, Paloma Esteban y José Luis Forneiro, “Mecanismo de tradicionalización de un tema romancístico: *Los presagios del labrador*”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 111-127.

Aquí se incluye también la versión original del texto del s.XVII, que sirve de referencia para el estudio comparativo con las versiones de la tradición moderna.

secuencias: 1º El marido, que está ocupado en sus labores cotidianas en el campo, tiene el presentimiento de que su mujer le es infiel y decide volver a la casa para comprobarlo; 2º Descubrimiento de la falta al constatar que, en efecto su esposa está entretenida con un amante; 3º Recuperación del honor perdido a través de la muerte de los amantes.

El romance, que, como se ha apuntado antes, ha sufrido serios cambios en el proceso que lo ha transformado de texto semiculto en texto tradicionalizado, ha perdido una secuencia inicial de diálogo entre el amante y la dama, en la que quedaba expresa la transgresión de ésta al aceptar la proposición del caballero que pasa, al estilo del preludeo de *Alba Niña*. Comienza, pues, el romance *in medias res* con respecto a la versión original, omitiendo una secuencia situacional que está suficientemente sobreentendida.

Directamente, en el *incipit*, cuyo primer verso es marcadamente formulaico, aparece el presagio del labrador: “Labrador que está en el campo recorriendo su hacienda // oye una voz que le dice: - Márchate a casa y no vuelvas, // que la mujer que tú quieres con otro galán se acuesta.” (vs.2)

En la versión original, era el corazón el que avisaba al labrador, como órgano que representa la emocionalidad y la irracionalidad humanas, y así se ha mantenido en las versiones de *R. Arahal*. Pero en la versión 2 de la zona, que es la única que recoge el motivo, “el corazón” se ha sustituido por “una voz” sobrenatural, de efecto más dramático. En la segunda parte de la secuencia, se relata el regreso al hogar con una expresión no exenta de emoción narrativa que incluye varios motivos tradicionales: “el caballo” y “el arma”, símbolos de la virilidad y “la vereda”, término opuesto semánticamente a “camino”, cargado de sentido negativo, por representar la opción tortuosa y desviada en el desarrollo de los hechos: “Ha cogido su caballo, por delante su escopeta, // para llegar ante(s) a casa se tiró por la vereda”. (vs.2).

Al llegar a la casa aparece una serie de indicios, que preparan el camino acrecentando la tensión para el descubrimiento propiamente dicho, como son: “las puertas cerradas”, de marcado valor como imagen de la negación de sus propios derechos conyugales: “Se encuentra puertas cerradas, por una ventana entra” (vs.2); “el caballo ajeno en su cuadra”, expresión simbólica de la invasión de su casa y de su cama por otro hombre, que además usa “montura de seda”, reafirmando a través de ésta el sentido erótico de la invasión: “Se ha ido para la cuadra por ver lo que había en ella // había un caballo tordo con la montura de seda” (vs.1); “los zapatos y las medias de seda”, términos que abundan en el sentido anterior, suponiendo una amplificación del mismo significado con intención de retrasar el momento del descubrimiento intensificando la tensión narrativa.

La reacción del marido ante la constatación del adulterio no se hace esperar y da muerte inmediatamente al galán: “Al galán sin detenerse le ha dado tres puñaladas // de la sangre que derrama tres colchones traspasaba” (vs.2). No así con la mujer, con la que mantiene un diálogo exigiendo una razón que justifique su conducta, ya que él ha cumplido con su deber de esposo: “¿Qué daño te he hecho yo para que tan mal me ofendas? (vs.1). La mujer disponía de bienes y de la satisfacción de su sexualidad en la persona de su esposo. Decididamente a éste se le hace incomprensible que haya cometido tal delito: “Me pediste pan y ropa, dinero cuanto quisiste // si te falta mi persona ¿por qué no me lo dijiste? (vs.2)

En el romance original la historia se resuelve con la muerte del galán sin mediar palabra con él, seguida de la de la esposa, muy desarrollada, constituyendo casi la mitad de la narración: le pide una explicación a su conducta, la mujer promete no volver a hacerlo, el marido decide no perdonarla y le dice que dé de mamar por última vez a la hija, él le da muerte y lleva a la niña a la abuela para que acabe de criarla. Todo ello para conseguir un efecto disuasorio en toda aquella mujer que oiga esta tragedia, creada con una muy explícita finalidad moral: “Tomad

ejemplo, casadas, en oyendo esta tragedia // que ha sucedido en España entre Estepona y Ximena”.¹⁷⁶

En las versiones de *R. Arahal*, se mantiene la esencia del final original, aunque con variantes. Sin embargo las de la zona se apartan notablemente de él. La versión 1 es trunca, no recoge la muerte de ninguno de los dos, terminando con la recriminación del marido; y la 2 acaba en el momento en que la esposa pide perdón al marido y promete no volver a ofenderlo: “Rayo del cielo me caiga, marido, si más te ofendo” (vs.2). Éste, en vez de darle muerte, la perdona y sólo hace una reflexión retórica sobre el hecho mediante la utilización de los símbolos de su virilidad: “¿Pa qué me sirve tener mi caballo, mi escopeta // si la mujer que yo quiero con cualquiera me se acuesta?” (vs.2), que supone un giro inesperado en el desenlace, proponiendo para el conflicto una solución innovadora y moderna, muy evolucionada con respecto a la del texto original, en la que se ha perdido la ejemplaridad moralizante.

LA INFANTICIDA

Este romance, de origen tardío tradicionalizado, se encuentra muy difundido por toda el área romancística peninsular.¹⁷⁷

En efecto, en la actualidad se constata su presencia en las más importantes colecciones de la tradición modernas: 8 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*, 6 en *RGA, II, Huelva*, 3 de las cuales están unidas a *Marinero al agua*, 1 en *R. Aljarafe*, 2 en *R. Guadaira* y 2 en *R. Arahal*. En la Campiña Sevillana se cuenta con 3 versiones, 2 procedentes de las encuestas recientes y 1 de finales del s.XIX, de la colección de Rodríguez Marín.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Éste es el *incipit* de la versión original publicada en el estudio citado, pág. 112.

¹⁷⁷ Según Piñero y Atero, *RTM*, 1987, en el estudio correspondiente a este tema, págs. 156-157.

¹⁷⁸ Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, págs. 302-303.

En este romance el adulterio cometido por la esposa no constituye el tema central de la narración. Su función se sitúa en los momentos iniciales, como hecho circunstancial que va a dar origen al nudo fundamental de la fábula: el crimen que comete la madre contra su propio hijo, en señal de venganza. Este motivo tiene hondas raíces en la literatura y forma parte de romances tradicionales, como el de *Blancaflor y Filomena*, donde aparece una secuencia muy similar, que ya tuvimos ocasión de analizar en su momento. El hecho contenido en este motivo: la madre que mata a su hijo y lo guisa para dárselo a comer al marido, se ha convertido a lo largo de su andadura dentro de la tradición en un patrón formulario idóneo para expresar la forma más cruel de venganza.

La fábula consta de las siguientes momentos secuenciales en su desarrollo: 1º El hijo informa al padre de las relaciones adúlteras de su madre, pero éste no le presta atención. 2º La madre aprovechando la ausencia del marido degüella al niño, cuyos restos cocina para que el padre los coma; 3º Milagrosamente el niño habla, aun muerto, y advierte a su padre que no coma; 4º Descubierta el crimen la madre es castigada, bien por el propio marido, bien por el propio diablo.

Para la estructuración de la truculenta historia de *La infanticida* se han utilizado motivos y elementos tradicionales como son el ya mencionado “guiso” con las entrañas del niño asesinado: “De las entrañas der niño hizo una gran casolada, // pa cuando viniera er padre el lunes por la mañana” (vs.1); “El alejamiento” del padre de la casa, motivo muy recurrente en las situaciones que dan origen a futuros acontecimientos trágicos: “Se le ha encartado un viaje de Puerto Rico a la Habana. // Mientras que el padre iba la madre al niño mataba” (vs.3); “la intervención sobrenatural” que hace hablar la carne del plato: “Detente, padre querido, que comes de mis entrañas” (vs.2) y que aparece también en otros romances como *La mala suegra*; y por último “el demonio” que se lleva a la madre por los pelos, configurando una imagen milenaria en el mundo cristiano de castigo ejemplar para los que cometen pecados.

En el análisis de las versiones que tenemos se ejemplifica de forma especialmente clara la tendencia del romancero meridional a la reducción de motivos accesorios a la trama propiamente dicha.¹⁷⁹ En las versiones recientes, 2 y 3, tiene lugar una reducción drástica con respecto a la versión de finales del s.XIX, mucho más completa y que presenta todas las secuencias perfectamente desarrolladas. En el castigo de la madre se utilizan 20 hemistiquios, dedicados a amplificar visualmente la escena con múltiples expresiones de tipo formulístico: ¿Qué me quieres, mujer de bien, que tan aprisa me yamas?, o “La ha agarrado por los pelos, l’ ha arrastrado por la sala”.

En cambio la versión 2 reduce la fábula a la mínima expresión: da comienzo *in medias res* y carece del motivo del adulterio, del alejamiento del marido, de la delación del niño y de los detalles de su muerte, a la que se alude de pasada con posterioridad, así como de la mención del macabro “guiso”. Aligerado de tal manera de la materia narrativa, el texto se condensa y adquiere lirismo expresivo despreocupándose de todo lo accesorio y circunstancial en favor de lo esencial.

Las versiones de las colecciones andaluzas modernas se sitúan entre ambos extremos, coincidiendo en la línea fundamental de la historia y presentando una gran uniformidad en los finales que coinciden invariablemente en el castigo de la madre a manos del demonio. La fuerza y el dramatismo de la imagen ha propiciado su mantenimiento, a diferencia de otros temas que diversifican sus desenlaces.

¹⁷⁹ Para un estudio de los rasgos propios del romancero meridional, es fundamental el estudio de Piñero y Atero, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 463-477.

G.3 ESPOSA DESDICHADA

CASADA DE LEJAS TIERRAS

Existen indicios de la antigüedad de este romance, que aparece con frecuencia en los repertorios de las comunidades judeo – españolas de oriente, muy conservadoras de la cultura tradicional. Sin embargo, no fue recogido en las colecciones romancísticas de los Siglos de Oro, debido al rechazo de los compiladores de la época hacia las composiciones de metro hexasilábico, no habiendo, por consiguiente pruebas escritas de su origen antiguo.¹⁸⁰

En la tradición moderna es un tema muy extendido y bien conocido como lo demuestra el gran número de versiones que se han recopilado de él. Se publican: 4 en *RGA, I, Cádiz*; 9 en *RGA, II, Huelva*; 7 en *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal*; y 2 en *R. Guadaira*. En la zona de la Campiña se han recogido 10 versiones, muy bien conservadas.

La gran popularidad alcanzada por este romance se debe a la conjunción afortunada de dos elementos en su composición. Por una parte el tema, que aglutina dos motivos muy candentes siempre en el mundo femenino, como es la tensión entre la mujer y la familia del marido, y la muerte por sobrepardo de una joven casada. Y por otra, la acertada expresividad del texto, basada en sucesivas repeticiones tanto de los elementos conceptuales como léxicos y sintácticos, que han facilitado su memorización. De hecho su estructura concéntrica y su discurso reiterativo le han valido a este tema una pervivencia mayor que la que han tenido otros de temática similar, como *La mala suegra*.

Su fábula se desarrolla con muy escasa materia narrativa que presenta el siguiente esquema secuencial: 1º Una casada en tierras lejanas a su hogar se pone de parto; 2º La joven envía a su marido a pedir ayuda, sucesivamente a la suegra y a la cuñada, recibiendo de ambas la misma respuesta negativa; 3º Por fin, el marido va

¹⁸⁰ Según P. Piñero en el estudio sobre este romance, *Romancero*, 1999, pág. 412.

a buscar a la madre de la esposa, pero debido a la distancia que las separa, no llega a tiempo de auxiliar a la hija, que muere de parto.

El eje temático que vertebra la balada, como he dicho antes, es la tragedia de la joven casada, víctima de una familia hostil en una situación de desprotección. En este romance el conflicto que desestructura la familia se genera en el ámbito femenino exclusivamente. Tradicionalmente las mujeres de la familia del hombre, sobre todo la madre, rivalizan con la esposa, por el favor de éste. La parte masculina, representada por el marido, carece de efectividad a la hora de resolver el problema.

En este romance cabe destacar la creación de todo un entramado de elementos tradicionales y folclóricos, muy arraigados en la literatura, que van a caracterizar y definir su configuración poética: “la casada en lejanas tierras”, donde “el alejamiento” de la mujer de su entorno familiar suele constituir un presagio de desgracia e infortunio unido a la hostilidad que representa “la tierra ajena”; recordemos, por ejemplo, *Blancaflor y Filomena*.

La importancia de este alejamiento en la situación inicial de la historia se manifiesta en el lugar preeminente que ocupa como verso que abre el romance: “Una casadita de lejanas tierras”; a continuación “barrer con el pelo”, “regar con los ojos”, son expresiones formularias de duelo que hemos tenido ocasión de ver en romances como *Delgadina* y que son los indicios que confirman la situación de infelicidad de la casada. Estos motivos componen el *incipit* del romance, cuya forma más generalizada es la siguiente:

Una casadita de lejanas tierras
con los pelos barre, con los ojos riega
con la boca dice: - ¡Quién fuera doncella!

Algunas versiones (vs.2,5,7) abundan aún en la expresión de “la soledad” de la joven en un medio familiar hostil, donde vive con el único apoyo del marido: “Sola se va a misa, sola se confiesa // si no es su marido que se va con ella” (vs.2).

En la secuencia siguiente, donde el marido busca infructuosamente a alguien que ayude a la parturienta, aparecen como motivos tradicionales: “el enfrentamiento de la casada con la familia política”, suegra y cuñada, pues ella representa un elemento que altera el orden familiar anterior; “la hora del alba”, elemento más que recurrente en la lírica como expresión del momento de separación de los amantes. Significado que, obviamente, no se extiende a este contexto pero al que llegan sus connotaciones negativas como “hora no deseada”, que se identifica con “la hora del parto”: “Que la luz del alba ya quiere salir, // y mi bella esposa ya quiere parir” (vs.5);

“Los animales monstruosos”, que la suegra y la cuñada le desean que para y que representan el miedo ancestral de la mujer a parir hijos con alguna deformidad: “Que para o no para, que para un león, // se le parta el alma, también(n) el corazón” (vs.3); “la ocultación de la realidad negativa” que se sustituye por una realidad imaginada con una finalidad concreta, en este caso, de proteger a la parturienta y por consiguiente al hijo. Así, el marido no da cuenta a su esposa de las crueles respuestas de su madre y hermana, sino que inventa sendas excusas: “Mi madre no viene, tiene calentura //...//mi hermana no viene, no se encuentra en casa” (vs.3).

En el tramo final de la fábula tenemos: “la lejanía” volviendo a incidir en el concepto inicial: “Cogió su caballo, empezó a caminar // en busca la suegra que muy lejo(s) está” (vs.2); “las campanas”, que dan los primeros indicios de la tragedia en una expresión arquetípica muy utilizada en el romancero: “Al entra(r) en el pueblo suenan las campanas” (vs.10); y “el pastorcillo”, que salpica numerosos temas romancísticos (recordemos *La Condesita*, *Blancaflor y Filomena*, *Conde Claros*, etc.) como personaje que ofrece ayuda e información a otros personajes: “Dime, pastorcitos, que guardáis las cabras, // ¿esas campanitas por quién las doblaban? (vs.2)

Casada de lejas tierras, desde el punto de vista de la configuración poética, se estructura, como dije antes, en forma de romance concéntrico, es decir, se repite

una y otra vez el mismo esquema de forma paralelística, con el mismo contenido semántico y con idéntica construcción sintáctica y léxica. Otros romances como *Albaniña, La dama y el pastor, La doncella guerrera...* obedecen al mismo patrón compositivo. Aquí el esquema que se repite es una sucesión de diálogos: de la esposa con el marido diciéndole que vaya a buscar ayuda; del marido con la madre / hermana / suegra sucesivamente, con dos partes: la petición y la respuesta; del marido nuevamente con la esposa dándole una excusa. El esquema más generalizado consta de 9 versos:

- Maridito mío, si tú me quisieras
a la tuya madre a llamarla fueras.
- Levántate, madre, de tu dulce dormir,
que mi bella Rosa ya quiere parir
y la luz del día ya quiere venir.
- Si pare o no para, que para un león
y el corazoncito se le arranque to.
- Consólate, esposa, con la Virgen pura,
mi madre no viene, tiene calentura.” (vs.8)

Y vuelta a empezar. En la última llamada, la de la madre, la respuesta es diametralmente distinta y el amor de la madre queda contrastado con la indiferencia de la familia política: “Espérate, yerno, en esa ventana // espera que me vista, ni hago la cama” (vs.4). La prisa de la madre acrecienta la tensión dramática creando una expectativa sobre si llegará o no a tiempo, que se verá finalmente frustrada.

Las 10 versiones que tenemos, como se apuntó antes, mantienen bastante bien todos los motivos y secuencias. Sólo las versiones 3 y 6 han perdido la secuencia inicial y comienzan *in medias res*, con el sonoro verso: “Maridito mío, si tú me quisieras”

En cuanto a los finales, aunque todos mantienen la tragedia como desenlace inherente a la historia, se pueden hacer dos grupos de versiones:

A) Las que acaban con la noticia de la muerte de la casadita, cuando el marido y la madre llegan al pueblo (vs.5, 8, 10): “Una casadita de lejanas tierras // se ha muerto de parto por falta partera” (vs.10).

B) Las más numerosas en todas las colecciones, que se prolongan añadiendo el lamento de la madre a la cabecera de su hija muerta, a modo de conclusión moralizadora sobre la inconveniencia de casar a las hijas fuera de su tierra (vs.1, 3, 4, 7, 9): “Una hija tengo y si cien tuviera, // no las casaría en lejanas tierras” (vs.3).

Se ha recopilado también en la zona un texto (vs.2) con un final nada frecuente en las colecciones andaluzas y que presenta dos variaciones significativas con respecto a lo habitual. En primer lugar se da un alargamiento de la secuencia en la que el yerno va a buscar a la suegra, donde ésta se demora excesivamente en los preparativos del viaje. En este punto se despliega una seriación formulística (vv.34-40) destinada a enriquecer visualmente la escena y que acrecienta la tensión dramática, puesto que la tardanza resulta incomprensible. Y a continuación hay una mención expresa, ausente también en las demás versiones, a la responsabilidad del marido en el fatal desenlace, a la que ya se aludió al principio, en cuanto que demuestra su incapacidad para solventar el problema:

35 Espérate, yerno, un ratito en la puerta
 que estoy preparando la rica merienda,
 las ollas de miel y las de manteca.
 Se fue al pavero, cogió el mejor pavo,
 se fue al gallinero, cogió el mejor gallo
 se fue a la cuadra y cogió su caballo.
40 Cogió su caballo, empezó a caminar
 Y en medio el camino campanas doblán.
 - Dime, pastorcitos, que guardáis las cabras,
 ¿esas campanitas, por quién las doblaban?
 - Por una señora de muy lejos tierras
45 con malas cuñadas y peores suegras
 y malos maridos que sola la dejan.
 - No la dejé sola, que me mandó ella,
 Que fuera a llamar a la mía suegra.

En términos generales el romance ha sobrevivido muy bien en su andadura oral y se ha mantenido con vitalidad y entereza en todas las zonas donde se han realizado recopilaciones modernas. Por otra parte, cabe destacar la gran uniformidad, incluso léxica, de las versiones en las que se actualiza.

LA MALA SUEGRA

No se conocen versiones antiguas de este romance que trata, como en *Casada de lejas tierras*, el tema de los conflictos familiares originados por el típico enfrentamiento suegra – nuera. Es un romance muy conocido en las provincias de Cádiz y Huelva, más, incluso, que aquél. En *RGA, I, Cádiz* se publican 6 versiones y en *RGA, II, Huelva*, 7.

Pero en las zonas sevillanas exploradas no se confirma dicha tendencia y se encuentra bastante menos documentado. En las encuestas recientes en la Campiña Sevillana se han recopilado sólo 3 versiones de *La mala suegra* a la que hay que añadir 1 procedente de la colección de Rodríguez Marín¹⁸¹, frente a las 10 versiones de *Casada de lejanas tierras*. En *R. Aljarafe* aparecen 2; en *R. Arahal*, sólo 1, muy incompleta; y en *R. Guadaira*, 1. Por lo que se puede confirmar una decadencia importante de la balada en esta parte de Andalucía.

El romance, que guarda numerosas similitudes temáticas con *Casada de lejas tierras*, desarrolla, como éste, una situación de ruptura familiar originada por el rechazo de la suegra hacia la nuera, cuya integración en la familia representa una amenaza para el orden establecido. Y ello en dos aspectos: el institucional, puesto que el matrimonio con el cabeza de familia convierte a la joven intrusa en la señora de la casa, cargo de poder hasta entonces ostentado por la madre; y el emocional, puesto que la suegra siente celos de la nuera y rivaliza con ella por el cariño del hijo.

Este sentimiento de celos, en las versiones andaluzas está sólo sobreentendido, ya que no han conservado las referencias expresas de este

¹⁸¹ Es una versión de La Puebla de Cazalla publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, págs. 299-300.

sentimiento que sí se han mantenido en otras versiones del norte peninsular que, como sabemos, son más conservadoras que las andaluzas.¹⁸²

El conflicto se acrecienta por el hecho de compartir todos los personajes el mismo hogar. La convivencia continuada es un detonante para el odio a la vez que propicia las circunstancias para la venganza de la suegra sobre la nuera. La calumnia que lanza sobre ella es el hecho central que configura el relato.

El esquema secuencial del mismo consta de los siguientes momentos: 1º Situación inicial de desamparo de la protagonista, que se pone de parto estando ausente su marido; 2º La suegra la insta a irse a casa de su madre para dar a luz, momento que ella aprovecha para calumniarla, diciéndole al hijo que la ha insultado; 3º Sin dudar un momento de la veracidad de las palabras de la madre, el marido y padre va a buscar a su mujer, la obliga a levantarse de la cama en la que se recupera del parto y a cabalgar; y finalmente le da muerte en el camino; 4º El niño recién nacido habla de forma milagrosa acusando directamente al padre del crimen que ha perpetrado contra la madre.

Un nutrido grupo de motivos folclóricos configuran la estructura narrativa y expresiva de este romance: “la casada en tierra ajena”, circunstancia premonitória de nada bueno, que hace temer lo peor a la mujer: “¡Ay, Dios mío, quién tubiera una sala en aquer baye, // y por compañía tubiera a Jesucristo y su madre!” (vs.1); “la hora del parto” que, al igual que en *Casada de lejas tierras*, representa el momento de máxima debilidad e indefensión de la casada, momento que aprovecha la familia política para destruirla;

¹⁸² Cfr. estos versos de la versión palentina publicada por Narciso Alonso Cortés, *Romancero de Castilla* (1906, 1908 y 1920), Valladolid, Dip. Provincial, 1982, págs. 159-160, donde el marido comete la torpeza de confesar el amor hacia su esposa delante de la madre, encendiendo así su odio:

- ¿Dónde está mi espejo, madre, donde me suelo mirar?
- ¿Qué espejo preguntas, hijo, el de vidrio o el de cristal?
- No pregunto por el de vidrio, tampoco por el de cristal;
pregunto por mi Enarbola, que me digas dónde está.-

“El enfrentamiento suegra- nuera”, que ya se ha comentado, y que es la causa que da origen a toda la intriga: “La suegra que la miraba por el ojo de la llave: // - Coge, Carmela, la ropa, vete a casa de tu madre” (vs.2); “la ocultación de la verdad”, en forma de calumnia, que sustituye una realidad por otra, en este contexto con la intención de causar conflicto en el matrimonio: “Carmela se ha ido a casa de su madre // que nos ha puesto de putas hasta el último linaje” (vs.4); “el baño de sangre” sobre el caballo, que muchos estudiosos han relacionado con ritos ancestrales de sacrificios humanos¹⁸³: “Mi Carmela, ¿no me hablas? - ¿Cómo quieres que te hable // si las ancas del caballo van bañadita(s) en mi sangre?” (v.2). Este motivo es el que más resonancia alcanza sobre los transmisores del romancero debido al impacto visual que produce la imagen.

Ya en la secuencia final tenemos: “las campanas” como anunciadoras de la tragedia: “Al llegar a aquella ermita las campanas redoblarse: // - ¿Quién ha muerto, quién ha muerto? - La belleza de Olivares” (vs.2); y “el recién nacido que habla”, hecho sobrenatural necesario para explicar lo sucedido y que aparece de vez en cuando en el romancero, por ejemplo en *Blancaflor y Filomena*, a pesar de que este tipo de intervenciones sobrenaturales no son habituales: “El niño que era chiquito, chiquitito de pañales: // - Mi madre no se murió, que la ha matado mi padre” (vs.3)

En la configuración discursiva de *La mala suegra*, además de los motivos tradicionales que hemos visto, destaca el formulismo como recurso fundamental en la expresión. Brevemente citaremos el *incipit*, de estructura formulaica muy afianzada en las situaciones iniciales:

Carmela se paseaba por una salita alante
con los dolores de parto que el corazón se le parte. (vs.3)

Los versos que definen la relación de dependencia del hijo con respecto a la madre: “Si a la noche viene Pedro yo le pongo de cenar // y si pide ropa limpia yo también se la sé dar” (vs.3); el momento en el que el marido obliga a la recién

¹⁸³ Es la interpretación que da para este motivo P.Piñero en el estudio sobre este tema, *Romancero*, 1999, pág. 415.

parida a levantarse: “Lebántate, mi Carmela, - ¿Cómo quíes que me lebante? // De dos horas de parida no hay mujer que se lebante” (vs.1); “las siete leguas del camino”, expresión formulística propia de la narrativa folclórica, donde el número siete es de carácter mágico: “Siete leguas han andado uno y otro sin hablarse” (vs.2); “las oraciones” antes de la muerte, que en los cuentos suelen facilitar la salvación de los héroes, pero no es caso: “Rézate un avemaría y rézate un diostesalve // que detrás de aquella ermita tengo intención de matarte” (v.2)

A diferencia de lo que sucedía en *Casada de lejas tierras*, aquí el protagonista masculino es el autor material de la muerte, con la complicidad de la madre. Así, *La mala suegra* se perfila como una historia de injusticia, ya que sobre la mujer inocente recae el castigo bárbaro que le infringe un marido que no sabe serlo, porque aún no ha comprendido la nueva situación familiar y el lugar que a cada miembro le corresponde en ella. Sin llegar a los extremos del romance, este fenómeno es un problema muy extendido con el que se sienten muy identificados los transmisores, lo que ha garantizado la popularidad del tema.

Los finales coinciden en el hecho del recién nacido hablando y dentro de esa generalidad se pueden distinguir dos grupos de textos:

A) Los que terminan con las palabras del niño revelando la verdad sobre la muerte de la madre (vs.2,3,4).

B) Los que se alargan con una maldición del niño para su padre y su abuela (vs.1): “Una agüela que yo tengo, rebiente por los hijares”. Esta modalidad es la más frecuente en los textos tanto de Huelva como Cádiz.

C) Los que terminan con una contaminación de *La Aparición*, de tal forma que la historia continúa después de la muerte de la esposa. No se ha documentado

esta modalidad de final en la zona, pero hay ejemplos en otras colecciones andaluzas: hay 2 versiones de la comarca del Aljarafe¹⁸⁴ y otras 2 de Cádiz¹⁸⁵.

Las versiones de las colecciones andaluzas se presentan con notable uniformidad en todos los aspectos, tanto en los *incipit* como en los finales que se han descrito, así como en el desarrollo y expresión de los motivos.

LA MALCASADA

Como era habitual con las composiciones hexasilábicas en el s. XVI, este romance no se incluyó en las colecciones de la época. Hay, sin embargo, pruebas de que ya existía por esas fechas, puesto que Salinas transcribió sus cuatro primeros versos en *De musica libri septem*, en 1572, con la melodía con que se cantaban, y estos mismos versos se adaptaron a lo divino en un ms. de 1516. También parte del texto se incluyó en alguna comedia de entonces.¹⁸⁶

Mucho dista este romance de tener en la zona de la Campiña Oriental la vitalidad y buena conservación que se observan en otras zonas andaluzas, porque sólo se cuenta con 1 versión, procedente de la encuesta que en 1982 hizo J.P.Alcaide en Marchena. A lo largo de estas dos décadas se ha perdido todo vestigio del tema, pues en las encuestas llevadas a cabo en los últimos meses no se han recopilado ni siquiera fragmentos del mismo. Como mucho, el reconocimiento de los primeros versos por parte de algún informante, pero tan escaso, que se puede deducir que el tema no ha estado muy difundido en la zona ni ahora ni antes.

El hecho de que se trate de un romance propio del repertorio oral infantil, de los cuales se suele recopilar un gran número de versiones, como ocurre por ejemplo con *Las señas del esposo*, tampoco ha operado en favor de su conservación.

¹⁸⁴ Son las versiones 30A y 30B publicadas en *R. Aljarafe*, págs. 146-148.

¹⁸⁵ Son las versiones 2 y 4 de RGA, I, Cádiz, págs. 309-313.

¹⁸⁶ Según Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico, II*, pág. 409.

Podemos considerar un hecho afortunado el contar con este texto, al menos para documentar que sí formó parte del repertorio de los transmisores no hace demasiado tiempo.

Por el contrario en las provincias de Cádiz y Huelva es un romance muy conocido y figura en sus colecciones entre los diez más frecuentes. De él se publican 6 versiones en *RGA, I, Cádiz* y 9 en *RGA, II, Huelva*. En las demás colecciones de Sevilla, también es un tema de frecuencia aceptable: en *R. Aljarafe* aparecen 4; y en *R. Guadaíra* 4.

El hilo conductor en la trama de este romance es el tema del adulterio, en esta ocasión por parte del marido, que produce, en consecuencia, la infelicidad de la mujer. El amor fuera del matrimonio, lo hemos visto ya con anterioridad como origen de conflicto familiar. La diferencia es que ahora no es la mujer la protagonista, sino el hombre, con lo cual la tendencia moralizante de los finales propios de los romances de infidelidad femenina va a cambiar sustancialmente. La solución del problema no va a pasar ya necesariamente por la tragedia.

La historia cuenta cómo en un matrimonio en el que no hay vinculación amorosa, el marido va a casa de la amante en la misma noche de novios. La mujer lo sigue y comprueba que, en efecto, le es infiel y se lo recrimina. A partir de aquí el desenlace se ramifica en varias posibilidades: ella niega la entrada al marido en la casa, la justicia prende al marido, ambos se pelean o el marido golpea a la mujer, con lo que da por zanjada la discusión.

En la versión que tenemos se ha perdido el desenlace último y el romance concluye con la recriminación de la esposa, quedando por completo abierto e indefinido el final de la intriga. Opción ésta de final abierto que se sitúa muy en la línea de las características del romancero andaluz, donde la omisión de todo lo superfluo y la brevedad narrativa se proclaman como tendencias generales.

La configuración expresiva aúna numerosos motivos tradicionales: “la mujer – niña”, que explora su lugar en el mundo y que en este caso es sometida y desamada ¹⁸⁷: “Mi madre me casa chiquita y bonita // con unos amores que yo no quería”; “la noche de novios”, como contexto en el que los hechos adquieren dramatismo, por considerarse un momento de especial significación. Recordemos, por ejemplo, *El quintado*, separado de su mujer la noche de bodas; “el balcón” de la casa, al que tantas damas hay asomadas en el romancero y que representa, como ya se ha dicho a propósito de otros romances como *Albaniña*, el lugar por donde entran a la casa, , las influencias exteriores, generalmente negativas. Aquí la mujer aguarda al marido que busca el amor fuera del hogar conyugal, situándose, por consiguiente, el origen de su desgracia en el nivel de lo externo: “Me asomé al balcón por ver si venía // y lo vi venir por la calle arriba //

En otras versiones, aunque no en ésta que analizamos, se encuentran muy generalizadas las referencias metafóricas sobre el aspecto del marido cuando viene de visitar a su amante, reflejo de su actividad sexual: “Y lo vi venir por la calle arriba // la chaqueta al hombro, la faja caída”¹⁸⁸.

A continuación, la expresión del desconsuelo de la esposa viene dada por un formulismo muy característico del discurso baladístico: “Me volví p’ atrás triste y afligida”.

Aunque no se puede ejemplificar con esta versión, hay un gran número de textos que en este punto de la narración incorporan una seriación paralelística de versos de idéntica construcción sintáctica, cuya funcionalidad es la de crear un contexto de tensión dramática acorde con el momento de angustia que vive la esposa esperando al marido. La pérdida de esta secuencia acelera la narración en la versión de la Campiña a la vez que la desprovee de un fragmento de gran lirismo:

¹⁸⁷ Según Ana Pelegrín, que trata el tema de la mujer-niña en el apartado correspondiente de su estudio “Romancero infantil”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, pág. 367-368.

¹⁸⁸ Versión 7 de *La malcasada*, en *RGA, II, Huelva*, pág. 289, vv. 13-14.

Me vine a mi casa triste y afligida
me puse a lavar, lavar no podía;
me puse a fregar, fregar no podía;
me acosté en la cama, dormir no podía;
me puse a rezar, rezar no podía.¹⁸⁹

La versión que tenemos de la zona, coincide con bastante fidelidad con las demás andaluzas, con la particularidad de que se encuentra reducida en algunos elementos, y se incluiría en el grupo de las que presentan finales abiertos y terminan en la recriminación de la mujer al marido.

H. ROMANCES SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA

LAS SEÑAS DEL ESPOSO

Este romance, de origen antiguo, fue calificado por Menéndez Pidal como “de asunto odiseico”, sin duda, alentado por las coincidencias que los motivos principales de su argumento presentaban con respecto a los de la historia de Ulises, rey de Itaca: vuelta del marido al hogar tras un largo período de ausencia, utilización de un disfraz para no ser reconocido, sometimiento de la esposa a una prueba de fidelidad, superación de la prueba y reconocimiento final¹⁹⁰.

El esquema narrativo en cuestión ha sido utilizado desde la antigüedad como recurso compositivo y ha tenido una larga y fecunda vida en la literatura universal de todos los tiempos. En la baladística europea también hay constancia de numerosas historias emparentadas temáticamente. La más antigua es una canción francesa del s.XV, en la que la mujer dialoga con un desconocido que le da noticias

¹⁸⁹ Versión 9 de *La malcasada*, en *RGA, II, Huelva*, pág. 290, vv. 10-14.

¹⁹⁰ Véase para la historia y comentarios al romance, Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I, págs. 318-320; y *Romancero Tradicional*, II, IV y V, 1969-1972.

de la muerte del marido ausente, pero donde falta, sin embargo, la prueba de fidelidad.

Se ha querido establecer esta canción francesa como el origen para la primera parte del romance castellano¹⁹¹ y la canción *Chanson des Saines* del s.XII para la segunda¹⁹².

De cualquier forma, los motivos narrativos de carácter folclórico circulan libremente fecundando la literatura tradicional, uniéndose en múltiples combinaciones y la coincidencia de uno o varios de ellos en distintas composiciones no significa necesariamente la filiación directa de unas sobre otras.

La única versión antigua conservada de este romance es la de Juan Ribera, *Nuevos Romances*, 1605, que ha llegado hasta nosotros a través de la publicación que de ella hizo Durán a mediados del s. XIX¹⁹³. En este texto los motivos de la muerte que da el desconocido a la esposa son poco nobles: el marido ha muerto en una disputa de juego y añade el dudoso honor de que muchas damas lo lloraban. Al parecer en la versión antigua, de mediados del XVII, se habría cambiado el motivo caballeresco y bélico para adaptarlo a los gustos de la época¹⁹⁴.

El panorama que ofrece este romance, dada la enorme profusión de las versiones con que se actualiza es de los más complejos del romancero. No obstante, simplifica en algo el análisis un hecho unificador como es el que todas las versiones de las colecciones modernas difieren de la del XVII y presentan la ficticia muerte del marido en un ambiente caballeresco más acorde con las historias medievales.

¹⁹¹ Según Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, págs. 318-320 y Paul Bénichou, *Romancero Judeo-español de Marruecos*, págs.228-234.

¹⁹² Según establece M. Díaz Roig, "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: el caso del romance Las señas del esposo" en *El Romancero hoy: Poética*, 1979, págs. 121-123.

¹⁹³ Durán, *Romancero general*, 1849-1851, I, núm. 318, pág.175. Esta versión es la editada por P. Piñero en *Romancero*, 1999, págs. 417-418, texto a.

¹⁹⁴ Sigo el planteamiento que hace P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 420.

Este romance es, después de *Don Bueso*, el más recordado y cantado en la zona, donde se han recopilado 24 versiones en total. La misma tendencia se confirma en las colecciones andaluzas: 10 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*, 11 en *RGA, II, Huelva*, 8 en *R. Aljarafe*, 6 en *R. Arahal* y 4 en *R. Guadaíra*.

Sin duda ha contribuido a su magnífica conservación la tradicionalidad del tema y la fácilmente recordable estructura narrativa en forma de romance-cuento, así como el hecho de pertenecer al repertorio de canciones infantiles para acompañamiento de juegos. Tal como se recogen en la actualidad las versiones de este tema se pueden establecer dos grandes familias: la adulta y la infantil. Las diferencias entre ellas atañen a varios aspectos como la melodía, la rima y el tratamiento de los motivos narrativos¹⁹⁵.

A) Versiones adultas, que en esta colección constituyen un conjunto de 13 (vs. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 22 y 24), es decir, algo más de la mitad de las totales y con las que se ha definido un subgrupo. La rima, en *é-a* o *é-a+é*, supone una característica formal propia de esta familia.

El esquema secuencial que desarrolla la narración constaría de tres momentos fundamentales: 1º Una mujer casada cuyo marido está en la guerra hace largo tiempo pide a un soldado desconocido, que viene de ella, noticias de su esposo; el soldado, a su vez, requiere las señas para poder identificarlo y ella se las da; 2º El soldado relata la muerte del marido y afirma que su última voluntad fue que su mujer se casara con él, a lo que ella se niega superando con éxito esta prueba de fidelidad; 3º Reconocimiento final, y reencuentro feliz del matrimonio, pues el soldado resulta ser el propio marido.

¹⁹⁵ Véase para este tema, sus versiones y su configuración poética, el estudio de Antonio J. Pérez Castellano, “Las confluencias de la lírica popular y el romancero. Las versiones onubenses de *Las señas del esposo*”, en *Aestuaría, Revista de Investigación*, Dip. Provincial de Huelva, nº 3, 1995.

Como se ha dicho con anterioridad, son numerosos los motivos que encontramos en esta balada pertenecientes al folclore universal¹⁹⁶: “la mujer sentada” en “en el portal / balcón”, que es un elemento recurrente en las situaciones iniciales (ya hemos tenido ocasión de ver en otros romances a numerosas damas sentadas o asomadas “al balcón”) y cuya expresión es completamente formulística: “Estando yo en mi portal” o “Sentadita en mi portal”;

“La acción de bordar”, imagen que se identifica con “la acción de esperar”, debido a una asociación semántica surgida en torno a las labores domésticas que requieren una gran paciencia para entretener los tiempos de espera, tal como hacía Penélope en *La Odisea*; “el paño o pañuelo de seda”, de referencias semánticas claramente situadas en el ámbito de lo erótico y amoroso. Todos estos elementos concurren en un solo verso, el que abre la narración, que se define así por su condensación conceptual y su expresión arquetípica. El *incipit* en la mayoría de las versiones adultas queda así, con ligeras variantes:

Estando un día en el balcón bordando paños de seda,
vi bajar un soldadito de allá por Sierra Morena. (vs.11).

A partir de aquí el romance adopta el diálogo como forma expresiva y continúa la sucesión de elementos y motivos tradicionales: “el marido irreconocible”, a veces, disfrazado, que vuelve de la guerra y habla con la esposa como si fuera un desconocido; “las señas del marido”, que el soldado pide sobre sí mismo para probar la actitud de la mujer: “Dígame usted sus señales por ver si lo conociera” (vs.11); y los elementos que ella utiliza para describirlo, por completo irrelevantes desde el punto de vista narrativo, pero cargados de significación en el plano simbólico como referentes de la virilidad del marido: “el caballo”, “la montura de seda”, “los pañuelos de seda”, “los pañuelos bordados”, etc.: “Mi marido es capitán del regimiento la reina, // el del caballito blanco, la silla bordada en seda.// (vs.11).

¹⁹⁶ Para facilitar la ejemplificación de los motivos tomaré como modelo la versión 9, por estar muy completa y presentar la forma más generalizada.

“La ocultación de la verdad” en la narración que hace el marido de su muerte ficticia; “el testamento” y “la prueba de fidelidad” a la que somete a la esposa vuelven a representar, como sucedía en el *incipit*, una acumulación de motivos folclóricos: “Ese señor que usted dice ha sido muerto en la guerra, // que yo lo estuve alumbrando pa que el testamento hiciera // y en el testamento puso que me case con su prenda” (vs.11); Sin olvidar “la punta de la espada” de las versiones infantiles: “y en la punta de la espada lleva señas de marqués”, cuya lectura ambigua como símbolo fálico salta a la vista.

Tras la negativa de la esposa a casarse con el desconocido, hay versiones que incluyen la preocupación de éste por el futuro de los hijos, irrelevante para el desarrollo de la historia y que funciona como un compás de espera para el momento culminante de la fábula de reconocimiento final de los esposos: “Blancaflor, alza la vista, si me quieres conocer, // el del caballito blanco maridito tuyo es” (vs.11).

Como vemos, motivos arquetípicos como son “sentarse en el balcón”, “el alejamiento del esposo”..., que en otros romances, como *Alba Niña*, han desencadenado hechos trágicos, en este contexto han visto modificada su funcionalidad, puesto que la actitud correcta de la esposa ha reconducido la historia hacia un final de reencuentro familiar y no de ruptura. Actitud recompensada por su marido, que promete amarla simbólicamente “siete años”: “Te he querido siete años y otros siete te querré // que me has guardado la honra como una buena mujer”(vs.11).

B) Las versiones infantiles constituyen también un nutrido grupo dentro de esta colección con un total de 11 textos (vs. 3, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21 y 23). Formalmente se diferencian de las adultas por la rima en *é* y por cantarse con una melodía distinta, más rítmica como es lógico dado su uso en juegos de corro y de baile de diversas modalidades.

Además de la rima, el romance infantil presenta varias diferencias con respecto al adulto como el acortamiento de la materia narrativa, la eliminación de motivos superfluos y la transformación de otros.

Las versiones de esta familia¹⁹⁷ suprimen el preámbulo de la situación inicial y comienzan invariablemente *in medias res* con el diálogo de la dama y el soldado, expresado en un sonoro verso de doble vocativo, estructura muy característica del discurso romancístico y que hemos visto ya en romances como *Gerineldo*, por ejemplo:

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted? (vs.20).

“Las señales”, que sí se mantienen, se expresan de forma distinta, amplificada, donde “los pañuelos bordados” son objeto de una atención especial:

Mi marido es alto y rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés.
Se lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré. (vs.18).

A continuación se mantiene la noticia de la muerte ficticia pero en cambio, desaparece “el testamento del muerto” y “la prueba de fidelidad”, aunque hay versiones que excepcionalmente los conservan (vs.14), pasando la narración a la promesa de ella de meterse a monja transcurrido el simbólico plazo de siete años: “Siete años lo he esperado y otros siete esperaré” y al “reconocimiento final”: “Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel, // que yo soy tu lindo esposo y tú mi linda mujer” (vs.18).

Igualmente se tiende a simplificar o a eliminar la parte del diálogo que trata del futuro de los hijos. En las versiones de la zona, sólo una (vs. 4) lo conserva.

¹⁹⁷ Para facilitar la localización de los ejemplos tomaré como prototipo de versiones la vs.18, que presenta la forma más generalizada dentro de este grupo.

En las versiones infantiles el nombre de la mujer es siempre Isabel frente a Blanca, Blanquita o Blancaflor, predominantes en la modalidad adulta.

Las versiones de cada familia presentan una gran uniformidad entre sí, sobre todo las infantiles, que son prácticamente idénticas.

LA MUERTE OCULTADA

El origen de este romance ha sido objeto de atención por los estudiosos reiteradamente, a pesar de lo cual no es un asunto que haya quedado establecido con claridad. Bien es cierto que el tema presenta importantes similitudes con diversas baladas europeas, pero teniendo en cuenta la universalidad de los elementos folclóricos que constituyen las tramas romancísticas, dichas similitudes no necesariamente tienen que suponer una derivación directa de unas baladas sobre otras. De hecho los motivos constitutivos de las historias se repiten en los temas una y otra vez, de forma idéntica o con variantes.

En este caso el motivo de “la viuda sin saberlo” está contenido en el argumento de baladas escandinavas y bretonas, pero sobre todo es la francesa del *Roi Renaut* la que se ha apuntado como la fuente más cercana del romance español de *La muerte ocultada* aunque son importantes las diferencias que los separan y no se puede hacer una lectura simplista de su filiación¹⁹⁸.

El romance no fue recogido en las colecciones antiguas, ni siquiera en pliegos, pero en la tradición moderna es un tema muy difundido cuya intensa vida en la oralidad ha originado varias familias de versiones: una arcaizante hexasilábica,

¹⁹⁸ Según M. Débax, *Romancero*, 1983, pág. 345.

otra octosilábica¹⁹⁹ y por último una *vulgata* hexasilábica, que en algunas regiones, como la andaluza, ha desplazado sin paliativos a las formas arcaizantes.

Esta variedad no sólo es predominante en el sur peninsular, sino que ha irradiado con fuerza hacia el resto de las zonas romancísticas, teniendo un efecto unificador en cuanto a la actualización del romance²⁰⁰.

En las colecciones andaluzas, los textos de *La muerte ocultada* no son tan abundantes como cabría esperar dada la intensa vida que ha tenido este romance y que se ha traducido, como hemos visto, en la complejidad de las variantes con que se presenta: 4 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*; 6 en *RGA, II, Huelva*; 1 en *R. Aljarafe*; y 3 en *R. Guadaira*.

Algo mejor parado ha resultado en la Campiña Oriental, donde las 12 versiones recopiladas, hacen de él uno de los temas mejor recordados. La totalidad de los textos pertenecen a la variedad *vulgata* propia de la zona meridional.

Singularmente, este romance da un giro sustancial a la típica relación de enfrentamiento entre suegra y nuera. El tema que estructura la fábula de esta balada es la ocultación de la muerte del marido a la reciente madre, para evitarle un sufrimiento que haría peligrar su vida y por ende, la de su hijo.

Brevemente, los momentos en la trama narrativa quedarían como sigue: 1º Don Pedro llega herido de la guerra en el momento en que su esposa alumbró a su primer hijo; 2º Apenas sale del cuarto, muere a causa de sus heridas y la madre oculta el hecho para proteger a la reciente madre y al hijo; 3º Pasado el tiempo pertinente, la esposa va a misa, y descubre que la verdad de su situación por boca de

¹⁹⁹ Según Díaz – Mas, que publica dos ejemplos de las familias arcaizantes: una versión hexasilábica de Zamora (texto A) y una octosilábica de Ávila (texto B) en *Romancero* 1994, págs. 349-353.

²⁰⁰ Según P. Piñero en el estudio correspondiente a este tema, *Romancero*, 1999, págs. 430-433, donde además de una versión octosilábica asturiana (texto a) y una sefardí (texto b), aparece un ejemplo de la *vulgata*, tomada de *RGA, I, Cádiz*, 1996, págs. 336-337.

la gente, que la llaman “viuda”; 4º La esposa, en las versiones más completas, decide quitarse la vida al conocer la noticia de tan terrible pérdida.

Muchos son los motivos folclóricos que participan en la configuración estética y narrativa de este romance: “la vuelta” a casa del marido ausente, que en las versiones andaluzas siempre viene de la guerra, mientras que en las versiones arcaizantes, tanto las hexasilábicas como las octosilábicas, el marido sale de caza y es de allí de donde vuelve herido de muerte. Los *incipits* se han mantenido con firmeza en todos los textos, a la vez que se repiten literalmente. Con escasísima variación éstos son los versos que abren el relato:

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
viene con el ansia de ver a su hijo.

A este breve exordio sigue un diálogo, también breve en el que don Pedro, habla con su mujer, generalmente llamada Teresa y se despide de ella; en algunas versiones también del hijo: “Y dame mi niño que le dé un abrazo // por si acaso muero que pruebe mis brazos” (vs.2);

A continuación aparece el motivo que constituye el eje temático del romance y le da título: “la muerte ocultada”²⁰¹, que escinde la realidad en la narración, originando desde ese momento dos planos referenciales: el real y el inventado. En el real vive la madre y en el inventado la nuera.

Al cruzar la puerta don Pedro expiró,
su madre se queda con pena y dolor.
Doblen las campanas con mucha alegría
pa que no se entera la recién parida. (vs.2)

“Las campanas” son, igualmente, un elemento recurrente en su funcionalidad de anunciadoras de los acontecimientos, generalmente en contextos trágicos. También aquí su significación es trágica y el cambio que se produce en su

²⁰¹ Sobre la funcionalidad estructural de este motivo, véase el estudio de Krinka Vidakovic – Petrov “Elementos líricos en la balada tradicional”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 87-92, donde se dan tres ejemplos de la ocultación de la muerte de algún personaje.

mensaje, haciendo que toquen con alegría en vez de con tristeza, simboliza el cambio en la información que ha de llegar a la reciente madre.

La ocultación de la verdad, que crea una antítesis entre los sucesos reales y los imaginados, crea tensión dramática en el romance cuya trama se ralentiza y discurre entretenida en un discurso muy lírico hacia el descubrimiento final.

Como elementos también muy presentes tanto en la lírica como en el romancero tenemos: “la misa”, lugar de encuentros amorosos y de enamoramientos, que ya tuvimos ocasión de comentar a propósito de *Galán que corteja a una mujer casada*: “Ya cumplió Teresa los cuarenta días // y se ha levantado para ir a misa” (vs.2); la preocupación por “el vestido”, de reminiscencias eróticas y amorosas: “Dígame usted, suegra, como buena amiga, // ¿qué traje me pongo para ir a misa?” (vs.2); “el revuelo amoroso” que provoca en contraste con el ambiente supuestamente recatado de la iglesia: “Al entra(r) en la iglesia oye que decían: // - ¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!” (vs.11), que está presente en otros romances como *La bella en misa*.²⁰²

En las versiones andaluzas la suegra siempre sugiere el vestido negro y la nuera obedece el consejo: “Yo te digo, nuera, como buena amiga // te pones el negro, que vas más lucida” (vs.2), a diferencia de otras versiones en las que la joven viuda no quiere ir de luto, pues piensa que su marido está vivo y se viste de color. La espectación que despierta en el templo es aún mayor: “Vistióse de verde y de grana fina; todos la dezían la viuda garrida.”²⁰³

En una construcción paralelística, de estructura idéntica a la del vestido, la nuera pregunta por qué murmura la gente a su paso. La repetición es un recurso sumamente utilizado en la lírica y en el romancero y a la vez que es un recurso expresivo de valor estético, ayuda a la memorización del texto: “Dígame usted, suegra, como buena amiga, // ¿qué palabra es ésta, que a mí me decían?” (vs.2).

²⁰² Véase a propósito de este tema el estudio de Piñero y Atero: “*La bella en misa* gaditana: un revuelo erótico-festivo en el templo” en *Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992, págs. 315-323.

²⁰³ Texto b de *La muerte ocultada* en P. Piñero, *Romancero*, 1999, pág. 430, vv.18-19.

El descubrimiento de la verdad supone el momento del clímax narrativo, “el reencuentro” de la viuda con su marido muerto. Lo que en tantos romances y baladas suele ser el motivo que da forma a un final feliz, aquí sirve para culminar una tragedia, que en realidad sólo ha sido pospuesta. A partir de este momento, los finales se diversifican, siguiendo la tendencia de las actualizaciones del romancero en la tradición oral moderna:

A) Textos abiertos, sin un final definido, que concluyen en el momento de la triste noticia (vs.1, 3, 4, 6, 9): “Yo te digo, nuera, como buena amiga, // que don Pedro ha muerto y tú no lo sabías” (vs.3).

B) Versiones en las que Teresa elige morir y se suicida (vs.2, 5, 7, 10, 11, 12): “Se metió en el cuarto y echó las cortinas // y cogió un puñal. Se quitó la vida” (vs.5).

C) Aún hay otro grupo de versiones en las que la esposa muere de muerte natural por aflicción, que también era frecuente en las versiones antiguas: “Al entra(r) en su casa se ha quedado muerta” (v.8).

Las versiones que estudiamos varían muy poco en cuanto a su desarrollo y planteamiento. Como nota destacada cabe destacar la permanencia de la relación amistosa entre suegra y nuera, poniendo la primera todo el empeño posible en protegerla para mantener a salvo la familia.

DON BUESO

Este romance, uno de los que mejor han sobrevivido hasta la actualidad en la tradición oral, deriva, al igual que muchas otras baladas europeas de una antigua balada alemana perdida, procedente del antiguo poema austriaco de *Kudrum*, escrito en el s. XIII y que gozó de una fama similar a la de *Los Nibelungos*²⁰⁴.

La historia cuenta cómo Kudrum fue cautivada por un pretendiente y llevada a su tierra con el propósito de contraer matrimonio con ella. La joven, fiel al pretendiente que ama, se niega a casarse durante el largo período de trece años, tiempo durante el cual es sometida por la reina a trabajos serviles, sobre todo a lavar la ropa en las frías aguas del mar. Un día mientras hace este trabajo, aparecen su hermano y su amado, que el principio no la reconocen. Una vez que se produce el reencuentro, Kudrum tira las ropas al mar y se marcha con sus libertadores, no sin que antes éstos se venguen sangrientamente de los raptos²⁰⁵.

Como se puede observar, los puntos de coincidencia son muchos, aunque hay detalles, como el de la venganza, que se han perdido.

Aun considerando probada la antigüedad de su origen, el romance no fue incluido en las colecciones de los Siglos de Oro, debido a que las versiones más arcaicas eran hexasilábicas, y ya ha quedado dicho en más de una ocasión que los impresores de la época eran reacios a incluir en las colecciones romancísticas los temas de metro corto.

Existen dos variedades fundamentales en la balada hispánica: la hexasilábica (con varias asonancias o con una sola), más cercana a la forma original, que se encuentra en zonas muy conservadoras como las comunidades sefardíes de Oriente;

²⁰⁴ Sobre los orígenes del tema, véase Menéndez Pidal, "Supervivencias del *Poema de Kudrun*", [1936], en *Los godos y los orígenes de la epopeya española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, págs. 89-173; y "Los romances de Don Bueso" en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, págs. 103-112.

²⁰⁵ Tomo para el resumen de la historia los datos del comentario relativo al tema de P. Díaz – Mas, *Romancero*, 1994, pág.272.

y la versión *vulgata* octosilábica, más moderna y extendida, que ha desplazado a las arcaicas incluso en zonas donde se conocían tradicionalmente. Hoy en día se encuentra muy generalizada, especialmente en Andalucía, que con toda probabilidad ha sido el foco desde donde se ha irradiado al resto del territorio hispánico²⁰⁶.

El éxito de la versión *vulgata* de *Don Bueso* en la tradición oral es un hecho constatable en la actualidad, ya que aparece en las colecciones de la tradición moderna como uno de los temas más cantados y recordados.

En la Campiña Oriental ha sido el tema más frecuente, con 27 versiones recopiladas. Y otro tanto se puede decir de las colecciones andaluzas que estamos utilizando: 10 textos se publican en *RGA, I, Cádiz*; 10 en *RGA, II, Huelva*; 8 en *R. Aljarafe*; 4 en *R. Arahal*; y 3 en *R. Guadaira*.

Don Bueso ha sido objeto de atención reiterada por parte de los estudiosos del romancero. Sobre su estructuración poética y narrativa, cabe destacar el estudio de P. Piñero sobre la versión *vulgata* propia de las zonas andaluzas, al que me referiré en adelante²⁰⁷, ya que las conclusiones derivadas de su análisis son extensibles a los textos que se han recopilado en la Campiña Sevillana.

El romance desarrolla una historia de tipo odiseico²⁰⁸, que ya hemos tenido ocasión de ver reiteradamente estructurando la trama de más de un romance, (*El quintado, La Condesita, Las señas del esposo...*), donde se dan los momentos cruciales de este tipo de fábulas folclóricas: alejamiento del hogar, en este caso de la doncella, disfraz o estado irreconocible, encuentro con una persona cercana que no la identifica, rescate, descubrimiento de la verdadera identidad y reencuentro familiar. Incluso se puede interpretar la petición de respeto por parte de la cautiva al caballero como la típica prueba que uno de los protagonistas debe superar.

²⁰⁶ Según Díaz – Mas, *Romancero*, 1994, pág. 273.

²⁰⁷ P. Piñero, “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*” en *Sevilla y la literatura. Homenaje a F. López Estrada*, 2002, págs. 113-136.

²⁰⁸ Según ha puesto de manifiesto M. Débax, *Romancero*, 1982, pág.323.

Consta de varias secuencias en su entramado narrativo: 1º La infanta es cautivada por los moros mientras pasea y llevada lejos de su hogar. En su cautiverio desempeña tareas poco dignas de su linaje como lavar en el río, debido a los celos de la reina que considera peligrosa su belleza; 2º Búsqueda infructuosa de los familiares de la doncella, casi siempre el hermano, que durante largo tiempo recorre los campos sin encontrarla; 3º Un día en que el hermano ha salido al parecer en busca de enamorada, encuentra a la joven lavando y, sin reconocerla, le ofrece irse con él en calidad de futura esposa; 4º Reconocimiento en el camino de los hermanos y reencuentro familiar.

No todas las versiones principian de la misma manera ni con las mismas secuencias. Pero habría que señalar, como característica de la versión *vulgata*, la pérdida generalizada de “los celos de la reina”, que sí están expresados en las versiones antiguas²⁰⁹. Teniendo en cuenta los *incipits* se pueden establecer dos grupos principales:

A) Versiones que contienen las dos primeras secuencias descritas antes a modo de preámbulo situacional (vs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26). En éstas, que constituyen el grupo mayoritario, no hay sorpresa para el oyente en el momento del encuentro entre los hermanos, pues ya está al tanto, desde un principio de la identidad de ambos y de los acontecimientos que han dado origen a la situación:

La reina se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
Su hermano la anda buscando por toda la morería
y se la encontró lavando, que ya ni la conocía” (vs.7)

²⁰⁹ Aparece este motivo en la versión sefardí que edita P. Díaz – Mas, *Romancero*, 1994, pág. 273 :

El rey es mancebo, se la namoraría.-
La niña hermosa el rey la quiería,
La reina celosa a llorar se metía.
- Metelda, señora, a lavar al varo,
que piedra colores y cobre desmayos. (vv. 8-12).

En esta familia de versiones el encuentro de los jóvenes se plantea como una relación incestuosa, sin que los protagonistas sean conscientes de ello, ya que el hermano se siente atraído sexualmente por la hermana y la lleva consigo como futura esposa. Estamos, como en otros romances, ante una realidad ambigua, la real, que conoce el oyente, y la equívoca que es la que perciben los personajes.

B) Versiones que se inician *ex abrupto* (vs. 15, 19, 20, 21, 24, 27), sin un prelude situacional que ponga al oyente en antecedentes de que se trata de un encuentro entre hermanos. Aquí el requerimiento amoroso del joven hacia la doncella, se enfoca como una típica historia de amor, surgida en un encuentro fortuito. El reconocimiento de los protagonistas como hermanos es un elemento de intriga en la trama, que da un giro inesperado al desenlace. Éste es el *incipit* más frecuente en los textos de este grupo:

Una tarde de torneo pasé por la morería,
había una mora lavando al pie de una fuente fría. (vs.19)

Desde el punto de vista expresivo, el discurso del romance se estructura en base a la acumulación de elementos y motivos sólidamente codificados como símbolos en la lírica tradicional²¹⁰. Ya en los versos iniciales que se han citado para el grupo A, tenemos: “el paseo” de la infanta / reina, tan recurrente en los versos de tipo formulístico en los exordios situacionales de las historias, y “el arroyo” cuyo simbolismo amoroso es una constante en la lírica de tipo popular. En algunas versiones también aparece en el *incipit* “el día de Pascua florida”, de reminiscencias significativas que redundan en el ambiente erótico – amoroso que se está creando como escenario de la historia:

La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
la cautivaron los moros el día de Pascua florida. (vs.12)

²¹⁰ P. Piñero, “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*” (*est. cit.*), realiza un análisis exhaustivo del sentido simbólico y de la funcionalidad expresiva de los elementos que configuran el romance: “el agua”, “los pañuelos”, “lavar en el río”, “tener sed”, “abrevar el caballo”, “el juramento sobre la espada”...

Después de las referencias situacionales, llega el momento del “encuentro”, que reviste las características propias de los encuentros de los enamorados en la lírica popular. Los elementos utilizados en su discurso están fuertemente codificados como símbolos amorosos de larga historia literaria. Así: “la muchacha lavando en el río”, conlleva significaciones en el terreno del erotismo, pues tradicionalmente “el agua” en cualquiera de sus manifestaciones es una referencia incuestionable a la vida y a la fecundidad femenina. Este motivo está recogido en todos los textos, tanto de uno como de otro grupo, lo cual confirma su importancia. Es fundamental para la historia dejar manifiesta la predisposición amorosa de la doncella.

Si “lavar en el río” es una referencia a la predisposición amorosa de la joven “el abrevar el caballo”, es un símbolo del reclamo sexual del caballero, tampoco olvidado en ninguna versión. Con este término que funciona como una metáfora del acto sexual²¹¹, se crea una bien fundamentada expectativa de enamoramiento entre los protagonistas. De ahí que en las versiones en las que se ha dado a conocer su parentesco (familia A), se perciba por el el transmisor y los oyentes como un amor incestuoso. La intriga aquí no se centra en cómo finalizará ese amor incipiente, sino en cómo descubrirán que son hermanos. Esta secuencia consta de un verso formulaico, con doble vocativo, tan del gusto popular, seguido de la metáfora a que nos hemos referido: “Apártate, mora bella, apártate, mora linda, // deja beber mi caballo de ese agua cristalina.” (vs.10).

Tras descubrirse la muchacha como “cristiana cautiva”, el caballero se ofrece para su “liberación”, motivo muy frecuente y de amplia utilización en la narrativa de carácter folclórico, sobre todo en los cuentos. En este momento también suele mencionarse “el día de Pascua florida”, en algunas versiones por segunda vez, como referencia temporal arquetípica, de connotaciones primaverales

²¹¹ Según P. Piñero, “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*” (*est. cit.*), pág. 123.

y festivas: “- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva, // me cautivaron los moros el día de Pascua florida.// - Si te quisieras venir sobre mi caballería” (vs.7).

A continuación, una construcción paralelística explicita la preocupación de la doncella por su honor con dos términos: primero uno metafórico, “los pañuelos” y después otro real, “la honra”, que a través del paralelismo expresivo identifican sus significados. No de otra forma se explica que en el trascendental momento de su rescate, la doncella piense en los pañuelos que lava. De esta forma, “los pañuelos”, tradicionalmente utilizados en contextos eróticos, vienen a simbolizar “la doncellez” de la muchacha.

La equivalencia semántica está tan lograda que en algunas versiones (vs.1, 2, 4, 5, 8, 11, 14, 25) se ha perdido la mención de “la honra” y se ha mantenido sólo la de “los pañuelos”, sin que el discurso narrativo se vea afectado: “Los pañolitos que lavo ¿dónde me los dejaría?//...//Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?

A los dos interrogantes con que se formula la misma pregunta el caballero da un respuesta tranquilizadora: los pañuelos valiosos, “los de seda, los de holanda, los de hilo...”, es decir, los que representan la virginidad de la joven, serán conservados: “Los de hilo y los de holanda sobre mi caballería // y los que no valgan nada por el río correrían” (vs.7).

En cuanto a la honra, el caballero hace un juramento de respeto utilizando un formulismo caballeresco de carácter medieval, donde “la espada” por la que jura funciona, según una larga tradición, como símbolo de su virilidad: “Te juro al pie de mi espada que en la cintura traía // de no tocarle a su cuerpo hasta llega(r) al monte Oliva” (vs.12), donde “el olivo”, el principal árbol de amor de la lírica popular española, es una referencia visual tópica en los encuentros amorosos, a la vez que constituye una imagen de la mujer misma²¹².

²¹² Según Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en P. Piñero (ed.), *Lírica popular/ lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*,

Las palabras del caballero encierran una promesa implícita de matrimonio, que consumará cuando llegue a su hogar, puesto que luego declarará : “Que creí que traía esposa y traigo una hermana mía” (vs.7).

En el marco escénico típicamente amoroso viene a confluír otro elemento de hondas raíces literarias: “la caza”, presente en multitud de composiciones líricas así como en romances, donde, aun con matices en su significado, mantiene su simbolismo como actividad amorosa: “Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía y mi hermano Manolé y toda su compañía” (vs.7)

La secuencia del “reconocimiento” de los hermanos es común a todas las versiones, así como “el reencuentro familiar”, motivos ambos fundamentales en los finales de las historias de tipo odiseico, como lo es ésta: “Abrirme ventanas, padre, ventanas y celosías // que ha aparecido la reina que buscan de noche y día” (vs.7).

Habría que mencionar un grupo de textos que aún alargan el desenlace y añaden una preocupación por el honor de la doncella tantos años ausente (vs.5, 7, 12, 13, 16, 18, 21, 22, 23, 26), a veces utilizando la identificación semántica pañuelos – honra, que vimos antes: “¿Hija de mi corazón, ¿dónde estabas tú metida? // En el castillo del moro he estao tres años y un día // lavando los pañolitos de una mora que allí había” (vs.7), y otras veces, de forma directa:

Hija de mi corazón, ¿dónde has estado tú metida?
- Me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
- Si te mancharon tu honor tú no me lo negarías.
- Yo te juro, padre mío, yo te juro por mi vida
que estoy tan pura y tan limpia como la Virgen María. (vs.22)

A pesar del empeño con que la joven proclama su inocencia, el hecho de “lavar pañuelos”, nos hace pensar que su honra está perdida. No se ha recopilado en la zona ninguna versión que admita el hecho como ocurre con alguna de Cádiz,

Sevilla, Universidad y Fundación Machado, 1998, pág. 165; y P. Piñero, “Lavar pañuelo / lavar camisa”, en *De la canción de amor medieval a las soleares*, 2004, págs. 481-497.

donde la hija admite haber sido madre durante su cautiverio: “A los tres o cuatro meses de estar con su familia // dice que quería ver un niño que allí tenía”²¹³.

LAS TRES CAUTIVAS

Los estudiosos apuntan hacia una fecha muy reciente en la composición de este romance, que no aparece en las colecciones áureas y del que no existe indicio alguno sobre su antigüedad²¹⁴. Corroboran esta hipótesis el hecho de que no se encuentre entre las comunidades sefardíes de Oriente, tan conservadoras, y de que su configuración estilística sea marcadamente moderna²¹⁵.

Bien es cierto que se ha construido con elementos procedentes de los relatos folclóricos y en su discurso abundan expresiones propias de la lírica popular, pero en su conjunto el romance no transmite el dramatismo propio de los temas tradicionales. La trama argumental, muy parecida a la de *Don Bueso*, reproduce los esquemas arquetípicos de los relatos de cautivos, sólo que con bastante mayor simplicidad: alejamiento del hogar de las tres niñas, el cautiverio a manos del rey moro, los trabajos humillantes impuestos por la malvada reina, el encuentro con un familiar, el rescate y la reunificación de la familia.

Su funcionalidad como canción infantil y su estructura repetitiva han garantizado una conservación aceptable del tema, que se documenta en todas las colecciones modernas: 6 textos se publican en *RGA, I, Cádiz*; 8 en *RGA, II, Huelva*; 2 en *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal*; y 2 en *R. Guadaira*. En la zona se han recopilado 11 versiones.

Cabe destacar como característica importante en este romance, la gran uniformidad de las versiones con las que se actualiza, que apenas difieren unas de

²¹³ Se trata de la versión 6 de *Don Bueso* en *RGA, I, Cádiz*, pág. 342, vv.25-26.

²¹⁴ Según Librowicz, *Florilegio*, 1980, págs. 43-44, el tema pudo ser compuesto en el s. XVII o s.XIX a semejanza de los romances tradicionales.

²¹⁵ P. Piñero pone de manifiesto estos dos rasgos, *Romancero*, 1999, pág. 440.

otras, lo cual puede interpretarse como un signo de su escasa trayectoria en la oralidad. Además este romance, propicio para el uso infantil, ha sido objeto de una enseñanza reglada dentro de las aulas. Esta práctica, si bien revitaliza el romancero, también propicia este tipo de homogeneidad en los textos luego cantados²¹⁶.

La trama argumental narra un hecho de cautiverio y en ella se pueden distinguir varias secuencias: 1º Tres niñas son cautivadas por un rey moro que se las entrega a su mujer, para que les imponga trabajo; 2º La más pequeña de las hermanas, encargada de traer el agua, encuentra casualmente a su padre en la fuente y se lo comunica a las hermanas, que lloran de alegría; 3º El moro cautivador, en un gesto compasivo, opta por liberarlas, en algunas versiones en contra de su mujer, y las entrega al padre.

En la configuración expresiva de este romance hay que destacar su estructura ternaria, pues en cada secuencia se repiten los nombres de las tres niñas: en los nombres, en los trabajos, en el llanto... con un esquema paralelístico:

La mayor Constanza la menor Lucía
y la más pequeña llaman Rosalía. (vs.1)

Existe un especial protagonismo de la menor, tal como es habitual en las narraciones folclóricas: ella es la que ejerce el oficio con más raigambre lírica, el de ir por agua a la fuente y también es la afortunada que tiene el encuentro con el padre y propicia el rescate: “Fue un día por agua a la fuente fría // se encontró un anciano que de ella bebía” (vs.1)

Como se ha dicho anteriormente, el romance incluye en su composición elementos tomados de la lírica popular. En el *incipit*, muy bien conservado, tenemos “los campos de olivas” y “el cautiverio”:

A la verde, verde, a la verde oliva
donde cautivaron a las tres cautivas. (vs.1).

²¹⁶ Según Ana Pelegrín, “Romancero infantil” en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, págs. 355-369.

Más adelante: “la fuente fría”, donde la menor va a buscar agua: “Ya sabes, Constanza, ya sabes Lucía // hoy he visto a padre en la fuente fría” (vs.1). Sin embargo, los términos carecen del simbolismo a que nos tiene acostumbrados su uso en la lírica. Tal y como se presentan en el discurso, su lectura apenas permite otra interpretación que la puramente literal y por lo tanto ven mermadas sus posibilidades expresivas en el campo de lo referencial, de lo ambiguo.

Las relaciones entre las cautivas y el cautivador tampoco se ajustan a la línea tradicional, como demuestra el hecho de que sea él mismo quien las libere: “No llores, Constanza, no llores, Lucía, // que en viniendo el moro nos libertaría.” (vs.1).

Así como los *incipit* se mantienen prácticamente en todas las versiones, los finales, como suele ser habitual, presentan mayor desgaste y variabilidad. Se pueden distinguir varios posibles desenlaces para la fábula:

A) Versiones de final abierto, cuya última secuencia es el encuentro con el padre o el llanto de las niñas y donde se intuye la liberación pero no se explicita (vs.2, 3, 4, 7, 9, 11): “Anda, Constanza, anda Sofía // que está nuestro padre en la fuente fría” (vs.7).

B) Versiones que recogen el motivo completo de la liberación por parte del moro, a pesar de la oposición de la reina (vs.1, 6, 8, 10):

La pícara mora que las escuchó
abrió una mazmorra y allí las metió.
Cuando vino el moro de allí las sacó
y a su pobre padre se las entregó. (vs.1)

C) Versiones donde no hay liberación. Las niñas o bien son de nuevo encerradas en la mazmorra, volviendo a la situación inicial²¹⁷, o se les da muerte.

²¹⁷ No hay en esta colección ejemplos de este final, pero hay bastantes muestras en las colecciones andaluzas: “El pícaro moro que todo lo oía // hizo una mazmorra y allí las metía” (vs.4) de *Las tres cautivas*, en *RGA, I, Cádiz*, pág. 349.

Éstos finales, sobre todo éste último, son los menos frecuentes: “El moro tunante que las escuchaba // encendió una hoguera, vivitas la(s) echaba.” (vs.5).

Las versiones andaluzas de la tradición moderna se ajustan con bastante exactitud a las características que se han descrito para las de esta zona.

HERMANAS REINA Y CAUTIVA

Esta balada, de la que hay numerosas manifestaciones europeas, no ha dejado rastros en las colecciones antiguas, debido, con toda probabilidad, al rechazo de los editores de la época hacia los romances – cuento, como es el caso. Pero existen indicios para pensar en que se trata de un tema antiguo, tales como la tradicionalidad de su argumento, su amplia difusión geográfica y que haya muestras de él entre los sefardíes de Oriente.

El romance reproduce la misma historia que el poema francés *Floire et Blanchefleur*, del s.XII, con algunas diferencias. En éste, un rey moro asalta y da muerte a un caballero que vuelve de una peregrinación a Santiago junto a su esposa, que se encuentra encinta. Cautiva a ésta y la entrega como esclava a su mujer, que se encariña con ella. Ambas dan a luz el mismo día, la mujer un niño y la cautiva una niña.

A partir de aquí las tramas argumentales divergen, pues mientras el poema francés se centra en los amores de los jóvenes, el romance evoluciona hacia el reconocimiento de ambas mujeres como hermanas.²¹⁸

En la tradición moderna, según P. Piñero, se dan dos familias de versiones: una perteneciente a la zona romancística del norte peninsular, más próxima al poema francés, que presenta como novedad respecto a éste el cambio de los niños

²¹⁸ Véase para la historia del romance Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, págs. 219-226; y Rina Benmayor, *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*, Madrid, CSMP, 1979, págs. 99-104.

por las parteras, ya que aquí es la cautiva la que pare el hijo y la cautiva la hija; y la propia de la zona sur, que elimina el motivo de la peregrinación y del cambio de los recién nacidos.²¹⁹

En las colecciones andaluzas puede afirmarse que éste es un tema muy poco frecuente, pues sólo se documenta en el *RGA, I, Cádiz*, donde aparecen 4 versiones. En la Campiña se han encontrado 2 textos.

Atendiendo a las características del conjunto formado por estos seis textos, aunque todos pertenecen a la modalidad sureña, pienso que se puede hablar de dos subgrupos claramente diferenciados: uno integrado por versiones de carácter tradicional, versiones 1, 2 y 3 de Cádiz²²⁰, representativas de la familia propia de la zona sur peninsular; y otro integrado por versiones tardías vulgarizadas, sensiblemente distintas a las anteriores, al que pertenecerían la versión 4 de Cádiz y las dos de la Campiña.

La coincidencia casi literal de los textos del segundo grupo entre sí hace pensar que fueron aprendidos a través de pliegos sueltos en los que se ha difundido una reelaboración de la historia. La estructura y configuración expresiva de ésta, que recuerdan en muchos aspectos los romances de cordel, denotan una composición de factura reciente.

Las diferencias atañen no solo en el aspecto compositivo sino al argumental. En las versiones tradicionales aparece el motivo del antojo de la reina de un cristiana cautiva, la muerte del conde de la Oliva, el cautiverio de su esposa embarazada y la jubilosa acogida que la reina depara a la recién llegada cautiva.

En cambio en los textos tardíos toda esta situación inicial se desenvuelve con otra perspectiva: el moro consigue a la cristiana casándose con ella y llevándola

²¹⁹ P. Piñero ejemplifica la familia del norte con una versión santanderina tomada de Cossío (*RTO*, 1947, págs. 75-77), texto 103a y la del sur con una versión de Cádiz, texto 103b, publicada en *RGA, I, Cádiz*, págs.351-352, *Romancero*, 1999, págs. 442-446.

²²⁰ *RGA, I, Cádiz, Hermanas reina y cautiva*, tema 44, págs. 351-355.

más tarde a su tierra, con la oposición expresa de la madre, la reina recibe con hostilidad a la cristiana, celosa de su belleza rubia, y la somete a un trato vejatorio.

En los motivos siguientes las dos fábulas vienen a confluir y son coincidentes en los motivos de los partos, en los que la reina tiene un varón y la cristiana una niña, en el de reconocimiento mutuo y en la liberación final de la cautiva.

Aun conservando la estructura básica de la historia de tipo odiseico, alejamiento, reconocimiento, vuelta al hogar y reencuentro familiar, las versiones de la Campiña, ambas pertenecientes a la reelaboración tardía, presentan un desarrollo de la trama diferente a la de las versiones tradicionales, en el que habría que distinguir varias secuencias: 1º Un moro se enamora de una hermosa joven y la pide a su madre en matrimonio; al principio ésta se muestra recelosa del pretendiente pero al final accede; 2º Se celebra el casamiento y, tal como la madre intuía, el marido aleja a su hija de ella y de su hogar, llevándosela a su tierra aun estando embarazada; 3º El marido confiesa a su reciente esposa que ya tiene otra mujer, a la cual le servirá de esclava. Se inicia la relación de las dos mujeres con total hostilidad, debido a la belleza rubia de la recién llegada; 4º Tras dar a luz ambas mujeres, por unas palabras que exclama la cautiva, tiene lugar el reconocimiento mutuo como hermanas.

Resulta evidente la coincidencia del motivo final con otros romances de cautivos como *Las tres cautivas*, en que se reconocen padre e hijas o *Don Bueso*, en el que se reconocen los hermanos. Sin duda el arraigo de estos desenlaces hizo dar un giro al desarrollo de la trama del romance con respecto a la leyenda medieval que le dio origen.

Desde el punto de vista expresivo, destacan, en la línea de la reelaboración moderna de los textos, varias características: un *incipit* propio de los romances de cordel, que incluye un personaje y un lugar: “Allá por tierras lejanas habitaba una muchacha // que no tenía más amparo que la Virgen soberana” (vs.2), donde ha

desaparecido toda alusión a la nobleza de los personajes, conde de la Oliva o conde Flores y a su esposa, presentes en el subgrupo que hemos llamado tradicional.

Una expresión vulgarizada de la belleza de la joven, que prescinde de los términos habituales para este uso en la lírica tradicional: “Señora no me la llevo ni tampoco soy muy zarpa // pero tiene usted una hija que es un dibujo su cara” (vs.1); al igual que para el alejamiento del hogar: “A los nueve meses justos hizo el moro una venganza // de llevársela a su tierra, a su tierra y a su patria” (vs.1).

En este momento de la narración aparece un motivo inexistente en las demás versiones: la noticia de que la cristiana es la segunda esposa del moro y su destino será el sometimiento a la primera. Es su propio marido quien se lo dice, con una terminología muy vulgarizada: “Le ha echado el brazo por encima diciéndole estas palabras: // - Sabrás cómo estoy casado en tu tierra y en tu patria // pero te vendrás conmigo para esclavita de casa” (vs.1).

Al contrario de lo que sucede tanto en el poema francés originario como en las baladas tradicionales a que ha dado lugar, donde la esposa acoge afectuosamente a la cautiva, en estas versiones se produce una hostilidad inmediata de la reina hacia la recién llegada. Planteamiento que, si bien desaviene el original, es muy lógico y reproduce un canon de comportamiento muy arraigado en los romances en el cual la reina actúa cruelmente llevada por los celos y la envidia hacia la cautiva. Ya hemos tenido ocasión de ver cómo funcionaba este motivo por ejemplo en *Don Bueso o Las tres cautivas*. Siguiendo la tónica expresiva de los textos que analizamos, dicho sentimiento de hostilidad se describe sin paliativos:

- No quiero cabellos rubios ni tampoco manos blancas,
para que me sirva(n) a mí criados tengo yo en casa.-
La ha cogido por los pelos, la ha arrastrado por la sala,
no le quiso dar las llaves de la despensa y la sala. (vs.1, 2)²²¹

²²¹ Nótese la diferencia con la misma secuencia de las versiones tradicionales, como ésta de *RGA, I, Cádiz*, texto 2, pág.353:

La reina va a recibirla y a colmarla de alegría
- Toma, cautiva, las llaves de mi sala y mi cocina. (vv. 4-5)

Aunque sí se percibe la intención de insertar en el discurso narrativo elementos tradicionales como “coger por el pelo”, muy recurrente en los castigos y en las escenas de dolor, y “las llaves”, que es de los pocos términos en el texto que conlleva una ambivalencia en su significado, en tanto que simboliza el afecto de la reina. Ésta, al negarle las llaves de la casa a la cautiva, le está cerrando la posibilidad de su apoyo y de su solidaridad en una situación muy difícil. De ahí que ésta insista en que se las dé, apelando a su compasión. No de otra manera se comprendería el afán por poseer las llaves: “Señora, dame las llaves, por esta desgracia mía // que ayer reinaba en España y hoy soy moza de cocina” (vs.1, 2).

El momento de los partos coincidentes supone el primer paso de acercamiento entre las mujeres, unidas por la extraña circunstancia de dar a luz en la misma casa, el mismo día. Y seguidamente, tiene lugar el reconocimiento como hermanas, expresado con un formulismo muy extendido en los romances de cordel: “Allí fueron los abrazos, allí fueron la alegría // allí fueron encontradas las dos hermanas perdidas” (vs.1, 2).

En los finales de los dos textos de la zona no se da la liberación de una o de las dos hermanas, que suele ser el final habitual para este romance, tanto de las versiones tradicionales como de la versión tardía de Cádiz. Ambos terminan en la secuencia del reconocimiento: “A mí no me ofende nadie, lo que tengo es alegría // que tú eres mi cuñado // la niña sobrina mía// (vs.1, 2).

Si bien la historia, aunque con variantes, reproduce la fábula original, en cuanto al desarrollo del discurso, hemos de concluir que existen diferencias esenciales en la utilización del lenguaje y los recursos expresivos con respecto a los textos tradicionales. Se perciben rasgos de vulgarización expresiva y los términos están desprovistos de referencias fuera de su significado estricto, no permitiendo segundas lecturas. Los significados de los elementos léxicos son directos y denotativos, con una funcionalidad claramente informativa y narrativa, con lo cual descende el tono lírico general de la composición.

H. ROMANCES DEVOTOS

LA ANUNCIACIÓN

Cantado como villancico navideño, este romance pertenece a un amplio conjunto de cantos destinados a la exaltación del nacimiento de Jesús. No es un tema muy conocido ni extendido, como se observa por el escaso número de versiones en las colecciones andaluzas: 3 textos se publican en *RGA, I, Cádiz* y 2 en *RGA, I, Huelva*. En la Campiña se han recopilado 2 versiones.

La composición consta de dos partes bien diferenciadas: la primera centrada en el motivo de la Anunciación y la segunda centrada en el Nacimiento del Niño.

El tema de la primera parte recrea el momento en que el enviado de Dios, el ángel Gabriel, anuncia a María que ella será la madre de Jesús. Es un momento muy representado pictóricamente debido a la plasticidad de la imagen: la Virgen, aún muy niña, ante un ángel magnífico de grandes alas, recibiendo tan gran responsabilidad y aceptando con humildad su destino²²². Y también ha tenido su eco en el romancero, aunque no demasiado, pues son pocas las composiciones que recogen este tema.

El romance no se detiene en detalles visuales, siguiendo una línea puramente narrativa. Sí se hace hincapié en la juventud de María, que según los escritos evangélicos contaba sólo quince años cuando concibió a su hijo: “Verás una niña que de edad va y viene // verás una niña que quince años tiene” (vs.2). La rapidez del ángel en cumplir su cometido se resuelve con una expresión muy popular, aunque más propia de contextos amorosos, como es la de “beber los vientos”: “Ha salido el ángel que bebía los vientos // hasta que llegó a un humilde aposento”

²²² Así lo vemos en la famosa tabla de Fray Angélico, del s.XV, que representa la escena según el evangelio de san Lucas o en *La anunciación* de Francisco Rizi, de 1660, conservada, igual que la anterior en el Museo del Prado.

(vs.2). Con la aceptación de María de su futura maternidad termina el motivo de la anunciación en sentido estricto,

En la segunda parte el romance continúa con el nacimiento del Niño, que es el motivo predilecto de los cantos de Navidad: “Alegría, alegría, alegría // que ha parío la Virgen María” (vs.2).

La descripción del nacimiento se ajusta a los más trillados tópicos navideños: el parto de la Virgen sin dolor: “Que ha parío la Virgen María // sin dolor ni pena // a las doce de la nochebuena” (vs.1); el frío del invierno: “Un infante tierno // con el frío rigor del invierno//; el pesebre de pajas: “Que en un pesebrito // ha nacido nuestro Dios chiquito” (vs.1); la adoración de los pastores, la mula, el buey, etc., que se repiten hasta la saciedad en todos los villancicos.

Las versiones de Huelva no desarrollan esta segunda parte y en el romance solamente aparece el motivo de la anunciación que le da título.

En general la historia, aunque parte de un dogma importante en la fe cristiana, se configura como una fábula elaborada a partir de elementos arquetípicos en la representación popular de la Anunciación y el Nacimiento de Cristo, fruto de una devoción llena de ingenuidad.

LOS CELOS DE SAN JOSÉ

Como sucedía con *La Anunciación*, este romance recrea un pasaje de los Evangelios en que se cuenta cómo san José, esposo de la Virgen, ajeno a los acontecimientos divinos que han tenido lugar en su propia casa, sospecha una infidelidad de su esposa al verla embarazada, ya que entre ellos existía un voto de castidad. Según cuentan las Sagradas Escrituras, un ángel se le apareció a José en sueños para explicarle el origen sobrenatural de la preñez de María.

El romance se encuentra muy poco extendido y bastante olvidado, como se deduce de los pocos textos que se documentan en las recopilaciones modernas. De las zonas andaluzas que estudiamos este tema sólo aparece en *RGA, I, Cádiz* donde se publican dos versiones: una, seguida de *Buscando posada*, que dedica al tema de los celos sólo los 8 primeros versos y otra de 4 versos. Se puede considerar, por lo tanto, que la zona de la Campiña ha dado frutos interesantes con sus 3 versiones de este romance.

La historia, como ya se esbozó al principio, recoge tres momentos narrativos fundamentales: 1º San José observa el avanzado estado de gestación de su esposa y piensa que lo ha deshonrado, puesto que ellos respetan un pacto de castidad contraído al casarse; 2º Turbado por el hecho, san José decide que lo mejor es repudiar a su esposa para evitar un escándalo, no sin antes expresar el dolor que le causa tal determinación; 3º Un ángel interviene para aclarar la situación e impedir que María se vea abandonada: se le aparece en sueños a san José, le dice que vuelva al lado de su joven esposa y lo exhorta a pedirle perdón a por haber dudado de ella.

El romance se configura como romance escena, ya que predomina el diálogo y la narración afecta no a la evolución de acontecimientos sino a la evolución emocional e interior de los personajes.

La característica más destacada de las cinco versiones que se han mencionado, las dos de Cádiz²²³ y las tres de la Campiña, es su divergencia formal. El texto 2 de *RGA, I, Cádiz*, con sus 4 versos representa la mínima expresión de la fábula. En ella no aparecen los motivos narrativos antes descritos. En el texto 1, más desarrollado, sí se pueden observar las secuencias propias de la historia, que acaba en la revelación del ángel y a partir de aquí sigue con un romance diferente sobre el viaje a Belén y la búsqueda de posada.

²²³ Son los textos 1 y 2 de *Los celos de San José*, en *RGA, I, Cádiz*, págs. 366-368.

Las versiones de la zona obedecen a dos recreaciones distintas: una de metro mixto en el que se combinan versos hexasilábicos y octosilábicos (vs.3) y otra de métrica regular con versos octosílabos (vs.1, 2).

Los textos 1 y 2, únicos coincidentes en la expresión formal, tampoco coinciden en la estructura de las versiones, puesto que la 2 dedica la primera parte al tema de *La Anunciación*, con el que se encuentra contaminado y que le sirve de preludio. Dicho esto podemos analizar el discurso del romance, que se abre con una expresión formulaica muy enraizada en el lenguaje romancístico, con el gerundio del verbo “estar” y la mención de los personajes. El *incipit* queda así:

Estando un día barriendo la Excelentísima Reina
a su preñado repara san José preñado se queda: (vs.1)

A continuación, el descubrimiento de la esposa encinta se expresa como una reflexión en voz alta, en primera persona, para dar dramatismo a la escena: “Qué es esto, Dios mío? Mi esposa preñada, // o mienten mis ojos o pierdo mi fama” (vs.1); recurso que se vuelve a utilizar en los momentos de duda en que san José decide irse. Cabe destacar en este pasaje el uso de interrogaciones y exclamaciones que le confieren fuerza expresiva y tono lírico: “Y si me voy y la dejo ¿qué será de ella, Dios mío? // Chiquilla, joven, sin padre, ¡qué dolor más dolorido!” (vs.1).

Tras la intervención del ángel: “Ha bajao un ángel del cielo y a José lo reveló, // que el preñado de María era por obra de Dios” (vs.1, 2), el romance termina con la imagen de san José arrodillado delante de la Virgen y pidiéndole perdón: “Se levanta alegre y humilde se postra // y perdón le pide a su amada esposa” (vs.1, 2). En la versión 3, que sigue las secuencias fundamentales descritas, la escena del perdón se encuentra muy desarrollada, ocupando 8 versos que dan cuenta, incluso de la reconciliación feliz de los esposos: “San José y la Virgen pura se abrazaron al instante // dándose los dos palabras de seguir igual que antes” (vs.3).

El motivo de los celos, quizá sería más exacto decir de los recelos de san José, ha sido objeto, como vemos, de recreaciones literarias diversas realizadas con

toda seguridad en distintas épocas. De las composiciones que aquí se han analizado, las versiones 1 y 2 son las de factura más tradicional, pudiendo pensarse que son más antiguas que las demás.

A BELÉN LLEGAR

Este romance hexasilábico de forma estrófica con estribillo se utiliza como canto navideño y procede, al parecer, de un villancico del s.XV²²⁴.

No es demasiado frecuente en la tradición moderna, aunque está representado en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* se publican 4 textos; en *RGA, II, Huelva*, 1; en *R. Aljarafe*, 1; y en *R. Guadaira*, 1. Puede considerarse que en la Campiña la frecuencia de aparición del tema y su grado de conservación es superior a la media, ya que se han recopilado 8 versiones.

Como es de esperar, el tema común al conjunto ingente de cantos dedicados a celebrar la Navidad en el mundo cristiano, es el Nacimiento de Cristo. Pero dentro de esta generalidad se pueden distinguir dos grandes subgrupos: las composiciones que recrean los momentos previos al nacimiento: viaje a Belén, búsqueda de posada...; y los que se centran en acontecimientos posteriores: viaje a Egipto, el Niño perdido...

Desde el punto de vista temático, en *A Belén llegar* se hace hincapié en los momentos previos al nacimiento, que son los de mayor dramatismo dentro de la recreación de la Natividad de Cristo, debido al viaje angustioso de la embarazada, la imposibilidad de encontrar posada dada la pobreza de los protagonistas, las inclemencias del clima en un momento tan delicado... que son motivos recurrentes en los numerosísimos cantos, tanto romances como villancicos, con que la religiosidad cristiana celebra cada año la Navidad.

²²⁴ Según Maximiano Traperó, *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Ed. Nieva, col. Tartessos, 1990, pág. 73.

Aquí se cuenta cómo la Virgen y san José caminan a deshoras de la noche apremiados por el parto inminente de ésta y preguntan en su camino a uno o varios personajes si aún les queda mucho que andar. Encuentran casualmente un cobertizo donde refugiarse y descansar. Allí tiene lugar el alumbramiento.

En las versiones de la Campiña no aparece un fragmento narrativo inicial sobre la petición de posada y la negación de ésta por parte del mesonero, que sí se incluye en algunas versiones de Cádiz.

Como recurso expresivo que acrecienta la tensión dramática hay que destacar el estribillo: “Antes de las doce a Belén llegar”, que con la repetición insistente de la hora, crea una sensación de angustia y de urgencia.

Los elementos narrativos del romance discurren intercalados con dicho estribillo que da título al tema y que se repite cada 3 versos, es decir, de cada estrofa de 4 versos, éste es siempre el último:

La Virgen camina, quisiera saber,
un hombre a deshora con una mujer.
Hicieron convenio para descansar.
Antes de las doce a Belén llegar. (vs.1).

Si bien éste es el esquema más generalizado, no es el único, ya que se pueden encontrar variantes: a veces se suprime, si la secuencia narrativa exige ocupar los cuatro versos, como en el principio de la versión 3:

A Belén camina quisiera saber
un hombre a deshora con una mujer.
Si la llevo hurtada he de imaginar
que el que me la ha dado me la supo dar.

Otras veces el estribillo consta de dos versos (vs.8): “Antes de las doce a Belén llegar, // a las doce en punto el gallo cantar. //; e incluso en la misma versión se dan estribillos de 2 o 3 versos, según la exigencia para completar los grupos estróficos de cinco versos (vs.6): “Como al Rey del Cielo vamos a adorar. // Antes de las doce a Belén llegar, // antes de las doce el gallo cantar.//

El tema del romance gira, como se ha dicho antes, en torno al camino hacia Belén de san José y la Virgen, el aposento en el portal y el nacimiento del Niño.

Desde el punto de vista discursivo destaca la utilización de elementos muy recurrentes en los romances religiosos tradicionales de este ciclo del Nacimiento de Jesús, como es: “la Virgen caminando”, imagen de hondo calado por su dramatismo, ya que, como sabemos, se encuentra en un muy avanzado estado de gestación, momento crucial en el que es desaconsejable viajar, caminar, montar en caballería... El hecho de que María se vea obligada a hacerlo despierta la compasión del oyente. Ya hemos visto en otros romances también la aparición de secuencias dramáticas relativas a los partos, como en *Casada de lejas tierras* o *La mala suegra*.

El encuentro con “el personaje informador”, en este caso “pasajeros” o “pastorcillos”, es un elemento común a la tradición romancística en general: “Ellos caminaron y se han encontrado // unos pasajeros y le han preguntado // si para Belén hay mucho que andar.” (vs.1); “el hallazgo del portal” también es un elemento obligado en los romances religiosos: “Ellos caminaron y se han encontrado // un portal chiquito muy bien preparado” (vs.3); “el pesebre” que sirve de cuna al recién nacido: “Ya ha nacido el niño en este pesebre, // con unas pajitas y un poco de verde” (vs.6); “la mula y el buey”, que le dan calor: “La mula le gruñe, el buey le vahea // y el niño de Dios dormido se queda” (vs. 6); “la carencia de pañales”, síntoma de la extrema pobreza de los protagonistas: “Levanta José triste y afligido // porque no tenía ni unos pañalillos” (vs.8)

En los romances del Nacimiento de Jesús, al igual que en el resto de las composiciones navideñas sobre el tema, el alumbramiento del Niño está sujeto a un tratamiento eufemístico de la realidad, dado que se plantea como un hecho sobrenatural, de tipo milagroso²²⁵. Se narra como si nada hubiera ocurrido, quedando diluido en medio de una profusión de detalles circunstanciales: el frío de

²²⁵ Un ejemplo muy gráfico sobre este enfoque lo he encontrado en el romance *Nochebuena*, *RGA, I, Cádiz*, pág. 375, donde el Niño nace sin que la propia madre se dé cuenta, como por arte de magia: “Cuando fue María a encender la luz // ya estaba nacido Manuel de Jesús” (vv.21-22).

la noche, la mula y el buey, la adoración de los pastores...: “Levanta, José que ha llegado ya // a nacer el Niño en este portal” (vs.8).

Éste suele ser el final del romance que, no obstante, en algunos casos, como la versión 6, se alarga con un fragmento narrativo bastante ilógico y misterioso.

Por último hay que señalar en cuanto al perfil de los protagonistas, dentro de la simplicidad con que están tratados, cierta inversión en los papeles por la mayor fuerza y presencia de ánimo de la parte femenina, es decir de la Virgen, que se pone de manifiesto en varias ocasiones. Cuando llegan al portal es ella la que dice a su esposo que descanse: “Acuéstate, esposo, que vendrás cansado // que de mí no tengas pena ni cuidado” (vs.1); y la que lo consuela por la tristeza de no tener pañales: “Le dice María: - No te apures, José // que sea con mi toca yo lo taparé” (vs.8).

Caracterización que está muy de acorde con el protagonismo femenino en el romancero tradicional.

LA MESONERA DESPIADADA

Este romance tiene una presencia discreta en las colecciones andaluzas: 2 textos encontramos en *RGA, I, Cádiz*; otros 2 en *RGA, II, Huelva*; y 1 en *R. Guadaira*. En la Campiña se han recopilado 2 versiones, muy parecidas entre sí.

En los últimos años este tema se ha popularizado extraordinariamente debido a su inclusión en discos navideños por parte de cantantes de éxito y a su difusión en los medios de comunicación. Rápidamente ha sido adoptado por los coros que proliferan por toda la geografía andaluza en Navidad para formar parte de sus repertorios.

En algunos casos el disco ha sido vehículo de aprendizaje y en otros ha sido un medio de actualización para todos aquéllos que lo sabían de su infancia pero lo

tenían muy olvidado. Es el caso de las informantes ecijanas que afirman haberlo conocido de toda la vida y que es muy antiguo, pero ahora, con el coro, “se lo saben mejor” ya que han recordado “los trocitos que le faltaban”.

La intromisión de los medios de comunicación audiovisual en los cauces tradicionales de transmisión del romancero es un arma de doble filo. Por un lado es altamente positivo rescatar un tema del deterioro y decadencia que, como bien sabemos, afecta en la actualidad a toda la literatura de transmisión oral. Pero por otro lado la difusión masiva del mismo actúa como una fuerza igualadora que merma la riqueza de las variantes. Desde el momento en que se impone la forma nueva, reaprendida, tiene lugar un proceso de homogeneización que anula las posibles divergencias anteriores.

Por ejemplo, tenemos las dos versiones de la Campiña idénticas entre sí e igualmente idénticas a la versión 2 de Cádiz. Lo cual supone que de las 7 versiones andaluzas, 3 se han visto ya afectadas por el fenómeno de homogeneización.

Y esto no sólo afecta al romance en sí, sino a la forma de cantarlo y transmitirlo. Las versiones a que me refiero han introducido cada dos versos el estribillo, muy frecuente en los villancicos gitanos:

*La gloria, a su Bendita madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

Dentro del grupo de temas centrados en los acontecimientos previos al momento justo del nacimiento de Jesús, el romance de *La mesonera despiadada* recrea el motivo del rechazo de que son objeto san José y la Virgen por parte de una mesonera o mesonero debido a su pobreza. La trama es muy escasa, lo que denota su carácter tradicional.

Los elementos que configuran la narración son los habituales en el romancero religioso de temática navideña: “el clima adverso”, que crea tensión dramática: “Los caminos se hicieron con agua, viento y frío” (vs.1, 2); “el camino”,

elemento recurrente hasta la saciedad en los villancicos, que además se acompaña con un formulismo muy tradicional para la expresión de la tristeza: “Caminaba un anciano muy triste y afligido” (vs.1, 2); la negación de la posada, con la consiguiente caracterización del mesonero como personaje cruel y avaro, frente a los bondadosos san José y María: “Si es que traes dinero toda la casa es tuya, // pero si no lo traes no hay posá ninguna” (vs.1, 2); “la debilidad de la Virgen”, que, al contrario de lo que sucede en otros temas, como *A Belén llegar*, en que ésta tiene más presencia de ánimo que su esposo, aquí es consolada por él: “La Virgen al oír eso se ha caído desmayada // y san José le dice: - Levanta, esposa amada” (vs.1, 2).

Por último, el momento del nacimiento se resuelve en un sólo hemistiquio, con suma simplicidad, puesto que el verdadero núcleo argumental son las circunstancias previas al mismo. La imagen es la arquetípica en la representación cristiana del momento: “Y desde allí se fueron a un portal recogió // y entre el buey y la mula nació el Verbo Divino” (vs.1, 2).

EL MESONERO DESPIADADO, CASTIGADO

Aunque con la misma temática, este romance presenta una factura muy diferente al anterior. Sus características formales y compositivas hacen suponer que se trata de un romance tardío popularizado, difundido en pliegos sueltos, de forma semejante a muchos otros temas religiosos como el de *San Antonio y los pájaros*. No aparece en las colecciones andaluzas y en la Campaña solamente se ha recopilado 1 versión, muy bien conservada.

De nuevo estamos ante el relato de los hechos concernientes al nacimiento de Cristo, tanto de los inmediatamente anteriores como de los posteriores, que no suelen ser tan frecuentes. En este caso se contempla la adoración de los pastores y el castigo divino del mesonero cruel.

El desarrollo del argumento quedaría construido con las siguientes secuencias: 1º San José procura posada para la Virgen, que se encuentra tan cansada que está segura de no poder llegar a Belén; 2º El mesonero no quiere albergar al matrimonio por su pobreza; 3º Obligados a continuar su camino llegan a un cobertizo, donde tiene lugar el alumbramiento; 4º Los pastores llegan para aliviar el frío del recién nacido. El romance añade al final el relato del castigo que sufrió el mesonero como pago por su mala acción.

Como vemos, la amplitud narrativa del romance obedece a unos moldes compositivos que quedan muy distantes de la condensación semántica y formal de los temas de carácter tradicional. Aquí no se sobreentiende nada, todos los detalles de la fábula quedan reflejados y sobradamente explicados. Por ejemplo, la petición de posada y la negación de ésta se desarrolla en un largo período de 16 versos.

Dentro de esta generosidad discursiva, los elementos básicos para la narración de la historia son los mismos encontrados en los romances del mismo tema: la Virgen embarazada y cansada, que inspira compasión: “Es la Reina de los Cielos que se vio tan avanzada // que no podía seguir con su esposo la jornada”; la búsqueda infructuosa de un lugar para descansar: “San José marcha delante a procurar la posada, // cuando llegó al parador se halló la puerta cerrada”; la negativa del posadero a albergar gente que no pueda pagar bien: “No se recogen los pobres y a deshoras mucho menos”; el momento del nacimiento, que se alarga algo más de lo habitual con una referencia, aunque leve, al parto: “Ya se puso mala la Virgen María // san José la cuida con mucha alegría”; y la llegada de los pastores, que se esfuerzan en calentar al Niño: “Unos le echan los capotes, otros marchaban por leña // para calentar a Cristo, que era del cielo y la tierra”.

Como elementos infrecuentes en otros romances está la secuencia en que san José limpia el establo: “José limpia los pesebres y va sacando la paja” y la del castigo del posadero, que sufre primero la rotura de un pie y después las coces de

las bestias en su propia cuadra: “Al entrarse para dentro se le descompuso un pie //...// y las patás de las bestias le rompieron las costillas”.

El romance acaba con la moraleja de que quien obra mal, tarde o temprano recibe el castigo divino: “Y eso sucedió con el mesonero // por negar la entrada al Divino Verbo” (vs.1).

El personaje de María, en consonancia con el perfil que su figura literaria adquiere en el romancero, muestra más entereza que su esposo ante la adversidad. No olvidemos que ella es más joven que su acompañante y, sin lugar a dudas, la juventud es una fuerza vital por naturaleza. Cuando san José encuentra cerradas las puertas del albergue es ella la que le dice que insista: “Su esposa le dice: - Pues vuelve a llamar, // que si están los amos han de contestar”.

A pesar de ser un romance vulgar, su estructura narrativa y expresiva son acertadas y el conjunto adquiere cierta estética de aire tradicional.

SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS

En la Campiña se ha recogido una única versión de este romance, del que se publican 2 textos en *RGA, I, Cádiz*, lo que demuestra su retroceso en la memoria popular.

Este tema, tardío popularizado, retoma el mismo esquema argumental que todos los que tratan el Nacimiento de Jesús: san José y la Virgen, apremiados porque ven acercarse el momento del parto, buscan desesperadamente posada en Belén sin que encuentren a nadie que los quiera albergar. Se dirigen a las afueras del pueblo y se refugian en una cueva de pastores, donde nace el Niño. Como sucede en otros temas, por ejemplo en el anteriormente comentado *El mesonero despiadado, castigado*, al final tiene lugar un hecho milagroso. En esta ocasión la intervención divina recompensa a los pastores llenándoles las árguenas de pan.

Los motivos narrativos son los utilizados hasta la saciedad en todos los romances de la misma temática y que hemos visto ya en varias ocasiones: la Virgen embarazada y exhausta, que suele ser el motivo que aparece en los *incipits*: “Cuando José y María iban pa su romería // la Virgen iba preñada, i(r) a su paso no podía”; la urgencia de llegar a un sitio seguro: “Y le dice san José: - Alarga el paso, María // que a Belén vamos a entrar entre la noche y el día”; la imposibilidad de encontrar amparo en el pueblo: “Entre primos y parientes no los quisi(er)on recoger”; y el momento culminante pero breve del nacimiento: “En el rincón de la cueva, arrimada a una muralla // parió la Virgen María al relente de las aguas”. El Niño que habla al poco de nacer es muy frecuente en los cantos de Navidad, hasta tal punto que ha dejado de percibirse como un hecho sobrenatural.

Como detalles novedosos están: el lugar de refugio: una cueva, la compañía de los pastores y la aparición del agua en el alumbramiento, como elemento relacionado con el origen de la vida en la tradición lírica, y el milagro final. El Niño recién nacido se preocupa, nada más abrir los ojos, de que los zagales tengan abundante pan para comer en un gesto solidario. No es la única vez que la devoción cristiana atribuye a Jesús milagros relativos a los alimentos. Recordemos el del pan y los peces, que se relata en los Evangelios.

En esta ocasión, con las simples palabras del Niño, las alforjas de los pastores, que estaban vacías, se llenan de pan: “Las sagrenas están llenas de vuestra Gracia y de pan”. No podemos dejar de mencionar tampoco en esta secuencia la importancia del “pan”, con el que se identifica a Cristo en el catolicismo y que es la base del ritual de la misa.

LA VIRGEN COSTURERA

De este romance sólo hay una versión publicada en las colecciones andaluzas: la incluida en *RGA, I, Cádiz*. En la Campiña se han recopilado 2 textos que corresponden al fragmento final del tema.

En la versión gaditana la mayor parte de la composición está dedicada a describir cómo una mujer, movida por la compasión que le inspira la pobreza de María, cose diversas prendas para vestir al Niño: el corpiñito, la chambra, la faja, el gorrito... Tras la elaboración de los vestidos, hechos con todo esmero y con las mejores telas, este personaje va a Belén y se los regala a la Virgen: “Recibe, María, este regalito, // que le vengo a hacer al niño bonito” (RGA, I, Cádiz, pág. 376, vv.15-16).

Nada de esta descripción aparece en las versiones de la zona, que coinciden literalmente con la parte final del romance de Cádiz y también literalmente coinciden entre ellas. La anécdota que contienen es por completo intrascendente: la Virgen, tradicionalmente pobre, no tiene los enseres necesarios para coser y san José va a buscárselos al monte: de una pluma obtendrá la aguja, de la nieve el hilo y de una bellota el dedal.

El texto se configura como una composición lírica, carente de materia narrativa, donde lo más destacado es el proceso enumerativo, de todos los elementos en una doble secuencia: primero en la carencia y luego en la consecución de los mismos. El orden es el mismo: aguja, hilo y dedal: “La Virgen no tiene aguja ni hilo para coser // ni dedal para su dedo para la costura hacer” (vs.1).

Estos tres elementos, aunque por el contexto religioso en el que se insertan adquieren una significación específica, son motivos muy enraizados en la tradición literaria, así como la acción misma de coser que simboliza la femineidad. Lo hemos visto en romances como *Santa Elena* y forman parte de numerosas canciones y retahílas infantiles²²⁶.

Los textos de la Campiña suponen un fragmentarismo importante con respecto al romance original y ello ha propiciado que se utilice como un conjunto

²²⁶ Por ejemplo, las palabras que abren el juego tradicional de “la gallinita ciega” son: *Gallinita ciega, ¿qué se te ha perdido? - Una aguja y un dedal. - Pues da la media vuelta y lo encontrarás.*

estrófico, que se canta mezclado con otras composiciones intercalando un estribillo de los numerosos que salpican los villancicos navideños.

SANTA RITA

Este tema se encuentra mejor documentado en las colecciones andaluzas de Cádiz y Huelva: 3 versiones se encuentran en *RGA, I, Cádiz* y 5 en *RGA, II, Huelva*, que en las sevillanas donde constan 2 en *R. Aljarafe* y la única versión de la Campiña.

El romance se presenta en dos variantes principalmente: una larga, que desarrolla numerosos motivos en el diálogo de Santa Rita y la Virgen y narra cómo el Niño escribe una carta a Dios pidiéndole que le envíe una cama donde dormir para que su madre no sufra por ese motivo; y otra corta que contiene el motivo escueto del encuentro de Santa Rita con María.

Tanto la versión de esta zona como la del Aljarafe pertenecen a la variante reducida. En estos textos aparece un *incipit* de carácter tradicional tanto por la forma expresiva como por los elementos que lo constituyen: “el arroyo” y la acción de “lavar las camisas”, cuyas referencias como símbolos de la fertilidad y el amor son una constante en la lírica popular y en el romancero:

La Virgen va hacia el arroyo a lava(r) una camisita
y estándola refregando apareció Santa Rita.

En este caso, aunque el tema religioso del romance aleja de los términos su significado amoroso, permite una lectura referencial del sentido que también posee “el agua” como fuerza vivificadora.

Tras interesarse santa Rita por el Niño, la Virgen se lamenta de su pobreza y de que éste tenga que dormir en el suelo. Vuelve a aparecer “el pesebre” como es habitual en los villancicos navideños y “el suelo”, como símbolo de la máxima

pobreza, que también se da en otros temas religiosos como *Madre, en la puerta hay un niño*: “Que lo tengo en el portal en el pesebre acostado. // Sin tener más cama, ¡ay, qué triste suelo!”

Como ya he mencionado antes, las versiones sevillanas terminan en este punto, faltando la segunda parte de la fábula en la que el regalo de una cama a veces proveniente de Dios, a veces de san José, alivia la pena de la Virgen en este sentido.

EL MILAGRO DEL TRIGO

Este romance tardío popularizado ha sido con toda seguridad difundido en pliegos sueltos hasta fechas relativamente recientes, como se puede deducir por varios indicios: está muy vivo en la memoria de los transmisores, que informan de versiones muy completas; se recopila con frecuencia en las encuestas; y por último, las versiones son muy similares entre sí debido a que su proceso de tradicionalización no ha originado aún variantes de consideración.

Por todo ello no es extraño que aparezca un buen número de textos en las colecciones andaluzas: 5 en *RGA, I, Cádiz*; 8 en *RGA, II, Huelva*; 4 en *R. Aljarafe*; y 1 en *R. Guadaira*. En la Campiña se han recopilado 12 versiones en total, todas bastante bien conservadas, lo que lo sitúa entre los más frecuentes.

El romance, perteneciente al grupo de los que tratan la infancia de Jesús, recoge un episodio de la vida de Cristo narrado en el Evangelio de san Mateo (cap.2, 13-15). En este pasaje se relata cómo un ángel se le aparece en sueños a san José y le dice que tome a su familia y huya a Egipto, pues Herodes quiere matar al niño y que allí deben permanecer hasta que éste muera. En efecto, el rey manda degollar a todos los varones de la comarca menores de tres años perpetrando la matanza de los Inocentes.

Si bien este relato está contenido en los Evangelios, no sucede lo mismo con los acontecimientos milagrosos que, según la devoción cristiana tuvieron lugar durante el camino, que proceden de los Evangelios Apócrifos²²⁷.

La composición, estructurada como un romance cuento, tan del gusto popular, consta de varios momentos narrativos: 1º San José y la Virgen huyen del rey Herodes para salvar a su hijo, haciendo un largo y penoso camino; 2º En un momento de la caminata, encuentran a un labrador sembrando que, al ser preguntado, responde que siembra piedras, sin duda para que no se le pida limosna; por su mala acción es castigado con el crecimiento de piedras en su campo; 3º Se pregunta a un segundo labrador que contesta amablemente que siembra trigo; por su buena acción es recompensado con el crecimiento inmediato del trigo; 4º Al día siguiente el labrador dice a los soldados que buscan a los pasajeros que éstos pasaron durante la siembra. Al interpretar que habían transcurrido varios meses, los perseguidores abandonan su búsqueda.

El motivo del viaje, aunque adaptado por la devoción cristiana, supone la continuidad de un elemento narrativo folclórico de primero orden, utilizado tanto en los cuentos como en el romancero. Por lo general, los viajes se encuentran en las situaciones iniciales y suponen un alejamiento del hogar y la presencia de un peligro, en este caso, el que representan los soldados perseguidores:

Camina la Virgen pura huyéndole al rey Herodes,
por el camino han pasado mucha hambre y calores. (vs.1)

El discurso de la primera parte de la composición es de estructura paralelística ya que repite dos veces el mismo esquema secuencial: la Virgen pregunta al labrador sobre su faena: “Caminaron más p’alante y un labrador que allí vieron // le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? (vs.1); respuesta de éste: “Y el labrador dice: - Señora, sembrando // un piojal de trigo para el otro año” (vs.1); actuación divina de castigo: “Fue tanta la multitud que Dios le

²²⁷ Según M. Trapero, *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, 1990, pags. 79-83.

mandó de piedras // que parecía su haza una grandísima sierra” (vs.5); y moraleja final: “Y ése fue el castigo que Dios le mandó // por ser mal hablado aquel labrador” (vs.1).

En la serie siguiente cambia la respuesta del labrador y el castigo se transforma en recompensa: “Vente mañana a segarlo y no tengas detención, // que es un favor que te hace Jesucristo Redentor” (vs.1).

No obstante la generalidad de esta estructura, podemos encontrar romances con variantes. En la versión 3 se ha suprimido el episodio del mal labrador, reduciendo la fábula a lo fundamental. En cambio en la versión 5, se ha aumentado a tres el número de labradores, uno bueno y dos malvados: el primero, que dice que siembra piedras y el segundo que dice que siembra cuernos.

En la segunda parte se narra: la llegada de los soldados al campo con una expresión formulística: “Estando segando el trigo, vieron pasar a caballo // la escolta del rey Herodes por el Niño preguntando” (vs.2); el equívoco producido por las palabras del labrador: “Y el labrador dice: - Cierto que los vi // estando sembrando pasó por aquí” (vs.1); y el fracaso de la persecución: “Rodearon los caballos llenos de soberbia y rabia, // porque no pudo lograr el intento que llevaban.” (vs.1).

A la hora de concretar cuál era ese intento las versiones oscilan entre dos posibilidades: llevarlos presos (vs.3, 4, 5, 7, 9, 10, 11): “Y el intento era de llevarlos presos // y de presentarlos a aquel rey soberbio” (vs.4); o degollarlos (vs.1, 6, 8): “Y el intento era de meterlo preso // para degollarlo a su Rey sol bello” (vs.1).

Como ya se dijo al principio una de las características en este romance es la homogeneidad de las versiones con que se actualiza. Los textos de las colecciones andaluzas son prácticamente iguales a los de la Campiña, coincidiendo incluso en el léxico, por lo que los rasgos descritos en el análisis aquí realizado serían igualmente extensibles a ellos.

LA VIRGEN Y EL CIEGO

Este romance, perteneciente al ciclo del nacimiento e infancia de Jesús, nos recuerda *El milagro del trigo*, con el que guarda una relación de evidente similitud. Al igual que éste, trata el tema del viaje de la Sagrada Familia a Egipto, en este caso es el viaje de vuelta, narra un acontecimiento milagroso que tiene lugar en el camino procedente de los Evangelios Apócrifos y es la Virgen quien lo protagoniza.

El Evangelio de san Mateo (cap.2, 19-23) recoge el motivo del regreso de Egipto, pero a diferencia del dato que nos da el romance, san José, advertido por un ángel no vuelve con su familia a Belén, en la región de Judea, por temor al nuevo rey, hijo del anterior, sino que se instalan en Nazaret, en Galilea.

En la actualidad es uno de los romances más extendidos y mejor conservados debido, sin lugar a dudas, a que no ha perdido su funcionalidad, ya que se sigue cantando como villancico navideño. Los versos narrativos se intercalan con diversos estribillos a la hora de ser cantados, adquiriendo la forma estrófica propia de los villancicos. La variabilidad no sólo afecta a los estribillos sino al aspecto melódico, siendo muy diversas las melodías con que se actualiza el romance. No ocurre lo mismo con el texto, que se mantiene con bastante homogeneidad en todas las versiones y en todas las zonas.

Como corresponde a un tema tan difundido como éste, se recopila con frecuencia en las encuestas y su presencia en las colecciones andaluzas es más que abundante: en *RGA, I, Cádiz* se publican 7 versiones y ha sido uno de los tres temas más cantados en toda la provincia; en *RGA, II, Huelva*, 8; en *R. Aljarafe*, 7; en *R. Arahal*, 3; y en *R. Guadaíra*, 1. En la Campiña se han recopilado 13 versiones en total.

El tema central de la narración es el milagro que hace la Virgen al devolverle la vista a un ciego. El argumento no es muy extenso: la Virgen, san José y el niño caminan en el viaje de regreso de Egipto. El niño tiene sed y la madre no

tiene qué darle pues las aguas de los ríos no se pueden beber. Le pide naranjas a un ciego que guarda un naranjel y éste se las da. Apenas se van, el ciego recupera la vista.

Destaca la perspectiva humana de la historia: la preocupación de la Virgen, como cualquier madre, ante la sed de su hijo; su timidez al coger sólo tres naranjas; la travesura del niño que las quería coger todas; la bondad del viejo; la ternura del gesto de dar una también a san José; la simplicidad del milagro. Todo, en fin, proyecta una imagen poco sobrenatural de lo sucedido, antes bien, hace que el oyente sienta muy cercana la situación.

Los elementos narrativos son muy tradicionales: en el *incipit* tenemos el motivo del “camino” en una expresión formulística arquetípica y “la sed” del niño, que representa el aspecto negativo inherente a los viajes en el romancero:

La Virgen sale de Egipto, de Egipto para Belén
y en la mitad del camino pidió el niño de beber. (vs.4)

Más adelante aparece la solución del problema, en forma de campo de naranjas guardado por el ciego: “Allí arriba en la montaña hay un rico naranjel // y el cuidador que lo cuida es un ciego que no ve” (vs.6). Destacan las redundancias de este último verso y también la aplicación, en algunos textos del adjetivo “ciego” al naranjel o naranjué, por haber perdido el transmisor la comprensión de los términos: “Allá arriba en aquel alto hay un ciego naranjué” (vs.1).

Recuerda el encuentro de la Virgen con el ciego motivos propios de los cuentos folclóricos, donde son frecuentes los personajes que ayudan a los protagonistas ofreciéndole regalos u objetos mágicos. En este caso, no son mágicas pero sí muy importantes las naranjas que el ciego ofrece a la Virgen, de las que puede coger las que quiera: “Ciego, dame una naranja para el niño entretener. // - Entre usted, señora, y coja las que fuera menester” (vs.6).

Llegados a la secuencia siguiente, es una constante en todas las versiones el motivo de la cortedad de la Virgen que no coge sino tres naranjas, una para cada uno: “La Virgen como es tan pura nada más que cogió tres” (vs.6). También hay un grupo de textos (vs. 3, 5, 12, 13) que a la prudencia de la madre, contraponen la espontaneidad del niño, que quería cogerlas todas: “El niño como es muy niño, no cesaba de coger” (vs.3).

La variante en que se cogen muchas naranjas suele llevar asociado un milagro menor, eclipsado por el de la ceguera, por el cual el naranjel crece enormemente de tal forma que lo tomado por la Virgen o el niño nunca supone un perjuicio para el pobre ciego: “Mientras más cogía el niño, más cargaba el naranjel” (vs.5).

Nada más salir la familia del huerto, se produce el hecho milagroso de la recuperación de la vista para el ciego: “Al llegar a la montaña el ciego ha empezado a ver” (vs.6), para terminar el romance con una pregunta retórica sobre la identidad de la benefactora, que el narrador contesta en nombre del público: “¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien? // Ha sido la Virgen pura que iba para Belén” (vs.6)

Lo más destacable de este romance religioso es la dimensión humana de la historia, tanto de la situación como de los personajes y la forma tradicional de su discurso con el uso de expresiones muy arraigadas en el romancero tradicional.

Las versiones de las colecciones andaluzas son muy similares a las aquí analizadas no presentando más divergencias que las que afectan a los estribillos y formas de cantarlas.

LA DIVINA PANADERA

Se encuentra muy poco documentado este romance que, como viene siendo habitual en los de tema religioso, se canta como villancico navideño. En *RGA, I, Cádiz*, se publican 2 textos y en la Campiña se ha recogido una única versión, extremadamente corta, de cuatro versos.

Al cantar se dividen los versos en dos grupos de dos, tras los cuales se inserta un largo estribillo. La materia narrativa, ya escasa de por sí, queda diluida entre las repeticiones de los versos de éste.

En la versión 1 de Cádiz, el romance tiene un sentido claramente alegórico, pues es una referencia al Sacramento de la Eucaristía, dogma de fe fundamental en el catolicismo. En la misa católica se consagra el pan, que pasa a identificarse con “el cuerpo de Cristo” y que pueden tomar sólo los fieles que estén perdonados de sus pecados. El romance gaditano narra cómo la Virgen hace pan, pero no un pan cualquiera: “Este trigo ha de servir pa la hostia consagrada, // que no lo ha de comer nadie que tenga el alma manchada” (*RGA, I, Cádiz*, pág. 393, vv.5-6).

Nada de esto se ha conservado en la versión de la Campiña, cuya única referencia a su sentido original es el último hemistiquio: “Por Jesús sacramentao”, que es insuficiente para reconstruir su significado verdadero.

En cuanto al *incipit*, se presenta como un conjunto formulístico muy utilizado y afianzado en los cantos de Navidad, construido con motivos recurrentes y arquetípicos dentro de éstos: la Virgen encinta, el camino que realiza y la situación dramática a la que se enfrenta, en este caso la intensa nieve:

La Virgen iba a moler por una honda cañada
con la nieve a la rodilla de nueve meses preñada.

Podemos encontrar los mismos versos formando parte de otros temas, como el gaditano de *Santa Rita* (*RGA, I, Cádiz*, pág.377) , o utilizados como una estrofa dentro de villancicos.

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO

Si el romance de la *Virgen y el ciego* es uno de los más extendidos y cantados aún en la actualidad, el de *Madre, en la puerta hay un niño* no le va a la zaga. Utilizado como villancico de Navidad, es uno de los que con más frecuencia aparece en las colecciones de la tradición moderna.

En *RGA, I, Cádiz* se publican 6 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 8; en *R. Aljarafe*, 7; en *R. Arahal*, 4; y en *R. Guadaíra*, 3. Siguiendo la misma tendencia, en la zona de la Campiña se han recopilado 15 versiones y está entre los cinco temas más cantados.

La historia que narra se inserta dentro de un episodio descrito en el Evangelio de san Lucas (cap.2, 41-50) según el cual Jesús, siendo aún niño, estuvo tres días en Jerusalén sin el permiso de sus padres, que lo buscaban angustiados. Al tercer día lo encontraron hablando con los doctores en el templo. Sobre este tema han surgido varios romances: *Madre, en la puerta hay un niño*, *El niño perdido disputa con los doctores* y *El niño perdido y hallado en el Templo*.

Son frecuentes las contaminaciones entre los tres romances, que comparten elementos narrativos comunes. Y a veces se han recopilado los tres juntos, armoniosamente enlazados, tal como aparece en un texto de *R. Guadaíra*²²⁸.

En *Madre, en la puerta hay un niño*, no hay referencias a que el niño se encuentre perdido, ni a que los padres lo estén buscando. La composición se limita a un diálogo entre el niño y una familia a la que ha pedido ayuda. El desarrollo narrativo incluye varios motivos: la acogida del niño por parte de la familia para que se caliente, el interés por desvelar su identidad, la invitación a dormir en una buena cama y la negativa del huésped.

²²⁸ La conjunción de los tres romances ha llevado a pensar al autor, M. Fernández Gamero, en la existencia de un texto original así compuesto que se ha ido fragmentando y dando lugar a romances autónomos, *R. Guadaíra*, pág.164.

No hay introducción que explique por qué el niño pide ayuda en una casa extraña. Comienza, pues, el romance *in media res*, con las palabras de la niña que ha abierto la puerta:

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que sol bello,
yo digo que traerá frío porque el pobre viene en cueros. (vs.2)

La respuesta de la madre es invariable en la mayoría de las versiones: “Pues dile que entre, se calentará // porque en esta tierra ya no hay caridad” (vs.2). Y tras el gesto de bondad, la señora siente una muy humana curiosidad por saber quién es su huésped: “Le preguntó la patrona de qué tierra y de qué patria” (vs.2). La respuesta ambigua del niño desvela sólo a medias su identidad: “Mi madre del cielo, mi padre también, // yo bajé a la tierra para padecer” (vs.2).

Hay un segundo ofrecimiento de la madre, esta vez, de la cama: “Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor”, que éste rechaza sistemáticamente: “Mi cama es el suelo desde que nací // y hasta que me muera ha de ser así” (vs.2). ya hemos visto en otros temas religiosos, como *Santa Rita* cómo “el suelo” representaba la pobreza.

Una vez descrito este esquema básico en la composición del romance podemos establecer dos grandes familias de versiones:

A) Las que contienen los motivos fundamentales y se ajustan con exactitud a la secuencialidad descrita más arriba (vs.3, 4, 6, 7, 8, 12, 13, 15).

B) Las que incluyen la despedida del niño a la mañana siguiente (vs.1, 2, 5, 9, 10, 11):

Al otro día siguiente el niño se levantó
decirle a la patrona que se quedara con Dios,
que se iba al cielo, que ésa era su casa
adonde iremos todos a darle las gracias. (vs.1)

Algunos textos (vs.11), junto con la despedida mencionan la paga del niño que recompensa a la señora por su bondad: “Y al otro día de mañana estaba el niño en la puerta // con dos costales de trigo y en las manos dos pesetas”. Motivo que se encuentra también en los romances de *El niño Dios pidiendo*, que no se ha recogido en la zona pero del que hay muestras en *RGA, I, Cádiz* (págs. 394-395). En este caso el niño recompensa a la señora de la misma manera, con versos idénticos, por haberle dado una limosna cuando se la pidió.

Aunque este romance no trata abiertamente el tema del niño perdido, sí podemos encontrar en algunas versiones referencias indicadoras de que pertenece al ciclo de los que recrean este episodio de la infancia de Jesús. En las versiones 14 y 15 se incluyen versos alusivos al tema: “Dime, niño, por qué lloras. – Porque he perdido a mi madre” (vs.14, 15); “Si usted me dijera dónde se encontrara // de rodillas fuera hasta que la hallara” (vs.14).

EL NIÑO PERDIDO Y HALLADO EN EL TEMPLO

Es muy escasa la presencia de este romance en las colecciones andaluzas. Tenemos 2 versiones publicadas en *RGA, I, Cádiz* y 1 recogida en la Campiña, muy fragmentaria. Las perspectivas de futuro para este tema, al igual que para *La divina panadera*, no son muy esperanzadoras.

Pertenece, como *Madre, en la puerta hay un niño*, al ciclo de romances sobre la pérdida de Jesús en Jerusalén, donde según nos cuenta el Evangelio de san Lucas (cap.2, 41-47), permaneció tres días mientras sus padres lo buscaban y fue hallado finalmente en el Templo, entre los doctores.

La fábula completa, tal como se desarrolla en los textos gaditanos, consta de tres secuencias: María y José buscan con desesperación al niño que se ha perdido por un descuido de ambos; en medio de la búsqueda encuentran a una señora que

les dice que el niño iba al templo; en efecto, se dirigen al lugar indicado y allí lo encuentran.

El texto de la Campiña es una versión trunca, carente de final. En realidad sólo contiene la primera secuencia: no hay información ni hallazgo del niño.

Los primeros versos están destinados a plasmar la angustia de la Virgen al comprobar que el niño no está con san José. Caracterizada, como en otras ocasiones con rasgos de profunda humanidad, la madre se comporta como cualquier madre que pierde de vista a su hijo y la embarga la misma angustia. Incluso en el aspecto expresivo se ha utilizado una forma coloquial para preguntar:

María dice a José: - ¿No se fue el niño contigo?
Que desde que no lo veo el corazón me ha partido.

El formulismo expresivo también está presente en los momentos de la búsqueda: “Salen a buscar al niño por las calles y las plazas” y en la descripción que dan del hijo perdido: “Que si no habían visto al sol de los soles // al que nos alumbra con sus resplandores”.

Descripción por de más retórica y poco funcional, que como tantos otros segmentos discursivos en el romancero religioso podría ser utilizado en diversos contextos sin problemas, dado su escaso valor narrativo.

LA VIRGEN VESTIDA DE COLORADO

Del romancero dedicado a la Pasión de Cristo no se ha recopilado en la zona más que una muestra mínima: una versión de *La Virgen vestida de colorado*, de cuatro versos. Generalmente no son muy abundantes los romances que recrean este pasaje de la vida de Jesús, que no goza ni mucho menos de la predilección que el público depara a los de Navidad, pero aún así, pienso que es especialmente escaso

en la Campiña donde, a pesar del deterioro actual del romancero, todos los apartados están satisfactoriamente documentados.

Dentro de la poca abundancia de temas y versiones que recrean la pasión de Cristo, el de *La Virgen vestida de colorado* es uno de los más documentados por haberse conservado como canción infantil. En *RGA, I, Cádiz* se publica 1 texto y en *RGA, II, Huelva, 4*, todas versiones infantiles similares a la de esta colección.

El texto, reducida al máximo su materia narrativa, ha quedado convertido en un fragmento enigmático:

Este colegio está abierto nunca lo veo cerrao,
pasó la Virgen María vestida de colorao.
El vestido que llevaba todo lo lleva manchao
de la sangre de Jesús que allí la había derramao.

La mención del colegio (en otros textos “columpio”) es incoherente con el resto del texto, que cuenta cómo la Virgen va vestida de rojo por la sangre derramada por su hijo. Su funcionalidad como canto de acompañamiento en juegos infantiles anula por completo el dramatismo del tema, que se percibe sobre el papel, en el texto escrito, pero no en las actualizaciones cantadas.

Vemos de nuevo, como en los romances de la infancia de Jesús, la asociación de la figura de la Virgen con la acción de andar o caminar, en este caso de “pasar”: “Pasó la Virgen María”, que constituye la base de numerosas expresiones formulísticas en el romancero religioso.

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS

San Antonio de Padua de origen portugués murió en 1231 cuando contaba apenas treinta y cinco años de edad. Fue declarado santo con la mayor celeridad que se conoce en la historia, antes de cumplirse el año de su muerte y desde su incorporación al santoral cristiano ha sido objeto de gran devoción, inspirando

numerosas obras pictóricas y de imaginería. También, como vemos, la literatura se ha interesado por él. Ha sido objeto no sólo de este romance sino de múltiples oraciones y relaciones, creadas para pedir su protección y favor. Se le considera defensor y protector de innumerables causas: de los pobres, de los comerciantes, de las mujeres estériles, de las embarazadas, de las cosas perdidas... incluso es invocado para encontrar novio. Alcanzó una popularidad extraordinaria por sus sermones, con los que cautivaba al auditorio.

Destinado a relatar este milagro de San Antonio, este romance tardío, posiblemente compuesto en el s.XIX, se ha difundido en pliegos sueltos hasta fechas muy recientes²²⁹. Es uno de los romances más extendidos en la tradición moderna y se recopila con frecuencia en las encuestas en versiones generalmente muy largas y bien conservadas. También muy similares entre sí, como es habitual en los temas de poca trayectoria en la tradición oral, que no han tenido tiempo para generar variantes.

Que este romance goza de la predilección del público es un hecho constatable por el gran número de textos que de él se documentan, en todas las zonas, en general: 2 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*; 6 en *RGA, II, Huelva*; 5 *R. Aljarafe*; 1 en *R. Arahal*; y 1 *R. Guadaíra*. En la Campiña se han recopilado 6 versiones con dos características destacables: su buena conservación y la gran afinidad entre ellas, que concuerdan incluso léxicamente.

El romance, destinado a fomentar la devoción hacia san Antonio, tiene como tema central el milagro que éste realizó en el huerto de su padre, siendo niño.

La narración desarrolla la siguiente fábula: 1º El padre de san Antonio tiene que ir a misa y encarga a éste que tenga cuidado con el huerto, pues los pájaros estropean el sembrado; 2º El niño decide que lo mejor para cumplir bien su tarea es encerrar a todos los pajaritos en un cuarto; 3º Al llegar el padre, comprende que se trata de un hecho milagroso y manda a buscar al obispo; 4º El obispo queda

²²⁹ Según Atero y Piñero, *RTM*, 1987, pág. 209.

sorprendido con el milagro y san Antonio manda a los pájaros que abandonen el cuarto con orden, para lo cual los va nombrando uno por uno.

Los transmisores cifran la belleza del romance en la bien compuesta enumeración de pájaros y se sienten tanto más satisfechos cuanto más y mejor recuerdan los nombres de éstos.

El romance da comienzo según un uso tradicional generalizado en los relatos hagiográficos y de milagros en la Edad Media, con una petición de elocuencia a Dios para ser capaz de llevar a cabo la labor emprendida:

Antonio, divino Antonio, suplicale a Dios inmenso
que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento
para que mi lengua publique el milagro
que en el huerto obraste de edad de ocho años. (vs.1)

A continuación aparece la presentación de los personajes: san Antonio y su padre, con una breve descripción elogiosa de ambos: “Su padre era un caballero cristiano, honrado y prudente” (vs.1); y el relato propiamente dicho.

Como es característico de los romances de cordel, el discurso es puramente narrativo, con abundantes concatenaciones y con poco espacio para los elementos gratuitos dentro del conjunto expresivo. La narración discurre pastosa y lenta, sin omitir ningún detalle y sin dejar nada a la imaginación del oyente. Los términos rara vez poseen significados fuera de su sentido literal.

El romance se cierra con la petición al santo de que interceda para la salvación eterna de los oyentes.

SANTA CATALINA

Este romance se encuentra muy extendido como canción infantil. Aún en la actualidad se recopila con frecuencia, aunque, a veces, de forma tan reducida y esquematizada que la historia originaria del relato queda muy mermada.

La composición recrea la vida y martirio de Santa Catalina de Alejandría que murió a principios del s.IV, siendo aún muy joven. Estudió filosofía y se convirtió al cristianismo cuando Alejandría era una provincia romana gobernada por Maximiano Daia, hombre extremadamente cruel y bárbaro. Según la leyenda, Catalina, de gran belleza y elocuencia, discutió con los cincuenta hombres más sabios del reino convenciéndolos de la verdad de la fe cristiana. El César, enfurecido, mandó que fuera destrozada por una rueda de navajas. Milagrosamente éstas saltaron sin hacerle daño y finalmente fue decapitada. La devoción hacia esta mártir se extendió rápidamente por toda la cristiandad.

En las colecciones modernas, como se ha dicho antes, el tema se recopila con frecuencia: 6 versiones se publican en *RGA, I, Cádiz*; 7 en *RGA, II, Huelva*; 3 *R. Aljarafe*; 2 en *R. Arahal*; y 2 *R. Guadaíra*. En la zona se han reunido 9 versiones.

De la historia de la santa que le da nombre poco queda en este tema que, aun en los textos más largos, es irreconocible y se presenta de una forma inconexa. La diferencia más notoria en cuanto al tratamiento de la leyenda es que en el romance aparece el padre y no el César romano como el instigador del castigo. También los padres, en un proceso de acercamiento histórico aparecen como un moro, calificativo generalizado en el romancero para los personajes negativos, y una renegada.

El desarrollo de la trama incluye tres motivos principales: 1º Situación inicial que incluye la presentación de los personajes y la relación entre ellos: la hija desobedece al padre y éste la somete a un castigo; 2º El padre manda construir una rueda de navajas para dar muerte a la hija; 3º En el último momento la intervención

divina a través de un ángel hace que Catalina suba directamente al cielo y no sufra la muerte que se le había preparado.

A pesar de ser muy pocas las secuencias narrativas, la mayoría de las versiones no las presentan completas y algunas están contaminadas con *Marinero al agua*. Según un criterio de estructuración narrativa podemos establecer tres familias:

A) Textos que contienen con pequeñas variantes los motivos narrativos básicos (vs. 2, 3, 4). En éstas falta la alusión a la condición de los padres, él de “rey moro” y ella de “renegada”, pero consta la desobediencia y el castigo.

B) Versiones muy fragmentarias (vs. 5, 6, 7, 8, 9) que constan de la presentación de la protagonista y la llamada de Jesucristo, sin mediar entre ambos momentos ninguna explicación que dé coherencia al conjunto. En las canciones infantiles no tiene demasiada importancia que los textos carezcan de sentido, dado que es habitual la repetición mimética de retahílas y otros juegos de palabras ilógicos. Estos textos no suelen sobrepasar los 6 versos y la versión 6 puede ejemplificar este grupo del que también hay numerosas muestras en las colecciones andaluzas.

C) Versiones contaminadas con *Marinero al agua*. Este grupo está representado en la Campiña por la versión 1, recopilada a fines del s. XIX, no habiéndose encontrado ningún otro texto así compuesto en las encuestas recientes.

En el desarrollo discursivo, el romance se caracteriza, como todos los que se encuentran en el repertorio infantil, por su condensación semántica, la brevedad y la reducción al máximo de todo lo accesorio. El *incipit*, presenta dos posibilidades:

En Cádiz hay una niña que Catalina se llama (vs.2, 3, 4, 8, 9); o bien:

Por la baranda del cielo se paseaba una dama
vestida de azul y blanco que Catalina se llama. (vs.1, 5, 6, 7)

La diferencia en el *incipit* no conlleva necesariamente diferencias posteriores, de tal manera que las versiones de los tres grupos que hemos descrito dan comienzo indistintamente de una u otra forma, aunque se puede observar una tendencia a que el segundo *incipit* predomine en las versiones más simplificadas.

En las versiones más completas, tras el *incipit*, aparece el motivo de la desobediencia, si bien queda inexplicado en qué consistía la rebeldía de la joven, ni qué era lo que se le mandaba que ella no quería hacer: “Todos los días de fiesta su padre la castigaba, // porque no quería hacer lo que su madre mandaba” (vs.2). Solamente por el contexto religioso del romance se puede intuir que se trata de un motivo religioso.

El martirio de la joven, que en la leyenda cristiana fue ordenado por el César romano, ha sido objeto de una adaptación al romancero. La situación, muy extraña para la comprensión popular, ha sido sustituida por otra mucho más frecuente y que hemos visto en numerosos romances, como es el castigo a la doncella impuesto por el padre. Recordemos los romances sobre historias de incesto, en los que, como aquí, quedaba de manifiesto la indefensión de las doncellas frente a la autoridad paterna. Así pues, el drama del martirio se plantea como un conflicto familiar desencadenado por la desobediencia de Catalina, que acarrea la cólera del padre: “Ha mandado hace(r) una rueda de cuchillos y navajas” (vs.2).

A continuación, el hecho sobrenatural milagroso viene dado por la intervención de un ángel que dice a la muchacha que Jesucristo la llama: “Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada. // - Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama” (vs.2).

Y a la pregunta de ella sobre el motivo de la llamada las respuestas contemplan dos posibilidades, que dan origen a dos variantes en cuanto al final:

A) Final en el que se explica que Jesucristo la requiere para darle la gloria y la santidad y del que no tenemos ningún ejemplo de la zona pero sí de Cádiz y

Huelva: “¿Qué me quiere Dios del cielo que tan deprisa me llama? // Te quiere dar en la gloria premio de corona y palma” (*RGA, II, Huelva*, pág.387);

B) Final, común a todos los de la Campiña y que se encuentra también muy extendido en otras zonas andaluzas, en el que el ángel le dice que Dios quiere ajustarle las cuentas, imagen metafórica de la muerte, hora en que según la creencia cristiana hay que rendir cuentas a Dios de los actos de la vida: “Qué me quiere Jesucristo que tan deprisa me llama? // - Para ajustarte las cuentas de la semana pasada.//

La respuesta de la joven no deja lugar a dudas sobre el sentido de las misteriosas palabras del ángel: “Las cuentas de la semana las tengo más que ajustadas” (vs.2)

Por último hay que destacar la única versión que tenemos de la Campiña (vs.1) con una contaminación que suele aparecer en este tema²³⁰. Se trata de la continuación del romance con el de *Marinero al agua*. En estos casos, en el momento en que la santa sube al cielo o está a punto de hacerlo, se continúa con la narración contenida en este romance, que no modifica para nada la historia de la santa, ni siquiera para amplificar el final. Son dos tramas diferentes sin relación argumental y como tal se mantienen aunque se canten seguidas.

El punto de encuentro que ha originado la contaminación es aleatorio: “Estando la rueda en punto un marinero bogaba” (vs.1). En la versión 1 de *RGA, I, Cádiz*, el punto de conexión está mejor logrado, puesto que al subir la santa al cielo se desencadena una tormenta que hace naufragar al marinero.

A pesar de la brevedad del tema, el olvido de que está siendo objeto es grande, como lo demuestra que las versiones conservadas son las simplificadas. El deterioro del romancero afecta especialmente a los temas infantiles, con poca entidad narrativa, de los que cada vez se recuerdan menos versos.

²³⁰ También la encontramos, por ejemplo, en los textos 1 y 6 de *RGA, I, Cádiz*, págs. 419 y 422.

LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO

No es éste un tema habitual en las colecciones andaluzas. Tenemos 2 versiones en *RGA, I, Cádiz*; 1 en *RGA, II, Huelva* y en la Campiña se ha recopilado 1 único texto. Todos ellos muy similares entre sí y bastante bien conservados.

El romance recrea un hecho milagroso que recuerda la leyenda católica sobre la aparición de la Virgen de Fátima a tres pastorcitas, pero no puede decirse que esté sustentada, aunque sea lejanamente, en ningún hecho histórico. Su argumento procede de una de las muchas narraciones piadosas extendidas por toda la Península²³¹.

El desarrollo argumental consta de varios momentos: 1º Situación inicial en la que se presenta a la protagonista y su entorno; 2º La Virgen baja del cielo y llevada por la bondad y generosidad de la niña decide llevársela con ella con honores de santa; 3º El padre se preocupa por la tardanza de la niña y es tranquilizado por la Virgen.

Los elementos del discurso utilizan elementos arquetípicos propios de las narraciones religiosas: “la pastorcita”, que viene a reiterar una antigua tradición que da protagonismo a los pastores en las historias religiosas: “Estando la pastorcita guardando las suyas cabras // alrededor de una peña en el suelo duro estaba”. Como es de esperar, siempre están caracterizados como personajes humildes, llenos de piedad y devoción;

En segundo lugar “la Virgen”, que ha sido a lo largo de siglos una fuente inagotable de inspiración para narraciones religiosas que fomentan la devoción mariana. No en vano los fieles católicos están firmemente convencidos de que España es la “tierra de María Santísima”. La tradición presenta a María como una dama ricamente vestida, elemento que comparte esta parcela de temática religiosa con el resto del romancero, donde en otras ocasiones hemos visto la importancia de

²³¹ Según Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 204.

la riqueza de los vestidos y las telas. En este romance, la Virgen va, incluso, escoltada por dos damas que realzan su magnificencia. El conjunto consigue una imagen visual de gran plasticidad:

Vio bajar una nube de la corte sacrosanta
y en el medio de la nube vio bajar a tres damas.
Las dos vestidas de blanco, una sola de morada. (vs.1).

La forma dialogada da forma a la escena del encuentro de la niña y la Virgen conteniendo un mensaje que subyace en la religiosidad cristiana y que aflora no pocas veces en los relatos piadosos: que Dios es el poseedor de todas las cosas, y por ende, también su madre, la Virgen. A ellos pertenecen los bienes de los hombres, sus cuerpos y sus almas. Cuando la pequeña pastora responde que las cabras son de María, ha dado la respuesta correcta, demostrando su devoción y religiosidad: “Dime, niña pastorcita, ¿de quién son aquellas cabras? // - Tuyas son, Virgen María, tuyas son, Virgen sagrada.” (vs.1)

La recompensa a la bondad de la niña no se hace esperar: es conducida por la propia Virgen hasta el cielo en medio de grandes señales de júbilo, representadas por instrumentos musicales poco frecuentes en el romancero, pertenecientes, más bien a la iconografía religiosa: “La ha cogido de la mano y hasta el cielo la levanta // con trompetas y clarines, chinchirinelas y flautas.” (vs.1).

Por último la preocupación natural del padre expresada con el adjetivo “afligido” tan recurrente en la literatura tradicional: “El padre de aquella niña, muy afligido en su casa” (vs.1); y de nuevo la intervención divina que, en forma de voz, tranquiliza al padre: “-Pastor, recoge las cabras, // que la divina pastora está en el cielo coronada” (vs.1), donde “coronada” es el sinónimo de “santificada”. La moraleja que se extrae es una muy antigua premisa doctrinal: que Dios premia a los buenos y castiga a los malos. Como se ve, estamos ante el relato de un hecho sobrenatural, enfocado desde una religiosidad sencilla y devota, más interesada en la imagen plástica del milagro que de cualquier otra complicación teológica.

MARINERO AL AGUA

No se conocen versiones antiguas de este romance que trata motivos tradicionales y de larga trayectoria en la literatura, como son la venta del alma al diablo a cambio de un favor y el testamento de los restos al morir.

En la actualidad es un tema que se conserva con relativa entereza, ya que ha sido utilizado como canción infantil y eso ha facilitado su fijación en la memoria oral. Sin embargo, empieza a dar ya muestras de decaimiento y son muchos los informantes que reconocen los primeros versos y afirman haberlo sabido pero ya lo han olvidado.

De todas formas, las 5 versiones recopiladas en la zona suponen una cosecha aceptable del romance. Una frecuencia similar se da en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* se publican 9 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 5; en *R. Aljarafe*, 4; y en *R. Guadaíra*, 2.

El eje temático que estructura la narración es, como ya se ha dicho, el pacto con el diablo, motivo que ha inspirado desde la Edad Media no sólo manifestaciones literarias sino numerosos relatos, leyendas y cuentos populares. En todos ellos, por lo general, el pecador se arrepiente de haberse aliado con el diablo y una intervención divina de tipo milagroso consigue burlar a éste y recuperar el alma.

En *Marinero al agua* se narra cómo un marinero, que ha caído al agua y está a punto de ahogarse, recibe el ofrecimiento por parte del diablo de salvarse a cambio de entregarle su alma. El protagonista, como buen cristiano, rechaza la oferta y dispone qué ha de hacerse con sus restos cuando muera.

La historia se estructura, por consiguiente, en dos partes: la primera, concerniente al encuentro del marinero y el diablo; y la segunda referida al testamento.

Los elementos expresivos, al igual que los narrativos, pertenecen a una larga tradición en el discurso romancístico: en la situación inicial, un *incipit* de tipo formulístico nos presenta al personaje y su circunstancia:

Estando un marinerito en su divina fragata,
al tiempo de echar la vela cayó el marinero al agua. (vs.1).

A continuación tiene lugar: “la aparición del diablo”, en un momento crucial para el marinero, intentando sacar provecho de su desgracia: “Se le presenta el diablo diciéndole estas palabras: // - ¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?” (vs.1); la primera respuesta del marinero, llena de ingenuidad: “Yo te daría mi oro, todo mi oro y mi plata” (vs.3); y la segunda intervención del diablo, requiriendo un pago espiritual: “Yo no quiero tu riqueza, que lo que quiero es tu alma” (vs.4).

En la segunda parte del romance el marinero hace la disposición de su cuerpo y su alma para cuando muera en una seriación más o menos detallada de sus miembros: alma, cuerpo, corazón, tripas, brazos, huesos, pellejo, dientes... El número total de elementos relacionados oscila de unas versiones a otras: las más escuetas sólo mencionan el alma y las más largas llegan a cinco o seis términos, como la versión 4 de la Campiña:

Mi alma es para mi Dios que me la tiene encargada,
mi corazón pa María, pa María soberana,
mis tripas para los peces que van debajo del agua,
mi cuerpo para el barquero que me saque de estas aguas,
mi brazo pa el campanero que repiquen las campanas. (vs.4).

Hay que hacer notar la utilización de dos motivos tradicionalmente relacionados con la muerte, como son, por una parte, “las campanas”, cuya presencia en el romancero suele ir asociada a la muerte de algún personaje (recordemos, por ejemplo, *Casada de lejas tierras*) y por otra parte, “el barquero”, que desde la mitología antigua representa el paso de los hombres al mundo de los muertos.

En cuanto al final, se dan dos opciones en el desenlace de la historia:

A) La muerte del marinero tras haber mostrado una actitud cristiana ejemplarizante. En este grupo entran todas las versiones de la zona, sin excepción.

B) La salvación del marino por un milagro que la Virgen hace con él, de tal forma que quedan bien claras dos cosas: que la divinidad cristiana triunfa sobre el diablo y que el buen cristiano es premiado tarde o temprano por Dios.

Este final, con el que no se ha encontrado ningún texto en la Campiña, se documenta, aunque con menos frecuencia que el anterior, en versiones andaluzas de Cádiz y Huelva: “El alma no te la entrego que es de María soberana. // La Virgen tendió su manto y lo hizo sacar del agua.” (*RGA, II, Huelva*, pág.391).

EL CURA Y LA PENITENCIA

Este romance se encuentra hoy, a pesar de ser de reciente creación²³², muy tradicionalizado, como se puede constatar por la variabilidad de las versiones con que se actualiza y por la adaptación de su discurso a la estética tradicional.

No es un tema que aparezca con frecuencia en las colecciones modernas: en *RGA, I, Cádiz*, se publica 1 versión; en *RGA, II, Huelva* también sólo 1; mientras que en *R. Aljarafe* aparecen 5 textos. La Campiña se sitúa en un término medio, con 2 versiones.

El romance, aun cuando trata un motivo muy frecuente en la literatura como es el de la lujuria de los clérigos, sus tintes trágicos hacen que no se incluya dentro de los jocosos que tienen como protagonistas a personajes relacionados con la Iglesia.

²³² Según Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 234.

La trama, básicamente, cuenta cómo un cura se enamora de una niña a la que ronda hasta que consigue gozar de ella. Como consecuencia del abuso, la niña muere y el cura, advertido por una voz sobrenatural, queda incapacitado para decir misa. Acude al papa para obtener el perdón y éste le impone una penitencia. Al cura le parece poca para redimir el crimen cometido y él se impone una más severa, metiéndose en un horno ardiendo. El final más frecuente es que sea perdonado.

Como viene siendo habitual, el romance da comienzo con una situación inicial que presenta a los personajes y la relación que mantienen:

Un cura siendo tan cura, de la religión de Dios,
se enamoró de una niña desde que la cristianó. (vs.1).

En el *incipit* de las versiones de la Campiña, muy tradicionalizado, se nota escasamente el origen vulgar del romance, que, sin embargo, queda patente en otros textos: “Pepita era una niña que llamaba la atención // se enamoró el cura de ella desde que la cristianó” (*R. Aljarafe*, pág. 192).

En ambos casos lo importante es el énfasis que se pone en describir la atrocidad del cura utilizando una expresión exagerada para llamar la atención sobre la poca edad de la niña.

Elementos de larga tradición simbólica en la lírica popular y en el romancero se insertan en el discurso de este romance para expresar los escabrosos hechos que tienen lugar: “peinarse”, que es un término fuertemente codificado como referente sensual y amoroso, y que hemos visto en numerosos romances: “Estando la niña un día, se estaba peinando al sol, // por allí pasó el curita, por allí pasó el traidor.” (vs.2); “el pelo”, símbolo de la virginidad de las muchachas: “Dame, niña de tu pelo, de tu pelo un caracol.-// La niña, como era chica, se lo cortó y se lo dio.” (vs.2); y la acción de “cortar el pelo”, como imagen de la pérdida de la doncella.

También “el cuarto oscuro” es imagen que simboliza el horror y el miedo infantiles: “La metió en un cuarto oscuro sin darle luna ni el sol.” (vs.2).

Hasta aquí llega esta primera parte relativa al abuso del cura sobre la niña. De expresión contenida y lírica, exenta de elementos narrativos accesorios, se puede decir que estos primeros versos han sido bien acomodados a los moldes estéticos de tipo tradicional.

No sucede así en algunas de las versiones andaluzas, como el texto de *RGA, II, Huelva* (pág.393), que añaden varios motivos narrativos sobre lo anterior: que la niña estuvo protegida mientras vivieron sus padres y sólo cuando quedó huérfana el cura se atrevió a perseguirla: “Mientras sus padres vivieron no pudo lograr su horror; // pero desde que se murieron huerfanita se quedó”; que el cura se acostó con ella: “La noche del Jueves Santo con ella durmió el traidor”; y que la niña murió a causa del abuso del cura: “¡Qué no le hacía aquel mal cura! ¡Qué no le hacía aquel traidor! // ¡A la mañana siguiente fría y muerta la encontró!”

También en la petición deshonesto del cura queda reflejada la falta de recursos expresivos de tipo simbólico: “Pepita vente conmigo. ¡Pepa de mi corazón!”

A mi modo de ver éste es un buen ejemplo de los diferentes estadios por los que atraviesa un texto en su adaptación a las normas que rigen la tradición oral: desde la fase más cercana a su condición de romance tardío a la más depurada y cercana a la lírica, ejemplificada en las versiones de la Campiña.

Tras el pecado cometido, la segunda parte del romance desarrolla lo referente a la penitencia con la utilización de elementos con cierta presencia en el romancero: “la voz sobrenatural” que, a falta de voz interior, recuerda al cura que no puede ejercer sus funciones después del crimen cometido: “Que no puedes decir misa ni bendecir al Señor” (vs.1); “el papa” que representa el perdón: “Se ha marchado para Roma, para Roma se marchó // a contarle al Padre Santo todo lo que le pasó.”; y “la penitencia” que devuelve la tranquilidad al que ha pecado: “Le ha echado de penitencia, de penitencia le echó // que barrera los caminos de Zaragoza a Aragón.” (vs.1).

En cuanto a los desenlaces, además de los finales abiertos en los que no se especifica nada, hay dos opciones fundamentales:

A) El cura se impone a sí mismo una penitencia mayor que la que le da el papa: “Se ha echado él de penitencia, de penitencia él se echó // que se metiera en un horno de la primera calor” (vs.1,2); y es finalmente perdonado: “Quítate de ahí, curita, quítate de ahí, traidor, // que ya puedes decir misa y bendecir al Señor” (vs.1,2).

B) La penitencia que se la da al cura es de ser quemado en un horno, sin salvación: “¡Que lo metan en un horno y lo hagan un carbón! (RGA, II, Huelva, pág.393).

Desde el punto expresivo hay que hacer notar la utilización de un recurso muy tradicional como es la repetición dentro del propio verso, de tal forma que el segundo hemistiquio repite el primero con pocas o ninguna variante (ejemplifico con vs.1): “La ha cogido de la mano, de la mano la cogió”, “a decir misa de doce, a decir misa mayor”, “se ha marchado para Roma, para Roma se marchó”, “Le ha echado de penitencia, de penitencia le echó”, etc.

Por último decir que las versiones de la Campiña son las que más desarrollan el tema de la penitencia y las que menos el del atropello del cura, pasando como de puntillas por la parte más escabrosa.

J. ROMANCES JOCOSOS Y BURLESCOS

J.1. ERÓTICOS

LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO

En este romance, como en todos los que se incluyen en el conjunto de temas eróticos, el adulterio que sustenta la narración adquiere un tratamiento y una dimensión por completo distintos a los que veíamos en los romances sobre la ruptura de la familia, donde el amor fuera del matrimonio se plantea como un conflicto familiar muy grave, de consecuencias casi siempre trágicas.

Ahora la perspectiva sobre los hechos de adulterio o amores no permitidos se abre, contemplando otras posibilidades: el juego, la diversión, la burla... El marido engañado, las referencias burlescas a las relaciones sexuales, el tono jocoso y festivo generalizado en estos romances provocan la hilaridad y el divertimento del público que los premia con su favor.

Mucho mejor documentado en las colecciones de Cádiz y Huelva, en las sevillanas, este tema no tiene una representación sustanciosa: en *R. Aljarafe* sólo hay 1 versión; 1 en *R. Guadaíra*; y 1 se ha recopilado en la Campiña.

En *La adúltera del cebollero*, aparece el tipo de adulterio predilecto en los romances eróticos: el que comete la mujer contra su marido que, después del engaño sufre, como figura literaria, un proceso de ridiculización.

Se narra, en esta breve historia, el encuentro sexual de una casada con un cebollero, que llega a su casa para venderle cebollas. Tras una pequeña resistencia, ella accede a meterlo en casa y a los nueve meses, como es lógico, pare al hijo del cebollero.

Los procesos metafóricos referidos al ámbito erótico y sexual presiden toda la composición: “las cebollas”, son una referencia al órgano masculino, al igual que

muchos otros términos tomados del léxico hortícola y que popularmente se utilizan con ese sentido:

En la zona de Madrid se pasea un cebollero
vendiendo sus cebollitas para ganarse el dinero. (vs.1).

“La petición de posada”, metáfora de la petición de los favores amorosos de la mujer: “Casada, dame posada. - Posada darte no puedo” (vs.1); el “meter la burra dentro”, cuya lectura es que el cebollero consiguió finalmente lo que pretendía: “Y que quiso y que no quiso, que metió la burra dentro” (vs.1).

Con algo más de exquisitez hemos visto en numerosos romances (recordemos *Alba Niña*) cómo “la entrada a la casa” de la mujer significa la concesión de los favores sexuales por parte de ésta.

En la versión que tenemos de la Campiña, muy abreviada, no se dan más detalles de lo sucedido en el encuentro, que sí se dan en versiones más completas, amplificando en un tono festivo las metáforas sexuales: “Y a eso de la medianoche pasaron a otro misterio // y pensaron de sembrar el cebollino en el huerto” (*RGA, I, Cádiz*, pág. 443).

En cuanto al final, la versión de la Campiña presenta una variante que no se documenta en ninguna otra de las publicadas, con el cebollero metido en la cárcel y de alguna forma castigado por la falta cometida: “Y a los siete u ocho meses ya está el cebollero preso // porque ha tenido un infante hijo del cebollinero” (vs.1).

Nada de esto aparece en los textos de Cádiz y Huelva y las demás colecciones sevillanas, que concluyen la aventura más acorde con el tono general del romance, con la burla del marido que está tan contento con el que supone su hijo, y con la del nombre del niño: “El pobretón del marido que bailaba de contento; // trataron de bautizarlo: Juan Cebollo le pusieron.” (*RGA, II, Huelva*, pág. 400).

Para terminar quiero mencionar la versión de *R. Aljarafe* (pág. 200), que ejemplifica el proceso de condensación semántica que se da con frecuencia en el

romancero. Esta versión de sólo 4 versos contiene la narración completa de la historia, eso sí, despojada de todo lo accesorio y superficial.

EL HUÉSPED AFORTUNADO

En las colecciones andaluzas sólo hay 2 versiones publicadas de este romance jocosos, ambas en *RGA, I, Cádiz*, y 1 más se ha encontrado en la Campiña. Presencia escasa, pues, de este tema, que tal vez ha sido relegado de los repertorios de los informantes por su tono desvergonzado y pícaro.

No me cabe duda de que ha sido cantado con más frecuencia que la que demuestran las colecciones escritas. Pero no olvidemos que cuando los encuestadores abordamos a los informantes, a veces hay cortedad por parte de éstos. La mujer que me cantó esta versión lo hizo venciendo una reticencia grande, pues decía una y otra vez que era “una copla muy cochina”.

El romance, que carece por completo de argumento, consiste en la enumeración de una serie de acciones protagonizadas por una niña y un zagal, guardador de cochinos, supuestamente seducido por ésta. Todos los versos presentan la misma estructura en espejo, donde el segundo hemistiquio es igual que el primero en orden inverso: “La niña salía corriendo, corriendo salía yo” (vs.1). Y todos los versos son estructuralmente idénticos, con lo cual la repetición sintáctica junto con la léxica y la semántica son las que rigen la composición.

Las acciones enumeradas giran todas en torno a un encuentro sexual, que empieza en el primer verso con la llamada de la muchacha al zagal:

Estando guardando cochinos una niña me llamó.
La niña salía corriendo, corriendo salía yo (vs.1).

Se desenvuelve a lo largo del romance con todos los detalles: irse a la casa, quitarse la ropa, meterse en la cama...: “La niña se mete en la cama, en la cama me meto yo” (vs.1); y termina en el último verso con una mención más que explícita de lo que ocurre: “La niña achuchaba p’ arriba, p’ abajo achuchaba yo” (vs.1).

Además del desenfado y descaro con que está tratado el tema, la gracia reside en el estribillo, puesto, al igual que el resto del canto, en boca del muchacho. Éste en cada acción repite que no sabe lo que se hace:

*Sin saber pa qué, sin saber pa no
ella lo sabía pero yo no. (vs.1).*

Frente al desparpajo de la niña, la supuesta inocencia de éste provoca la risa y la diversión en el auditorio.

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA

Al parecer este romance procede de un entremés de Quiñones de Benavente del s.XVII conservado en el *Libro manuscrito de entremeses*²³³. El protagonista en la obra teatral era un sacristán pero eso no afecta al desarrollo de la historia ni a su relación con el teatro²³⁴.

En la tradición moderna es un tema muy extendido, que se mantiene con cierta vitalidad: en *RGA, I, Cádiz* se publican 4 textos; en *RGA, II, Huelva*, 3; en *R. Aljarafe*, 2; y en *R. Guadaira*, 1. En la Campiña se han recopilado 6 versiones, bastante bien conservadas.

El tema de este romance recrea un motivo muy del gusto popular en este tipo de canciones jocosas: la burla de un clérigo, en este caso un cura, por no saber estar a la altura de su condición eclesiástica. No pocas veces los personajes relacionados con la Iglesia son objeto de mofa y ridiculización. Entre los muchos defectos que se les critican están la hipocresía, ya que rara vez llevan a cabo lo que predicán, la avaricia, la glotonería y cómo no, la lujuria.

²³³ Según Menéndez Pidal, *Romances de América*, pág. 171.

²³⁴ Reflejo la opinión de Piñero y Atero en el comentario a este tema, *RTM*, 1987, pág. 192.

En el romance que nos ocupa, la trama no carece de ironía, pues la relación que el cura mantiene con la molinera es consentida y aún animada por el marido. El argumento sería el siguiente: 1º La molinera, a quien el cura le tira los tejos, consiente en mantener con él un encuentro amoroso, que comienza con una cena; 2º La llegada del marido los interrumpe y la molinera esconde al cura en un costal de trigo; 3º Descubierta por el marido, el clérigo es amarrado a la piedra del molino para moler trigo en el lugar de la mula que, supuestamente, está coja. 4º Tras un buen rato moliendo, lo sueltan y el cura huye a toda prisa.

Los elementos que construyen el relato son muy tradicionales. En primer lugar, protagonizando la historia: “los molineros”, personajes que en la literatura se caracterizan como ladrones y promiscuos y que también protagonizan otros romances de este tipo como *El corregidor y la molinera*; y “el cura”, personaje que es objeto de atención reiterada en la literatura, en cuyas páginas pocas veces alcanza la gloria y al que también vemos protagonizando romances burlescos como *El cura enfermo*.

En cuanto al discurso, los *incipits* con los que suele dar comienzo el romance pertenecen a dos modalidades fundamentales:

A) Los que hacen un pequeño exordio a la narración pidiendo atención al auditorio. Con toda probabilidad en estos primeros versos había una referencia expresa a la ya mencionada deuda que el romance mantiene con el teatro. Pero con el tiempo y por tratarse de un elemento extraño, dicha referencia ha ido desgastándose y desapareciendo. Sólo he encontrado en las colecciones andaluzas 2 versiones que la mantienen: la de *R. Guadaíra* y una de las recogidas en la Campiña (vs.3):

Si usted se parara un rato le cantarí el entremés,
lo que le pasó a un tahonero un día con su mujer (vs.3).

B) Los que comienzan directamente con el diálogo de la mujer y el marido, confesando ella las intenciones del cura y animándola el marido a seguir adelante:

- Un padre cura ha venido, me quiere pisar el pie.
- Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.- (vs.1).

Destaca en estos primeros versos la metáfora utilizada para referirse a la relación carnal que el cura pretende: “me quiere pisar el pie”, que desde el principio pone al oyente sobre aviso del tema y el tono del relato. Y más cuando el marido admite que una buena comida bien vale el favor.

Así, en los preliminares del encuentro está la comida, que forma parte del ritual amoroso y que va creando un ambiente de sensualidad: “Los conejos bien guisados, con su azuquita y su miel. // Se sentaron a la mesa como marido y mujer” (vs.4).

A partir de aquí, el matrimonio perpetra la burla del cura con motivos tradicionales en las historias de adulterio, pero en este caso, fingidos, lo que provoca la risa: “la sorpresa de la adúltera” ante la llegada inesperada del marido: “Estando en esa faena a la puerta llama Andrés.// - Padre cura, mi marido, ¿dónde lo meto yo a usted?” (vs.5); “la ocultación del amante”: “Méteme en ese costal, ponme sobre la pared” (vs.5); el engaño y las excusas dadas al marido: “¿Qué hay en ese costal que está sobre la pared?// - Fanega y media de trigo que han traído pa moler” (vs.5); y, finalmente “el descubrimiento del engaño”: “Desatando los cordeles lo primerito que ve, // la coronilla del cura y el sombrero canué” (vs.4).

Todos estos elementos, como sabemos, forman parte habitual de las historias de adulterio. Lo que ya no es tan habitual es la reacción del marido engañado, que en las narraciones serias suele provocar un desenlace trágico con la muerte de los amantes y que aquí, sin embargo, se limita a dar al cura un castigo ejemplar, pero lleno de gracia. El molinero, muy cortésmente, engancha al cura a moler trigo, en sustitución del mulo:

- Buenas tardes, señor cura. – Muy buenas las tenga usted.
- Mi mulo se ha puesto malo, no tengo con qué moler.-
Lo engancharon a la una, lo soltaron a las tres. (vs.4).

En la secuencia final se dan varias opciones, válidas también para las versiones andaluzas en general, si están completas:

A) Textos que finalizan con la molienda o con la huida despavorida del cura una vez que los molineros lo liberan (vs.1, 4, 5): “Cuando el cura se vio suelto no hacía más que correr, // volvía la cara atrás no lo fueran a coger” (vs.5).

B) Textos que añaden aún una secuencia narrativa en donde al día siguiente la mujer vuelve a invitar al cura a “que le pise el pie”, a lo que el cura contesta indignado y malhumorado por la humillación sufrida el día anterior (vs. 2, 3, 6). Este final es mayoritario en las versiones andaluzas:

Al otro día de mañana a misa fue la Isabel
y le dice: - Padre cura, ¿quiere usted pisar el pie?
- Que te lo pise el demonio que bastante molí ayer. (vs.3)

También hay una muestra de un final que recoge la moraleja de la historia, por si no había quedado suficientemente clara, con un sentido anticlerical muy del gusto de la gente del pueblo: “Eso le pasa a los curas por ser golosos también” (vs.4).

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA

Este romance, de autor conocido, vendría a ejemplificar, como sucede con otros temas como *Lux Aeterna*, un proceso de tradicionalización a través del cual un texto de origen semiculto se integra a los cauces de la transmisión oral.

A mediados del s. XIX Agustín Durán incluyó esta composición en su colección de romances indicando que procedía de un pliego suelto, cuyo autor, Pedro Marín, había vivido en el siglo anterior. Más tarde Pedro Antonio de Alarcón

se inspiró en él para escribir su novela *El sombrero de tres picos* (1874), según las referencias que él mismo hizo en el prólogo²³⁵. Y ésta, a su vez, inspiró la obra musical de Manuel de Falla, que lleva el mismo título y que, interpretada como danza por el ballet ruso, se estrenó en Londres en 1919.

Como se ve, desde su aparición, el tema se popularizó extraordinariamente y ha tenido una intensa y prolífica vida en diferentes facetas del arte.

El romance, de tono jocosos y burlescos, está conectado a una larga tradición literaria que desde la antigüedad clásica se ha interesado por los cuentos y narraciones de tipo erótico, en los que rige el principio de la transgresión de la moral al uso y una perspectiva picaresca de los asuntos amorosos fuera del matrimonio. Tradición que continuó a lo largo de la Edad Media y que tuvo una representación excepcional en el Trecentos con la colección de cuentos de Bocaccio, *El Decamerón*.

Se trata de una literatura vitalista, que se complace en la diversión de las historias desenfadadas, de las situaciones de burla, de los desenlaces ingeniosos, alejados de la perspectiva dramática que con tanta frecuencia encasilla las creaciones literarias. Aquí los personajes son burladores y burlados, los maridos engañados con frecuencia son consentidores y se resuelven los lances con desenfado y humor.

El corregidor y la molinera tenía desde su creación todos los ingredientes para gustar al público. De ahí su rápida difusión, que ha seguido realizándose a través de pliegos sueltos hasta fechas muy recientes²³⁶.

Pero el pliego que ha llegado a la actualidad, no es el mismo que el que publicó Durán. El de éste tenía un metro regular octosilábico y una rima fija,

²³⁵ Tomo para la historia del romance los datos que dan Piñero y Atero en el comentario del tema, *RTM*, 1987, pág. 195.

²³⁶ Piñero y Atero editan en *Romancero andaluz de tradición oral*, 1986, págs. 154-157 un texto completo de este pliego de cordel procedente de J. Díaz y otros, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid, I, Romances tradicionales*. Valladolid, 1978.

mientras que el más reciente combina versos de ocho y cinco sílabas en series estróficas con rima variable.

De la reelaboración del romance contenida en este pliego o similares procede la mayoría de las versiones de la tradición moderna. A pesar de su ya mencionada popularidad, este romance da muestras de cierto retroceso y en las encuestas recientes empieza a ser difícil de encontrar: en *RGA, I, Cádiz*, se publican 3 textos; en *RGA, II, Huelva*, 6; en *R. Aljarafe* aparece 1 versión muy fragmentaria; y en *R. Guadaíra* 1 inacabada. Pienso que no es una presencia destacada en las colecciones para ser un romance tan difundido y que ha sido objeto de tanta atención por diversos cauces. De las 3 versiones que se han recopilado en la Campiña 1 procede del pliego de cordel y las otras 2, reproducen apenas el primer fragmento del texto.

El romance posee una estructura binaria, consta de dos partes constituida cada una por un engaño: en la primera son protagonistas la molinera y el corregidor, que se alían para engañar al marido de ésta; y en la segunda es protagonista el molinero, que, disfrazado, yace con la corregidora para devolver la burla al corregidor, que asume su papel de burlador burlado. Así se produce un intercambio de parejas que todos celebran con un convite.

En la narración se dan todos los elementos propios de las historias de adulterio: preparación de la cita, engaño del marido, llegada sorpresiva de éste, descubrimiento de la infidelidad y desenlace.

La peripecia completa de *El corregidor y la molinera* comprendería las siguientes secuencias narrativas: 1º El corregidor se enamora de la bella molinera y ella accede a los favores que él le pide; 2º Temerosos del marido, idean un plan para que permanezca toda la noche en el molino; 3º Casualmente un pasajero que pasa por allí se ofrece para moler y el molinero regresa a casa encontrando a su mujer y al corregidor durmiendo en su cama; 4º Coge las ropas de éste y, disfrazado, consigue entrar en la casa del corregidor y dormir con la bella corregidora; 5º El

corregidor y la molinera, al despertarse, se dan cuenta de que han sido descubiertos y ambos, temerosos se van a su casa; 6º Allí los criados que no han reconocido a su amo, por ir vestido con los harapos del molinero, no lo dejan entrar hasta por la mañana. Momento en que se aclara todo el enredo y que los cuatro celebran con una fiesta.

Según se presentan las versiones andaluzas, se puede hablar de dos familias:

A) Versiones largas, que reproducen con bastante exactitud el texto del pliego suelto reciente. De este tipo tenemos el texto 2 de la Campiña y los textos 1 y 3 de *RGA, II, Huelva* (págs.403-411). También la versión extremeña editada por Piñero y Atero en *RTM* (págs. 193-195) pertenece a este grupo e ilustra cómo el aprendizaje a través de un soporte escrito da uniformidad a las versiones aunque se encuentren alejadas geográficamente.

Estas versiones denotan en su factura su origen no tradicional, con una narración muy pormenorizada de los hechos y con una amplia parafernalia expresiva. Nada que ver con el comedimiento y condensación semántica de los romances tradicionales. Sin embargo, la gracia irónica del lenguaje empleado y el tipo de verso corto agilizan en gran medida el discurso, que no resulta tan pesado y tedioso como suele serlo el de romancero de cordel. Veamos un ejemplo con el fragmento de la ropa del corregidor, cuya detallada descripción es totalmente inusual en el romancero:

Y en una silla muy recogido
todo el vestido
sin faltar nada,
reloj, capa, sombrero,
bastón y espada. (vs.2)

El *incipit* da noticia del lugar geográfico donde ocurren los hechos, tomando una fórmula arquetípica romancística, que pretende dar veracidad a lo contado: “En cierto lugar de España // había un molinero honrado // que ganaba su sustento // en un molino arrendado” (vs.2). Los lugares mencionados oscilan adaptándose a la

zona en que se actualizan las versiones. Son muy frecuentes “Arcos de la Frontera” y “Jerez de la Frontera”, aunque no faltan otros como “la provincia de Huelva” o lugares inespecíficos como éste de la Campiña, “cierto lugar de España”.

El final, que muestra el desparpajo de los personajes y el sentido lúdico de las relaciones amorosas, se resuelve con una fiesta en la que los implicados en el enredo se divierten celebrando su experiencia “como hombres sabios”:

Y dispusieron como
hombres sabios
que sin agravio
por el desquite
se celebre el suceso
con un convite
porque en la corte,
con el dinero
hay más corregidores
que molineros. (vs.2)

Dentro de esta familia se encuentran textos que desarrollan la narración sólo hasta la mitad de la historia de tal forma que sólo se relata el engaño y burla del molinero a manos del corregidor y su mujer, terminando en el momento en que éste descubre a los dos plácidamente dormidos. Es decir, falta toda la segunda parte, la referida a la revancha del molinero y el desenlace final con el convite. De esta modalidad tenemos 2 ejemplos: el texto 1 de *RGA, I, Cádiz* y el 6 de *RGA, II, Huelva*. En ellos se pone punto final a la fábula con las palabras del público continuando la mofa y advirtiéndole en tono irónico que no debe dejar que nadie le muele el trigo, en una referencia clara a sus deberes conyugales:

Ha salido el molinero
y a su casa ya se ha ido,
Los ha encontrado a los dos
como en harina metidos.
- Vete tranquilo,
buen molinero,
ve a tu molino,
no dejes que el vecino
te muele el trigo. (*RGA, I, Cádiz*, pág.453)

B) Versiones abreviadas, donde se han eliminado muchos pormenores narrativos. Sin duda, la tendencia del romancero a suprimir lo superfluo y agilizar la narración hizo que del pliego que antes hemos mencionado surgieran variantes más prácticas y manejables para ser cantadas.

En esta reelaboración, que tenemos ejemplificada en los textos 2 y 3 de *RGA, I, Cádiz*, el romance mantiene todas las secuencias narrativas fundamentales pero aligerando el discurso de los excesos expresivos y de los detalles superfluos que no añaden nada a historia, suponiendo un alargamiento innecesario. Se trata de una modificación a nivel compositivo que afecta tanto a la eliminación de motivos como a la adaptación de la terminología a formas más tradicionales y propias del romancero. El lenguaje se hace menos rebuscado y ampuloso. En este fragmento vemos ejemplificadas estas diferencias existentes entre la versión del pliego (familia A) y la tradicionalizada (familia B):

Respondió la molinera:
 - Vuestros favores admiro
 pero temo que mi esposo
 nos atrape en el garlito
 porque el maldito
 tiene una llave
 con la cual cierra,
 con la cual abre
 y si viene y nos coge
 tendré un gran susto
 porque es un hombre
 muy vengativo,
 cruel y altivo
 y como le agravien
 no se le hará ninguno
 que no se lo pague.
 Respondió el corregidor:

(vs.2, vv.15-31)

- Oiga usted, corregidor,
 el cuento San Morandito,
 y Dios quiera que a mi esposo
 no le toque al delito ,
 porque el indino
 tiene una llave
 la cual la cierra,
 la cual la abre
 cuando es su gusto,
 y si viene y nos pilla
 tendremos un susto.-
 Respondió el corregidor:

(RGA, I, Cádiz, vs.3, vv.15-26, pág.456)

En cuanto al final, estas versiones finalizan con la indignación de la corregidora al descubrir que ha dormido con el molinero, sin añadir nada sobre el regocijo del convite.

Cuando la corregidora vio
que aquel no era su marido:
- Pícaro, ingrato,
¿por dónde ha entrado,
que ma ha robado
mi gran decoro?
Sálgase usted pa fuera
y se salva todo. (RGA, I, Cádiz, pág.457)

Por último hay que mencionar las versiones 1 y 3 de la Campiña, en las que se ha adaptado la primera secuencia del romance para la letra de una copla flamenca, que como tal se cantan. En estas versiones la historia original es apenas reconocible, dado que no supone más que la primera secuencia, tan resumida y condensada, que resulta, incluso, difícil de comprender si no se está en antecedentes sobre el tema. Pero se puede considerar una prueba del eco que este romance ha tenido desde su creación.

En conclusión, mucha variabilidad para un romance que ha gozado de un gran respaldo popular y de una privilegiada situación en la tradición oral. Y que, sin embargo, está siendo arrastrado, como el resto del romancero a la pérdida de su antigua vigencia.

EL CURA ENFERMO

No se tienen noticias de versiones antiguas de este romance hexasilábico, por lo que cabe suponer que se trata de una composición tardía popularizada. En las colecciones de la tradición moderna está bien representado y en las encuestas más recientes aún es relativamente fácil de recopilar.

En *RGA, I, Cádiz* se publican 7 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 8; en *R. Aljarafe*, 4; y en *R. Guadaira*, 2; en la Campiña se han encontrado 6 textos.

De tono jocosos y burlescos, este breve romance recrea una aventura amorosa que de nuevo tiene como protagonista a un hombre de Iglesia. El tema, centrado en

la relación erótica del cura con su criada, pone de manifiesto una vez más la doble moral del clero, que nunca en este tipo de romances queda bien parado.

La materia narrativa es exigua: el cura pide a la criada a medianoche que le traiga agua, para lo cual tiene que ir a la fuente o al pozo. Allí le pica una rana y como consecuencia la criada pare a los nueve meses.

El discurso del romance está construido con una serie de metáforas y recursos eufemísticos destinados a encubrir la narración de lo ocurrido, que no a disimularla, pues desde un principio queda bien claro el sentido erótico de todas las referencias.

Ya en los primeros versos tenemos: “la cama”, “la enfermedad”, cuyas connotaciones como referencia al mal de amores no son desconocidas para nadie; “la llamada” que el cura hace a la criada; y “la medianoche”, hora tradicionalmente utilizada en la literatura para situar los encuentros amorosos (recordemos *Gerineldo*), y que aparece reiteradamente en el romancero:

Yo tenía un curita malito en la cama
y a la medianoche llama a la criada. (vs.4)

A continuación aparece “el agua”, elemento de larguísima tradición literaria como símbolo de la fuerza vivificadora del amor, y de la fertilidad: “¿Qué quiere mi amo, que tanto me llama?” (vs.3). Y la metáfora “le picó la rana”, con la que se expresa el encuentro sexual del cura y la criada, sin ahorrar, por otra parte, calificativos de tono erótico: “Estando en la fuente le picó una rana // le picó con gusto, le picó con gana” (vs.3).

A partir de aquí, el uso eufemístico del lenguaje deja paso a una narración más que directa de las consecuencias de lo ocurrido: “Y a los siete meses la barriga hinchada // y a los nueve meses parió la criada” (vs.4)

En cuanto a los finales se dan dos posibilidades:

A) Versiones (vs.1, 2, 3, 6), que terminan con la criada dando a luz un hijo, cuyo parecido al padre se expresa con una ironía burlona de tono anticlerical: “Y tuvo un curita con capa y sotana” (vs.2).

B) Versiones (vs.4) que añaden aún una secuencia en la que se apuntilla sobre la mezquindad del cura, que quiere que la moza lleve al niño a un orfanato. Pero ella no duda en hacer frente al cura y defender sus derechos. La expresión sigue siendo dura y sin paliativos:

- Mételo en la cuna. – No me da la gana,
que tengo las tetas como dos campanas,
que me dan más leche que doscientas vacas. (vs.4)

A pesar de ser un romance corto, muy divertido, empieza a dar muestras de decadencia y olvido por parte de los transmisores. Este motivo final, por ejemplo, se ha perdido en 5 de las 6 versiones recopiladas en la Campiña.

LA ZAGALA

Este romance tardío popularizado ha estado muy difundido en la tradición oral, como lo demuestra el gran número de versiones que se recopilaron en la provincia de Cádiz, pero empieza a decaer su presencia en las colecciones recientes: en *RGA, I, Cádiz* aparecen 4 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 2; y de la zona de Sevilla sólo se cuenta con las 6 versiones de la Campiña, que se sitúa por encima de la media en la frecuencia del tema.

La historia, con un argumento intrascendente, gira en torno a la seducción de una joven por parte de un hombre casado. Éste encuentra a la niña triste y sola y ve la ocasión perfecta para intentar una conquista que ésta, ciertamente, le pone en bandeja. Según algunas versiones de Cádiz, la tristeza de la zagala se debe a que un

pastor la ha abandonado. Pero esta explicación ha desaparecido en las versiones de la Campiña. Una vez conseguido su objetivo, el hombre la abandona recordándole con cierto cinismo que es un hombre casado.

Está estructurado con elementos que recuerdan la forma compositiva del romancero tradicional, utilizando términos recurrentes y utilizados con insistencia en la literatura amorosa de todos los tiempos: “el agua y la fuente”, imágenes arquetípicas en la creación de un ambiente idílico para los encuentros amorosos, que constituyen el *incipit*:

A la orilla una fuente una zagala vi,
con el rigor del agua, yo me acerqué hacia allí. (vs.3)

Ambiente que sigue cobrando importancia con la inclusión de otros términos de sentido igualmente especializados como imágenes sensuales : “el olivo”: “Me la llevé a un olivo” (vs.3); “el cortar las flores”, alusión clara a la entrega de la muchacha: “De un fruto que allí había unas flores le corté // y se las puse en su pecho, con mis manos le apreté” (vs.1); “el jardín”: “En un jardín que allí había varias flores le corté”; el “estar bajo el árbol”: “Yo la cogí de la mano, bajo un árbol la llevé” (vs.4).

No todas las versiones hacen tan veladas referencias a la seducción de la niña. Algunas, dando fe de su origen vulgar, muestran una expresión más directa, en detrimento del sentido lírico: “La ha agarrado de la mano a un hotel me la llevé // y en cama de dos colchones yo con ella me acosté” (vs.6).

Tras el encuentro, la despedida pone punto final a la aventura. Hay un grupo de versiones (vs.1, 2, 5, 6) que en este momento incluyen la excusa del personaje masculino, que se disculpa su abandono por ser un hombre casado:

- Cállate, niña inocente, y no llores más por mí,
que soy un hombre casado y mi amor no es para ti.-
Y dice la niña entonces: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí! (vs.1)

Pero otras suprimen este dato, por lo que la decidida huida del hombre después de conseguir lo que quería, no obedece a un elemento circunstancial. Se deja a la imaginación del auditorio suponer la causa: “Al despedirme de ella un abrazo me dio y me dijo suspirando: - No me olvides por Dios” (vs.3).

A lo largo del romance, aparece un recurso expresivo que hay que mencionar: en forma de periodos exclamativos, los personajes expresan en voz alta su interioridad. Y vemos cómo se desarrolla un juego irónico basado en la diferencia entre lo que se piensa y lo que se hace. Así, mientras el hombre consuela a la muchacha no hace sino disimular su verdadera intención: “Se quedó un poco turbada y nada me contestó. // Yo dije para mí, entonces: - ¡Ya cayó, ya cayó, ya cayó!” (vs.1).

Igualmente el personaje femenino, tras un fingido decoro, esconde su satisfacción por el amor que le ofrece el hombre: “Y en su divino rostro tres besos le pegué. // Y entonces dijo la niña: ¡Otros tres, otros, tres, otros tres!” (vs.3).

J2. BURLAS

DON GATO

Su uso como canción infantil ha hecho de este romance uno de los más conocidos de nuestro romancero y uno de los que mejor han sobrevivido en la tradición moderna. Es, además, de los pocos que pueden recopilarse en informantes jóvenes y niños debido a que ha tenido una continuidad en el medio escolar, que ha funcionado como foco de transmisión. Aún se sigue cantando para acompañar a un juego en que se forma un pasillo por el que bailan dos de los participantes. En el estribillo, que suele ser *maramamiau, miau, miau*, se mueven las caderas al compás de la música.

No se conocen versiones antiguas incluidas en las colecciones de los Siglos de Oro, pero hay indicios de su origen antiguo, relacionado con la tradición clásica, continuada en la Edad Media, de los relatos de animales²³⁷. El gusto por las historias protagonizadas por animales afecta tanto a la literatura culta como a la popular, y se vuelca tanto en verso, recordemos las fábulas, como en prosa, pues hay una corriente importante de narrativa popular en torno a los cuentos de animales.

Al ser un romance aún muy vivo en la memoria popular, en la actualidad se recopila fácilmente y en las colecciones modernas *Don Gato* es uno de los temas mejor representados y con mayor número de versiones: En *RGA, I, Cádiz* constan 7 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 6; en *R. Aljarafe* 5; y en *R. Guadaira*, 2. En la Campiña, siguiendo la misma tónica, se han recopilado 15 versiones, muy parecidas entre sí.

La historia cuenta cómo un gato, tranquilamente sentado en su tejado, recibe una noticia inesperada, generalmente una proposición de matrimonio con una hermosa gata. Del sobresalto el gato cae del tejado y parece muerto, por lo que lo llevan a enterrar. Al pasar por la calle del pescado, el olor a sardinas hace que resucite.

Como vemos se trata de una trama corta y divertida que centra su tema en la caída del gato y su resurrección. En la tradición moderna se documentan textos en los que se añade el testamento del gato, como en la versión asturiana editada por Piñero y Atero (*RTO*, 1987, pág.217). No hay, sin embargo, ningún ejemplo de este final en las versiones andaluzas.

El romance da comienzo con una expresión formulística, presentando al gato: “Estando un señor don Gato sentadito en su tejado” que es común a todas las versiones. A esto hay versiones, aunque son las menos (vs.4, 10), que añaden una curiosa ocupación del gato: “Haciendo medias de seda y zapatitos bordados” (vs.4).

²³⁷ Según Piñero y Atero, en el comentario a este tema, *RTO*, 1987, pág. 218.

No pasa desapercibida en este verso la presencia de “los zapatos” y “la seda”, como términos que tradicionalmente hacen referencia a los ambientes sensuales y a la predisposición del amor. Y que hemos visto en romances como *Gerineldo*.

En este ambiente sutilmente sugerido el gato, invariablemente recibe “una carta”: “Ha recibido una carta que si quiere ser casado // con una gatita blanca sobrina de un gato pardo” (vs.3). Si bien éste es el mensaje de la carta en la mayoría de las versiones, no es el único. Hay textos (vs.1, 8) que ofrecen una variante y en el mismo tono irónico del romance cuentan cómo el gato es solicitado para ser soldado y para evitarlo, él mismo se tira del tejado, dejando más que demostrada su cobardía: “Ha recibido una carta que si quiere ser soldado. // El gato por no ir a la guerra se ha caído del tejado” (vs.1).

El descalabro que el gato sufre en su caída y el entierro son dos elementos constantes en todos los textos: “Se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo. // Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado”. Así como el motivo jocoso de la resurrección por el olor a sardinas, que pone de manifiesto el poder sobrenatural de la comida. Es expresión popular decir de un buen plato que “resucita a los muertos”. Como también es popular el refrán que cierra la historia referido a las siete vidas que la sabiduría popular atribuye a los gatos:

“Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: “Siete vidas tiene un gato” (vs.4).

Como se dijo antes, no hay ningún texto en la zona que contenga el motivo del testamento del gato. Con respecto al desarrollo formal, la característica predominante en las versiones de la zona es la fuerte homogeneidad que mantienen entre ellas, así como con respecto a las demás andaluzas, con las escasas variantes que se han analizado aquí.

EL PIOJO Y LA PULGA

Del mismo estilo que don Gato pero mucho menos difundido, este tema está compuesto como una canción acumulativa, que tanto gustan al público infantil. En la actualidad empieza a ser difícil de recopilar aunque aún se pueden encontrar textos de él en todas las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* tenemos 3 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 5; en R. Aljarafe, 2; y en R. Guadaíra, 1. En la zona de la Campiña se han encontrado dos versiones, ambas recitadas. Al parecer este tema se aprendía no sólo como canción sino como retahíla, sin música.

El cuentecito tiene como tema central la boda del piojo y la pulga, a cuyo cortejo nupcial se va uniendo una serie indefinida de animales, cada uno de los cuales aporta algo para el convite y así queda invitado.

La estructura está basada en la repetición de la misma secuencia: los novios dicen no poder casarse por falta de algún alimento o requisito y un animal se ofrece a aportarlo para que se celebre la boda.

La enumeración, que empareja a cada animal con su alimento favorito, suele incluir: la hormiga que trae el pan, el lobo la carne y el mosquito el vino, con bastante regularidad. En cambio en el reparto de personajes la variabilidad es mayor: el ratón ejerce de padrino de forma bastante fija, en cambio la madrina puede ser una cigüeña o una gata; el cura un lagarto, un cuervo o un gato; el sacristán un sapo; la cocinera, una mosca, etc.

Como se ha dicho antes la estructura narrativa es fija y reiterativa dentro del romance y presenta poca variabilidad también de unas versiones a otras:

Salió una hormiguita de su hormigal:
- Hágase la boda, que yo pongo el pan.
- Si no es por el pan, que ya lo tenemos,
si es por la carne, ¿dónde la hallaremos?
Salió un lobo detrás de una mata....(vs.1)

Y así sucesivamente hasta completar los alimentos y el cortejo.

En el divertido desenlace los instintos animales se imponen a tanto refinamiento y cortesía. La gata – madrina o el gato – cura se saltan el protocolo y se abalanzan a comerse al padrino, que es el ratón. En el bullicio formado, la naturaleza va poniendo a cada uno en su lugar, como en la versión 2, donde la pulga saltarina se va al tejado para alejarse del tumulto y la mosca cocinera, cae en el guiso, como es habitual:

Estando la boda en su regocijo
pegó un salto el gato, se llevó al padrino,
La novia al disgusto se sube al tejado
y la cocinera cayó en el guisado. (vs.2)

LA LOBA PARDA

No se conocen versiones antiguas de este romance que, sin embargo, ha dejado huellas de su antigüedad. Correas incluyó en su *Diccionario de Refranes* (1627) un refrán derivado de los primeros del mismo, lo que, según Piñero y Atero (*RTO*, 1987, pág.220), confirmaría que ya debió de ser un tema muy popular en el s.XVI.

Calificado por Menéndez Pidal como un romance de pastores, en más de un estudio puso de manifiesto que su transmisión estaba vinculada al paso de los pastores transhumantes por las cañadas. Según él, su origen estaría situado en Extremadura y a partir de ahí se habría difundido y extendido hacia el norte hasta llegar a Asturias: “Pero ya en el principado asturiano es completamente desconocido, así como en Aragón, Cataluña y Andalucía; lo cual quiere decir que las tierras que no reciben sus ganados de Extremadura tampoco recibieron esta composición cancioneril”²³⁸. En términos generales los estudiosos del romancero han coincidido en afirmar que los límites del conocimiento de *La loba parda*

²³⁸ Menéndez Pidal, *Flor nueva*, 37ª ed., 1993, pág. 249.

rebasan los límites de las cañadas pero siguen admitiendo la validez del planteamiento de D. Ramón²³⁹.

Las investigaciones sobre romancero que han tenido lugar desde que M. Pidal hiciera estas afirmaciones, hacen posible que en la actualidad se tenga otra perspectiva de la expansión de este romance²⁴⁰.

La recopilación sistemática y los trabajos serios de investigación en cuanto al estado real de la tradición romancística en zonas andaluzas, han hecho posible documentar este romance con un más que nutrido conjunto de versiones. Por lo que no puede en absoluto mantenerse que sea una composición desconocida en Andalucía. En la provincia de Cádiz se recopilaron 14 versiones de las que en *RGA, I, Cádiz* se publican 5; en Huelva se reunieron 10, de las que en *RGA, II, Huelva* se publican 7; E igualmente conocido es en la provincia de Sevilla: en *R. Aljarafe* aparecen 3 versiones; en *R. Guadaira*, 1. Y en la Campiña se han recopilado 4 versiones.

Aun admitiendo que el foco original de expansión está situado en Extremadura y vinculado a los movimientos del pastoreo, como propone M. Pidal, no es extraño que sea un romance conocido en Andalucía, pues las cañadas reales también atravesaban la campiña de Córdoba y Sevilla.

El romance se centra en la captura de una cordera por una loba y la persecución de los perros, que consiguen vencerla y recuperar la presa.

²³⁹ Sánchez Romeralo, *Romancero tradicional. IX Romancero rústico*, p. 20. Madrid, SMP-Gredos, 1978, pág. 20, observa que *La loba parda* se extiende más allá de las cañadas pero que es “básicamente un romance del centro de la Península, cuya área de difusión parece coincidir con las áreas por donde discurre el pastoreo transhumante”.

También Diego Catalán, en “El valle de Alcudia, encrucijada del Romancero”, en S. Armistead y cols. (eds.), *El Romancero hoy: Nuevas fronteras. II Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP-Gredos, 1979, pág. 275, aunque sin contradecir a D. Ramón, admite que “los límites de expansión del romance exceden algo a los señalados por M. Pidal”.

²⁴⁰ En 1984, C. García Surrallés había recopilado ya 7 versiones en Cádiz, que le sirvieron para su estudio “Un romance de pastores en tierras marinerías”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 501-511. En él trata de establecer el camino recorrido por el romance desde los itinerarios transhumantes hasta puntos tan alejados como son los pueblos de la costa gaditana.

La narración en las versiones más completas consta de las siguientes secuencias: 1º Una manada de lobos, que avista un rebaño de ovejas echa a suertes quién debe atacar y cobrarse una pieza; le toca a una vieja loba parda; 2º La loba después de varios intentos consigue coger una borrega; 3º El pastor le azuza los perros, que después de una larga persecución, cansan a la loba y recuperan la borrega.

Atendiendo a las características de las versiones andaluzas se pueden establecer dos familias de textos:

A) Los que derivan de la versión facticia de M. Pidal (*Flor Nueva*, 1938, 37ª ed, págs.248-249). En la Campiña esta familia está ejemplificada con un solo texto (vs.2), pero también pertenecen a este grupo el de *R. Guadaíra* y el texto 2 de *RGA, II, Huelva*. En todos ellos se ha perdido el exordio inicial de la versión pidaliana, donde se hace mención de la hora y de la inquietud del rebaño, pero en lo demás la siguen con absoluta fidelidad. Éste es el principio del romance de *Flor Nueva*, (págs.248-249):

Estando yo en la mi choza pintando la mi cayada,
las cabrillas altas iban y la luna rebajada;
mal barruntan las ovejas, no paran en la majada.
Vide venir siete lobos por una oscura cañada.

Y éste el de la versión 2:

Estando yo en la mi choza, pintando la mi cayada,
vi de venir siete lobos por una oscura cañada.

B) Textos que presentan un mayor desgaste y variabilidad (vs.1, 3, 4), suponiendo versiones más tradicionalizadas del romance. En ellas se ha perdido no sólo la referencia de la hora sino el motivo de echar las suertes:

Estando yo en la mía choza pintando la mía gallarda
se me presentó una loba derecha pa mi manada . (vs.4)

Hay, en cambio, una secuencia dialogada entre el pastor y la loba que consta de dos intervenciones: “advertencia del pastor” que amenaza con sus perros: “Yo le dije: - Tente, loba, tente loba con vergüenza, // que tengo cuatro cachorros y una perra cartujana” (vs.3). El calificativo de la perra oscila incluso en distintas versiones del mismo informante: estropellada (vs.1), cartujana, trujillana (vs.3), tropellana (vs.4) y lo mismo puede decirse de las versiones de las colecciones andaluzas que estudiamos, donde varía en cada texto; y “respuesta desafiante” de la loba: “A mí no me importa na // con tus cuatro cachorrillo ni tu perra tropellana // que tengo cuatro colmillos como puntas de navajas” (vs.4).

Este fragmento denota el gusto popular por los diálogos, que aportan mayor dramatismo a la expresión.

Las versiones de las dos familias coinciden en las secuencias siguientes: la “captura de la borrega”, aunque en las más vulgarizadas no se menciona que sea la mejor del redil: “la que tenían mis amos para el domingo de Pascua” (vs.2), limitando los calificativos a las señas propias de la oveja: “Ha cogido una oveja blanca, // que es nieta de la cornúa, sobrina de la cascarria”.

El pastor al azuzar a los perros, les da dos opciones: premio si cobran la presa o castigo si la pierden. En este motivo queda especialmente manifiesta la diferencia discursiva de las dos familias de versiones, la tradicional:

- Aquí, mis siete cachorros, aquí, perra trujillana,
aquí, perro el de los hierros, a correr la loba parda.
Si me cobráis la cordera cenaréis leche y hogaza
Y si no me la cobráis cenaréis de mi cayada.. (vs.2)

Y la *vulgata*:

Andad, perritos con ella, que si la lleváis
dobles raciones tenéis. (vs.1.)

Los textos 3 y 4 han perdido esta secuencia, siguiendo la tendencia de eliminar todo lo que se considera prescindible para la narración.

En cambio “la persecución” de la loba no suele faltar en ningún texto. También este pasaje, como el anterior sería un ejemplo claro de cómo las versiones de la segunda familia presentan una expresión más vulgarizada pero a la vez más viva: “La corrieron siete leguas por unas tierras aradas, // a la otra vuelta que dio la loba ya va cansada” (vs.2); “Se han corrido siete leguas entre cerros y cañadas. // Al entrar en la lobera la cogieron por una pata” (vs.3).

Tras un ofrecimiento de la loba de devolver la borrega que los perros no aceptan, el desenlace recoge el muy tradicional “testamento” de las partes del cuerpo que ya hemos visto con anterioridad en otros romances como *Marinero al agua*. En este punto las partes del cuerpo así como el uso a que se destinarán son muy variables, poniendo de manifiesto la libertad imaginativa de los transmisores, que se desarrolla especialmente en los fragmentos enumerativos. Lo más frecuente es: “el pellejo” para una zamarra, “las patas” para un banquillo, “la cabeza” para un zurrón y “el rabo” para un mosquero. Pero también tenemos “las tripas” para vihuelas, “el rabo” para correas, “las orejas” para dediles, “los dientes” para peinetas, etc.: “Yo quiero el pellejo pa la zamarra (de) un pastor, // las patas para banquillo y las manos para cucharas” (vs.1).

A lo largo de todo el romance hay un proceso de personificación de los animales, que dialogan de forma humana: al principio los lobos echan suertes, después el pastor habla sucesivamente con la loba y los perros, y finalmente los perros con ésta. Es un cuento de animales, fundamentalmente.

En resumen, tenemos dos familias de versiones que presentan diferencias a nivel secuencial, sobre todo al principio, y a nivel expresivo, siendo éstas tan significativas o más que las primeras, como ya hemos ejemplificado anteriormente.

Por último, solamente decir que la mayoría de las versiones andaluzas pertenecen a la modalidad que hemos calificado como *vulgata*, y las características que aquí se han analizado son igualmente válidas para ellas.

J. 3. JUEGOS

MAMBRÚ

Este romance se encuentra extraordinariamente difundido en el mundo hispánico como canción infantil. Reducido en algunos textos a la mínima expresión que puede presentar una composición narrativa, apenas resulta reconocible en ellos, la historia contada.

Al parecer, la balada trata sobre la muerte de un ilustre militar inglés, el duque de Malborough, que vivió a principios del s.XVIII y ganó una sonada batalla a los franceses en 1709. La cancioncilla se originaría, pues, en Francia y se extendería a partir de ahí con el apoyo de la corte, donde la reina M^a Antonieta la puso de moda. M. Pidal no estuvo conforme con este planteamiento y defendió unos orígenes más antiguos²⁴¹.

Entra dentro de lo posible que así fuera, pues hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo del estudio de algunos romances cómo se actualizan adaptando datos recientes a moldes antiguos. Recordemos, por ejemplo *¿Dónde vas, Alfonso XII?* que supuso una actualización de *La aparición*.

No es extraño que cuando sucedieron los hechos de la batalla francesa ya existiera una canción que hablara de la muerte de un militar y su entierro, motivos tradicionales más que frecuentes en la literatura de todos los tiempos y que fuese actualizada con el nombre del reciente héroe.

El tema se canta con estribillo, como es habitual en las canciones infantiles. Éste presenta la particularidad de que usa estribillos variables, que en cada ocasión se adaptan a la rima del verso al que acompañan. Por ejemplo:

Mambrú se fue a la guerra *¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!*
Si vendrá por la Pascua *¡Mire usted, mire usted, qué guasa!*
La Trinidad se pasa *¡Mire usted, mire uste, qué rabia!*

²⁴¹ Sigo para la historia del romance los datos de Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 225.

En la actualidad, como sucede con otros temas infantiles, *Mambrú* empieza a dar muestras de retroceso en los canales de transmisión, aunque aún hay bastante presencia de él en las colecciones modernas: en *RGA, I, Cádiz* aparecen 5 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 7; en *R. Aljarafe*, 8; en *R. Guadaíra*, 1; y en *R. Arahal*, 3, siendo en todas ellas muchas más las versiones recopiladas que las publicadas. En la Campiña se han encontrado 7 versiones, algunas de las cuales, como se ha dicho antes, muy reducidas.

El romance, a pesar de su brevedad recoge muchos motivos folclóricos. En el *incipit* aparecen: “el alejamiento” del protagonista, que sale de su hogar para ir a la guerra, y que hemos visto en romances como *Las señas del esposo* o *La Condesita*, así como “el dolor e incertidumbre” de la esposa por la ausencia del marido y “la Pascua”, término arquetípico para las expresiones temporales:

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad. (vs.5)

Estos primeros versos, contruidos con elementos de gran solidez en la tradición literaria, han sabido resistir el paso del tiempo y no faltan en ningún texto. Las versiones más evolucionadas han cambiado el nombre del personaje por “Bambú” (vs.2, 6).

Seguidamente y aun en las versiones más fragmentarias aparecen: “el mensajero”, personaje secundario pero cuya función como portador de noticias es importante en las narraciones tradicionales: “Por allí viene un parte, ¿qué noticias traerá? // La noticia que trae: Mambrú se ha muerto ya” (vs.1); y la tumba con “las palomitas” que simbolizan el alma del difunto: “La caja que llevaba tres palomitas van // cantando el pío, pío, cantando el pío, pa” (vs.1).

La descripción de la riqueza de la caja tiende a perderse, en la Campiña sólo se conserva en las versiones 5, 6 y 7, y más aún está desapareciendo la mención del acompañamiento militar del entierro, como corresponde al rango del protagonista,

que se mantiene únicamente en la versión 7: “Entre cuatro oficiales lo llevan a enterrar, // caja de terciopelo forrado de cristal” (vs.7).

En cuanto a la conservación del romance hay que destacar el hecho de que los dos textos más completos de la zona sean los procedentes de las encuestas que realizó Alcaide hace entre quince y veinte años. Esto, sumado a la gran cantidad de informantes que en las encuestas recientes no han sido capaces de cantar más que los dos primeros versos, nos lleva constatar el proceso de declive que afecta al romance.

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETEDIENTE

No hay constancia de antecedentes antiguos para esta canción infantil, que se utiliza para acompañar un juego de comba.

En las colecciones andaluzas sólo se documenta en *RGA, I, Cádiz*, donde se publican 2 versiones. En la Campiña se han recogido 6 textos.

En todos ellos se cuenta una cómo la protagonista recibe una carta de su pretendiente, con el que se relaciona sin el consentimiento de los padres. Al enterarse éstos, la castigan.

A pesar de la brevedad e intrascendencia de la trama, podemos rastrear en su composición ciertos elementos tradicionales: “la carta de amor”, de tan larga vida literaria: “Capitán de un barco me ha escrito un papel // para que lo lea, me case con él” (vs.3); “el amor prohibido” y, por lo tanto, ocultado: “Yo le di la vuelta al (hermoso papel)” (vs.3); y “el castigo” bien del padre o la madre tras el descubrimiento: “Me cogió por moño tres palos me dio” (vs.3). Menos habitual es la maldición del novio, causante del castigo: “¡Maldita la carta y el que la escribió” (vs.1)

Hay versiones (vs.3, 4, 5, 6) en que la historia termina con la descripción misteriosa del muchacho, caracterizado como un pájaro: “La escribió un muchacho, del cielo bajó // con las alas verdes y el pico marrón” (vs.3).

Por último hay que mencionar las versiones que añaden fragmentos de otras canciones (vs.6) o los tan populares letreros (vs.3).

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL

Este romance, conservado, como todos los de este apartado, como canción infantil, acompaña un juego de corro en el que la niña que está en el centro elige a una de las amigas para que ocupe su lugar, en una especie de ritual que reviste las formas de la galantería del amor cortés.

Al parecer, la canción, tal como la conocemos, deriva de una balada más larga de la que no se tiene constancia, con lo cual vendría a representar el último estadio de un romance antes de desaparecer por completo²⁴². Pero al no haber indicios de esa derivación su origen sigue siendo una incógnita.

En la tradición moderna aún se mantiene muy vivo, para ser un canto tan corto y de carácter infantil, pues a lo largo de este estudio estamos viendo cuán especialmente está afectando a los temas infantiles la decadencia del romancero: en *RGA, I, Cádiz*, tenemos 6 textos; en *RGA, II, Huelva*, 6; en *R. Aljarafe*, 6; y en *R. Guadaíra*, 1. En la zona de la Campiña se han recopilado 12 textos.

La fábula, sumamente breve, consta de una sola escena en la que la viuda demanda un pretendiente y tiene el ofrecimiento de varios, representados por el coro. La niña – viuda finalmente elige y la elegida le da las gracias.

²⁴² Ésta es la opinión de Piñero y Atero sobre el origen del tema, *RTM*, 1987, pág. 187.

Existe mucha variabilidad entre los textos, como consecuencia de un uso continuado en el ambiente infantil, donde se ha ido contaminando con otros temas y cancioncillas. Teniendo en cuenta el *incipit*, encontramos al menos tres variantes bastante generalizadas:

A) Versiones (vs.8, 11) que han desarrollado un exordio explicativo de la situación de viudez: el esposo envía una carta a la mujer anunciándole su muerte inminente y le pide que cumpla con su deber de madre cuidando a los hijos. Aunque no hay ninguna alusión en el romance, el marido no puede ser otro que un soldado malherido en la guerra:

A mi esposa le mando una carta, con la carta la hice llorar,
que mirara mucho por sus hijos, que sin padre se iban a quedar. (vs.8)

En otras versiones andaluzas también se da esta modalidad en el principio.

B) Textos (vs.2, 6) que empiezan con elementos de larga andadura en la lírica popular, muy tradicionales en los ambientes amorosos: “el campo”, “el mes de mayo”, la acción de “cortar flores”... cuyo simbolismo en el ámbito de la sensualidad hemos tenido ocasión de ver con frecuencia en el romancero:

Princesa del Valle, al campo salí,
a escoger las flores de mayo y abril. (vs2)

C) Versiones, mayoritarias sobre las anteriores (vs. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12), que prescinden de introducción y comienzan directamente con las palabras de la viuda, constantes en todas las versiones:

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.

Palabras de ofrecimiento amoroso que se ven avaladas por las referencias simbólicas del “laurel” que, como tantos otros árboles en la literatura folclórica, crean escenarios sensuales propicios para los asuntos de amor. Sentido general que

se ve reforzado por ser “el laurel”, en la mitología clásica, el árbol de Venus, diosa del amor.

En el momento marcado por la canción, la niña del centro designa a la elegida: “Pues cojo a María por ser la más bella // y pura azucena que hay en el jardín” (vs.7), utilizando de nuevo la terminología folclórica en torno a las flores.

En los finales, como en los principios, se deja sentir la influencia de otras canciones líricas de parecida temática. En algunas versiones (1, 3, 4, 12) se introduce un agradecimiento propio de la canción *Jardinera del amor*, en otras (vs.10, 11) se continúa con *La pájara pinta* y en otras la viuda dice no poder escoger por su condición femenina, en un gesto de decoro que contradice el tono de toda la composición, y al que acto seguido, añade una promesa de entrega al primer pretendiente que llegue:

- No puedo escoger porque soy mujer.
Si algún atrevido se arrodilla a mis pies,
levántate, mozo y ponte de pie
y dame una mano que tuya seré. (vs.5)

Todas las variables que se han descrito, tanto las que afectan a los principios como a los finales, se dan también, en términos generales en las demás colecciones andaluzas.

LA NIÑA DEL CARABÍ

Las versiones que de este tema se han recopilado en la Campiña se encuentran muy reducidas. Están formadas por apenas 3 versos, estructurados como la situación inicial de una historia que presumiblemente constaría de más secuencias.

Están dedicados a la presentación del personaje, la hija de un capitán, cuya buena posición social se refleja en la riqueza de su peine. Hay que destacar la

importancia del significado simbólico del “pelo” y “la acción de peinarlo”, que son elementos arquetípicos en la literatura folclórica, salpicada de innumerables muchachas peinándose el cabello en un entorno de sensualidad. Así como “el peine de cristal”, que como todas las referencias a los adornos y vestidos engalanan al personaje para aumentar su atractivo:

En coche va una niña, hija de un capitán.
- ¡Qué hermoso pelo lleva! ¿quién se lo peinará?
- Se lo peina su tía con peine de cristal. (vs.1)

Algo más largas y explícitas son algunas versiones de las 4 publicadas en *RGA, I, Cádiz*, que añaden el motivo de la muerte y el entierro de la joven, muy similar al de *Mambrú*, donde se menciona la caja, ricamente decorada y las palomitas que simbolizan el alma:

Elisa ya se ha muerto la llevan a enterrar;
a caja era de oro, la tapa de cristal.
Encima de la tapa dos pajaritos van,
cantando el pío, pío, cantando el pío, pa. (*RGA, I, Cádiz*, pág.507)

En la zona, solamente en el texto 2 hay una breve alusión a la muerte y entierro, sin descripción: “Felisa ya se ha muerto, ¿qué entierro llevará?” (vs.2).

LA PASTORA Y EL GATITO

Este romance infantil está muy extendido en la tradición moderna, en la que como tantos otros temas, empieza a dar muestras de recesión en la memoria de los transmisores. A pesar de haber sido una canción muy apoyada en las escuelas, las personas que me han informado sobre ellas aseguran haberla aprendido en la calle.

La historia consta de tres motivos fundamentales: el castigo que la pastora da al gato por haberle estropeado el queso; la posterior confesión para ser perdonada; y la penitencia que le pone el cura, generalmente que le dé un beso al gato para que se recupere.

Las versiones más cortas y básicas faltan los motivos de la confesión y la penitencia (vs.1, 2, 5, 6), por lo cual la historia empieza con la travesura del gato y acaba con el castigo, que oscila entre cortarle el rabito o el hociquito, siendo ésta ya la forma más frecuente de encontrar la cancioncita en la actualidad:

Estando una pastora haciendo su quesito,
el gato la miraba con ojos de gatito.
- Como me hincas la uña te corto el hociquito.-
La uña le hincó, hociquito le cortó. (vs.2)

En otras falta la penitencia y acaban la historia con la confesión (vs.4, 7):

Cuando fue a confesar con el padre Chiquito:
- Perdóname usted, padre, que he matado un gatito. (vs.4)

Curiosamente la informante de más edad (85 a.) ha dado la única versión completa de la zona (vs.3) incluyendo la curación del gatito:

Le echó de penitencia que le diera un besito.
El besito se lo dio y el hociquito se le curó. (vs3)

HILO DE ORO

Este romance, tradicionalmente utilizado para acompañar un juego infantil de corro y elección, tiene orígenes de probada antigüedad. Según Piñero y Atero (*RTM*, 1987, pág.186), en los Siglos de Oro Lope de Vega incluyó varios de sus versos en su obra *Daca mi mujer*.

Desde entonces el tema ha tenido un largo y exitoso recorrido en la oralidad, gozando de una difusión que en los momentos actuales tiende a reducirse ostensiblemente. Aunque aún se puede recolectar en las encuestas recientes, el número de textos no es tan abundante como cabría esperar: en *RGA, I, Cádiz* constan 4 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 7; en *R. Aljarafe*, 2; y en *R. Guadaira*, 1.

En la Campiña es un tema bastante olvidado, del que sólo se han recopilado 2 versiones.

La historia gira en torno a la elección de esposa por parte de un joven, que a veces es el rey, entre las tres hijas de una señora que lo recibe en su casa.

La fábula consta de varios momentos narrativos: 1º Un joven llega a la casa de una señora interesándose por sus hijas; 2º La madre, ofendida por el atrevimiento, da al pretendiente una respuesta airada y éste se da a conocer como el hijo del rey; 3º Arrepentida, la madre ofrece a sus hijas al caballero que elige a una.

El romance estructura su narración en base a motivos de hondo arraigo en la literatura folclórica: la búsqueda de esposa, la entrada en la casa, el descubrimiento de la verdadera identidad del galán, las tres hermanas, de las cuales la más pequeña se erige en protagonista y, en fin, el casamiento de una muchacha humilde con el príncipe, centro temático predilecto en los cuentos folclóricos.

Igualmente a nivel expresivo la canción se configura con términos sobradamente utilizados en la literatura tradicional, que poseen sentidos simbólicos que los sitúan en el campo de la expresividad erótico – amorosa, según un arquetipo significativo muy afianzado en el folclore para ellos: “las hojas de laurel”, “el hilo de oro”, “las flores” con las que se compara a la doncella elegida, etc.

Las versiones andaluzas pertenecen a dos familias bien diferenciadas:

A) Textos tradicionales, que desarrollan las secuencias anteriores, y presentan una historia, más o menos detallada pero coherente y completa. Este grupo se ejemplifica con la versión 2 de la Campiña. En estas versiones los *incipits* son muy variables, pero podrían ser clasificados en dos grandes grupos:

- Los que mantienen el motivo original del “hilo”. No lo tenemos en la Campiña, pero sí en el texto de *R. Guadaíra*:

De Francia vengo, señores, traigo hilos que vender. (R.Guadaíra, p.213)

- Los que han mantenido el primer hemistiquio pero han eliminado el “hilo portugués” del segundo por ser un sintagma difícil de comprender y lo han sustituido por los más variopintos términos: “y un público me encontré”, “de un público mal clavel”, “de un público muy cortés”..., aunque el más frecuente es “por un niño portugués”.

Seguidamente, a la pregunta por las hijas de la señora, ésta da una respuesta negativa, que aprovecha una imagen metafórica: la de compartir el pan, como signo de intimidad y camaradería, para expresar su rechazo al forastero. No es la primera vez que tenemos en el romancero la entrada de extraños al hogar como una señal de peligro y origen de conflictos: “Tenga las que tenga, eso no le importa a usted, // que del pan que yo comiera no comiera usted también” (vs.2).

Ante tal descortesía, el pretendiente, que no es otro que el príncipe, revela su identidad diciendo que vive en palacio. Hemos de suponer que el príncipe va disfrazado, haciendo uso de un truco también muy afianzado en la literatura popular: “Ahora me voy enojado a los palacios del rey, // a decirle a mi señora los modos que me tenéis” (vs.2). Al igual que “las tres hermanas”, número mágico que está presente también en el romancero, recordemos *Las tres cautivas*: “Ven acá, lucero mío, no te hartes de correr, // que de tres hijas que tengo, la mejor te la daré” (vs.2). Y por último la imagen metafórica de la doncella identificada con “la rosa”: “Ésta me la llevo por bonita y por clavel // que parece una rosa acabada de nacer” (vs.2).

B) Textos extremadamente acortados y esquematizados, que han perdido casi completamente el hilo narrativo, y que suponen, apenas, un lejano recuerdo del romance tradicional. De esta familia tenemos el ejemplo de la versión 1 de la Campiña. En estos textos “el hilo” se ha sustituido por “hojas de laurel” y el íncipit más generalizado en las colecciones andaluzas es:

A la hoja, hoja verde, a la hoja de laurel. (vs.1)

Aunque también se pueden encontrar variantes sobre la misma estructura como el de la versión 2, que es menos frecuente:

A la cinta, la cinta de oro, a la cinta de laurel, (vs.2)

Tras contestar la madre que tiene “veintitrés” hijas, el pretendiente, en este caso la niña del centro del corro, elige a una amiga:

A ésta no la quiero por fea y llorona,
a ésta me la llevo por guapa y hermosa
parece una rosa parece un clavel
parece la hija de doña Isabel. (vs.1)

Como vemos también el estilo se ve modificado y vulgarizado: “por fea y llorona”.

Las versiones andaluzas presentan, en lo fundamental, las mismas características aquí descritas para el tema. En ninguna de ellas se da el final referido al futuro de la niña, que se documenta en la versión extremeña de Piñero y Atero (*RTM*, pág.187), donde la madre suplica que se la trate bien, introduciendo una referencia velada al muy tradicional motivo de “la casada en lejanas tierras”, origen de muchas desgracias en el romancero y que inspira el temor de la madre: “Lo que encargo, caballero, que me la cuide usted bien”.

ESCOGIENDO NOVIA

Este romance, según Ana Pelegrín, procede de una composición culta realizada por Antonio Trueba, un escritor popular en España en el s.XIX, a partir del tema y la melodía del tradicional romance – juego *Hilo de oro*. Con el título de *A la quinta*, Trueba lo publicó en varios periódicos infantiles: *La educación pintoresca* (1856), *Ilustración de la infancia* (1876) y fue incluido en su novela *Mari Santa* (1876)²⁴³, indicando con qué tono debía cantarse.

A partir de ahí, como indica esta autora, “este cantar de Trueba, popularizado en revistas y libros de recreo para niños en España e Hispanoamérica, ha sido incorporado al repertorio infantil con escasas variantes que remiten a una procedencia literaria y libresca”²⁴⁴.

Durante un tiempo este romance ha sido considerado como una variante culta de *Hilo de oro*, sin identidad propia, codificados ambos como un único tema²⁴⁵.

También en los títulos ha habido vacilaciones: en *RTM* con el título común de *Escogiendo novia* aparecen la canción tradicional y la recreación culta. En *R. Aljarafe*, con este título se recogen 2 versiones tradicionales, en *R. Guadaíra* se denomina *Hilo de oro* a la tradicional e *Hilo de oro – Escogiendo novia* a la segunda.

En *RGA, I, Cádiz*, se pone un poco de orden en la clasificación y se establece el título de *Hilo de oro* para la forma tradicional y, considerándolo un tema distinto, se le da autonomía a la canción de Trueba que adquiere su propio

²⁴³ Sigo para establecer el origen e historia del tema dos estudios de Ana Pelegrín: “Romancero infantil”, en *Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 360-361; y “Romances del repertorio infantil en América”, en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 30, 2001, dedicado a *El Romancero tradicional y el corrido*, págs. 74-77.

²⁴⁴ Ana Pelegrín da una relación de los libros infantiles más significativos en los que ha sido incluido este romance infantil, *est. cit.*, nota 13, pág. 361.

²⁴⁵ Piñero y Atero en *RTM*, 1987, págs. 185-186, publican ambos romances bajo el título de *Escogiendo novia*, donde el texto a, corresponde al que aquí se denomina *Hilo de oro*.

código y se denomina *Escogiendo novia*. El mismo criterio se sigue en *RGA, II, Huelva* y asimismo es el que se sigue en este estudio. De todas formas, la filiación del *contrafactum* culto con respecto al canto tradicional es un factor de peso muy a tener en cuenta en el análisis del tema.

En la tradición moderna es un romance poco difundido, cuya característica más significativa es la uniformidad de las versiones que se recogen, como es habitual en los temas que proceden de composiciones tardías tradicionalizadas, en cuyo aprendizaje se utiliza en buena medida un soporte escrito. Recordemos, por ejemplo, *Las tres cautivas*. En *RGA, I, Cádiz* se publican 3 versiones, una de ellas muy incompleta; en *RGA, II, Huelva*, 1; y en *R. Guadaíra*, 1. También en la Campiña se ha recopilado 1 único texto.

El desarrollo de la fábula se construye con elementos narrativos de hondas raíces folclóricas: la salida del caballero para buscar esposa, la petición de ayuda en la casa de la señora, la superación de la prueba por parte de ésta, que acepta ayudarlo, las tres hermanas, la timidez de la menor, el envío de mensajeros y la elección de ésta como esposa. La respuesta generosa y amable, desde el primer momento, de la madre hacia el caballero hace que el casamiento de éste con una de las hijas se plantee como “la recompensa” que en los cuentos folclóricos suelen dar los héroes a quienes los ayudan.

El argumento, vendría a quedar como sigue: 1º Un joven caballero, que viene sediento, pide agua en el palacio de una señora que le ofrece el agua fresca recogida por sus hijas; 2º El caballero solicita ver a las hijas; las dos mayores acceden pero la tercera no quiere salir para que la conozca; 3º El caballero, supone la belleza de la tímida joven aún mayor que la de las hermanas y pasado un tiempo manda a buscarla para casarse con ella, descubriendo su identidad como príncipe.

En su discurso, muy cuidado, hay que destacar varios motivos simbólicos: el “caballero sediento”, imagen metafórica de la sed de amor; “la petición de agua”, expresando el deseo de esposa; y el ofrecimiento de la madre del “agua fresca”,

cogida, como en la más pura tradición lírica, al amanecer, simbolizando la doncella de las muchachas²⁴⁶.

Pero si los motivos que configuran la trama del romance se sitúan en la tradición literaria, el aspecto expresivo no deja lugar a dudas sobre su procedencia de autor. La descripción del joven, en los primeros versos del romance es completamente inusual en el romancero:

A las puertas de un palacio de una señora de bien
llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
Como el oro su cabello como la nieve su tez,
sus ojos como dos soles y su voz como la miel. (vs.1)

Como igualmente extraño es el tratamiento de cortesía que se tienen la señora y el caballero: “¿Qué se os ofrece, caballero, que al punto yo os lo daré? // - Ofrecedme un vaso de agua, que vengo muerto de sed” (vs.1).

En la versión de la zona se han suprimido varios motivos: el tres en el número de hermanas, la timidez de la pequeña, y el envío de la escolta real para recogerla, por lo cual el desenlace de la historia queda un poco confuso aunque recoge la boda final.

²⁴⁶ Piñero y Atero tratan estos símbolos así como sus significados en *RTM*, 1987, págs. 186-187.

K. ROMANCES DE VARIOS ASUNTOS

LUCAS BARROSO

Este romance se encuentra muy poco difundido en la tradición moderna. En las colecciones que estudiamos sólo consta una versión trunca recopilada en la provincia de Cádiz y publicada en *RGA, I, Cádiz*. Por lo tanto, puede considerarse muy satisfactorio contar con 2 versiones de la zona: una de Osuna, procedente de la colección de Rodríguez Marín, de fines del s.XIX y otra recopilada en las encuestas recientes, en Fuentes de Andalucía.

Ambas son muy similares, y con toda seguridad provienen de la misma fuente. El lenguaje de la composición así como su transmisión recitada y no cantada hacen suponer su aprendizaje a través de un pliego suelto.

El romance, que tiene como protagonista al vaquero Lucas Barroso, no desarrolla una historia completa. La primera parte describe el trabajo de éste a lo largo del día, y la segunda expresa la grandeza de su amo.

Los primeros versos están dedicados al vaquero, cuya figura aparece engrandecida y exaltada, a pesar de ejercer un oficio bajo el mandato de un señor. Pero en el medio rural está muy valorado el ejercicio competente y hábil de cualquier profesión. El *incipit*, con un vocativo amplificado por una aposición, resulta grandilocuente: “Allá va Lucas Barroso, baquero de gallardía” (vs.1). El apellido ha sufrido en algunas versiones una derivación hacia un adjetivo de más fácil comprensión: “Allá va Lucas Rabioso” (vs.2)

En los versos siguientes hay disparidad en las versiones: mientras en la de Cádiz “lleva la jaca cansada de subir cuestas arriba”, en las de la Campiña: “Lleva las vacas cansadas” y en cuanto al motivo, en las de Cádiz y Osuna: “de pelear con los moros dos o tres veces al día”, mientras que en la de Fuentes: “de pelear con los

toros dos o tres veces al día”. Siendo éste último más coherente con el sentido total del texto.

La segunda parte de la composición insiste en la grandeza y generosidad del amo del ganado que, según el vaquero, no dudaría en pagar el daño que éste ocasionara a su paso. Son tradicionales en el campo los enfrentamientos entre ganaderos y agricultores, pues el paso de los ganados por las cañadas y veredas ocasiona destrozos y daños en los sembrados colindantes que, por lo general, los ganaderos se niegan a pagar alegando que los agricultores “se comen” el camino sembrando dentro de sus límites.

Los conflictos rara vez se resolvían con la opción aquí planteada, es decir, con la oferta de una pieza del ganado y mucho menos “la mejor”: “Sube, sube, mi ganado por esas cuevas arriba, // que si algún daño hiciera mi amo lo pagaría”.

La importancia de la becerro que supuestamente serviría para el pago queda patente por la detallada y extensa descripción que de ella se hace en romance, al que pone punto final. El discurso utilizado reproduce esquemas arquetípicos propios de la expresión romancística, con la indicación del linaje y la cualidad más sobresaliente, en este caso, la ligereza:

Con la mejor becerrilla que hubiera en la vaquería,
hija del toro Pintado, de la vaca Giraldilla,
la hizo Dios tan ligera, que volaba y no corría. (vs.2)

Al romance, que acaba en este punto, en la versión 2 se le añade una serie de pareados, que nada tienen que ver con lo anterior y que se recitan en forma de retahíla infantil.

LAS HIJAS DE MERINO

La primera noticia que se tiene de este romance tardío es una cita de un cancionero infantil en Madrid (1865): “Las hijas del Ceferino / se fueron a pasear”. Con posterioridad aparece en varias recolecciones del s. XIX y XX²⁴⁷.

En la tradición moderna está muy extendido y aparece en las encuestas recientes aún con cierta frecuencia: en *RGA, I, Cádiz* se publican 6 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 4; en *R. Aljarafe*, 5; y en *R. Guadaira*, 1. En la Campiña se han recopilado 7 versiones.

La canción desarrolla un tema de amor adolescente, con motivos muy tradicionales en la literatura popular, como pueden ser: el alejamiento del hogar, el niño perdido, la búsqueda de los padres, el primer amor y la promesa de casamiento.

La materia narrativa es sumamente reducida: una joven sale de su casa, con el pretexto de merendar con unas amigas, al encuentro de su pretendiente. Llega un momento en que la echan en falta y su madre la busca con desesperación. Finalmente aparece después de la cita en la que ella se ha entregado a su galán y éste le ha hecho promesa de matrimonio.

En la configuración discursiva también se observan elementos arquetípicos en el romancero: “la madre”, cuyo vocativo colocado en el *incipit* cobra una gran fuerza expresiva, reforzada por la forma dialogada de estos primeros versos. Recurso que deja clara la tradicional implicación de esta figura en los asuntos amorosos de los hijos; y también en el inicio “la alameda”, referente de lugar idílico, propicio para el amor, que funciona como término premonitorio de los

²⁴⁷ Sigo para el análisis de este romance el estudio de Ana Pelegrín en “Romances del repertorio infantil en América”, en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 30, 2001, dedicado a *El Romancero tradicional y el corrido*, pág. 84-91, donde ofrece estos datos sobre las primeras muestras escritas del romance así como un análisis de los motivos estructurales de las versiones hispanoamericanas, que en parte son aprovechables para las andaluzas.

hechos que van a ocurrir. La condensación semántica de este primer verso no puede ser mayor:

- Madre, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda
con las hijas de Merino que llevan rica merienda? (vs.1)

La expresión de “la búsqueda” es formulaica, de gran persistencia en el romancero: “A la hora merendar se perdió la más pequeña, // su madre la anda buscando calle arriba, calle abajo” (vs.1); así como la pregunta retórica que da paso a la aparición de la muchacha en un sitio inadecuado, generalmente en una sala, lugar polivalente en el romancero, escenario de las más diversas situaciones: “¿Dónde la vino a encontrar? En una sala metida” (vs.3).

Igualmente muy formulística es la expresión relativa a la presentación del galán y su promesa de casarse con la muchacha: “Contigo he de casarme aunque me cueste la vida” (vs.2), que lleva implícito el mensaje de una posible oposición de los padres, que queda del todo inexplicada, por este final trunco.

La versión 7 ofrece una variante en el final y sustituye las palabras del galán por una imagen metafórica alusiva al juego amoroso de los jóvenes en el momento de ser encontrados: “¿Dónde la vino a encontrar? En una palma metida // con un niño de quince años rezando avemarías” (vs.7).

B) Textos contaminados con la canción lírica *La tórtola del peral* (vs.2, 3, 4, 5, 6), en un intento, como suele suceder en los romances breves, de alargar la fábula y dotarlo de final. En el caso de *Las hijas de Merino* esta conexión textual poco aclara sobre el desenlace, que sigue siendo abierto y en el que se prolonga la sensación de misterio creada antes²⁴⁸.

El momento en que se inserta la canción es el momento en que habla el galán: en lugar de pronunciar la promesa, como hemos visto en anteriormente,

²⁴⁸ Ana Pelegrín, *est. cit.*, pág. 86, pone de manifiesto que “la adición de *La tórtola en el peral* queda sin aparente trabazón como enlace textual, es una inconexión manifiesta”.

recita la canción lírica. Desde el punto de vista semántico, dicho enlace produce una sensación de incoherencia que, no obstante, enriquece el tono poético de la composición, por dos motivos fundamentales: porque no cumple ninguna función en cuanto a la aclaración del final de la historia, que sigue conservando su halo de misterio; y en segundo lugar porque aporta un conjunto de imágenes que enriquecen el potencial lírico del resultado final.

En *La tórtola en el peral* aparecen varios motivos tradicionales: “el árbol”, en este caso un peral, que es un elemento recurrente en los escenarios eróticos: “Hablando con el zagal, el zagal que le decía: // - Mi abuela tiene un peral que echa las peras muy finas” (vs.3); “el pájaro”, en este caso la golondrina ha sustituido a la tórtola original, que es la imagen metafórica de la muchacha: “Y en lo alto del peral había una golondrina” (vs.3); y “el agua”, elemento vivificador, que junto con “la sangre”, dan cuenta de lo ocurrido entre el galán y la joven sin decirlo, consiguiendo transmitir un conjunto significativo creado sólo con imágenes: “Por el pico echaba sangre, por el ala agua bendita” (vs.3).

Por lo general, y a modo de moraleja, se cierra el romance con la maldición a las mujeres que confían en las promesas vanas de los hombres, hechas con el único fin de conseguir sus intenciones: “Maldito sean las mujeres que de los hombres se fían” (vs.6). Esta coletilla final a veces presenta las maldiciones más variopintas: “Bendita sean las mujeres que con la escoba barrían” (vs.3), “Maldito sea el carnicero que tanta carne vendía / maldito sea el aguador que tanta agua vendía” (vs.5).

Las versiones de las colecciones andaluzas con la variabilidad propia del tema, se ajustan a las familias y características fundamentales que se han descrito aquí para los textos de la Campiña.

MONJA POR FUERZA

No hay pruebas escritas de la antigüedad de este romance que, sin embargo, según Piñero y Atero, atendiendo a sus características formales así como al tema que trata, puede ser considerado tradicional²⁴⁹. En efecto, el motivo de la “monja contra su gusto” tiene una larga andadura literaria, cuyas primeras manifestaciones se remontan a la lírica medieval, como se puede ver en esta cancioncilla:

Agora que soy niña
quiero alegría
que no se sirve Dios
de mi monjía.

(M. Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica*, 2003).

En la tradición moderna es un tema que se recopila ya con dificultad aunque aún está bien documentado en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* aparecen 5 textos; en *RGA, Huelva*, otros 5; en *R. Aljarafe*, sólo 1; y en *R. Guadaíra*, 4. En la Campiña se han recopilado 3 versiones de este romance además de una composición que desarrolla el mismo asunto pero es formalmente muy distinta y se ha considerado un romance distinto. Ya en *R. Guadaíra*, M. F. Gamero, clasificó este último tema como independiente de *Monja por fuerza* bajo el título de *La novicia arrepentida*.

La monjía impuesta es una forma más de sometimiento de la mujer en el romancero. Ésta, como protagonista femenina, con frecuencia es receptora de la violencia ejercida sobre ella desde el poder masculino. Es el mismo caso de los romances de incesto (*Delgadina, Silvana*), o de los matrimonios forzados (*La malcasada*). Aquí el drama que ocasiona el no poder decidir sobre la propia vida no genera un conflicto familiar, sino personal. Antes bien, el ingreso en el convento es una forma de solucionar un problema anterior: el amor equivocado de la joven.

²⁴⁹ Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág.228.

Desde esta perspectiva, la vida religiosa obligada se plantea como el castigo a un error cometido, la solución que reconduce a la tranquilidad familiar, aun a costa de la expulsión de un miembro del hogar. Y es que en el romancero rara vez se permiten los amores felices. En este caso el error de la joven ha sido la elección inadecuada de pretendiente: “un mocito barbero”, profesión muy mal vista tradicionalmente y que ha acarreado el enfado del padre.

La materia narrativa es bastante exigua en este romance escena, que consta de las siguientes secuencias: 1º Situación inicial en la que se presenta a la protagonista, una joven enamorada de un muchacho que no es del agrado de su padre; 2º El padre decide ingresarla en un convento y alejarla así de un amor poco conveniente; 3º La joven ve con enorme sufrimiento cómo las monjas la despojan de todos sus objetos personales, incluido su hermoso pelo, que es lo que más le duele. En las versiones más largas aún aparece un monólogo de la joven lamentando no estar casada y tener marido e hijos.

Los motivos folclóricos que organizan el discurso gozan de una prolongada presencia en la literatura popular: “la monja forzada”, que constituye el tema y aparece en el *incipit*:

Yo me quería casar con un mocito barbero
y mis padres me querían monjita en un monasterio. (vs.1)

“La tarde de verano” y “el paseo”, pertenecientes a un conjunto de expresiones formulaicas muy recurrentes en el romancero y la lírica tradicional y que, como el mes de mayo o el día de san Juan, extienden su significado al campo semántico de la sensualidad y el amor: “Una tarde de verano me sacaron de paseo // y al revolver de una esquina había un convento abierto” (vs.1).

El mismo sentido adquieren “los adornos” personales, que son referentes de sensaciones placenteras y se encuentran presentes en descripciones de tono amoroso. En este romance, además simbolizan la conexión de la joven con el mundo exterior. Al quedar desposeída de ellos se corta su vinculación con todo lo

que represente lo mundano y lo material: “Empezaron a quitarme gargantillas de mi cuello, // pulseras de mi muñeca y anillitos de mis dedos” (vs.2).

Pero lo que más claro y hondo valor referencial tiene es la acción de “cortar el pelo”, que simboliza la anulación de la sexualidad de la muchacha y por consiguiente de su fertilidad. Así lo percibe también la protagonista y es verse desposeída de su pelo lo que más dolor le causa en todo el ritual de su ingreso en el convento: “Lo que más sentía yo era mi mata de pelo” (vs.1). Hay que mencionar también la metáfora que resume y visualiza el sentimiento de la joven monja, que ve con impotencia cómo es apartada de la vida: “Empezaron a salir monjitas del manto negro // con las vela encendías como si me hubiera muerto” (vs.2).

Es destacable la gran variabilidad de las versiones de este tema, lo que manifiesta la intensa vida que ha tenido en su uso oral. En términos generales se puede hablar de dos grandes grupos atendiendo a la forma en que se presentan los textos:

A) Versiones largas, pertenecientes al ámbito adulto (vs.1, 2), que contienen las secuencias anteriores y que incluyen el exordio inicial, relativo a las causas del ingreso en el convento. Estos textos, además, se alargan con secuencias posteriores.

En la versión 1 se añade una canción emparentada temáticamente con lo anterior pero de métrica distinta, formada por pareados hexasilábicos, por lo que cabe suponer que no pertenece al romance original. En ella se describe cómo entre sus padres y las monjas cargaron a la protagonista de “mantos”, es decir de promesas religiosas y termina con dos versos misteriosos ajenos a la narración: “Entre los árboles y entre las flores // hay muchos nidos de ruiseñores” (vs.1).

En la versión 2, en cambio, la ampliación del romance es más coherente y en ella la niña, ya monja, ve a un muchacho en el coro y siente renacer sus impulsos femeninos, lamentándose de su desgraciada situación:

¡Si yo estuviera casada, sentada en mi rica mesa
no como una pobre monja cargadita de promesas!
¡Si yo estuviera casada, casada con mi marido,
no como una pobre monja cargada de crucifijos! (vs.2)

Ambas modalidades de desenlace amplificado se documentan en versiones tanto de RGA, I, Cádiz (vs.4), como de RGA, II, Huelva (vs.5).

B) Textos abreviados (vs.3), que forman parte del repertorio de canciones infantiles y que presentan la esencialidad y la brevedad narrativa propias de este tipo de romances. El acortamiento de lo superfluo aumenta la condensación semántica y potencia el lirismo en el aspecto expresivo.

En estas versiones ha desaparecido la introducción situacional previa a la fábula propiamente dicha, comenzando directamente con “la tarde de verano” que hemos visto anteriormente. La imagen que con más fuerza se proyecta en el romance infantil es la que identifica la entrada en el convento con la muerte:

Salieron todas las monjas todas vestidas de negro
y me metieron pa dentro.
Me tendieron en una mesa como si me hubiera muerto. (vs.3)

A continuación, los textos infantiles, como los largos, hacen las referencias imprescindibles a la pérdida de los atributos femeninos de la joven, expresadas en términos muy similares a los de las versiones largas: quitándole las alhajas y cortándole el pelo.

Y en cuanto al final, el más generalizado en las versiones andaluzas de este tipo, incluye una amarga despedida de la niña dirigida al padre, que suena a reproche:

Y por fin me lo cortaron y a mi papá se lo dieron.
- Papá, dale usted memorias a la familia que tengo,
que me voy a meter monja de ésas del hábito negro. (vs.3)

Por último hay que señalar el acierto expresivo del romance que utiliza la primera persona en la narración, lo cual aumenta el dramatismo y la fuerza comunicativa del discurso, que se hace más directo y cercano.

LA NOVICIA ARREPENTIDA

El lenguaje cuidado de esta canción así como su léxico culto, hacen pensar que con toda seguridad es de origen tardío. Los versos narrativos forman estrofas de dos versos entre las que se intercala un estribillo. Sin embargo, el motivo del tema y los elementos narrativos son muy tradicionales.

En las colecciones andaluzas aparece una única versión en *R. Guadaira* bajo el mismo título que se ha utilizado para el texto de esta colección.

Esta composición, recrea un motivo similar al que hemos visto en el tema anterior *Monja por fuerza*, si bien se pueden observar algunas diferencias. Mientras en éste el momento álgido de tensión dramática es la entrada al convento, con toda la carga significativa que conlleva el hecho, aquí, como veremos, se va a desplazar hacia un momento posterior en el tiempo: el del nacimiento del sentimiento amoroso en la joven, estando ya en el convento.

Según cuenta la breve historia, la joven, ingresada en el convento desde muy niña se lamenta de su situación, privada de amor y de alegría. Al mismo tiempo que muestra la añoranza de una familia, con marido e hijos, maldice a su padre, que impidió sus amores. De nuevo aparece la vida religiosa como alternativa a una relación amorosa no consentida por el padre. Pero al contrario que en *Monja por fuerza*, ella al principio mostró alegría:

Desde chiquitita yo me fui a un convento
con mucha alegría y mucho contento. (vs.1)

Es después cuando nace en ella el instinto femenino de la maternidad: “Si yo me casara y tuviera un hijo // yo lo criaría con mucho cariño” (vs.1); y, sobre todo, nace el deseo de amor, expresado en una imagen que tiene bastante resonancia en la lírica como es “el amor en el templo”, recordemos *La bella en misa*, donde los fieles no piensan precisamente en Dios: “Yo me subí al coro y al coro a cantar // a ver si veía a mi amor pasar”(vs.1); y por último “el mal de amores” recurrente en la lírica tradicional que se traduce en una intensa tristeza, que la monja superiora trata de remediar: “La madre abadesa me compraba anises // para consolarme cuando estaba triste” (vs.1).

Y recorriendo toda la canción se inserta otro motivo no demasiado frecuente, pero sí importante en el romancero: “la maldición”, en este caso de los padres que torcieron el curso de su vida. La expresión de esta versión “Vaya de mis padres” es una derivación de la original “Malhaya mi padre”, que tenemos en la versión de *R. Guadaíra*. A esto se suma “el moreno”, arquetipo de joven apuesto en la tradición lírica. El estribillo queda así:

Casadita sí, eso sí, pero monja no, eso no.
¡Vaya de mis padres que no me casó
con aquel moreno que quería yo! (vs.1)

El mensaje que subyace en los romances de esta temática nunca es favorecedor para el sector religioso. La vida conventual no sale bien valorada en absoluto y se enfoca como una fuente de desgracia, más que de alegría. No es de extrañar, debido al tufillo anticlerical que por lo general rezuma el romancero, que de esta manera se hace eco de un sentimiento similar muy arraigado en el gusto del pueblo.

LOS MOZOS DE MONLEÓN

Procedente de una narración en pliego de cordel, este romance es, según M. Pidal, un ejemplo de tradicionalización de un tema vulgar de factura tardía²⁵⁰. Al parecer fue creado para dar noticia de un suceso que tuvo lugar en el pueblo de Monleón, en Salamanca (1754 ó 1854), pero su rápida acogida en los medios de transmisión oral ha propiciado que las versiones que de él se conservan presenten un marcado carácter tradicional, “sin huella alguna que revele su origen de romance de ciego”²⁵¹.

De *Los mozos de Monleón* se ha recopilado desde tempranamente no sólo el texto sino también la música. Un sacerdote salmantino, Dámaso Ledesma, recogió ambos aspectos del romance y los publicó en *Cancionero Salmantino* en 1907. García Lorca, cuya afición a los cantos populares es sobradamente conocida, se sintió atraído por la balada que incluyó en *Cantares Populares*²⁵².

Las versiones del romance se encuentran sobre todo, según Piñero y Atero, en la zona geográfica donde surgió²⁵³. Pero en las colecciones modernas se han recopilado suficiente número de textos como para afirmar que el romance se encuentra bastante difundido fuera de sus límites geográficos originarios.

En las zonas andaluzas exploradas en las encuestas recientes se han recogido una veintena de textos de los cuales se publican: 5 en *RGA, I, Cádiz*; 3 en *RGA, II, Huelva*; y 2 en *R. Aljarafe*. En la Campiña se han encontrado 3 versiones, una de ellas fragmentaria y dos muy completas.

²⁵⁰ M. Pidal, *Romancero Hispánico*, II, págs. 422-423.

²⁵¹ Según Piñero y Atero, que en el comentario sobre este tema, en *RTM*, 1987, pág. 230, recogen las apreciaciones de M. Pidal.

²⁵² Véase el estudio de José Luis Puerto, “Los mozos de Monleón: oscura tragedia ritual” en *Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz)*, nº 95, 1988, págs. 154-159.

²⁵³ Véase el comentario citado de Piñero y Atero, *RTM*, 1987, págs.230-231, donde se da cuenta de la progresiva aparición de versiones fuera de la zona: “No obstante, en zonas alejadas van apareciendo algunas muestras aisladas (poseemos algunas versiones de Andalucía Occidental)”.

Como es habitual en los romances de cordel, en el *incipit* se especifica el lugar donde suceden los hechos, dato que se va modificando según el lugar donde se actualiza el romance. De esta forma tenemos en las versiones andaluzas, varias concreciones geográficas, y sólo una de Monleón: “En la provincia de Segovia” (vs.1, 2), “En la provincia de Murcia” (vs.3); “En la provincia de Cuenca” (vs.3 de *RGA, I, Cádiz*); “En la estación de Utrera” (vs.4, *ídem*); “En el pueblo de Clariné” (vs.1, 2 de *RGA, II, Huelva*), etc.

El tema que vertebra la narración del romance es la maldición que la madre lanza sobre el hijo que se cumple fatalmente con la muerte de éste. El motivo de “la maldición”, tiene hondas raíces en la literatura y salpica alguno de los romances más importantes de la baladística hispánica, como los pertenecientes al cerco de Zamora o *Lanzarote y el Ciervo del pie blanco*²⁵⁴. En la tradición moderna, según Pedrosa, *Los mozos de Monleón* es el tema más difundido de los que recrean este argumento.

Pero con ser el más importante, “la maldición” no es el único motivo folclórico que podemos encontrar estructurando la narración. Tenemos también “el conflicto generacional” que se traduce en la desobediencia del hijo y genera la ira de la madre y la acción de “torear”, como demostración de valor y virilidad²⁵⁵.

El esquema secuencial consta de varios momentos: 1º Situación inicial en la que los mozos se apresuran en terminar las tareas agrícolas para llegar a tiempo a la corrida de novillos; 2º La madre del mozo protagonista, Manuel Sánchez, se niega a darle la ropa limpia y le prohíbe ir a los toros; 3º El joven la desobedece

²⁵⁴ Véase el estudio de J. M. Pedrosa, “Los padres maldicientes: del *Génesis*, la *Odisea* y el *Kalevala* a la leyenda de Alfonso X, el romancero de la tradición oral moderna” en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 139-177, donde hace un recorrido por los más significativos romances que incluyen el motivo de la maldición. Entre ellos, en el apartado correspondiente al romancero tradicional, hace una especial referencia a *Los mozos de Monleón*.

²⁵⁵ Sobre el tema de los motivos en la narración de este romance véase el artículo de J.Luis Puerto “Los mozos de Monleón: oscura tragedia ritual”. Aquí se enfoca la corrida como un rito iniciático del joven que le llevaría a la edad adulta y por consiguiente a la emancipación de su madre.

abiertamente y la madre, incapaz de retenerlo, lo maldice; 4º Al llegar a torear al novillo, éste le da muerte, cumpliéndose así el augurio nefasto de la madre.

Queda muy patente la secuencia propia de la cuentística folclórica en la que se da una prohibición, una trasgresión y un castigo, que hemos visto en más de un romance también.

La rotunda negativa de la madre se debe a ocultas razones que van más allá del exceso de celo materno y que denotan una realidad que hasta hace poco tiempo se daba en el medio rural: la mantención de los padres a cargo de los hijos. El *incipit* recoge este dato que subyace a toda la tragedia que está por venir y aclara que los ingresos por el trabajo del hijo es el único medio de vida de la desprotegida viuda:

En la provincia Segovia habitaba una viudita
que tan sólo tenía un hijo para buscarle la vida. (vs.1)

Ante esta situación el hijo opta por la rebeldía y es su descaro al expresarla lo que enciende la cólera de la madre, que se erige así como el personaje negativo, como el obstáculo insalvable para la emancipación del joven. Y de alguna manera, con el castigo del mozo, se reivindica el principio de autoridad paterna, que ya hemos visto en otros romances, aún a costa de la desgracia de la parte más débil, representada siempre por los jóvenes, recordemos, por ejemplo, *Delgadina*.

En el aspecto expresivo, al igual que en el narrativo, observamos formas y motivos propios del lenguaje romancístico tradicional, que demuestra la evolución de este tema de cordel, como ya se apuntó antes: la ubicación temporal de los hechos, construida con una expresión formulaica: “Un domingo por la tarde a su madre le decía”(vs.3); la mención de “la ropa”: “- Madre, dame usted la ropa, que me voy a la corrida” (vs.3); “la rebeldía”, propia de la juventud: “Si usted no me da la ropa, yo la pideré emprestá”; y “la maldición materna”, muy formulaica, con la invocación de la divinidad, que marca el momento de máxima tensión dramática:

“Permita Dios de los cielos y la Virgen del Rosario // que si vas a la corrida que te traigan en un carro”(vs.3).

Seguidamente “el toro”, que simboliza tradicionalmente la muerte: “Ya salió Pepe García a torea(r) un toro negro, // le ha metido un arranque por el costado izquierdo” (vs.3). La secuencia de la muerte está muy amplificada con series paralelísticas de versos dedicados a describirla:

Ya lo suben para arriba ya lo bajan para abajo
y en la puerta la Victoria allí pararon el carro
y el pobrecito decía: - Que me muero, que me acabo.-
Ya lo suben para arriba, ya lo bajan para abajo
y en la puerta la viudita allí pararon el carro. (vs.3)

En el desenlace se dan dos opciones, la madre muere o, como en las versiones de la Campiña, enloquece. Es curioso el período de nueve meses dado para el hecho. La madre tarda el tiempo reglamentario de un embarazo en criar su locura, como si se tratara de un nuevo hijo:

A los nueve meses justos la viudita salió al campo
berreaba y pateaba como aquel toro bravo. (vs.3)

Por último, en los versos finales se recoge una moraleja, rasgo propio de los romances de cordel, a modo de advertencia a las madres: “La madre que tenga hijos un consejo le v(o)y a dar // que no eche maldiciones que le pueden alcanzar” (vs.3).

En algunas versiones de Cádiz aparece un personaje, a modo del tradicional mensajero, que advierte a los mozos del peligro del toro, pero no se ha recogido ese motivo en los textos de la zona.

POLONIA Y LA MUERTE DEL GALÁN

Este tema, tal como se presenta en la única versión recopilada en la Campiña, añade al romance de *Polonia* el de *No me entierren en sagrado*, que desde el punto de vista narrativo, se incorpora sin brusquedad como final de la historia. Ambos son romances muy menguados, según A. Pelegrín, pues el primero se situaría atendiendo al grado de conservación, en el apartado de “historias fragmentadas, trucas, estragadas” y el segundo en “historias incompletas, en límite hacia las formas líricas”²⁵⁶.

Se trata de un caso de contaminación, de los numerosos que existen en la baladística hispana, como hemos tenido ocasión de ver con anterioridad, y que obedece a los mismos motivos: el alargamiento de un romance escena, como es el de *Polonia*, con el fin de aumentar su materia narrativa y convertirlo en romance cuento, de más aceptación popular. Objetivo que podemos decir que no se consigue aquí, pues a pesar del alargamiento, el conjunto sigue siendo una balada de una sola escena.

En cuanto a los orígenes de ambos romances, según Piñero y Atero, el de *Polonia* es desconocido, aunque por sus características se podría concluir que no es muy antiguo²⁵⁷. Y en cuanto a *No me entierren en sagrado*, la mayoría de los estudiosos considera que derivan de *El pastor desesperado*, romance que incluye M. Pidal en su *Flor nueva* y que según éste “son unos versos repetidísimos”²⁵⁸.

En efecto, aunque en principio el enterramiento fuera de sagrado estaba relacionado con la muerte de amor, con posterioridad se ha utilizado como coletilla para otras composiciones con final de muerte, aunque ésta no sea por amor, como es el caso de *Polonia*.

²⁵⁶ Véase el apartado referente al grado de conservación del repertorio en el estudio de Ana Pelegrín, “Romancero infantil”, en *El romancero. Tradición y pervivencia*, 1989, pág. 358.

²⁵⁷ Véase las referencias a los orígenes de ambos romances en el comentario de Piñero y Atero, *RTM*, 1987, pág. 135.

²⁵⁸ M. Pidal, *Flor nueva*, 37ª ed., 1993, págs. 247-248.

En la actualidad es un romance muy olvidado: sólo se han recopilado 3 textos en la provincia de Cádiz, que son los que se publican en *RGA, I, Cádiz*, al que hay que sumar 1 de esta zona sevillana.

El tema central de la primera parte de la balada es la muerte trágica del protagonista a manos de amigos y parientes; y de la segunda, el deseo de no ser enterrado en el camposanto.

Los motivos que estructuran la narración y el discurso son muy tradicionales: “la noche oscura”, como marco escénico de sucesos trágicos y agente encubridor de los mismos, que aparece en los primeros versos, situando la acción; “la muerte a puñaladas”, contenida en una expresión formulística:

Una noche de relámpagos bien capotaíto en mi capa
la respuesta que me dieron llenarme de puñaladas. (vs.1)

Nada se dice del motivo de la discusión del protagonista con sus asesinos, sólo que no tuvo apenas tiempo de reaccionar.

Otro motivo tradicional es “el esposo malherido” que llega a la casa donde muere, que recuerda una escena similar en *La muerte ocultada* y que se expresa con una redundancia no exenta de fuerza dramática: “Ábreme, esposa mía // que vengo muerto y herido y las heridas son malas” (vs.1).

Ya en compañía de su esposa el moribundo inicia un monólogo en el que delata a quien lo ha herido. En este punto se inserta el segundo romance *No me entierren en sagrado*, que viene a dar cauce formal a un motivo también muy folclórico: “el testamento del muerto”. Así quedan unidos ambos temas con una correlación muy acertada y lógica:

Te encargo que si me muero no me entierre(n) en un sagrado
me entierre(n) en un verdecito donde no pase el ganado” (vs.1).

Y por último aparece un añadido claramente vulgar como es “el letrero” en la tumba con un mensaje póstumo: “de cabecera me pones un ladrillo colorado // con un letrero que diga: Aquí ha muerto el desgraciado” (vs.1).

De las versiones gaditanas, dos son muy similares a ésta de la Campiña, incluyendo, incluso, el motivo de los letreros y una (vs.2) presenta el tema de *Polonia* autónomo sin contaminar. En cambio no se ha documentado en las colecciones andaluzas ningún caso de *No me entierren en sagrado* como romance autónomo.

LOS PRIMOS ROMEROS

Al igual que *Los mozos de Monleón*, esta composición fue recogida por Dámaso Ledesma en su Cancionero salmantino de 1907 y posteriormente armonizada por García Lorca.

El romance, del que no se conocen versiones antiguas, ha adquirido una gran popularidad y es uno de los más extendidos en la tradición moderna, debido en parte a que ha sido grabado en discos en varias ocasiones y difundido a través de los medios de comunicación masiva.

Por lo general, en las encuestas recientes los transmisores son conscientes de su modernidad y saben que está grabado en discos, aunque ellos afirman conocerlo desde su infancia. La variabilidad de las versiones proporcionadas, en efecto, hace pensar que proceden de distintas fuentes de aprendizaje.

Como se ha dicho antes, es un romance muy sabido y, por lo tanto, bien representado en las colecciones andaluzas: en *RGA, I, Cádiz* se publican 5 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 2; en *R. Aljarafe*, 5; y en *R. Guadaíra*, 1; siguiendo la misma tendencia en la Campiña se han recopilado 6 versiones.

El tema central de la historia es la peregrinación a Roma de una pareja de enamorados para que los bendiga el papa. Como bien recuerdan Piñero y Atero, hay más de una pareja en nuestra literatura realizando el mismo camino, como Persiles y Segismunda²⁵⁹.

En *Los primos romeros* el viaje tiene una doble finalidad: una relacionada con la habitual purificación de los pecados, en este caso el prematuro embarazo de la romera; y otra que tiene que ver con la tradicional “dispensa papal” que había que obtener de Roma para que se pudieran casar los primos hermanos. Téngase en cuenta que este grado de parentesco queda muy cercano al incesto y es lógico que se impusiera un cierto control de la Iglesia sobre estas relaciones.

La fábula que se narra es bastante escueta, lo que ha llevado a algunos estudiosos a considerar que se trataba de una canción lírica y no de un romance. Aunque, como sabemos, el panorama romancístico está plagado de temas con tramas muy reducidas y eso no obsta para que se consideren romances. Así lo ha percibido M. Díaz Roig, cuyas conclusiones han dejado establecida la condición de romance de *Los primos romeros*²⁶⁰.

Las versiones andaluzas pertenecen a dos familias diferenciadas: una integrada por textos muy extensos y circunstanciados, como las versiones que se publican en *RGA, I, Cádiz*, que sobrepasan todas las cuarenta hemistiquios; y otra mucho más esencializada y reducida a la que pertenecen las de la Campiña, así como las de *RGA, II, Huelva*.

Este segundo grupo desarrolla un argumento básico que sería el siguiente: 1º Dos primos peregrinan a Roma para que el papa los autorice a casarse; 2º El papa los entrevista, preguntándole sobre la edad, lugar de nacimiento y, por supuesto, por sus pecados, para finalmente otorgarles el perdón y el permiso para casarse; 3º Los romeros se casan y seguidamente la joven da a luz una hija.

²⁵⁹ Véase el comentario de Piñero y Atero para el tema en *RTM*, 1987, pág. 232, de donde tomo los datos para la historia del mismo.

²⁶⁰ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, 1976, págs. 227- 231.

A pesar de la modernidad del romance, se observan elementos folclóricos en su composición: “el peregrinaje a Roma”, que hemos mencionado antes y con el que los amantes buscan la bendición:

Hacia Roma caminan dos pelegrinos
pa que los case el papa porque son primos. (vs.1)

Este *incipit* se mantiene en todas las versiones con gran uniformidad, a diferencia de los motivos siguientes, relativos a la entrevista del papa con los romeros. Por lo general éste hace tres preguntas, en series paralelísticas: sobre la edad, el nombre y el pecado:

Y el papa le pregunta que qué edad tienen,
ella dice que quince y él diecisiete.
Y el papa le pregunta cómo se llaman,
él le ha dicho que Pedro y ella que Ana.
Y el papa le pregunta que si han pecado
y él le ha dicho que un beso que le había dado. (vs.3)

Pero no siempre están los tres, a veces se elimina alguno, sobre todo el nombre (vs.1, 2), que es el menos relevante, quedando por su mayor fuerza semántica los relativos a la juventud de los protagonistas y el pecado cometido, que no es otro que un pecado de amor con la natural consecuencia de embarazo.

No con demasiada frecuencia pero sí esporádicamente aparece el motivo del “embarazo” en la baladística hispánica, a veces en romances importantes, con protagonistas de alta alcurnia, como *Conde Claros en hábito de fraile*. En todos ellos el matrimonio viene a solucionar un conflicto personal y familiar que no es otro que la pérdida del honor²⁶¹.

²⁶¹ Sobre el tema de la prometida embarazada se ha ocupado Enrique Baltanás en varios estudios: “Ropaje carolingio, realidad vulgar: Conde Claros en hábito de fraile”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 73-82; “Una heroína anónima del Romancero: la princesa de *Gerineldo*”, *Revista de Folklore*, 187 (1996), págs. 14-20; y “La boda de penalty: el romance de Los primos romeros o la resolución de un conflicto vulgar”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LII (1997), págs. 47-63.

La alusión al hecho se resuelve a veces con un eufemismo basado en un elemento simbólico tradicional, como es la referencia al agua, concretada en “el arroyo”, cuyo poder de fertilidad ha alcanzado a la joven que se ha atrevido a cruzarlo: “Le ha preguntado el papa que si han pecado // - Al pasar el arroyo le di la mano” (vs.1).

De forma solapada y no en todas las versiones aparece un motivo, si no muy frecuente, sí documentado en varios romances, recordemos *El cura y la penitencia*, como es la atracción hacia las jóvenes bellas por parte de hombres de iglesia: “Pelegrinita mía de buen parecer // dame tus ojos negros, yo te salvaré” (vs.1).

En la respuesta de la peregrina, muy certera, le recuerda al papa que por encima de su autoridad está la de Dios, en una secuencia que recuerda la de *Silvana*: “Si no me salva Usía me salva el cielo // que estos ojitos negros son pa el romero” (vs.1). A la bendición del papa de la unión de los enamorados le sigue un desenlace que contempla varias opciones:

- Un final abierto (vs.2, 5, 6), siguiendo la tendencia del gusto popular por las historias que dejan en el aire el misterio poético de un desenlace incierto:

Y la pelegrinita, que es vergonzosa,
se le ha puesto la cara como una rosa. (vs.5).

- Con matrimonio (vs.3, 4), solución recurrente en los amores consumados:

Las campanas de Roma ya repicaron
porque los pelegrinos ya se casaron. (vs.4)

- Con alumbramiento del hijo (vs.1):

Alquilaron el cuarto tuvo una niña,
de nombre le pusieron María Cristina. (vs.1)

L. COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS

EL RETRATO DE LA DAMA

En la tradición moderna es un tema en claro retroceso, que empieza a desaparecer del archivo memorial de los transmisores, y por lo tanto queda poco reflejado en las colecciones andaluzas: 2 versiones aparecen en *RGA, I, Cádiz*; y 1 se ha encontrado en la Campiña.

Difundida en pliegos sueltos esta canción formaba parte del repertorio que los ciegos cantaban en los pueblos para divertir a la gente y obtener unos recursos económicos. En los primeros versos quedan vestigios de este uso como canto público, que requería el permiso de la autoridad competente:

A cantar los mayos, señores, venimos
y para cantarla licencia pedimos.
Ya estamos cantando, no nos dicen nada,
señal que tenemos la licencia dada. (vs.1)

Se trata de una composición en la que en series paralelísticas de versos, de idéntica estructura y significación, se van describiendo cada una de las partes de la fisonomía de una dama. Cada par de versos contiene la referencia a una de esas partes: cabeza, cabello, frente, cejas, ojos, nariz, etc. y una comparación destinada a expresar su belleza y perfección. La mayoría de las veces la comparación usa términos muy manidos y estereotipados, pero otras veces la imagen es más poética y acertada: “Ay, niña, tu cabello qué fino y qué largo // con cintas de seda te lo van atando” (vs.1).

La gracia reside en que la descripción se hace de arriba hacia abajo, empezando por partes castas como la frente y descendiendo hasta llegar a sitios más impúdicos, lo que provoca la hilaridad de los oyentes.

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS Y LA BARAJA

Estas composiciones de temática religiosa mantienen conexiones a nivel temático y compositivo que permiten un estudio conjunto.

La primera se canta como villancico navideño y mantiene cierta energía y vigencia, como sucede con los temas con funcionalidad en la celebración de estas fiestas. Es una canción acumulativa, que consta de doce palabras relacionadas con la doctrina cristiana. Cada vez que se añade una nueva palabra, se repiten las demás hacia atrás, hasta llegar a la una.

Aún se puede recopilar con cierta facilidad, aunque los informantes sean reacios a cantarla por su extensión y por percibirla como muy antigua y lejana. En las colecciones andaluzas tiene una presencia satisfactoria: en *RGA, I, Cádiz* se publican 6 versiones; en *RGA, II, Huelva*, 6; en *R. Aljarafe*, 1; y en *R. Guadaira*, 1. En la Campiña se han recopilado 7 versiones.

Algo menos frecuente es *La baraja*, de la que tenemos 3 versiones en *RGA, I, Cádiz*; y 3 en *RGA, II, Huelva*, a las que hay que sumar las 3 encontradas en esta zona sevillana. Aquí, con la excusa de un soldado sorprendido en misa por su superior, se van enumerando todas las cartas de la baraja a las que se asigna una significación religiosa. Los textos son muy similares, debido a su aprendizaje en pliegos sueltos y a su corta vida en la tradición oral.

Ambas canciones comparten, como base común en su estructuración, la asignación de significados a una serie numérica, participando así de una tradición milenaria que asigna a los números valores simbólicos y poderes sobrenaturales. Ya hemos tenido ocasión de ver en distintos romances la reiteración de series ternarias de elementos: tres hermanas, tres días, tres niñas, tres años... y también, aunque en menor medida, el número siete.

En relación con la posible influencia del simbolismo numérico en el folclore español, A. Lorenzo Vélez, traza unas líneas generales donde queda patente la especial importancia de este elemento en las composiciones religiosas²⁶².

En canciones como *Las doce palabras retorneadas* y *La baraja*, los números están doblemente codificados: por una parte son depositarios de significados ancestrales y por otra son portadores de dogmas doctrinales religiosos.

Así el “uno” es el número de “el principio”, “el origen y el fin”, es decir, Dios. En la baraja esta identidad se mantiene:

Para empezar en el juego yo considero en el as
un solo Dios verdadero, sin Dios no puede haber na. (vs.1)

En *Las doce palabras retorneadas* el “uno” corresponde a la Virgen María, que de alguna manera, representa la maternidad, el origen de la vida y la fuerza creadora y supone la cristianización de ancestrales divinidades relacionadas con la fertilidad:

De las doce palabras retorneadas
dime la una:
la una es una,
que parió en Belén
y quedó pura. (vs.1)

El número “dos” simboliza la pareja, el dualismo vital, y no se manifiesta en las composiciones que nos ocupan con tanta claridad como el siguiente número el “tres”, cifra llena de simbolismo, predilecta en numerosas culturas, que se manifiesta en las creencias religiosas en más de un motivo: los tres Reyes Magos, los tres arcángeles, las tres Marías, las tres caídas, los tres días que Cristo estuvo enterrado antes de resucitar, etc.

²⁶² Sigo en parte los datos y conclusiones de A. Lorenzo Vélez, “Simbología del número en el folclore y en la canción tradicional”, *Revista de folklore* (Fundación Joaquín Díaz), nº 3 (1981), págs.27-33, donde hace un amplio recorrido por los significados numéricos y ejemplifica con los versos de estas dos composiciones.

Esta cifra se relaciona en *Las doce palabras retorneadas* con “las tres Marías” y en *La baraja* con “la Trinidad”, dogma de fe fundamental en el cristianismo: “En el tres yo considero las tres divinas personas, // las tres divinas personas y un solo Dios verdadero” (vs.1).

El “cuatro” es la cifra de lo organizado racionalmente, simboliza el cuadrado, la armonía y la fuerza. En el orden terrestre delimita el tiempo y el espacio con las cuatro estaciones y los cuatro puntos cardinales, además de los cuatro elementos que constituyen el mundo: tierra, aire, agua y viento. En nuestras canciones lo encontramos asociado a los Cuatro Evangelios, pilares del enorme edificio que es la cristiandad: “En el cuatro considero que son los Cuatro Evangelios, // aquél que no lo creyera parte no tendrá en el cielo” (vs.1).

Las dos canciones coinciden en asociar el “cinco” con el dolor de las llagas de Cristo, con lo que queda un poco desvinculado de su significación esotérica como número de la virilidad y el amor.

El “seis”, que ostenta un carácter de compilación con respecto a las otras cifras, se asocia en el ámbito religioso con la creación del mundo. Así en *La baraja*: “En el seis yo considero cuando Dios el mundo hizo, // los seis días trabajando y descansar el domingo” (vs.2).

En cuanto al “siete”, se trata de la cifra con más ascendencia en el aspecto simbólico y ritual. Lleva inherentes, según las creencias populares en las más diversas culturas, ocultas cualidades mágicas y es objeto de infinidad de supersticiones. En la naturaleza tenemos: los siete colores, los siete días de la semana, las siete notas musicales, los siete días del cambio de luna... Los períodos cíclicos de siete años también han ostentado una fuerte significación en la vida humana donde se han considerado cambios importantes relativos a la felicidad, el crecimiento, etc.

Centrándonos en el romancero, también hemos tenido ocasión de ver los períodos de siete años en más de un tema, como *Las señas del esposo*.

En relación con los motivos religiosos el “siete” es la cifra de los dolores de la Virgen, las virtudes principales, los pecados capitales, las palabras de la Cruz, los Sacramentos, etc. Tanto en *Las doce palabras retorneadas*: “Los siete, los siete dolores” (vs.5), como en *La baraja*: “En el siete considero que son los siete dolores // que pasó la Virgen pura por nosotros, pecadores” (vs.2), se ha optado por los dolores de la Virgen. No debemos pasar por alto el protagonismo e importancia de ésta, como todo lo femenino en el romancero, que también ocupa el número “nueve”: “los nueve, los nueve meses”.

A continuación el “diez” es la cifra que representa la plenitud y la perfección y su significado se asocia, como el siete, a períodos cíclicos. En su sentido religioso, casi siempre se relaciona con los Diez Mandamientos, que definen el comportamiento del buen cristiano, tal como lo vemos en *Las doce palabras retorneadas*: “Los diez, los diez Mandamientos” (vs.5).

El “once” es un número de transición relacionado con lo nefasto y violento, que en *La baraja* se ha reservado para el acto de la lanzada que se le dio a Cristo estando en la cruz: “En el caballo contemplo a los himnos del Calvario // cuando una lanzada a Cristo le dieron en el costado” (vs.3). En *Las doce palabras retorneadas* se asocia con las once mil vírgenes cristianas: “Las once, las once vírgenes” (vs.5).

Por último el “doce”, que al ser el número de los meses del año simboliza la vida y tiene también carácter cíclico. Ha poseído desde la más remota antigüedad un sentido sagrado y divino, relacionado con las doce constelaciones zodiacales. También la importancia de esta cifra es manifiesta en el mundo cristiano, donde tenemos: doce apóstoles, doce tribus de Israel, doce patriarcas, etc.

En Las doce palabras retorneadas aparecen los Apóstoles: “Las doce, los doce apóstoles” (vs.5) y en *La baraja* se le da un sentido de plenitud y totalidad simbolizando la divinidad: “En el rey considero que es un inmenso señor, // rey de los cielos, mar y tierra, la muerte de cruz sufrió” (vs.3).

Como vemos ambas composiciones han sido creadas para transmitir conceptos doctrinales cristianos siguiendo la tradición de dotar a los números de significados simbólicos, adaptándolos a la religiosidad. En algunos lugares “las doce palabras” han adquirido una funcionalidad especial y se han utilizado como conjuro para alejar el mal.

V. CONCLUSIONES

Llegados a este punto creo que es necesario hacer una recapitulación de todo lo expuesto a lo largo del trabajo con el fin de trazar un panorama esclarecedor de lo que ha supuesto la investigación del romancero en la *Campiña Oriental Sevillana* a pesar de saber que se repetirán muchas de las ideas ya dichas en los distintos apartados.

En primer lugar habría que hacer una reflexión sobre el grado de cumplimiento de los objetivos inicialmente planteados: hacer una recopilación sistemática y exhaustiva de la tradición oral en este enclave geográfico y establecer la relación del *corpus* conseguido con respecto a los ya existentes procedentes de Andalucía occidental, tanto de las provincias de Cádiz y Huelva, que pueden considerarse concluidas en cuanto a labores de encuesta y edición de textos, como las parciales de Sevilla, que junto con ésta quedarán integradas en la próxima publicación del romancero general de esta provincia.

No me cabe la menor duda, y así creo que puede desprenderse de la descripción de esta mitad oriental de la Campiña sevillana, que la elección de la zona ha sido, cuando menos, afortunada, y esto por varios motivos. Por una parte constituye una extensión geográfica importante, de aproximadamente la quinta parte de la provincia, suponiendo una aportación fundamental en la tarea de completar el mapa romancístico de Sevilla. Y por otra parte, el grupo de poblaciones que la componen se ha perfilado a lo largo de la investigación como un conjunto homogéneo y compacto con una identidad definida. El haber compartido un mismo recorrido histórico ha hecho que estas localidades hayan adquirido unas características afines en cuanto a la estructura social, económica y cultural, que corroboran la idea primera de que verdaderamente se trata de una zona susceptible de ser definida como conjunto y no de una mera suma de individualidades poblacionales.

Entre los rasgos definitorios propios habría que destacar en el aspecto histórico, el cúmulo de circunstancias que desembocaron en la creación de grandes latifundios y un muy desigual reparto de la riqueza, constituyendo un lastre que ha impedido en buena medida el normal desarrollo y evolución de la zona.

Pero si bien los cortijos y extensas propiedades eran escenario de duros trabajos para los habitantes de la Campiña, también actuaron como centros de agrupamientos humanos, donde la convivencia de los obreros tanto en las faenas como en los ratos de ocio favorecía la conservación y transmisión de numerosas manifestaciones orales, entre ellas, el romancero. Sin duda esto ha propiciado que en la actualidad aún se haya podido recopilar aquí una tan extensa y variada colección de romances.

En el aspecto social y económico, y como consecuencia natural de lo anterior, tenemos la existencia de una élite minoritaria que acapara la propiedad de la tierra y los recursos naturales, y de una clase mayoritaria de obreros sin ningún tipo de medios para su progreso personal y familiar. En este panorama, lo más irregular es la falta de una clase media a la que los trabajadores pudieran aspirar, perpetuándose, así, la fuerte vinculación humana al medio agrario como base de su subsistencia. Desde el punto de vista laboral, las tareas agrícolas, realizadas por cuenta ajena para los terratenientes, acaparan con diferencia sobre el resto de las actividades, la vida activa de la población. Ello ha derivado en la existencia de una economía muy precaria, extendiendo un patrón unánime de pobreza a la existencia de la población de estas tierras.

Desde el punto de vista cultural, pienso que es el marcado carácter rural lo que mejor define la idiosincrasia de esta subcomarca y lo que subyace a cualquier otra característica. Hondas y ancestrales raíces unen a las gentes de la Campiña a la tierra, que ha supuesto para ellos no sólo un lugar donde trabajar, sino un lugar donde aprender, donde expresarse y donde adquirir su propia personalidad.

A lo largo de la encuesta se ha entrevistado a 144 informantes, de los cuales, sólo una mínima parte son hombres, como sucede en el resto de las zonas andaluzas y panhispánicas, donde se pone de manifiesto el marcado carácter femenino del romancero a la hora de la transmisión. En efecto, la inmensa mayoría de los hombres abordados en la encuesta y a los que se les ha solicitado colaboración se han negado a ello por cortedad o por desconocimiento del tema. No obstante, en el conjunto de transmisores de este trabajo, constan varios hombres que no se ajustan a la visión generalizada sobre el informante masculino. Han sido hombres absolutamente dispuestos a informar, a los que no ha sido necesario convencer ni suplicar, portadores de unos repertorios importantes y muy afianzados.

Tampoco se cumplen con ellos las afirmaciones sobre ciertas preferencias temáticas por parte del sector masculino. Sus repertorios no son diferentes a los proporcionados por cualquier transmisora femenina.

Como característica común al conjunto de informantes habría que señalar el bajo nivel cultural predominante, consecuencia del también bajo nivel socio-económico propio de la zona y del que hemos hablado más arriba. La mayoría son analfabetos o semianalfabetos debido a su falta de escolarización y a la precocidad con que han accedido a la vida laboral para contribuir al mantenimiento de la familia. Lo primero pone de manifiesto la oralidad como fuente principal en una transmisión que carece casi por completo de soporte escrito para producirse. Y lo segundo, el afianzamiento que se hace del aprendizaje oral en las edades tempranas de la vida.

Informantes que han trabajado precozmente, sin tiempo para ir a la escuela, han proporcionado romanceros muy sólidos, aprendidos desde la niñez, grabados a fuego en la memoria con la repetición machacona de horas, días y años, de durísimo trabajo en el campo o talleres artesanales muy primitivos. Mujeres como Josefa Gómez, Carmen Moncayo, M^a Dolores Moreno, Dolores Palma, Lugarda Hidalgo,

Pastora Caro..., y hombres como Antonio Gómez, Francisco Andrade y Antonio Borja han cantado versiones larguísimas sin ni siquiera titubear.

En cuanto a la edad, decididamente el romancero se encuentra, cada vez más, refugiado en la memoria de personas mayores que vivieron en su adolescencia inmersos en un ambiente de utilización de los romances de forma espontánea. En la actualidad los grandes portadores del saber romancístico tienen de 60 años en adelante. Aún así, habría que hacer ciertas puntualizaciones puesto que la media de edad puede oscilar sensiblemente de unas localidades a otras. Por ejemplo, en Cañada Rosal, Écija, El Rubio, Herrera, La Campana y Fuentes de Andalucía, la edad de las principales informantes es muy avanzada. En esta última, cuya encuesta se hizo hace once años, muchas de ellas hoy en día no hubiesen podido ya informar. Esto quiere decir que la esperanza de pervivencia del romancero en estas localidades se ve reducida a muy pocos años.

En cambio en Marchena, Marinaleda, Lantejuela y La Puebla de Cazalla se han encontrado muchos informantes de 60 años o menos, como Mercedes Hidalgo (58 a), que suponen un rejuvenecimiento del romancero en esta zona y la posibilidad de que perdure aún un período largo de tiempo.

Junto a este grupo de informantes aparece otro, muy distinto en lo que a nivel cultural se refiere y cuyo aprendizaje del romancero ha corrido por otros derroteros. Se trata de un conjunto de informantes, de bastante menos edad (entre 40 y 49 años): M^a Carmen Hidalgo, Isabel Jiménez Acuña, M^a José Arreza, Francisco Reina..., que poseen preparación académica y se han interesado por los romances como valores culturales. Aunque sus repertorios no son tan extensos ni tan bien afianzados como los anteriores, su vocación por el tema puede ser muy valiosa para su difusión en los medios escolares o municipales.

La encuesta, que se ha realizado siempre de forma individual ha tenido lugar en dos momentos: en 1994-1995, en Fuentes de Andalucía y en los últimos meses, final de 2005 y principios de 2006, en el resto de las localidades que componen la zona, proporcionando el conjunto de textos que componen el *corpus*.

En esta colección se presentan 484 versiones correspondientes a 85 temas distintos, incluidos los procedentes de otras encuestas anteriores a la mía. No me cabe la menor duda de que se puede considerar un resultado muy satisfactorio en todos los aspectos. Los temas no sólo son cuantiosos, sino que están bien representados en general, habiéndose recopilado de la mayoría más de una versión. De otros, por supuesto, los más difundidos, numerosas versiones. Estamos, pues, ante un corpus que representa con dignidad el romancero de la zona y en el que encontramos variedad y riqueza.

También habría que destacar la entereza con que se mantienen las versiones, pues los textos de final trunco son una minoría frente a los que llevan la narración hasta el final. No hay que confundir un texto trunco con un texto de final abierto, tan propios del romancero andaluz, pues en los primeros la historia está mediada e inconclusa y en los segundos no hay una secuencia que explicita el desenlace pero la fábula está desarrollada en su totalidad y el informante no percibe que le falte nada.

El hecho de las versiones muy completas demuestra, por una parte, la excelente memoria generalizada de los informantes de la zona y por otra un cierto conservadurismo en el carácter de éstos. Ya hemos hablado en varias ocasiones anteriores de su vinculación al campo y del predominio de una cultura rural que impone apego a las tradiciones.

La tendencia conservadora de la zona se manifiesta también en la aparición de temas no demasiado frecuentes en Andalucía como *Conde Claros en hábito de fraile*, del que se han recopilado tantas versiones como en toda la provincia de Cádiz, *La dama y el pastor*, *Hermanas reina y cautiva*, *Los celos de*

san José, Polonia y la muerte del galán, Lucas Barroso, La cabrera devota elevada al cielo, etc.

Por último, hacer hincapié en que, aun con sus peculiaridades, el romancero de la Campiña Oriental participa de las características que son propias del romancero andaluz, conjunto en el que se inserta y al que pertenece.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

COLECCIONES Y ROMANCEROS GENERALES

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Romancero de Castilla* (1906, 1908 y 1920), Valladolid, Dip. Provincial, 1982.

ALVAR, Manuel, *El Romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971.

COSSÍO, José M^a de, *Romances de tradición oral*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1947. (Col. Austral 762).

DÉBAX, Michelle (ed.), *Romancero*, Madrid, Alambra, 1982.

DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.

DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.), *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, est. Preliminar de Samuel Armistead, Barcelona, Crítica, 1994 (“Biblioteca Clásica”, 8).

DURÁN, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, ... 2 vols.*, Madrid, Rivadeneyra, 1849-1851 (reimpreso en la BAE, vols. X y XVI, Madrid, Atlas, 1945).

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.), *Romancero viejo. Antología*, Madrid, Castalia, 1987.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), *Apéndices y suplemento a la “Primavera y flor de romances” de Wolf y Hofmann*, tomo IX de *Antología de poetas líricos castellanos*, en *Edición Nacional de las OC de Menéndez Pelayo*, tomo XXV, Santander, Aldus, 1945.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos que recogió de la tradición antigua y moderna*, Madrid, La Lectura, 1928. Trigésima séptima edición, Madrid, Espasa Calpe, 1993. Colección Austral.

----- *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, 12 vols., Madrid, CSMP-Gredos: I, Rafael Lapesa y cols., (eds.), *Romancero del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, 1957; II, Diego Catalán, (eds.), *Romancero de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, 1963; III, IV y V, D. Catalán y cols. (eds.), *Romances de tema odiseico*, 1969-1972; VI, VII y VIII, D. Catalán, Jesús A. Cid y cols. (eds.), *Gerineldo, el paje y la infanta*, 1975-1976; IX, Antonio Sánchez Romeralo y cols. (eds.), *Romancero rústico*, 1978; X-XI, D. Catalán y cols. (eds.), *La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas*, 1977-1978; XII Beatriz Mariscal de Rhett (ed.), *La muerte ocultada*, 1985.

----- *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1953.

PIÑERO, Pedro M.(ed.), *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

----- y Virtudes ATERO (eds.), *Romancero de la tradición moderna (RTM)*, Sevilla, Fundación Machado-Texto e Imagen, 1987.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.), *Romancero*, Madrid, Akal, 1992.

WOLF, Fernando J. y Conrado Hofman (eds.), *Primavera y flor de romances* (Berlín, 1856), reimpreso en M. Pelayo, *Antología de poetas líricos*, t.VIII de la Edición Nacional de las OC, XXV, Santander, Aldus, 1945.

Romancero judeo-español.

ANAHORY LIBROWICZ, Oro (ed.), *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*, Madrid, CSMP, 1980.

----- *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1971, 2ª ed.

ARMISTEAD, Samuel G., con la col. de Oro Anahory Librowicz, *Romances judeo-españoles de Tánger, recogidos por Zarita Nahón*, Madrid, CSMP, 1977.

----- Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano (eds.), *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo –índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid, CSMP, 1978.

----- y Joseph H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley, University of California Press, 1971.

BÉNICHOU, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968.

BENMAYOR, Rina, *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*, Madrid, CSMP, 1979.

COLECCIONES ANDALUZAS

ALCAIDE AGUILAR, J. Pablo, *El Romancero. Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla*, Sevilla, Ayto. de La Puebla y C. San Fernando, 1992.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan, *Cancionero y romancero de Belda (Cuevas de San Marco)*, Málaga, Diputación Provincial, 1999.

ESCRIBANO PUEO, M^a Luisa y cols., *Romancero granadino de tradición oral. Primera flor*, Granada, Univ. de Granada, 1990.

----- *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor*. Granada, Univ. de Granada, 1995.

FLORES MORENO, Dolores, *El Romancero de tradición oral en Fuentes de Andalucía*, Sevilla, Dip. Provincial y Ayto. de Fuentes de Andalucía, 1997.

GARCÍA, J.M y V. Garrido (dirs.), *Literatura de tradición oral en Sierra Mágina*, Jaén, Delegación de Educación y Ciencia, 1991.

- GRINA, Juan, *Esturre: historia, cultura, tradición y geografía*, Granada, Gráficas La Madraza, 1994.
- GUERRERO VILLALBA, J.A. y J.M. Serrano, “Tradición oral y pervivencia poética. Interferencias discursivas internas en dos romances colectados en Vera (Almería), hoy” en *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 15 (1995), Págs. 207-228.
- LAGUNA, M. y Dolores Belmonte, *Romances de la comarca de Baza y zonas limítrofes*, Granada, Port-Royal Ediciones, 1996.
- MARTÍN PALMA, J. y G. Tejerizo, *Cancionero popular de la provincia de Granada. Canciones y romances del Temple*, Granada, Diputación Provincial, 1997.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan, “El romancero de Güejar-Sierra (Granada)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XII (1956), págs.360-386 y 495-543.
- NIETO SERRANO, José, *Cancionero anónimo y popular de Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1984.
- PEDRAZA, F. y F. Jiménez, “Romances y canciones populares cordobesas y jiennenses” en *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, 4, 1984.
- y Virtudes ATERO (eds.) *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986 (“Biblioteca de la cultura andaluza”, 53).
- PÉREZ CLOTET, “Romances de la Sierra de Cádiz”, en *Obra literaria de Pedro Pérez Clotet*, (Sociedad de Estudios históricos jerezanos, 1940), 2 vols. I. Poesía, ed. de J. M^a Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005, págs. 215-282.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Notaciones musicales de Manuel Castillo, Cádiz, Fundación Machado y Diputación Provincial de Cádiz, 1986.

- y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, [RATO], Sevilla, Editoriales Andaluzas unidas, 1986.
- [RGA, I, Cádiz], Piñero Ramírez, Pedro M. (dir.), *Romancero General de Andalucía*, vol. I, *Romancero de la provincia de Cádiz*, ed. de Virtudes Atero con la colaboración de Antonio J. Pérez Castellano, Enrique Baltanás y M^a Jesús Ruiz Fernández, Cádiz, Fundación Machado-Univ. de Cádiz, 1996.
- [RGA, II, Huelva], Piñero Ramírez, Pedro M. (dir.), *Romancero General de Andalucía*, vol II, *Romancero de la provincia de Huelva*, ed. de P. Piñero, Antonio J. Pérez Castellano, J. Pedro López Sánchez, Enrique Baltanás y Manuel Fernández Gamero, Sevilla, F. Machado- Univ. de Huelva, 2004.
- [R. Aljarafe] LÓPEZ SÁNCHEZ, J. Pedro, *El Romancero de hoy en el Aljarafe*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 1997. Prólogo de E. Baltanás y A. Pérez Castellano.
- [R. Arahal] Alcaide Aguilar, Juan Pablo, *Romancero tradicional de Arahal*, Sevilla, Diputación Provincial y Ayto. de Arahal, 2000.
- [R. Guadaíra] FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel, *Romancerillo del Guadaíra, I (Romances de la tradición oral moderna de Alcalá de Guadaíra)*, Sevilla, Ayto. de Alcalá de Guadaíra y Fundación Machado, 2002.
- TORRES, M^a Dolores, *Cancionero popular de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses, 1972.
- VÁZQUEZ LEÓN, Antonia M^a, *El Romancero de Fernán Núñez*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993.

ESTUDIOS

ALCAIDE AGUILAR, J.F., *Marchena histórica y monumental*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.

ALSINA, Jean y Vincent Ozanam (coord.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse- Le Mirail, 2001.

----- “No me puedo detener”, Ensayo de lectura aproximadamente greimasiana del *Romance de una gentil dama y un rústico pastor*”, en J. Alsina y Vincent Ozanam, *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, 2001, págs. 31-40.

ALVAR, Manuel, “Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán”, en *Estudis Romànics*, III, pág. 57-58, 1951-1952.

----- “Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)” en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* [1970], Barcelona, Planeta, 1974, 2ª ed. corr. y muy aumentada, págs. 365-384.

----- *Estudios de literatura popular malagueña*, Málaga, Diputación de Málaga, 1989.

----- *Granada y el romancero*, Granada, Universidad de Granada, 1990. Introducción de José Lara Garrido. Edición facsímil de la primera [1956].

ARENILLAS TORREJÓN, J.A., *Arquitectura civil en Marchena en el s. XVIII*, Sevilla, Ayto. de Marchena, 1990.

ARMISTEAD, Samuel G., “El antiguo romancero sefardí: Citas de romances en en himnarios hebreos (s.XVI-XIX)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX, 1981, págs.453-512.

----- “Estudio preliminar”, en Paloma Díaz-Mas (ed.), *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. XII-XIII.

ATERO, Virtudes, Tesis doctoral inédita, *Estudio del romancero de la Serranía de Cádiz*, dirigida por Pedro Piñero y presentada en Sevilla en 1986.

----- “La adúltera del cebollero, un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana”, *Tavira*, 3, 1986, págs. 5-17.

----- “El romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de Delgadina”, en *Draco. Revista de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz*, 1, 1989, págs. 37-50.

----- “El romancero infantil: aproximaciones a otro nivel de la tradición”, *Draco. Revista de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz*, 2, 1990, págs. 13-34.

----- “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía, III. Cádiz (1993-1999), en P. Piñero y cols. (eds.), *La Eterna Agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 405-422.

----- “Alba, Catalina, Elena y otras adúlteras del romancero”, en J. Alsina y Vincent Ozanam, *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, 2001, págs. 41-62.

BALTANÁS, y Antonio J. Pérez Castellano, “Por la Sierra de Aracena... Balance de dos encuestas romancísticas (1991-1992)”, *Aestuarium. Revista de Investigación*, 2 (1994), págs. 122-144.

----- y Antonio J. Pérez Castellano, *Literatura oral en Andalucía*, Sevilla, Fundación Machado-Editorial Guadalmena, 1996.

----- “Una heroína anónima del Romancero: la princesa de *Gerineldo*”, *Revista de Folklore*, 187 (1996), págs. 14-20.

----- “Un romance muy raro en el Sur; en torno al Conde Claros de Hinojales (Huelva)” en *Aestuarium. Revista de Investigación*, 5 (1997), págs. 225-250.

----- “La boda de penalty: el romance de Los primos romeros o la resolución de un conflicto vulgar”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LII (1997), págs. 47-63.

----- “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *Conde Claros en hábito de fraile* en la tradición moderna” en P. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y Canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 73-82.

----- “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía I. La Andalucía Oriental: de Córdoba a Almería” en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 387-392.

-----, Manuel Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano, “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía II. Las provincias de Huelva y Sevilla (1984-1999)” en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 393-403.

-----, “Exploración del romancero tradicional moderno en Andalucía: de Córdoba a Almería”, en P. Piñero y cols. (eds.) *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 387-392.

BÉNICHOU, Paul, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.

BERLANGA, Alfonso, *Poesía Tradicional. Lírica y romancero*, Madrid, ed. Alce, 1978.

BOTTA, Patrizia, “El romance de *El palmero* e Inés de Castro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, en prensa.

CALDERO, José E. y Juan MÉNDEZ, *Écija artística y monumental*, Sevilla, Gráficas Sol, S.A., 1992.

- CALVO, Raquel, Concepción ENRÍQUEZ, Paloma ESTEBAN y J.Luis FORNEIRO, “Mecanismo de tradicionalización de un tema romancístico: *Los presagios del labrador*”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 111-127.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, “Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances”, en B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez (eds.), *Estudios dedicados a Mercedes Díaz Roig*, 1992, págs. 147-158.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- CATALÁN, Diego, *Siete siglos de romancero* (Historia y poesía), Madrid, Gredos, 1969.
- y Samuel G. Armistead (eds.), *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970.
- *El Romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional* (Madrid, 1971), Madrid, CSMP, 1972.
- “El valle de Alcudia, encrucijada del Romancero”, en Samuel Armistead y cols. (eds.), *El Romancero hoy: I. Nuevas fronteras. II Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP-Gredos, 1979, pág. 275.
- “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica. Revista de Antropología*, LII, 1982, págs. 53-66.
- “Hacia una poética del romancero oral moderno” en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Salamanca, Asoc. Int. de Hispanistas-Cons. Gen. de Castilla y León-Univ. de Salamanca, 1982, págs. 283-295.
- y cols. *Catálogo general del Romancero panhispánico*, vols. 1-3: 1. A, *Teoría general y metodología del Romancero panhispánico*. 2 y 3, *El Romancero panhispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-1984.

- “Las fórmulas del discurso y el lenguaje figurativo del romancero”, en *Catálogo general del Romancero*, 1.A, págs. 171-195.
- , “El campo del romancero. Presente y futuro”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 29-47.
- *Arte poética del romancero oral. Parte 1, Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI y FRMP, 1997.
- *Arte poética del romancero oral. Parte 2, Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI y FRMP, 1997.
- *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la humanidad (historia documentada de un siglo de historia)*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- CATARELLA, Teresa, *El Romancero gitano – andaluz de Juan José Niño*, pres. de P. Piñero, Sevilla, Fundación Machado, 1993.
- CID, Jesús Antonio, “El romancero tradicional hispánico. Obra indefinida y campo abierto”, *Ínsula*, 567, Marzo, págs. 1-7.
- “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916)” en P. Piñero y cols. (eds.) *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 23-61.
- [*De balada y lírica*, 1994] Catalán, Diego y cols. (eds.), *De balada y lírica. III Coloquio Internacional* (Universidad Autónoma de Madrid, 1982), 2 vols., Madrid, FRMP y Universidad Complutense, 1994.
- [*De la canción de amor a las soleares*] Piñero Ramírez, Pedro M.(ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla, FM-Univ. Sevilla, 2004.

DE LA CAMPA, Mariano (ed.), *Antología de la épica y el romancero*, Barcelona, Hermes, 1999.

DÉBAX, Michelle, “En torno a la edición de romances”, en P. Jauralde y otros (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited, 1990, págs. 43-59.

----- “Análisis del motivo del Poder del canto en tres romances: *Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo*” en *De Balada y Lirica, 1. 3º Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-niv. Complutense de Madrid, págs. 285-297.

DELPECH, François, “La doncella guerrera: Chansons, contes, rituels”, en *Forma breves del relato (Coloquio de la Casa de Velásquez...1985)*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza, 1986, págs. 57-86.

DEVOTO, Daniel, “Pisó yerba enconada”, en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 170-187.

----- , *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974.

DEYERMOND, Alan, “Las imágenes en el romancero fronterizo: un estudio de cuatro tradiciones” en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 39-54.

DI STEFANO, Giuseppe, *Sincronía e diacronia nel Romancero (Un esempio di lettura)*, Pisa, Università di Pisa, 1967.

----- “El rey que mira. Poder y poesía en el romancero viejo” en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero*, Valencia, Universitat de Valencia, 2000, págs. 127-156.

----- “El Romance de la muerte de don Fadrique y modelos temático-narrativos entre romancero y cancionero”, en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 73-86.

DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

----- “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance *Las señas del esposo*” en Samuel Armistead y cols. (eds.) *El Romancero hoy: Poética*, 1979, págs. 121-123.

----- *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México, 1986.

----- “El romancero tradicional en América. Difusión y características” en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 651-666.

----- “La expresividad poética”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, vol. II, Los Ángeles-Madrid, Porrúa, 1990, págs. 333-342.

----- “Los romances con dos núcleos de interés” en *De balada y Lírica, 1. 3º Coloquio Internacional sobre romancero*, vol. I, Madrid, Fundación Menéndez Oidal, Univ. Complutense de Madrid, pág. 233-246.

DÍAZ VIANA, Luis, “Voces Nuevas, viejos planteamientos: la recopilación de romances”, en P. Piñero y cols. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 15-21.

DÍAZ, Joaquín y otros (eds.), *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid, I, Romances tradicionales*. Valladolid, 1978.

DURÁN MEDINA, Carmen, ““El cancionerillo de Aznalcázar. Aproximación a la bamba”, en P. Piñero y cols. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 169-190.

DURÁN RECIO, V. y A. PADILLA MONGE, *Evolución del poblamiento antiguo en el término municipal de Écija*, Sevilla, ed. Gráficas Sol, S.A., 1989.

[*El Romancero hoy*, 1979] Armistead, Samuel G., Diego Catalán y Antonio Sánchez Romeralo Diego Catalán y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: 1. Nuevas fronteras, 2. Poética, 3. Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. II Coloquio Internacional (University of Carolina, Davis, 1977), 3 vols., Madrid, Gredos, 1979.

[*El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989] Piñero Ramírez, Pedro M., Virtudes Atero, Enrique Baltanás y M^a Jesús Ruiz (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. IV Coloquio Internacional (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 1987), Cádiz, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

ENTWISLE, William, “Blancaniña”, en *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, págs. 159-164.

----- “El conde Olinos”, en *Revista de Filología Española*, XXXV, 1951, págs. 237-248.

----- *European Balladry* (1939), Oxford, University Press, 1969.

[*Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992] Garza Cuarón, Beatriz e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992.

FERNÁNDEZ GAMERO, M., “En busca del informante perdido. Nuevas aportaciones a la encuesta de campo” en P. Piñero y cols. (eds.) *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 251-262.

FÍLTER RODRÍGUEZ, J.A., *Las colonias sevillanas de la Ilustración. Cañada Rosal, El Campillo y La Luisiana. 1767-1835*, Sevilla, Ayto. de La Luisiana y Cañada Rosal-Diputación Provincial-Caja San Fernando, 1996.

FRENK, Margit (ed.), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia 1978.

----- *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1989.

- “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en P. Piñero, (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez*, Sevilla, Univ. Sevilla – FM, 1998, págs. 159-182.
- “El romancero y la antigua lírica popular”, en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 39-53.
- *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispana (s. XV a XVII)*, 2 vols. México, UNAM-El Colegio de México- FCE, 2003.
- *Poesía lírica hispánica, 44 estudios*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.
- GALINDO, Esperanza, M^a Carmen De la Vega y Kart HEISEL, “Hacia una exploración sistemática del Romancero en Andalucía occidental”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 521-548.
- GARCÍA MARTÍN, J.M^a, “Algunos aspectos formales del vocativo en el romancero viejo”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 279-293.
- GARCÍA SURRALLÉS, Carmen, “Un romance de pastores en tierras marineras”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 501-511.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Julio, *Repartimiento de Sevilla*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1951.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, 1985.

GONZÁLEZ, Aurelio, “El motivo como unidad narrativa mínima en el romancero”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, Cádiz, FM-Univ. Cádiz, 1989, págs. 51-55.

GUTIÉRREZ ESTEVE, Manuel, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1978, págs. 551-579.

----- *El incesto en el Romancero popular hispánico: un ensayo de análisis estructural*, Madrid, Univ. Complutense, 1981.

[*La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001] Piñero Ramírez, Pedro M., J. Luis Agúndez, E. Baltanás, M. Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 2001, (Col. *De viva voz*, 3).

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Andalucía a fines de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000.

LECERTUA, Jean Paul, “Le jardin de Mélibée (Métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Celestina*”, en *Trames. Travaux et mémoires de l’Université de Limoges, U.E.R. des lettres et sciences humaines*, Limoges, Univ. Limoges, 1978, II, págs. 105-138.

LEVI. Enzo, “El romance florentino de Jaume de Olesa”, en *Revista de Filología Española*, XIV (1927), págs.134-160.

[*Lírica popular/Lírica tradicional*] Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Lírica popular, lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Madrid, Univ. de Sevilla-FM, 1998, págs. 217-253.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *La conquista de Antequera en el Romancero y en la épica de los Siglos de Oro*, Sevilla, Anales de la Univ. Hispalense, 1955.

- “Los romances de *Gerineldo y la Condesita* y el del *Conde Olinos* en el cancionero folklórico de Antequera”, en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos, 1983, págs. 233-244.
- “El romance de *Tamar* y la canción de *La dama y el pastor* en el Cancionero folklórico de Antequera, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 293-302.
- “El romance de *El prisionero* en el cancionero folklórico de Antequera” en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, II, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, págs. 379-382.
- “El romance de la *Blanca Niña* en la poesía oral de Antequera” en P. Piñero y cols. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 63-71.
- MACKAY, Angus, “The ballad and the frontier in late mediaeval Spain”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), págs. 15-33.
- *La España de la Edad Media. Desde la frontera hasta el Imperio (1000-1500)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”, e *Revista de Filología Española* VII, 1920, págs. 229-338.
- *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939, 6ª ed., 1958 (“Austral”, 55).
- “Los romances de Don Bueso” en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, págs. 103-112.
- *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 3 vols., Espasa Calpe, 1953.
- , Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC, 1954.

- *Los godos y los orígenes de la epopeya española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- , *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973 (“Obras Completas”, XI).
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos [Romancerillo catalán]*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853.
- MITRE, Emilio, *La España Medieval. Sociedades. Estados. Culturas*. Madrid, Ed. Istmo, 1979.
- MIZRAI MORTON, Marguerite, “Tamar: Variations on a Theme”, en *El Romancero hoy: Poética. II Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Univ. of California, 1979, págs. 305-311.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente: mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981.
- MORENO ALONSO, Manuel, *Historia de Andalucía*, Sevilla, ed. Alfar, 2004.
- O. GERICKE, Philip, “Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s.XX*, Cádiz, FM-Univ. Cádiz, 1989.
- PAREJO DELGADO, Carlos, *El medio rural en Andalucía*, Málaga, ed. Ágora, 1995, cap. “La Campiña”, págs. 48-77.
- PAYRO CARRIÓ (ed.), Ovidio, *Las metamorfosis*, ed. y traducción de F. Payro Carrió, Barcelona, Edicomunicación, 1995, Libro VI, cap. IV-V, págs. 109-115.

PEDROSA, José Manuel, “El cancionero tradicional andaluz: historia poética y dimensión panhispánica” en P. Piñero y cols. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 97-118.

----- “Los padres maldicientes: del *Génesis*, la *Odisea* y el *Kalevala* a la leyenda de Alfonso X, el romancero de la tradición oral moderna” en P. Piñero y cols. (eds.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, 2001, págs. 139-177.

PELEGRÍN, Ana, *Cada cual atiende su juego*, Madrid, Cincel, 1984.

----- *La aventura de oír*, Madrid, Cincel, 1986.

----- “Romancero infantil”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 355-369.

----- “Romances del repertorio infantil en América”, en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 30, 2001, dedicado a *El Romancero tradicional y el corrido*, págs. 74-77.

PÉREZ VIDAL, “Santa Irene (Contribución al estudio de un romance tradicional) en *RDTP*, IV, 1984, págs. 518-569.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., y Virtudes ATERO, “El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de Micrófilo a hoy”, en *Philologia Hispalensis. Homenaje a Juan Collantes de Terán*, vol. IV, año IV, fasc. 1, 1989, págs. 241-254.

----- y Virtudes ATERO, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, 1989, págs. 463-477.

----- y E. BALTANÁS, (eds.), *Micrófilo, Folk-Lore Guadalcanalense*, Alcalá de Guadaíra, Guadalmena, 1992 (Col. “Textos andaluces”).

- y Virtudes ATERO, “*La bella en misa gaditana: un revuelo erótico-festivo en el templo*” en Garza Cuarón, Beatriz e Y. Jiménez de Báez (eds.) *Estudios dedicados a M. Díaz Roig*, 1992, págs. 315-323.
- “*El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna*”, en *Lírica popular, lírica tradicional*, 1998, págs. 217-253.
- “La configuración poética de la versión *vulgata* de Don Bueso”, en Rogelio Reyes, Mercedes de los Reyes y Klaus *Wagner* (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje a Francisco López Estrada*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 2000, págs. 113-136.
- “La mala hierba: de la canción infantil al romancero antiguo” en J. Alsina y Vincent Ozanam (coords.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, Toulouse, CNRS-Univ. de Toulouse-Le Mirail, 2001, págs. 117-134.
- “Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, en P. Piñero Ramírez, ed., *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”, (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, Sevilla, Fundación Machado-Univ. de Sevilla, 2004, págs.481-497.
- “De lo que aconteció a la reina doña Ginebra en el camino de Córdoba”, en P. Piñero (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, 2 vols., Sevilla, Univ. de Sevilla, 2005, págs. 967-984.
- “Un guapo se pasea por la villa: De las coplas del pasado a las coplas del presente” en Eva B. Castro, Laura Mier, Laura Puerto y María Sánchez, (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial...*, IV Congreso Internacional de Lyra Minima (Salamanca 2004), Salamanca, SEMR-IHL, Salamanca, 2006, págs. 111-130.
- PUERTO, José Luis, “Los mozos de Monleón: oscura tragedia ritual” en *Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz)*, nº 95, 1988, págs. 154-159.

- RAMÍREZ OLID, José, *Osuna durante la Restauración (1875-1931)*, Sevilla, Ayto. de Osuna, 1996.
- RAMOS SUÁREZ, M., *El patrimonio cultural de Marchena y la ocupación napoleónica*, Sevilla, Ayto de Marchena, 1999.
- RAVÉ PRIETO, J.Luis, *La muralla y el Alcázar de Marchena*, Sevilla, Ayto. de Marchena, 1993.
- RICO, Francisco, “Canto y cuento” en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 2ª ed., 1991, págs. 33-46.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, “El romancero, historia de una frustración”, en *Literatura, historia, alineación*, Barcelona, Labor, 1976, págs. 105-146.
- “El amor y la mujer en el *Romancero* viejo castellano”, en Claude Bremond y Sophie Fisher (eds.), *Le “Romancero” Iberique. Genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Collection de la Casa de Velásquez, 1995, págs. 73-84;
- [*Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999] Piñero Ramírez, Pedro M., Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, FM, 1999. (Col. De viva voz, 1).
- RUIZ FERNÁNDEZ, Mª JESÚS, “La Poética del personaje en el lenguaje romancero” en José Antonio Hernández (ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz Univ. de Cádiz, 1990.
- *El romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez, 1991.
- “Hacia una definición del personaje en el romancero tradicional bajoandaluz”, en *El Folklore andaluz*, 2ª época, 7, (1992) págs. 137-149.
- *La tradición oral del campo de Gibraltar*, Cádiz, Dip. de Cádiz, 1995.
- RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio, *Excavaciones arqueológicas en Écija*, Sevilla, ed. Autor-Editor, 1987.

- RODRÍGUEZ-BUZÓN, M. *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.
- SALAZAR, Flor, “Arte nuevo de recolección de romances tradicionales” en Voces Nuevas del Romancero castellano-leonés, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 2 vols., 1982.
- “El romancero vulgar en el contexto del Romancero oral”, *Ínsula*, 567, *Las voces del romancero*, Marzo, 1994, págs. 23-25.
- *El romancero vulgar y nuevo*, con la guía y concurso de Diego Catalán, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense, 1999.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, en Diego Catalán y otros (eds.), *El Romancero de la tradición oral moderna: Primer coloquio internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal – Univ. Madrid, 1972, págs. 207-231.
- “El romancero oral ayer y hoy: Nuevas fronteras”, en S. Armistead, D. Catalán y A. Sánchez Romeralo (eds.), *II Coloquio Internacional*, I, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-University of California, págs. 15-51.
- Samuel Armistead y Suzanne H. Petersen *Bibliografía del romancero oral*, I, Madrid, CSMP-Gredos, 1980.
- “La edición del texto oral”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited, 1990, págs. 69-77.
- [*Sevilla y la literatura. Homenaje a Francisco López Estrada*, 2000] Reyes, Rogelio, Mercedes de los Reyes y Klaus Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje a Francisco López Estrada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

- SUÁREZ ROBAINA, Juana R., “Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico”, donde se exponen las conclusiones de su Tesis Doctoral, *Formas y funciones del personaje mujer en el romancero tradicional (sobre el ejemplo del romancero de Gran Canaria)*, en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 6, 2002.
- THOMSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6t., Indiana Univ. Press, Bloomington, 1932-1936.
- TORRES LÓPEZ, J, *La economía andaluza*, Málaga, ed. Sarriá, 1998.
- TRAPERO, Maximiano, *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Ed. Nieva, 1990, (col. Tartesos)
- VALENCIA, Rafael y otros, *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (s. XIII y XVIII)*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1995.
- VALENCIANO, Ana, “Edición crítica de textos de base oral: el romancero”, en Actes del Col.loqui sobre Cançó Tradicional, Barcelona, Abadía de Montserrat, págs. 299-307.
- “Un camino para la investigación del romancero: la tradición hispanoamericana”, en *Incipit*, nº 19, 1999, págs. 135-159.
- “La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: *La Condesita de Flor nueva*”, en J. Alsina y Vincent Ozanam (coords.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honores Michelle Débax*, 2001, págs. 175-193.
- VÁQUEZ RECIO, Nieves, *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz, Univ. Cádiz – Fundación Machado, 2000.
- VÉLEZ, A. Lorenzo Vélez, “Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional”, *Revista de folklore* (Fundación Joaquín Díaz), nº 3 (1981), págs.27-33.

- VICTORIO MARTÍNEZ, Juan, *El amor y el erotismo en la Literatura medieval*, Madrid, Ed. J. García Verdugo, 1995.
- *El Amor y su expresión poética en la literatura tradicional*, Madrid, Ed. J. García Verdugo, 1995.
- VIDAKOVIC-PETROV, Krinka, “Elementos líricos en la balada tradicional”, en P. Piñero y cols. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX*, 1989, págs. 87-92.
- VIÑA BRITO ----- *Morón y Osuna en la Baja Edad Media*, Sevilla, Gráficas Sol, S.A., 1992.
- VIÑA BRITO, Ana, *Los orígenes del señorío de Osuna*, Sevilla, E.T.D.S.A., 1988.
- WINDLER, Christian y otros, *Instituciones y relaciones sociales en un municipio de señorío: estudio sobre la cuestión del poder en Osuna (1750-1808)*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1996.
- ZORITZ, Ángel, DI FRANCO, Ralph y LABRADOR, José, (eds.), “*Poesías del maestro León*” y de *Fr. Melchor de la Serna y otros (s.XVI)*. *Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland, Univ. de Cleveland, 1991.

CORPUS

A. ROMANCES CAROLINGIOS

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf. + á)

0159: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).

70 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por sus altos corredores
 con vestido de diario, que le arrastran los galones.
 A esto que sale don Luna recorriendo sus amores:
 - ¡Quién te pillara, Lisarda, quién te pillara esta noche,
 5 quién te pillara dormida, sobre las diez u las once!
 - Píllame tú, cuando quieras, aunque sean ciento doce.
 Lo que te encargo, don Luna, que no se sepa en las cortes.-
 Al otro día de mañana, en las cortes se sabía,
 que hacía una noche u dos que dormía con una niña.
 10 No (sé) si será la Lisarda, si la Lisarda sería,
 no (sé) si sería la otra hermana que la Lisarda tenía.
 El padre estaba en la sala y él todito y él lo oía:
 - ¿Qué se habla de Lisarda, qué se habla de mi hija?
 Que si eso fuera verdad, sangre de ella bebería,
 15 que si eso fuera mentira, reina de España la haría.-
 El padre le ha dao un castigo que Dios no se lo da a nadie,
 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.
 Dos hermanas que tenía, sus ojos eran canales
 y todos los días las tres al pozo iban a llorarle.
 20 - Lisarda tu ties la culpa que papá a ti te maltrate,
 que hoy mismo te sacará al campo para quemarte.
 - Si bajara un angelito de éstos que suelen bajar
 y le llevara esta carta al conde de Montalbán.-
 Ya ha bajado el angelito de éstos que suelen bajar:
 25 - ¿Qué se te ofrece, Lisarda, que me mandas a llamar?
 - Toma tú esta carta pa el conde de Montalbán,
 que hoy mismo me sacarán al campo para quemar.
 - Conde, toma tú esta carta que la Lisarda me da,
 que hoy mismo la sacarán al campo para quemar.
 30 - Que la saque(n) u no la saquen a mí no me importa na.
 - Conde, no digas tú eso,
 que la Lisarda es muy niña y tiene que confesar.
 - ¿Cuántos besos tú le has dado a los mozos de tu edad?
 - Besos no he dado más que uno al conde de Montalbán
 35 que ése ha tenido la culpa que me saquen a quemar.

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf. + á)

0159: 2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

72 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por sus altos corredores
 con vestido de diario que le arrastran los galones.
 Su padre que la miraba por el ojo de la llave.
 - ¡Quién te pillara, Lisarda, quién te pillara esta noche,
 5 quién te pillara, dormida, entre las diez o las once!
 - Tú me pillas cuando quieras entre las diez o las once,
 lo que te encargo, Juan Luna, que no se sepa en las cortes.-
 Al otro día siguiente en la corte se sabía
 que había una noche o dos que dormía con una niña,
 10 si sería la Lisarda, si la Lisarda sería,
 si sería la otra hermana que la Lisarda tenía.
 El padre que to lo sabe al otro día sabía
 que había una noche o dos que dormía con una niña.
 - Si eso fuera mentira reina de España sería
 15 y si eso fuera verdad de su sangre bebería.-
 El padre le ha dado un castigo que eso no lo manda nadie,
 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.
 - Si bajara un angelito de éstos que suelen bajar,
 le mandaría una carta al conde de Montalbán.-
 20 Ha bajado el angelito que Dios lo mandó a bajar.
 - ¿Qué te se ocurre, Lisarda, que me mandas a llamar?
 - Toma y le llevas esta carta al conde de Montalbán,
 si tú lo pillas durmiendo, tú lo haces despertar.-
 Ha llegado el angelito y lo ha mandado a llamar.
 25 - Conde, toma usted esta carta, que Lisarda me la da,
 que mañana a mediodía la sacan para quemar.-
 Al otro día siguiente en busca Lisarda va.
 - ¿Qué te se ocurre, Lisarda, que me mandas a llamar? -
 Ha llegado el otro día ya la llevan a quemar.
 30 - Que se pare la justicia y también la autoridad,
 que la Lisarda es muy niña, la tengo que confesar.
 ¿Cuántos besos le has dado a los mozos de tu igual?
 - Padre, no he dao na más que uno al conde de Montalbán,
 que ése ha tenido la culpa que me lleven a quemar.
 35 - Que se pare la justicia y toda la autoridad,
 que Lisarda no se quema, que Lisarda es mía ya.

1:3

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf. + á)

0159:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Recitada sin música).

32 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por los altos corredores
con un traje a to diario, que le arrastran los galones.
Se ha presentado don Carlos y le ha hablado de amores:
- Quién te pillara Elisarda a eso de las diez o las once.
5 - Cuando tú quiera(s), amor mío, que no se sepa en las cortes.-
Pero al otro día siguiente en las cortes se sabía,
que el conde de Montalbán con Elisarda dormía.
/...../ /...../
Ya la llevan, ya la llevan ya la llevan a quemar,
/...../ ha salido el capellán.
10 - Padre yo estoy confesada - Niña, dime la verdad:
¿Cuántos besitos le has dado a los mozos de tu edad?
- Besos no le he dado ninguno más que al conde Montalbán.
- ¿Tú le has escrito una carta? - Escrita la tiene ya,
y me ha mandado decir que no le importo yo na.
15 -Pues mira si le ha importado que ante tu presencia está,
con la licencia en el bolsillo que nos podemos casar.

1:4

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf.)

0159:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Vega (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

24 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por sus lindos corredores,
con el vestido a diario, que le arrastran los galones.
Pasó por allí don Luna y la requiebra de amores:
- ¡Quién te pillara Elisarda entre las dos de la noche!

- 5 - Lo que te encargo don Luna, que no se sepa en las cortes.-
 Al otro día siguiente en las cortes se sabía.
 Su padre que estaba en cama, que toíto lo sabía:
 - ¿Qué se habla de Elisarda, qué se habla de mi hija?
 Que si eso fuera mentira, reina de España la haría,
 10 y si eso fuera verdad, de su sangre bebería.-
 Su padre le ha dao un castigo que Dios no se lo da a nadie,
 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.

1:5

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf. + á)

0159:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Salud León (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
 48 hemistiquios.

- Elisarda se pasea por sus lindos corredores
 con un vestido a diario, que le arrastran los galones.
 La ha pretendido Juan Lucas, la ha pretendido de amores.
 - No quiero que eres muy niña, que se sepa en las cortes.-
 5 El padre que lo escuchaba: - Si será mi hija perdida,
 si eso fuera verdad a quemar la sacaría
 si eso fuera mentira reina de España la haría.-
 La ha encerrado en una sala donde no la vea nadie
 donde no la vea nadie ni vea la luz del día.
 10 A los cuatro o cinco meses vinieron tres primos a verla,
 vinieron tres primos a verla, y los tres eran carnales
 y el más rubito de ellos se llamaba don Rubiales.
 - ¿Qué te ha ocurrido, Elisarda, que me mandas a llamar?
 - Toma y llévale esta carta al Conde de Montalbán.
 15 Si lo pillas merendando no lo dejes merendar
 y si lo coges rezando tú no lo dejes rezar,
 que la Elisarda es muy nueva y la sacan a quemar.-
 Se ha vestido de padre cura y la ha salido a buscar
 por una montaña oscura, que la llevan a quemar.
 20 La ha cogido en su caballo y se la ha montado atrás.
 - El Conde de Montalbán, dicen que es un gran caballero.
 - Pues si es un gran caballero, conmigo lo ha hecho muy mal.
 - No lo ha hecho muy mal cuando en sus brazos te tiene
 y con su pecho te sostiene.- Y el caballo echó a trotar.

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf. + á)

0159:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

82 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por los altos corredores
 con vestido a to diario, que le arrastran los galones.
 Ha pasado un caballero requebrándole en amores.
 - No quiero, que eres muy niño, lo vas a decir en las cortes.-
- 5 Al otro día siguiente en la corte lo decía,
 que el conde de Montalbán con la princesa dormía.
 Su padre que estaba en cama, su padre que to lo oía:
 - ¿Qué se habla de Lisarda, qué se habla de mi hija?
 Que si eso fuera verdad de su sangre bebería,
- 10 que si eso fuera mentira, reina de España la haría.-
 Su padre le dio un castigo que no se le da a nadie,
 que la metan en un pozo y se le pudra la sangre.
 Tres hermanos que tenía y los tres eran carnales
 y todas la mañanas iban a los pozos a asomarse.
- 15 - Lisarda, tienes la culpa de mi padre incomodarse.
 Hoy mismo te sacarán a los campos a quemarte.
 - Si bajara un angelito de éstos que suelen bajar,
 yo le mandaría una carta al conde de Montalbán.-
 Ha bajado un angelito que Dios lo mandó bajar.
- 20 - ¿Qué necesitas, Lisarda, que me mandas a llamar?
 - Que le lleves esta carta al conde de Montalbán.
 Si lo cogieras durmiendo, su gloria por despertar,
 si lo cogieras comiendo, su gloria por acabar,
 si lo cogieras en misa, que no lo dejes rezar.-
- 25 Ha llegado el angelito y en misa de once está.
 - Que a tu querida Lisarda ya la sacan a quemar.
 - Que la saque(n) o no la saquen a mí no me importa na.
 - No digas eso, Rey Conde, que penita te dará.
 Quítate el traje de conde y el de obispo te pondrás.-
- 30 Ha cogido su caballo y en busca la corte va
 pero en medio del camino ya la sacan a quemar.
 - Que detengan la justicia y también la autoridad,
 que la Lisarda es muy joven, yo la quiero confesar.
 - Padre, yo estoy confesada. - No me falte(s) a la verdad.

- 35 ¿Cuántos besitos le has dado a los mozos de tu igual?
 - Besos no he dao más que uno al conde de Montalbán,
 que es el que tiene la culpa que me saquen a quemar.
 - El conde de Montalbán dicen que es buen caballero.
 - Dicen que es buen caballero. Conmigo lo ha hecho mal.
- 40 - No lo habrá hecho muy mal cuando en sus brazos te tiene,
 y con su pecho te sostiene.- Y el caballo echó a trotar.

1:7

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf.)

0159:7

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a), ayudada por su hermana Concha (89 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

38 hemistiquios

- Elisarda se pasea por sus santos corredores
 con un vestido a diario que le arrastran los galones.
 Por allí pasa Juan Luna recorriendo los amores.
- 5 - Elisarda, Elisarda, ¡quién te pillara esta noche!,
 ¡quién te pillara dormida entre las once y las doce!
 - Pillame tú, galán mío, galán de todas las noches,
 lo único amor mío que no se sepa en las cortes.-
 Al otro día de mañana en la corte se sabía,
 que el niño de Montalbán con Elisarda dormía.
 / / / /
- 10 - Si eso fuera sido de su sangre bebería.-
 Su padre le ha echao un castigo que eso no lo manda nadie,
 que la metan en un pozo, que se le pudran las carnes.
 Dos hermanas que tenía, sus ojos eran canales,
 to los días iban las dos, iban al pozo a asomarse.
- 15 - Elisarda, tienes la culpa de que papá se enfadase,
 mañana te sacarán a los campos a quemarte.-
 - Si abajara un angelito de ésos que los manda Dios,
 Le llevaría esta carta al conde de Montalbán
 y si estaría dormido que haga por despertar.

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf.)

0159:8

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Concha Sánchez Puerto (43 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(Repertorio y estudio), inédito (fondos de la Fundación Machado), págs. 139-140.
²⁶³

82 hemistiquios.

- Riserda se paseaba por sus lindos corredores,
 todas las tardes un vestido de diferentes colores;
 el conde que la miraba la pretendía en amores:
 - No quiero, que eres muy niño, lo van a decir en la corte.-
 5 Al otro día siguiente en la corte refería:
 - He dormido con una dama, la flor de la maravilla.-
 El padre que estaba oyendo estas palabras decía:
 - Si será mi hija Riserda, a quemar la mandaría,
 y si eso fuera mentira, reina de España la haría.-
 10 La ha encerrado en un cuarto donde no veía nada,
 donde no veía nada, tampoco la luz del día.
 Han pasado ocho meses y Riserda sin chistar:
 - Prepárate, Riserdita, que te van a quemar
 - Que me queme(n) o no me quemén, a mí no me importa ná,
 15 sólo el hijo que tenga que muera sin cristianar;
 si viniera un pajarillo de éstos que en el cielo están,
 le mandaría esta carta al conde de Monte Alvar.
 - ¿Qué quieres tú, Riserdita, que me mandas a llamar?
 - Pa que lleves esta carta al conde de Monte Alvar,
 20 si lo pillas merendando, no lo dejes merendar,
 y si lo pillas rezando, no lo dejes ni rezar.
 Lo ha pillado merendando, no lo ha dejado merendar:
 - Prepárate ya, vizconde, que la van a quemar.
 - Que la queme(n) o no la quemén a mí no me importa na,
 25 sólo el hijo que tenga que muera sin cristianar.
 - Vístete de padre cura y la sales a buscar
 y al trepar de la montaña allí la van a quemar.-
 Se vistió de padre cura y la sale a buscar
 y al trepar de la montaña ya la iban a quemar:

²⁶³ E. Baltanás ofrece esta versión como representativa de Andalucía Occidental en: “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *Conde Claros en hábito de fraile* en la tradición moderna”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, 1999, págs. 80-81.

- 30 - Detente, detente, padre, por la Virgen del Pilar,
que Riserdita es muy niña y se quiere confesar.
La subió en su caballo y la ha montado atrás:
- Dime, dime, dime, niña, dime tus pecados,
dime, dime, dime, niña, dime cuántos besos has dado.
- 35 - Besos no he dado más que uno al conde de Monte Alvar,
que es ése el que tiene la culpa que me lleven a quemar.
- El conde de Monte Alvar, dicen que es un gran caballero.
Dicen que es un gran caballero, un gran caballero será.
dicen que es un gran caballero, conmigo lo ha hecho muy mal.
- 40 - No lo habrá hecho muy mal cuando en sus brazos te tiene;
agárrate a mi cintura, Riserdita, mía eres.

1:9

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (estróf.)

0159:9

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
44 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por sus altos corredores
con vestido de diario que le arrastran los galones.
Por allí pasó don Luna recorriendo toas las cortes.
- Lo que te encargo, Lisarda, que no se sepa en las cortes.-
- 5 Al otro día de mañana en las cortes se sabía
que el conde de Montalbán con una niña dormía.
O sería la Lisarda, o la Lisarda sería,
o sería la otra hermana que la Lisarda tenía.
El padre le da un castigo que Dios no se lo da a nadie,
- 10 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.
Dos hermanas que tenía iban al pozo a llorarle.
- Lisarda, tú ties la culpa de que padre te maltrate,
y mañana a las diez te sacarán a quemarte.
- Si bajara un angelito de ésos que saben bajar
- 15 pa que le diera esta carta al conde de Montalbán.-
Ya ha bajado el angelito de ésos que saben bajar.
- Corre, ve y dale esta carta al conde de Montalbán
y si lo encuentras durmiendo lo haces por despertar
y si lo encuentras en misa lo haces por esperar.
- 20 - Conde, toma esta carta que Lisarda me la da
que mañana a las diez la sacarán a quemar.
- Corre, ve y dile a su padre que Lisarda es mía ya.

CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE + LA CONDESITA (estróf.+á)

0159 + 0110:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

160 hemistiquios.

- Lisarda se paseaba por sus anchos corredores
 con vestido de diario, que le arrastran los galones.
 A eso que pasa don Luna, me la requiebra de amores:
 - ¡Quién te pillaría, Lisarda a eso de las diez o las once!
 5 - Píllame tú, cuando quieras, aunque sean cientos noches,
 lo que te encargo es, don Luna, que no se sepa en las cortes.-
 Al otro día siguiente en las cortes se sabía,
 que hacía una noche o dos que con Lisarda dormía.
 Su padre que estaba en cama, su padre que to lo oía.
 10 - ¿Qué se habla de Lisarda, qué se habla de mi hija?
 Que si eso fuera verdad un castigo le daría
 y si eso fuera mentira reina de España sería.-
 Al otro día siguiente en las cortes se sabía
 que hacía una noche o dos que con Lisarda dormía.
 15 Todo el mundo a una voz, todo el mundo lo decía,
 si sería la Lisarda
 o sería la otra hermana que la Lisarda tenía.
 Su padre le ha dao un castigo, castigo que no dan padres,
 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.
 20 Dos hermanas que tenía sus ojos eran canales,
 todos los días las dos al pozo iban a asomarse.
 - Lisarda, tú ties la culpa de que papá te maltrate,
 hoy mismo te han de sacar al campo para quemarte.
 - Que me queme o no me queme a mí no me importa na,
 25 yo lo que siento es mi vientre, que tengo sangre real.
 Si bajara un pajarito que Dios lo mande a bajar
 le mandaría esta carta al conde de Montalbán,
 que el que ha tenido la culpa que me saquen a quemar.-
 Ha bajado el pajarito de ésos que suelen bajar
 30 y ha cogido la carta y al conde de Montalbán.
 - Y si lo pillas(s) almorzando tú harás por esperar
 y si lo pillas durmiendo tú harás por despertar.-
 A esto que llega el pajarito rey conde pa almorzar va.
 - Toma, rey conde, esta carta
 35 de tu querida Lisarda que la sacan a quemar.-

Ha cogido su caballo y ha empezado a caminar,
 ha llegado tan a punto que la iban a quemar.
 - Que se esperen los verdugos que la vamo(s) a confesar.
 - Lo primero fue a la fuerza, lo segundo a voluntad.
 40 Rey conde ha sido muy malo, se ha portao conmigo mal.
 - Niña, no habrá sido muy malo cuando tú en sus brazo(s) estás.-
 Rey conde cogió su caballo, ha empezado a caminar
 ha ido en casa su padre
 a decirle a su padre: - Lisarda es mía ya.-
 45 Han declarado una guerra desde Francia a Portugal
 y a Gerineldo lo nombran de capitán general.
 - Si a los siete años no vuelvo, niña te puedes casar
 con el que sea de tu gusto, aquél que sea de tu igual.-
 Pasaron los siete años, Gerineldo por allá,
 50 le pide licencia al padre para salirlo a buscar.
 Se vistió de pelegrina en busca de él se va,
 se ha encontrado un vaquerito con una grande vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, dime por Dios la verdad,
 ¿de quién es este ganado con tanto hierro y señal?
 55 - Es del conde Gerineldo que hoy está para casar.
 - Toma este bolsón de oro y me pone(s) en el portal.-
 Y al llegar la pelegrina Gerineldo sale a dar.
 - ¡Ay, qué cara tan bonita, ay, qué cara tan salá!
 Esta cara me parece una que dejé por allá.
 60 - ¿Cómo no quies que me parezca si te he venido a buscar?
 El niño que me dejaste ya dice papá y mamá.
 - La que estaba por novia de madrina servirá,
 se acaba la fiesta y los torneos, ésta es mi mujer verdad.

B. ROMANCES CABALLERESCOS

3:1

CONDE NIÑO (á)

0049:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
24 hemistiquios.

Madrugaba el conde Olinos, mañanita de san Juan,
a dar agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe se oye un hermoso cantar,
que la mar ponía en calma y el viento hacía amainar,
5 las aves que iban volando se paraban a escuchar.
Desde las torres más altas la reina le oyó cantar.
- Mira, madre, cómo cantan las sirenitas del mar.
- No es la sirenita, madre, que ésa tiene otro cantar,
es la voz del conde Olinos que por mí penando está.
10 - Si por tus amores pena yo lo mandaré matar.
- No lo mande matar, madre, no lo mande usted matar,
que si mata al conde Olinos a mí la muerte me da.-
Dame la mano,
dame la mano y la flor
que te doy mi amor.

3:2

CONDE NIÑO (á)

0049:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
40 hemistiquios.

Madrugaba el conde Olequio, mañanita de san Juan,
pa dar agua a su caballo a la orilla de la mar.
- Mientras mi caballo bebe una copla voy a cantar
pa que la oiga la serena que está en el palacio real.
5 - Mira, niña, qué bien canta la serena de la mar.
- Madre, no es la serena, ni tampoco el serenar,

que es el hijo del conde Olequio que por mí penando está.
 - Pues si es el hijo del conde Olequio yo lo he de manda(r) a matar
 pues para casarse contigo le falta sangre real.
 10 - Madre, no lo mate usted, madre, no lo mande a matar,
 que si mata al conde Olequio a mí la muerte me da.
 - Vaya usted y lo mate y tire su cuerpo a la mar.-
 A las doce murió él y ella a los gallos cantar.
 Ella, como hija de reina, la enterraron en el altar,
 15 él, como era hijo de conde, unos pasos más atrás.
 De ella nació una rosa y de él nació un rosal,
 crece uno, crece el otro, los dos se van a juntar.
 La reina llena de envidia los ha mandado a cortar.
 De ella nació una paloma y de él un águila imperial,
 20 los dos se fueron volando lejos del palacio real.

3:3

CONDE NIÑO (á)

0049:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 48 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
 se pasea Gerineldo por las orillas del mar.
 Mientras mi caballo bebe ahora voy a echa(r) un cantar
 pa que se entere mi novia que está en palacio real.
 5 La reina que lo ha sentido al balcón se ha ido asomar.
 - Mira, hija, qué bien canta la serena de la mar.
 - No es la serena, madre, ni tampoco el serenar,
 que es el conde Gerineldo que por mí penando está.
 - Si es el conde Gerineldo que por ti penando está,
 10 que le peguen cuatro tiros a las orillas del mar
 y otros cuatro a su caballo a las orillas del mar.-
 En el medio del palacio una voz se ha oído gritar:
 - ¡Adiós, conde de mi alma!, que ya no te veo más,
 dentro cuatro o cinco días juntitos vamos a estar.-
 15 Pasa un día, pasan dos, la niña malita está,
 pasan tres y pasaron cuatro, ya la llevan a enterrar.
 Él, por ser hijo del conde, en un panteón está,
 ella, por ser de la reina, cuatro pasos más allá.

20 En medio de las dos tumbas ha florecido un rosal
con un letrado que dice: “Ha muerto por mi mamá
que me mató a mis amores a las orillas del mar.”
La madre que se ha enterado y lo ha mandado a cortar,
mientras más rosas le corta, más florecía el rosal.
Eso eran dos amores que se querían de verdad.

3:4

CONDE NIÑO (á)

0049:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen
Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Recitada sin música).

34 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
se paseaba el rey conde por la orillita del mar.
- Bebe, caballito, bebe agua de la mar salá,
que mientras estás bebiendo le echo a mi niña un cantar
5 pa que se entere la reina que está en palacio real.
- Mira, niña, qué bien canta la sirena de la mar.
- Madre, no es la serenita ni tampoco el serenar,
que es el hijo del rey conde que por mí penando está.
- Que lo maten, que lo maten, que le den dos puñalás
10 y otras dos a su caballo pa que acabe de penar.-
Ya lo llevan, ya lo llevan, ya lo llevan a enterrar.
Los duques que lo llevaban pusieron oído al pasar.
- Tú te vas y yo me quedo, yo me quedo y tú te vas.
Antes de los cuatro días a tu lado he de estar.-
15 Pasa uno, pasa dos, la niña malita está,
pasa tres y pasa cuatro, ya se ha muerto envenená.
Pasa cinco y pasa seis, ya la llevan a enterrar.

3:5

CONDE NIÑO (á)

0049:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Remedios Ruano Tortolero (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

36 hemistiquios.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
se paseaba el rey conde por la orillita del mar.
Mientras mi caballo bebe una copla voy a cantar,
pa que la oiga mi novia desde el palacio real.
- 5 - ¡Qué bien canta, qué bien canta la serenita del mar!
- No es la serenita, madre, ni tampoco el serenar,
es el hijo del rey conde que por mí penando está.
- Que lo maten, que lo maten, que le den tres puñalás,
y otras tres a su caballo cuatro pasos más detrás.-
- 10 La niña salió corriendo, a casa su tío va.
- ¡Ay, tío de mi alma!, una razón te voy a dar:
tengo mis amores muertos a la orillita del mar.-
Como hija de la reina, la enterraro(n) en el altar,
como hijo de vizconde, cuatro pasos más detrás.
- 15 En medio de las dos tumbas ha florecido un rosál,
y se ha enterado la reina y lo ha mandado cortar.
Mientras más lo recortaba más florecía el rosál.
Eran los amores de ellos que no se podían cortar.

3:6

CONDE NIÑO (á)

0049:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

40 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
paseaba el rey conde por la orillita del mar.

Mientras mi caballo bebe esta copla voy a cantar,
 pa que se entere mi novia que escuchándome ha de estar.
 5 La madre que se enteraba en busca su hija va.
 - Mira, hija, qué bien canta la serenita del mar.
 - Madre, no es la serenita, ni tampoco el serenar,
 es el hijo del rey conde que por mí penando está.
 - Si es el hijo del rey conde cuatro tiros le voy a dar
 10 y otros cuatro a su caballo pa que acabe de penar.-
 La niña salió corriendo, en casa su tía va.
 - ¡Ay, tía de mi alma!, ya no puedo vivir más.
 Han matado a mis amores en la orillita del mar.-
 Pasó uno, pasó dos, la niña malita está,
 15 pasó tres, pasó cuatro, ya la llevan a enterrar.
 Como hija de una reina, la enterraro(n) en un altar,
 él, como hijo del rey conde, cuatro pasos más atrás.
 Entremedio de las tumbas ha florecido un rosal.
 Mientras más rosas le cortan, más rosas echa el rosal;
 20 son los amores de ellos que no los pueden cortar.

3:7

CONDE NIÑO (á)

0049:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).

34 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
 el rey conde paseaba por la orillita del mar.
 Mientras mi caballo bebe esta copla voy a cantar
 para que se entere mi novia que está en palacio real.
 5 El rey que la está escuchando en busca la hija va.
 - Mira, hija, qué bien canta la serenita del mar.
 - Padre, no es la serenita, ni tampoco el serenar,
 que es el hijo del rey conde que por mí penando está.
 - Si es el hijo del rey conde cuatro tiros le voy a dar
 10 y otros cuatro a su caballo pa que no relinche más.
 - Si es el hijo del rey conde, no lo mates, papá,
 que me matas a mis amores en la orillita del mar.-
 Como hija de la reina, la entierran en el altar
 y como hijo del rey conde, cuatro pasos más allá.

- 15 En medio de las dos tumbas ha nacido un rosal
con un letrero que dice: “Me ha matado mi papá,
que me ha matado a mis amores en la orillita del mar”.

3:8

CONDE NIÑO (á)

0049:8

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Jiménez Acuña (45 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
12 hemistiquios.

- Madrugaba el conde Olinos, mañanita de san Juan,
a dar a agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe se oye un hermoso cantar,
las aves que iban volando se paraban a escuchar.
5 - Bebe, mi caballo, bebe, Dios te me libre del mal,
de los males de la tierra y de las furias del mar.

3:9

CONDE NIÑO (á)

0049:9

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Irene Pérez Hierro (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
18 hemistiquios.

- Tardecita de paseo, mañanita de san Juan,
se pasea Gerineldo por la orillita del mar.
Mientras su caballo bebe Gerineldo echa a cantar:
- Bebe, caballito, bebe, agua de la mar salá.
5 - Mira, niña, qué bien canta la serenita del mar.
- Ésa no es la serena ni tampoco el serenar,
es el hijo del rey conde que por mí penando está.
- Si es el hijo del rey conde cuatro tiros se le dan,
otros cuatro a su caballo en la orillita del mar.

3:10

CONDE NIÑO (á)

0049:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Pepi Castro Luna (40 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
22 hemistiquios.

- Caminaba el conde Olinos, mañanita de san Juan,
a dar agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe canta un hermoso cantar,
las aves que iban volando se paraban a escuchar.
5 Desde la torre más alta la reina le oyó cantar.
- Mira, hija, cómo cantan las sirenitas del mar.
- No es la sirenita, madre, que ella tiene otro cantar,
es la voz del conde Olinos que por mí penando está.
- Si es la voz del conde Olinos yo lo mandaré matar.
10 - No lo mandéis matar, madre, que a mí la muerte me da.-
Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar.

3:11

CONDE NIÑO (á)

0049:11

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Cano (57 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
26 hemistiquios.

- Madrugaba el conde Olinos mañanitas de san Juan
a darle agua a mi caballo en las orillas del mar.
- Mira, hija, cómo canta la serena de la mar.
- No es la serenita, madre, que ésa tiene otro cantar,
5 es la voz del conde Olinos que por mí penando está.
- Si es la voz del conde Olinos yo le mandaré a matar
que para casar contigo le falta la sangre real.
- No le mande a matar, madre, no le mande usté a matar,
que si mata al conde Olinos a mí la muerte me da.-
10 Guardias mandaba la reina al conde Olinos a buscar.
- Que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar.
La infantina con gran pena no cesaba de llorar.
Él murió a la medianoche y ella a los gallos cantar.

GERINELDO (í-o)

0023:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa.

Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), págs. 276-277. 58 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido:
 ¡ Quién te cogiera esta noche tres horas a mi albedrío!
 - Como soy vuestro criado, señora, burlais conmigo.
 - No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 5 - ¿A que hora, gran señora, se cumple lo prometido?
 - Entre las doce y la una, cuando el rey esté dormido,
 con alpargatas de seda; porque no seas sentido,
 das tres vueltas a palacio y otras tres das al castillo.
 - ¡ Traición, traición en palacio! ¿Quién ha sido el atrevido
 10 que se arrima a mi aposento sin pedir permiso mío?
 - No se asuste usted, señora, que es Gerineldo pulido,
 que entre las doce y la una viene a lo prometido.-
 Entablaron una lucha los dos a brazo partido,
 a eso de media noche el sueño los ha rendido.
 15 A eso de la madrugada, procura el rey sus vestidos.
 - ¡ Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido!-
 Unos dicen: no está en casa, otros dicen: ha salido.
 Tiró el rey de espada, al cuarto é la infanta ha ido;
 los ha cogido durmiendo como mujer y marido.
 20 Tiró el rey de su espada entre los dos l'a metido;
 al resfrior de la espada despierta despavorido.
 - Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
 - ¿Dónde me iré, gran señora, que no sea conocido?
 25 - Retírate a ese jardín cogerás flores y lirios.
 - Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
 ¿ dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
 No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño,
 y si mato a la Princesa, queda er palacio perdido.

4:2

GERINELDO (í-o)

0023 :2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
38 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
¡quién no estuviera una noche tres horas en tu bedrío!
A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido
y a las doce y media en punto puedes rondar mi bedrío;
5 ponte zapatos de seda para que no armes ruido.-
El rey se lo ha recelado y al cuarto de la infanta ha ido
y se lo(s) ha encontrao acostados como mujer y marido.
- Y si mato a Gerineldo, desde chico lo he tenido
y si mato a la infanta queda el palacio perdido.
10 Meteré mi espada por medio pa que sirva de testigo.-
Y al frío de la espada la infanta se ha conmovido.
- ¡Ay, despierta, Gerineldo!, que los dos estamos perdidos,
que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.
- ¿Por dónde me voy yo ahora, por dónde me voy, Dios mío?
15 - Vete por el jardín cortando rosas y lirios.
- Una rosa con fragancia me tiene descolorido.-
El rey se lo ha recelado y a su encuentro ha salido:
- Gerineldo, Gerineldo, con la infanta tú has dormido.
- Mátame, mi buen señor, con la infanta yo no he dormido.

4:3

GERINELDO (í-o)

0023:3

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a)
y Manuela Andújar Bellido (65).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
56 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,

¡quién te pillara esta noche tres horitas de marido!
 - Como soy vuestro criado se queréis burlar conmigo.
 - No es mentira, Gerineldo, que de verdad te lo digo.
 5 - ¿A qué hora, señorita, puedo subir al castillo?
 - A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
 a esto de las doce y media puedes subir al castillo.-
 De escalón en escalón él iba dando un suspiro
 y en el último escalón la princesa lo ha sentido.
 10 - ¿Quién será ese ladrón, quién será ese atrevido?
 - Soy el conde Gerineldo que vengo a lo prometido.-
 Lo ha cogido de la mano y en su lecho lo ha metido
 y entre sábanas de seda los dos se quedan dormidos.
 A esto que ha subido el rey rondando su castillo,
 15 se ha encontrado a Gerineldo con la princesa dormido.
 - ¿Qué me hago en este caso, qué me haré yo, Dios mío?
 Pondré mi espada por medio que le sirva de testigo.
 - Levántate, Gerineldo, que ya semos conocidos,
 que la espada de mi padre la tenemos de testigo.
 20 - ¿Qué me haré en este caso, qué me haré yo, Dios mío?
 - Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios.-
 Y el rey, como lo sabía, al encuentro le ha salido.
 - ¿Dónde vas tú, Gerineldo, tan triste y descolorido?
 - La fragancia una azucena mi color se lo ha comido.
 25 - No me niegues, Gerineldo, que con mi hija has dormido.
 - Dame la muerte, buen rey, si es que me la ha merecido.
 - La muerte no te la doy, que te crie desde niño
 y antes de las once y media tienes que ser su marido.

5:1

GERINELDO + LA CONDESITA (á + í-o + á)

0023 + 0110:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

98 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
 se pasea Gerineldo por la orillita del mar.
 - Mira, hija, qué bien canta la serena de la mar.
 - Madre, no es la serena, ni tampoco el serenar,
 5 es el hijo del rey conde que por mí penando está.

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
 ¡quién no estuviera esta noche tres horas en el castillo!

- Como soy vuestro criado queréis burlarse conmigo.
 - No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

10 - ¿A qué hora puedo ir a rondar a tu castillo?
 - A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.-
 A eso de las once y media Gerineldo en el castillo
 y entre sábanas de Holanda los dos quedaron dormidos.
 Y el rey que estaba soñando que le roban el castillo

15 ha llamado a los criados, ninguno le ha respondido,
 ha llamado a Gerineldo, lo mismo le ha sucedido.
 Se fue a la sala la infanta y se lo encontró dormido.
 - ¿Qué me hago en este caso, qué me haré yo, Dios mío?
 Pondré la espada por medio para que sirva de testigo.-

20 Y a lo frío del acero la reina que lo ha sentido.
 - Levántate, Gerineldo, que los dos estamos perdidos,
 que la espada de mi padre la tenemos de testigo.
 - ¿Por dónde me iré yo ahora, por dónde me iré, Dios mío?
 - Vete por esos jardines cogiendo rosas y lirios.-

25 El rey, que estaba esperando, al encuentro le ha salido:
 - ¿De dónde vienes, Gerineldo tan pálido y amarillo?
 - Vengo por estos jardines cogiendo rosas y lirios,
 la fragancia de una rosa mi color se lo ha comido.
 - No me engañes, Gerineldo, que con la infanta has dormido.-

30 Hincó la rodilla en tierra y la muerte le ha pedido.
 - No te mato, Gerineldo, que te he criado desde niño
 y a la infanta no la mato para no enlutar el castillo.
 Mañanita, mañanita, esposo será(s) y marido.-
 Se ha levantado una guerra desde Francia a Portugal

35 y a Gerineldo lo nombran de capitán general.
 - Si a los tres años no vengo, niña, te puedes casar.
 Han pasado los tres años, Gerineldo sin llegar.
 Pidió permiso a sus padres para salir a buscar,
 se vistió de romerita y lo ha salido a buscar.

40 Se ha encontrado unas vaquitas con hierro y con señal.
 - ¿De quién son esas vaquitas con tanto hierro y señal?
 - Son del conde Gerineldo que ya está para casar.
 - Toma esta moneda de oro y llévame donde está.-
 La ha cogido de la mano y la puso en el portal,

45 ha pedido una limosna, Gerineldo la fue a dar.
 - ¡Qué romera tan bonita, qué romera tan igual!
 - Yo soy esa romerita que tú dejaste allá.
 - La boda y los torneos para mi romera serán
 y esta novia que yo tengo se marcha con su papá.

5:2

GERINELDO + LA CONDESITA (ó-e + í-o + á)

0023 + 0110:2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004 (recitada sin música).

146 hemistiquios.

- Mes de mayo, mes de mayo, el mes de todas las flores,
cuando la cebada grana, los trigos toman colores.
Unos se regalan lirios, otros se regalan flores
y yo, desde que era niño, metido en estas prisiones.
- 5 - Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
eres el hombre más guapo que mis ojos han conocido.
- Como soy vuestro criado se queréis burlar conmigo.
- No es burlarme, no es burlarme, que de veras te lo digo:
a las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
10 entre las once y las doce puedes rondar mi castillo.-
A esto de las once y media, Gerineldo fue al castillo
y al ruido de los pasos la condesa lo ha sentido:
- ¿Quién ha sido ese ladrón, quién ha sido ese atrevido,
que a deshoras de la noche viene a robar mi castillo?
- 15 - Señora, no soy ladrón, ni tampoco soy atrevido,
soy su criado Gerineldo que viene a lo prometido.-
Se cogieron de la mano, como dos buenos amigos,
dándose besos y abrazos, así quedaron dormidos.
El rey ha tenido un sueño, que le roban el castillo.
- 20 Ha llamado a los criados, ninguno le ha respondido.
Ha llamado a Gerineldo, lo mismo le ha sucedido.
Como no contesta nadie, a la sala en prisa ha ido.
Se los encuentra a los dos como esposa y marido.
- ¿Qué hago yo en este caso, qué hago yo, Dios mío?
- 25 Pondré mi espada por medio pa que sirva de testigo.-
A lo frío del acero la condesa lo ha sentido.
- Gerineldo, Gerineldo, que ya estamos descubridos,
que la espada de mi padre está puesta de testigo.
Vete por esos jardines, cogiendo flores y lirios,
30 si te tropiezas a mi padre, te haces el desentendido.
El padre, que lo siguió alrededor del castillo:
- ¿Adónde vas, Gerineldo, pálido y descolorido.
- Que una rosa de pasión mi color se lo ha comido.
- No me engañes, Gerineldo, que con mi hija has dormido
35 y antes de que venga el día tienes que ser su marido.

Y yo me he echado una manda por la Virgen de la Estrella
de no casarme yo nunca y menos con la princesa.*

(Y se casan)

Se ha presentado una guerra en la raya Portugal
y nombran a Gerineldo de capitán general.
40 La condesa, como niña, no hace más que llorar
y el conde Claros le dice: - Condesa, no llores más.
Si a los tres años no he vuelto, con otro te pues casar.-
Pasan días, pasan años, el conde Claros sin llegar.
Y un día estando en la mesa, en la mesa pa almorzar,
45 le ha llegado una razón: que el conde se va a casar.
Le pidió permiso al padre para salirlo a buscar
y el padre no se lo dio porque no la halló capaz.
Ha cogido su caballo, cogió su hermoso brillar
y ha cogido su camino y en busca del conde va.
50 A la subida de un cerro, a la bajá una cañá
ha encontrado un vaquerito con mucho hierro y señal.
- Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
por Dios, no me digas mentiras, dime por Dios, la verdad:
¿de quién es tanto ganado, con tanto hierro y señal?
55 - Señora, es del conde Claros, que hoy está para casar.
- Una onza de oro te doy si me pones en el portal.-
La ha cogido de la mano y la puso en el portal.
Ella pidió una limosna y él se la ha salido a dar.
- Conde, dame una limosna que bien me la puedes dar,
60 que vengo de Bovadilla, que me han robado el caudal.
- Si de Bovadilla vienes, noticia me va usté a dar:
si la hija de aquel conde está casada o por casar.
- Casada está la señora, está casada y por casar
con su criado Gerineldo, que se fue y no volvió más.-
65 Al oír aquellas palabras, el conde cayó p' atrás,
los criados y las criadas la quisieron maltratar.
- No maltratarme, muchachas, no maltratarme, ya está,
que eso que al conde le ha dado yo se lo puedo quitar.
Levántate, conde Claros, y conoce este brillar
70 y si este brillar conoces, una gloria ganarás.
- Fuiste mi mujer primera y contigo me he de casar
y la que tengo de novia de madrina servirá
o que se meta en un convento y su vida rematará.

* Los versos 36 y 37 no constan en la grabación, ya que Isidora los olvidó en ese momento, informando sobre ellos en una entrevista posterior.

5:3

GERINELDO + LA CONDESITA (ó-e + í-o + á)

0023 + 0110:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

104 hemistiquios.

- Elisarda se pasea por sus lindos corredores,
vestida de to diario, que le arrastran los galones.
- ¡Quién te pillara Elisarda, quién te pillara esta noche!
¡Quién te pillara Elisarda entre la una y las doce!
- 5 - Píllame tu, galán mío, galán de toda la corte,
píllame tu, galán mío, entre la una y las doce.-
A esto de las doce y media Gerineldo va al castillo,
con zapatitos de seda para que no sea sentido.
Cada escalón que subía se le escapaba un suspiro
- 10 y al llegar al último escalón la princesa lo ha sentido.
- ¿Quién es el perro villano, quién es el galán atrevido
que a deshoras de la noche viene a rondar mi castillo?
- Yo no soy perro villano ni tampoco galá(n) atrevido,
soy el conde Gerineldo, que vengo a lo prometido.-
- 15 Lo ha cogido de la mano y en su lecho lo ha metido
y entre sábanas de holanda se han quedao los dos dormidos.
El rey como to lo sabe hacia el castillo ha subido
y ha cogido a la princesa con Gerineldo dormido.
- Si mato a la princesa queda el castillo baldío
- 20 y si mato a Gerineldo que lo crie desde niño.
Pongo mi espada en el medio pa que sirva de testigo.-
Se despierta la princesa tres horas del sol salido.
- Despiértate Gerineldo, que estamos los dos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
- 25 - ¿Por dónde me voy yo ahora para no ser conocido?
- Vete por el jardín del rey, cortando rosas y lirios.-
El rey como to lo sabe al encuentro le ha salido.
- ¿Dónde vas tú, Gerineldo, tan pálido y descolorido?
- Vengo del jardín, mi rey, de cortar rosas y lirios,
- 30 la fragancia de una rosa mi color se lo ha comido.
- No me engañes, Gerineldo, que te crie desde niño.
No me engañes, Gerineldo, que con la princesa has dormido.
- Mátame tú, mi buen rey, porque me lo he merecido.-
A esto que se arma una guerra entre Francia y Portugal

- 35 y llaman a Gerineldo de capitán general.
 - Si a los tres años no vuelvo, niña, me puedes buscar.-
 Ya han pasado los siete años y Gerineldo está p'allá.
 Le ha pedido permiso al padre para salirlo a buscar
 y el padre como buen padre su permiso se lo da.
- 40 Ha subido una montaña y ha bajado una cañá
 y se ha encontrado un vaquerito con una grande vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 que me niegues la mentira y me digas la verdad:
 ¿De quién es esta vacada con tanto hierro y señal?.
- 45 - Son del conde Gerineldo que para casarse está.
 - Toma esta onza de oro y me llevas al portal.-
 La ha cogido de la mano y la ha plantado en el portal.
 Ha pedido una limosna por la santa Trinidad
 y tuvo tanta fortuna que el rey se la vino a dar.
- 50 - Eres el diablo, romera, que me vienes a buscar.
 - No soy diablo ninguno, que soy tu mujer carnal,
 que el niño que me dejaste, ya dice papá y mamá.

5:4

GERINELDO + LA CONDESITA (á + í-o + á)

0023 + 0110:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

114 hemistiquios.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
 se pasea Gerineldo por la orillita del mar.
 - Bebe, bebe, caballito, que está serenita el mar.
 Mientras mi caballo bebe, echa mi niña un bailar.
- 5 Las aves que van volando se detienen en volar,
 en ver mi niña chiquita, en ver mi niña bailar.
 - Gerineldo, Gerineldo, que de veras te lo digo,
 a las diez se acuesta el rey, a las doce está dormido.
 Entre las doce y la una puedes rondar mi castillo.-
- 10 Entre las doce y la una, Gerineldo en el castillo
 con zapatitos de seda, para que no sea sentido.
 Cada escalón que subía le ha costado un suspirito,
 en el último escalón la princesa lo ha sentido.

15 - ¿Quién es el perro villano, quién es el cuerpo atrevido
 que a deshoras de la noche viene a rondar mi castillo?
 - Yo no soy perro villano ni soy cuerpo atrevido,
 señora, soy Gerineldo, que vengo a lo prometido.-
 Lo ha cogido de la mano, en su lecho lo ha metido,
 entre sábanas de holanda quedaron los dos dormidos.
 20 El rey como to lo sabe a las doce se ha subido
 y se encontró a la princesa con Gerineldo dormido.
 - No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño.
 Pondré mi espada por medio pa que sirva de testigo.-
 Se levanta la princesa tres horas del sol salido.
 25 - Despiértate, Gerineldo, que estamos los dos perdidos,
 que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
 - ¿Por dónde me voy ahora que no sea conocido?
 - Vete por estos jardines cogiendo rosas y lirios.-
 El rey como to lo sabe al encuentro le ha salido.
 30 - ¿Adónde vas, Gerineldo, tan pálido y amarillo?
 - Vengo por estos jardines cogiendo rosas y lirios,
 una rosa muy subida mi color se lo ha comido.
 - No me engañes, Gerineldo, con la princesa has dormido.
 - Mátame usted, mi buen rey, si es que me lo he merecido.
 35 - No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño
 y si mato a la princesa queda mi reino perdido.-
 Se armó una guerra muy grande entre Francia y Portugal.
 Llamaron a Gerineldo pa capitán general.
 - Si pasan los siete años, niña, te puedes casar.-
 40 Ya pasó los siete años. No hace na más que llorar.
 Ha cogido su caballo y ha empezado a caminar
 pero en medio del camino divisaba una maná.
 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 niégume usted la mentira, dígame usted la verdad.
 45 ¿De quién es tanto ganado con tanto hierro y señal?
 Señorita, señorita, por la santa Trinidad,
 yo le niego la mentira y le digo la verdad.
 - Son del conde Gerineldo que ya está para casar.
 - Toma este collar de perlas y llévame a su portal.-
 50 Ha pedido una limosna y el conde se la fue a dar.
 - Eres el demonio, chiquilla, que me vienes a tentar,
 te pareces a mi esposa, la que yo dejé p' allá.
 - No soy demonio ninguno, que soy tu esposa carnal,
 que han pasado los siete años y te ha venido a buscar.-
 55 El domingo por la tarde salieron a pasear.
 - Tome usted, don Juan, su hija, que yo no le hecho na,
 pa que no le dé palabra al tuno de un militar.-

5:5

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Caro (74 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

140 hemistiquios.

- Allá por el mes de mayo, allá por recias calores,
cuando los toritos bravos, los caballos corredores,
cuando los enamorados regalan tos sus amores.
- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido.
5 ¡Quién te pillara, Gerineldo, tres horas en mi adormido!
- Como soy vuestro criado, burlarse queréis conmigo.
- Gerineldo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.-
A eso de las once y media, Gerineldo en el castillo,
10 con zapatitos de seda para que no sea sentido.
Cada escalón que subía le ha costado un suspirito.
En el último escalón la princesa lo ha sentido.
- ¿Quién es el perro villano, quién es el guapo atrevido,
que a deshoras de la noche viene a rondar mi castillo?
15 - Yo no soy perro villano, ni soy el guapo atrevido,
señora, soy Gerineldo, que vengo a lo prometido.-
Y entre sábanas de holanda, los dos quedaron dormidos.
El rey como to lo sabe a los altos se ha subido:
- Y si mato a Gerineldo, que lo crie desde niño,
20 y si mato a la princesa tengo mi reino perdido.
Yo pondré mi espada en medio y que sirva de testigo.-
Se levanta la princesa, tres horas del sol salido.
- Levántate, Gerineldo, que estamos los dos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
25 - ¿Por dónde me iré yo ahora, para que no sea sentido?
- Vete por esos jardines cortando rosas y lirios.-
El rey como to lo sabe, al encuentro le ha salido.
- ¿Dónde vienes, Gerineldo, descalzo y tan amarillo?
- Vengo por esos jardines cortando rosas y lirios.
30 No me niegues, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
La fragancia de una rosa tu color se lo ha comido.
- Dame la muerte, buen rey, que bien me la he merecido.
- La muerte no te la doy, que te crie desde niño,
y si mato a la princesa tengo mi reino perdido.
35 Antes de las cuatro y media seréis esposa y marido.

Grandes guerras se publican entre España y Portugal,
 y han nombrado a Gerineldo de capitán general.
 - Si a los siete años no vengo, niña, te puedes casar.
 Han pasado siete años y el conde no ha vuelto más.
 40 Le pide licencia al padre para salirle a buscar.
 El padre como buen padre no se lo ha querido dar.
 Se vistió de peregrina y lo ha salido a buscar.
 Ha andado los siete reinos y no lo ha podido encontrar.
 Al subir una montaña, al bajar una cañá,
 45 se ha encontrado un vaquerito con una grande boyá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 que me niegues la mentira y me digas la verdad.
 ¿De quién son tantas vaquitas con tanto hierro y señal?
 - Son del conde Gerineldo que está para desposar.-
 50 Le dio un desmayo a la niña y al suelo cayó mortal.
 La ha cogido de la mano y la pudo levantar.
 - Toma esta onza de oro y me llevas donde está.
 La ha cogido de la mano y la puso en el portal.
 Ha pedido una limosna y el conde se la fue a dar.
 55 - ¡Qué cara tan rebonita, qué cara tan resalá!
 Se parece a la que tengo en la otra banda olvidá.
 - Tal vez sea y no la conozcas, no te acuerdes de ella más.
 - Eres el diablo, romera, que me vienes a tentar.
 - No soy diablo ninguno, que soy tu esposa carnal.
 60 Toma las llaves de casa y en ella gobernarás.
 El pañuelo que te di con punta(s) y los aramales,
 yo creí que eran de amores y son de puras maldades.
 - Si son de puras maldades, señora, perdone usted,
 que yo he caído en un yerro, pero ya me enmendaré.
 65 - Usted ha caído en un yerro y no se ha querío enmendar,
 daré parte a la justicia y preso lo llevarán.
 - Si preso a mi me llevaran, trátame con caridad.
 Hombre que ha sido tu amante, lágrimas te ha de costar.
 - Si lágrimas me costara, con gusto las lloraré,
 70 en ver que he querido un tuno que nadie lo puede ver.

GERINELDO + LA CONDESITA (estróf. + á)

0023 + 0110:6

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).

110 hemistiquios.

- Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
se levanta Gerineldo
a darle agua al caballo a la orillita del Ebro.
Mientras su caballo bebe él le va a tirá un cantar:
- 5 - Bebe, bebe, caballito, agua de la mar salá.-
La princesa lo ha sentido, se ha quedado enamorá.
- Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido,
¡quién te tuviera esta noche tres horas en mi albedrío!
- Como soy vuestro criado os queréis burlar connmigo.
- 10 - No me burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo,
a las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
a las doce menos cuarto queda el palacio vencido.-
A las doce de la noche Gerineldo en el castillo,
con zapatitos de seda para no ser conocido.
- 15 En el último escalón la princesa lo ha sentido
lo ha agarrado de la mano, en su lecho lo ha metido.
El rey que se ha sospechado que había guerra en el castillo
pregunta por Gerineldo, por su criado pulido.
Unos dicen “yo no sé”, otros dicen “no le he visto”.
- 20 El rey que se ha sospechado, al cuarto la infanta ha ido,
ha tirado de la espada y la ha puesto de testigo.
Cuando despierta la reina, tres horas del sol salido:
- Levántate, Gerineldo, que somos los dos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
- 25 - ¿Ahora, dónde yo me voy para no ser conocido?
- Vete por esos jardines a buscar rosas y lirios.-
El rey que se está enterando hacia su encuentro ha salido:
- Gerineldo, Gerineldo, pálido y descolorido.
- La fragancia de una rosa mi color se lo ha comido.
- 30 - No es incierto, Gerineldo, sé que con mi hija has dormido.
- Déme usted la muerte, rey, que yo me lo he merecido.
- No te mato, no te mato, te he criado desde niño
y si mato a la princesa queda el palacio vencido,
para mañana a la noche seréis esposa y marido.
- 35 Desde Francia a Portugal se ha formado una guerra

y avisan a Gerineldo de capitán general.
 - Si a los tres años no vengo, niña, te puedes casar.-
 Han pasado los tres años y algún tiempecillo más.
 Viendo que no venía, ella lo salió a buscar
 40 y en la mitad del camino se ha encontrado una vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 ¿de quién es tanto ganado con tanto hierro y señal?
 - Es del conde Gerineldo que ya está para casar.
 - Un bolso de oro te diera si me llevas donde está.-
 45 La ha cogido de la mano y la ha puesto en el zaguán
 y le ha dado una limosna,
 le ha dado cinco pesetas, lo menos que acostumbra dar.
 - ¿De dónde vienes, señora? - Soy de Francia natural.
 - ¿Y la hija de nuestro rey? Ya muy maleja no está.
 50 - Ya no estará tan maleja cuando en su presencia está.
 - Eres el demonio, Rosa, que me has venido a buscar.
 - No soy el demonio, no, que soy tu esposa carnal,
 el hijo que me dejaste ya me está pidiendo pan
 - Hombre, mujeres y niños, perdonarme los demás
 55 que me voy con mi Rosita que me ha venido a buscar,
 que los primeros amores son muy malos de olvidar.

5:7

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Ruiz Beltrán (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
 108 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
 ¡quién de las doce a la una no arrendara mi castillo!
 - Señora, como criado, burlarse queréis conmigo.
 - No es burlarme, Gerineldo, que de muy veras lo digo,
 5 que de las doce a la una arrondaras mi castillo.-
 A las diez se acuesta el rey a las doce está dormido
 y de las doce a la una Gerineldo va al castillo.
 - ¿Quién es el perro villano, quién es el perro atrevido,
 que a la cama la princesa esta noche se ha dirigido?
 10 - Yo no soy perro villano ni tampoco el atrevido,

soy el conde Gerineldo que vengo a lo prometido.-
 Lo ha cogido de la mano y en su lecho lo ha metido
 y entre sábanas de holanda se quedan los dos dormidos.
 El rey que estaba ensoñando que le roban el castillo:
 15 “llamaré a mi Gerineldo, mi camarero pulido.”
 (El rey estaba viendo que Gerineldo no aparecía)
 El rey como no era torpe al cuarto la infanta se ha ido,
 se la ha encontrado durmiendo como mujer y marido.
 - Si mato a la princesa queda mi reino perdido
 y si mato a Gerineldo que lo crie desde niño,
 20 lo mejor será poner a mi espada de testigo.-
 A lo frío de la espada la princesa da un chillido
 - ¡Gerineldo, Gerineldo, que estamos los dos cogidos,
 que la espada de mi padre ha servido de testigo.
 - ¿Por dónde me voy ahora que no sea conocido?
 25 Me iré por el jardín del rey cortando rosas y lirios.-
 Y el rey, como no era torpe, al encuentro le ha salido.
 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan pálido y amarillo.
 - Vengo del jardín del rey de cortar rosas y lirios.
 - Y el cogollo de una rosa, Gerineldo, te has comido.
 30 Antes de las doce y media seréis mujer y marido.-
 Se ha levantado una guerra de España pa Portugal
 y nombran a Gerineldo de capitán general.
 - Niña, si pasan seis años y de mí no sabes na,
 niña, si pasan seis años, niña, te puedes casar.
 35 Pasaron uno y pasaron dos, pasaron tres y pasaron los demás.
 (Un día estaban comiendo y le dice al padre en la mesa:)
 - Padre, tengo una sospecha, Gerineldo vivo está.
 ¿Usted me da a mí permiso para salirlo a buscar?
 - Toma estos doblones de oro que te lleven donde está.-
 Ha andado los siete reinos y no lo ha podido encontrar.
 40 A la bajita de un cerro a la subía una costá
 se ha encontrado un vaquerito con una linda vacá:
 - Vaquerito, vaquerito, vaquerito, vaquerá,
 ¿de quién son tanto ganado con tanto hierro y señal?
 -Es de mi amo Gerineldo, mañana se va a casar.-
 45 Y al escuchar estas palabras la princesa cayó al suelo desmayá
 y el vaquero, como hombre, la ayudado a levantar.
 - Toma estas onzas de oro y me llevas a su portal,
 le voy a pedir una limosna a ver si me la sabe dar.-
 (Cuando salió, tuvo la suerte de que salió Gerineldo a darle la limosna)
 - Gerineldo, Gerineldo, ¡qué poca limosna das!
 50 Cuando estabas en el castillo bien te la sabía yo dar.
 - Eres el diablo roneo que me sales a buscar.
 - No soy el diablo roneo soy tu esposa natural,

moro me dejaste el niño y moro te lo vas a encontrar.
- Gerineldo es mi marido y me lo vengo a llevar.
(Esto se lo dijo a la otra.)

5:8

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:8

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
66 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
salió el conde Gerineldo con su caballo hacia el mar.
Mientras que el caballo bebe Gerineldo echa un cantar.
La princesa, como niña, ha quedado enamorá.
.....

5 A las diez se acuesta el rey a las doce está dormido,
a eso de las doce y media puedes rondar mi castillo
con zapatitos de seda para que no sea sentido.
Cuando subía un escalón la princesa lo ha sentido,
lo ha cogido de la mano y p'adentro lo ha metido.

10 Entre sábanas de holanda los dos se han quedao dormidos.
El rey como to lo sabe

- Pondré mi espada por medio pa que sirva de testigo,
que si mato a la princesa tengo mi reino perdido.
- ¿Por dónde me voy ahora pa que no sea descubierto?

15 - Vete por esos jardines cortando rosas y lirios.-
Y el rey, como lo sabía, al encuentro le ha salido:
- ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan pálido y amarillo?
Que el aroma de una rosa tu color se lo ha comido.-
Han formado una guerra desde Francia a Portugal

20 y nombran a Gerineldo de capitán general.
- Si no vengo a los tres años, niña, te puedes casar.-
Han pasado hasta siete, del conde no saben na.
Se ha vestío de pelegrina, pelegrineando va.
A la subida de un cerro y ha bajado una cañá,

25 se ha encontrado un vaquerito con una linda vacá.
- ¿De quién es tanto ganado con tanto hierro y señal?
- Señora, de Gerineldo, que pronto se va a casar.
- Toma esta bolsa de oro y llévame donde está.-

30 La ha cogido de la mano y la ha puesto en el zaguán.
 - ¡Qué demonio de mujer!, ¿Quién te ha traído p'acá?
 - No soy demonio ni mujer que soy tu mujer carnal.-
 Ese echaron brazos al cuello y se hartaron de llorar.
 Ha quedado doña Emilia despedida y desposá.

5:9

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:9

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
 86 hemistiquios.

Gerineldo, Gerineldo, mi caballero pulido
 quién pudiera esta(r) esta noche tres horita(s) en tu abelío.
 - Como soy vuestro criado burlarse queréis conmigo.
 - Mientes, mientes, Gerineldo, que de veras te lo digo,
 5 que a las diez se acuesta el rey, que a las once está dormido,
 entre las doce y la una puedes rondar mi castillo.-
 Entre las doce y la una Gerineldo en el castillo.
 - ¿Quién es este caballero, quién es este atrevido?
 - Señora, soy Gerineldo que vengo a lo prometido.-
 10 Lo ha cogido de la mano y en el lecho lo ha metido
 entre sábanas de holanda los dos quedaron dormidos.
 El rey que estaba ensoñando que le roban su castillo
 ha ido en busca la princesa y se los ha encontrado
 como mujer y marido.
 15 - Si lo mato a Gerineldo, que lo he criado desde niño
 y si mato a la princesa queda el palacio perdido.
 Pondré mi espada en el medio pa que sirva de testigo.-
 A lo frío de la espada la princesa lo ha sentido.
 - Despiértate, Gerineldo, que ya estamos descubridos,
 20 que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
 - ¿Por dónde me voy, princesa, para no ser conocido?
 - Vete por los jardines cogiendo rosas y lirios.-
 El rey que estaba escuchando a su encuentro ha salido
 - Mientes, mientes, Gerineldo, con la princesa has dormido.
 25 - Mátame usted, mi rey, si es que me lo he merecido.
 - No te mato; Gerineldo, que te he criado desde niño
 y si mato a la princesa queda el palacio perdido
 pero antes de las doce y media tienes que ser su marido.-

30 Se ha liado una guerra grande entre Francia y Portugal
y nombraron a Gerineldo de capitán general.
(Pasaron cinco años y Gerineldo no apareció)
- Padre, ¿me da usted permiso para salirlo a buscar?
- Si mi permiso te falta

35 Se ha vestido de peregrina y se ha ido a buscarlo
y ha subido unos cerros y ha bajado una cañá,
se ha encontrado un vaquerito con una grande vacá.
- Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
¿de quién son tantos ganados con tanto hierro y señal?
- Son del conde Gerineldo, mañana se va a casar.

40 Al oír estas palabras, ella cayó desmayá.
- Toma esta onza de oro y me llevas al portal.
- ¿Quién es este diablo romero que me vienes a buscar?
- No soy el diablo romero, soy tu esposa de verdad.

5:10

GERINELDO + LA CONDESITA (i-o + á)

0023 + 0110:10

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).
106 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, mi caballero querido,
¿quién te pillara esta noche tres horas por mi adormido!
- Como soy vuestro criado queréis burlarse conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo.

5 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
a esto de las once y media puedes rondar el castillo
con zapatitos de seda para no ser conocido.-
Cada escalón que subía Gerineldo da un suspiro
y en el último escalón la princesa lo ha sentido.

10 - ¿Quién es el perro villano, quién ha sido ese atrevido,
que a deshora de la noche ha subido a mi castillo.
- Señora, soy Gerineldo, que vengo a lo prometido.-
Lo ha cogido de la mano y en su lecho lo ha metido,
con cariños de uno y otro quedaron los dos dormidos.

15 El rey que estaba soñando que le roban el castillo,
se echó abajo de la cama y para abajo se ha ido.
Se ha encontrado a Gerineldo como mujer y marido.

- Si mato a mi hija amada he de enlutar el castillo,
 a Gerineldo no lo mato, que lo crie desde niño.
 20 Pondré mi espada por medio pa que sirva de testigo.-
 - Vete por esos jardines cortando rosas y lirios.-
 El rey, como lo sabía, al encuentro le ha salido:
 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan pardo y descolorido.
 - Una rosa muy subida mis colores se ha comido.
 25 - No me mientas, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
 Antes que pasen tres días seréis mujer y marido.-
 Se ha declarado una guerra entre España y Portugal
 y a Gerineldo lo nombran de capitán general.
 - Si a los diez años no viene, hija, te puedes casar.-
 30 Han pasado los diez años y algunos diillas más.
 - Gerineldo ya no viene. Hija, te puedes casar.-
 - Tengo en el pecho una carta que dice que vivo está,
 tu licencia es la que falta para salirlo a buscar.
 - Si mi licencia te falta, mi licencia tienes ya.-
 35 Se vistió de pelegrina para salirlo a buscar,
 ha andado las siete partes entre Francia y Portugal
 y al pobre de Gerineldo no lo podía encontrar.
 Ya que venía de vuelta, se ha encontrado una vacá
 - Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 40 que me niegues la mentira y me digas la verdad:
 -¿De quién es tanto ganado, con tanto hierro y señal?
 -Es del conde Gerineldo, que está ya para casar.-
 La joven le dio un desmayo y al suelo cayó mortal
 y el vaquerito inocente la ha ayudado a levantar.
 45 -Toma esta monea de oro y me llevas donde está.-
 La ha cogido de la mano y la ha puesto en el portal.
 Ella pidió una limosna y el conde se la fue a dar
 y le pide una limosna; cinco céntimos le da.
 - ¡Qué limosna tan mezquina para persona real!
 50 - Eres el demonio, romera, que me vienes a intentar.
 - No soy diablo ninguno, soy tu mujer natural.
 - Las bodas y los torneos pa la romera serán
 y la otra en un convento su vida la pasará.

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023+0110:11

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Biedma (65a).

Recogida por Juan P. Alcaide, octubre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.107.

65 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, tú, caballero pulido
 ¡quién estuviera esta noche tres horitas a tu albedrío!
- Como soy vuestro criado, se queréis burlar conmigo.
 - No me burlo, Gerineldo, que es verdad lo que te digo.
- 5 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido
 y a eso de las once y media puedes subir al castillo.-
 Entre caricias y halagos los se quedan dormidos.
 El rey como sospechoso al castillo ha subido
 y se ha encontrado a los dos profundamente dormidos
- 10 - Si los despierto es un bochorno, los mato, una inquisición,
 lo mismo que yo hago aquí pondré mi espada en los dos.-
 Se levanta la princesa dos horas del salido.
 - Levántate, Gerineldo, que los dos estamos perdidos,
 que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
- 15 - ¿Dónde quieres que me vaya, dos horas del sol salido?
 - Vete por esos jardines a coger rosas y lirios.-
 El rey como sospechoso a su encuentro ha salido.
 - ¿A dónde vas, Gerineldo, tan pálido y descolorido?
 - Voy por medio (de) estos jardines a buscar rosas y lirios.
- 20 - Mientes, mientes, Gerineldo, tú con mi hija has dormido
 y antes que llegue la noche tienes que ser su marido.-
 Estando en esas razones se ha descubierto una guerra,
 se ha descubierto una guerra entre Francia y Portugal
 y a Gerineldo lo llaman de capitán general.
- 25 - Si a los siete años no vengo, niña, te puedes casar.-
 Han pasado los siete años del conde no sabe na.
 Se ha vestido de romera y a su marido fue a buscar,
 se ha montado en su caballo, su marido fue a buscar
 corriendo montes y valles
- 30 y mucha gente allí vio
- Lo primero que pregunta
- Eres el demonio, romera, que me vienes a tentar.
 - No soy el demonio romera, soy tu mujer natural
 y el niño que me dejaste ya dice papá y mamá.

5:12

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:12

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Concha Carmona Álvarez (46 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág.107.
122 hemistiquios.

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
mientras el caballo bebía Gerineldo echó un cantar.
La princesa que lo oyó ha quedao enamora:
- Gerineldo, Gerineldo, tú, camarero pulido,
5 ¡quién pudiera, Gerineldo, dormi(r) una noche contigo!
- Como soy vuestro criado señora, os burláis conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.-
Eso de las once y media Gerineldo en el castillo,
10 con zapatitos de seda pa que no sea sentido.
Cada escalón que subía le costaba un suspirito
y en el último escalón la princesa lo ha sentido.
- ¿Quién ese perro ladrón, quién ese mozo atrevido?
- Señora, soy Gerineldo que vengo a lo prometido.-
15 Lo ha agarrado de la mano, en la cama lo ha metido
y entre sábanas de holanda juegan a brazo partido,
entre sábanas de Holanda se quedan los dos dormidos.
El sultán quería vestirse y no encuentra su vestido,
ha nombrado a Gerineldo por ser el más conocido.
20 Uno dice: “no está aquí” y otro dice: “no ha venido”
y el sultán tan receloso al cuarto de Nieves ha ido
y entre sábanas de Holanda estaban los dos dormidos.
- ¿Y qué hago yo ahora, qué hago ahora, Dios mío?
Que si mato a la reina el reino queda perdido,
25 y si mato a Gerineldo que lo crie desde niño.
Pondré mi espada por medio pa que sirva de testigo.-
Ha despertado la reina y ha visto lo sucedido,
que la espada de su padre está puesta de testigo.
- Levántate, Gerineldo, que los dos estamos perdidos,
30 que la espada de mi padre está puesta de testigo.
- ¿Y qué hago yo ahora, qué hago yo ahora, Dios mío?.
- Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios.-
La fragancia de una rosa el color se lo ha comido.
El sultán que lo sabía al encuentro le ha salido:

- 35 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
 - Vengo de esos jardines de cortar rosas y lirios,
 la fragancia de una rosa el color se lo ha comido:
 - Mientes, mientes, Gerineldo, tú con mi hija has dormido.
 - Máteme usted, mi buen rey, que me lo he merecido.
- 40 - No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño
 y si mato a la reina el reino queda perdido.
 Desde hoy en adelante seréis esposa y marido.-
 Se ha levantado una guerra entre Francia y Portugal
 y han nombrado a Gerineldo de capitán general.
- 45 Al despedirse de ella le ha dejado una señal.
 - Si a los seis años no vuelvo, niña, te puedes casar.-
 Han pasado los seis años no tiene razón formal.
 Le pidió permiso el padre para salirlo a buscar,
 se vistió de peregrino y le ha salido a buscar
- 50 y en medio del caminito se ha encontrado una vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
 ¿de quién son esas vaquitas con tanto hierro y señal?
 - Son del conde Gerineldo que ya está para casar.
 - Toma esta sansón de oro y me lleva donde está,
 toma tres y toma cuatro y me lleva hasta el portal.-
- 55 Ha pedido una limosna, el conde se la fue a dar.
 - Eres Nieves del demonio que me has salido a buscar.
 - No soy Nieves del demonio, soy tu mujer natural,
 que el hijo que me dejaste ya dice papá y mamá.
- 60 - Que llamen al sacerdote, que llamen al sacristán
 que la que iba a ser la novia de madrina servirá.

5:13

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:13

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Ayora Castro (77 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág.124.
 90 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, tú, camarero pulido,
 ¡quién estuviera esta noche tres horitas a mi albedrío!-
 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido
 a eso de las once y media Gerineldo en el castillo,

5 con zapatitos de seda pa que no sea sentido.
Cada escalón que subía le costaba un suspirito,
en el último escalón la princesa lo ha sentido.
- ¿Quién ha sido ese valiente, quién ha sido ese atrevido
que a la cama de la princesa hasta la cámara ha subido?

10 - Señora, soy Gerineldo que vengo a lo prometido.-
Lo ha agarrado de la mano y en su cuarto lo ha metido,
empezaron a jugar, los dos quedaron dormidos.
El rey que había soñado que había robo en el castillo,
ha llamado a los criados ninguno le ha respondido,

15 ha llamado a Gerineldo, lo mismo le ha sucedido,
fue a la cama de su hija se encontró a los dos dormidos.
- Y si mato yo a mi hija, queda mi reino perdido
y si mato a Gerineldo que lo crie desde niño.
Pondré mi espada delante pa que sirva de testigo.-

20 - Levántate, Gerineldo, que los semos los dos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
Vete por esos jardines a coger rosas y lirios.-
El rey que lo esperaba: (.....)

25 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
- Vengo de esos jardines de coger rosas y lirios,
la fragancia de una rosa el color se lo ha comido:
- No me niegues, Gerineldo, tú con mi hija has dormido.
- Dame la muerte, buen rey, que yo me la he merecido.
- No te la doy, Gerineldo, que te crie desde niño

30 y si mato yo a mi hija queda mi reino perdido,
para mañana en la noche seréis esposa y marido.-
Ha venido una guerra y Gerineldo se ha ido
y le ha dicho a la princesa: (.....)

35 - Si a los tres años no vengo, niña, te puedes casar.-
han pasado los tres años y ella lo salió a buscar.
- Caballero, caballero, por la Virgen del Pilar,
que me niegues la mentira y me digas la verdad,
¿de quién son tantos ganados con tanta reja y señal?

40 - Es del rey Gerineldo que estará para casar.
- ¿Quiere este bolso de oro y me pone en el portal?-
Ha pedido una limosna y el rey se la vino a dar.
- Gerineldo, Gerineldo, (.....)

45 han pasado los tres años, yo te ha salido a buscar.-
La ha agarrado de la mano y la mete en el salón
y le dice a los convidados: - Con ésta me caso yo.

GERINELDO + LA CONDESITA (í-o + á)

0023 + 0110:14

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

114 hemistiquios.

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
¡quién durmiera una noche tres horas en mi albedrío!
- Como soy vuestro criado, ay, se burláis usted de mí.
- No es mentira, Gerineldo que de veras te lo digo.
- 5 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.-
Así de las once y media Gerineldo en el castillo,
con alpargatas de seda para no ser conocido.
Cada escalón que subía le costaba un suspirito,
en el último escalón la princesa lo ha sentido.
- 10 - ¿Quién (es) ese perro villano, quién ha sido ese atrevido,
a deshora de la noche ha subido a mi castillo?
- Princesa, soy Gerineldo, que vengo a lo cometido.-
Lo ha agarrado de la mano y en su lecho lo ha metido.
El rey como lo sabía a lo alto se ha subido
- 15 y ha visto a Gerineldo con su hija había dormido.
- ¿Qué hago con este anuncio, qué hago con este adelanto
que si mato a mi hija amada queda mi reino perdido
y si mato a Gerineldo, que lo crie desde niño.
Pondré la espada por medio pa que sirva de testigo.
- 20 - Alevanta, Gerineldo, que los dos estamos perdidos,
que la espada de mi padre está puesta por testigo.-
El rey, como lo sabía, al encuentro ha salido:
- ¿Dónde vienes, Gerineldo tan páli(d)o y (d)escolorido?
El cogollo de una rosa el color te lo ha comido.
- 25 - Dame la muerte, buen rey, si yo me lo he merecido.
- No te la doy, Gerineldo, que te crie desde niño.
Desde mañana la noche vais a se(r) esposa y marido.-
Se formaron una guerra por España y Portugal
y nombraro(n) a Gerineldo por capitán general.
- 30 La princesa, como niña, na má(s) hacía que llorar.
- No llores tú, vida mía, no llores, mi Soledad,
toma el anillo de oro, te lo pones por señal.
Si a los ocho años no vuelvo, niña, te puedes casar.-
Ya pasó los ocho años y el conde no ha vuelto más,

35 le pide licencia al padre, padre, pa irlo a buscar.
 Ha andado siete reinados por España y Portugal
 y a la vuelta se ha pasado se pasó por Ibertá.
 Se ha encontrado un vaquerito con una buena vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 40 que me niegues la mentira y me digas la verdad:
 ¿de quién son tantos ganados, tanto hierro por señal?
 - Es del conde Gerineldo, que ya está para casar.
 - Te doy una onza de oro y me pones donde está.-
 La ha agarrado de la mano y la ha puesto en el portal.
 45 Ella pide una limosna y el conde la ha vuelto a dar.
 - ¡Ay, qué cara tan bonita, ay, qué cara tan salá!
 Si no eres muy lejos tierras te lo dejas por acá.
 - Soy de muy lejos de tierras, ya la tienes por acá.
 - Eres diablo, romera, que me vienes a tentar.
 50 - No soy diablo, buen conde, soy tu mujer natural,
 mira el anillo de oro que me diste por señal.
 - Que llamen al padre cura, que llamen al sacristán,
 que llamen al monaguillo, que nos vamos a casar.-
 Como era en el mes de mayo, los y los calores
 55 los toritos de los bravos, los caballos corredores.
 Unas le regalan rosas, otras le regalan flores
 y yo, de triste promesa, yo me muero de eso(s) amores.

5:15

GERINELDO + LA CONDESITA (i-o + á)

0023+0110:15

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 136 hemistiquios.

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las fuertes calores,
 cuando las cebadas granan, los trigos toman colores,
 cuando los enamorados enamoran sus amores.
 Unos enamoran lirios y otros enamoran flores
 5 y yo siempre desde niño metido en estas prisiones.
 - Como soy vuestro criado se queréis burlar conmigo.
 - No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.
 Esto de las once y media Gerineldo en el castillo.

10 Cada escalón que subía se le escapaba un suspiro
 y en el último escalón la princesa lo ha sentido.
 - ¿Quién será ese ladrón, quién será ese atrevido
 que a deshoras de la noche viene a robar mi castillo?
 - Yo no soy ese ladrón ni tampoco ese atrevido,
 15 soy el conde Gerineldo que vengo a lo prometido.-
 Se ha levantao la princesa descalza y en cueros vivos,
 dándole besos y abrazos en su lecho lo ha metido.
 Y se ha levantado el rey a darle vuelta al castillo
 y se lo(s) encontró durmiendo como esposa y marido.
 20 - Y si mato a Gerineldo, desde niño lo he querido
 y si mato a la princesa tengo mi reino perdido,
 meteré la espada en medio pa que sirva de testigo.-
 Con el frío de la espada la princesa lo ha sentido.
 - Levántate, Gerineldo, que de veras te lo digo,
 25 que la espada de mi padre ha servido de testigo.
 - ¿Por dónde me voy ahora que no sea conocido?
 - Vete por jardín de menos cortando rosas y lirios.-
 El rey, como es tan astuto, al encuentro le ha salido.
 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, triste y descolorido?
 30 - La fragancia de una rosa mi color se lo ha comido.
 - No me niegues, Gerineldo, que con mi hija has dormido
 y antes de las once y media tienes que ser su marido.-
 Han descubierta una guerra en la raya Portugal
 y nombran a Gerineldo de capitán general.
 35 La princesa, como niña, no hace más que llorar
 y el conde Claros le dice: - Princesa, no llores más,
 si a los tres años no vuelvo, princesa te pues casar.-
 Han pasado los tres años y algunos diillas más
 cuando le viene la nueva que el conde se va a casar.
 40 Le pide permiso al padre para salirlo a buscar
 y el padre no se lo daba porque no se halla escapaz.
 Se viste de romerita en una jaca montá
 pasando cerros y llanos, en lo hondo una cañá
 se ha encontrado a un vaquerito con vaca(s), hierro y señal.
 45 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 que me niegues la mentira y me digas la verdad,
 ¿de quién son estas vaquitas con tanto hierro y señal?
 - Son del conde Gerineldo, mañana se va a casar.
 - Toma este doblón de oro y me llevas donde está
 50 a pedirle una limosna, que bien me la puede dar.
 - Conde, dame una limosna, que bien me la puedes dar
 que vengo de Bovadilla y me han robado el caudal.
 - Si vienes de Bovadilla noticias más traerás
 si la hija de aquel rey está casada o por casar.

- 55 - Casada está la señora, casada estoy y por casar
 con el conde Gerineldo que se fue y no volvió más.-
 Al oí(r) aquellas palabras al suelo cayó p' atrás,
 los criados que la oyen la querían maltratar.
 - No maltrarme, criados, por la santa Trinidad
 60 que eso que le ha dado al conde yo se lo voy a quitar.
 - Levántate, conde Claros, y con ojos de brillar
 y si con gloria conoces la gloria tú ganarás.
 - Tú eres mi novia querida, contigo me v(o)y a casar
 y la novia por ser novia de madrina servirá
 65 y si no quie ser madrina a monja se meterá
 donde se meten las monjas casadas o por casar.
 - Señor, toma usted su hija, que bien se la vuelvo a dar,
 que si virgen me la dio, virgen se la vuelvo a dar.

5:16

GERINELDO + LA CONDESITA (á + í-o + á)

0023 + 0110:16

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
 92 hemistiquios.

- Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan,
 iba el conde Gerineldo con su caballo hacia el mar.
 Mientras que el caballo bebe Gerineldo echó a cantar,
 la princesa que lo oye desde el palacio real.
 5 - Bebe, caballito, bebe, que serena está la mar.-
 Mientras que el caballo bebe Gerineldo echó a cantar.
 - Mira, niña, qué bien canta la serena de la mar.
 - No, madre, que no es serena ni tampoco el serenar,
 que es el hijo del rey conde que por mí penando está.
 10 - Si por ti penando está cuatro tiros le han de dar
 y otros cuatro a su caballo a la orillita del mar.
 - Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido
 ¡Quién te pillaría esta noche tres horitas en mi albedrido!
 - Píllame tú cuando quieras aunque sean cientos noches.-
 15 El rey tenía por costumbre una vuelta al castillo
 y ha pillado a la princesa con Gerineldo dormido.
 - Si mato a la princesa queda el castillo aburrido
 y si mato a Gerineldo desde chico lo he tenido.

Meto mi espada por medio sirviéndoles de testigo.-
 20 A lo frío del acero la princesa lo ha sentido
 - Dispiértate, Gerineldo, que mi padre nos ha visto,
 que está la espada por medio sirviéndonos de testigo.
 - ¿Por dónde me voy yo ahora? ¿Por dónde me voy, Dios mío?
 - Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios.-
 25 El rey como lo sabía al encuentro le ha salido
 y le dijo a Gerineldo: (que tenía que casarse con la hija)
 - Que he pillado la princesa con Gerineldo dormido
 y antes de los nueve meses tienes que ser su marido.-
 Han echado una guerra desde Francia a Portugal
 30 y a Gerineldo lo nombran de capitán general.
 - Si a los siete años no vuelvo, niña te puedes casar
 con el que sea de tu gusto, aquél que sea de tu igual.-
 Pasaron los siete años, Gerineldo por allá,
 le pide licencia al padre para salirlo a buscar.
 35 Se vistió de pelegrina en busca de él se va,
 y en medio del caminito se ha encontrado un vaquerito.
 - Vaquerito, vaquerito, dime por Dios la verdad,
 ¿de quién es tanto ganado con tanto hierro y señal?
 - Es del conde Gerineldo que hoy está para casar.
 40 - Toma este bolsón de oro y me pone(s) en el portal.-
 Y llegó la pelegrina Gerineldo salió a dar.
 - ¡Ay, qué cara tan bonita, qué cara tan resalá!
 Si esta cara me parece una que dejé por allá.
 El niño que me dejaste ya dice papá y mamá.
 45 - La que estaba por novia de madrina servirá,
 se acaba la fiesta y los torneos, ésta es mi mujer verdad.

C. ROMANCES LÍRICOS

6:1

EL PRISIONERO (ó-e)

0078:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Recitada sin música).

10 hemistiquios.

Allá en el mes de mayo, cuando aprietan las calores,
cuando la cebá se seca y los trigos cogen colores.
Cuando los enamorados se hacen promesas de amores.
Unos se regalan lirios, otros se regalan flores,
5 y yo que tan pobre soy, te regalo mis amores.

D. ROMANCES DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

7:1

MARIANA PINEDA (10+10; á + ó)

0175:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Rojas Escribano (63 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
26 hemistiquios.

Marianita sentada en su patio no dejaba de considerar
si don Carlos la viera bordando la bandera de la libertad.
Marianita sale de paseo con alcalde, justicia real
y al encuentro de unos soldaditos: - Marianita te vienes p' acá.-
5 Marianita se la llevan presa, presa por no declarar.
- Marianita, declara, declara que si no tú morirás.
- Si declaro moriremos muchos y así muero sola nada más.
Que me pongan mis hijos delante por si acaso me puedo aliviar.-
Y sus hijos le dicen llorando: - Vente a casa, querida mamá.
10 - Que me quiten mis hijos delante, donde yo no los viera llorar.-
Y sus hijos le dicen llorando: - ¡Ay, declara, querida mamá!-
El verdugo apretó la garganta. Su garganta unida quedó,
más hermosa que el sol y la luna, más hermoso su cuerpo quedó.

7:2

MARIANA PINEDA (10+10; á)

0175:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
30 hemistiquios.

Una niña chiquita y bonita los carlistos la quieren matar
porque estaba bordando en su patio la bandera de la libertad.
Libertad la Zamora y viva la igualdad,
para lograr la patria tenemos que luchar.
5 Libertad, libertad, Marianita, libertad, libertad, libertad,
la libertad se ha muerto, la llevan a enterrar,
le echan poca tierra, vuelve a resucitar.
Marianita salió de paseo, al encuentro salió un militar

- y le dijo a Marianita: - Hay delito, vuélvete p' atrás.-
 10 Marianita se metió en su cuarto y se puso a considerar:
 - Si me vieran, me vieran bordando la bandera de la libertad.-
 Marianita subida en la horca y los hijos llorando detrás:
 - Mamaíta, declara, declara, que si no morirás, morirás.
 - Si declaro moriremos muchos, hijos míos, no pueo declarar,
 15 si declaro moriremos muchos, así muero yo sola na más.

7:3

MARIANA PINEDA (10+10; á + ó)

0175: 3

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).
 22 hemistiquios.

- Marianita salió de paseo y al encuentro salió un militar.
 -Buenas tardes, doña Marianita, qué peligro, vuélvase usted atrás,
 que me han dicho que está usted bordando la bandera de la libertad.
 - Yo me atrevo a bordar la bandera y también a bordar mi mortaja,
 5 que teniendo la muerte a la vera de seguida entra mi cuerpo en caja.
 - Marianita, declara, declara, y si no, morirás, morirás.
 - Si declaro moriremos muchos y si no, moriré yo na más.-
 Le pusieron sus hijos delante por si algo quería declarar
 y sus hijos queridos le dicen: - Vente a casa, querida mamá.-
 10 El verdugo apretó la lengüeta, su garganta unida quedó
 y su cara quedó más hermosa que una rosa y un divino sol.

7:4

MARIANA PINEDA (10+10; á + ó)

0175:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Teresa Lora Morillo (71 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

Marianita sentada en su casa no dejaba de considerar:
 “si mi esposo me viera bordando la bandera de la libertad”.
 Al momento llegó la justicia, su delito no pudo ocultar.
 Marianita ya la llevan presa cuatro guardias de seguridad.
 5 - Marianita, declara, declara, que si no, morirás, morirás.
 - Si declaro moriremos muchos y así sola moriré nada más.
 - Que le pongan sus hijos delante, por si en algo le puede ayudar.
 - Y hasta el más pequeñito le dice: -Vente a casa, querida mamá.
 - Que me quiten mis hijos delante, de manera que no los vea yo,
 10 que me den una muerte ligera, todo sea por amor de Dios.-
 En la horca apretó la cigüeña. Su garganta en un hilo quedó
 y su cuerpo tan puro y tan bello y su cara como el mismo sol.
 ¡Ay, qué día de luto en Granada, que a las piedras las hizo llorar!
 En ver que Marianita había muerto en la horca por no declarar.

7:5

MARIANA PINEDA (10+10; estróf.)

0175:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 24 hemistiquios.

Marianita salió de Granada y al encuentro salió un militar
 y le dice: - Doña Marianita, hay peligro, vuélvese usted atrás.
 Si el peligro es muy grande y no puedo bordaremos este triste perdón,
 si el cuidado será cuidadoso cerraremos ventana y balcón.
 5 - Marianita, declara, declara. – Señor juez, no puedo declarar,
 declarando morirían muchos y así muero yo sola na más.-
 Le pusieron sus hijos delante por si algo podían conseguir.
 - ¡Ay, quitarme mis hijos delante! No declaro, que quiero morir.
 ¡Ay, quitarme mis hijos delante, que me arrancan hasta el corazón
 10 porque muere la que tanto tiempo con su pecho los alimentó.-
 ¡Ay, qué tarde más triste en Granada, las piedras la hicieron llorar
 porque ha muerto doña Marianita solamente por no declarar.

7:6

MARIANA PINEDA (10+10; estróf.)

0175:6

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
36 hemistiquios.

Marianita salió de Granada, al encuentro salió un militar
y le dice: - Doña Marianita, hay peligro, vuélvase usted atrás.
- El peligro es muy grande y no puedo de bordar de este triste color,
el cuidado será cuidadoso, cerraremos ventana y balcón.-
5 A eso llega la moza traidora a su ama un beso falso da,
Marinita cogió las pistolas y a la moza un tiro le da.
Entre cuatro soldados traidores Marianita pa la cárcel va
- Marianita, como no declares a la cárcel te vamo(s) a llevar.-
La metieron en un cuarto sola con los jueces en declaración.
10 - Marinita, dime quién lo ha dicho. – Eso sí que no lo digo yo.
- Marianita, declara, declara. – Señor juez, no puedo declarar,
declarando morirían muchos y así muero yo sola na más.-
Le pusieron sus hijos delante por si algo podían conseguir
y contesta tristosa y llorosa: - No declaro, que quiero morir.
15 - ¡Ay, quitarme mis hijos delante! Me se arranca hasta el corazón,
porque muere la que tanto tiempo con sus pechos los alimentó.-
¡Ay, qué día más triste en Granada!, que a las piedras la hicieron llorar,
que mataron a doña Marianita solamente por no declarar.

8:1

ATENTADO ANARQUISTA CONTRA ALFONSO XII (estróf.)

0202: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).
90 hemistiquios.

El veinticinco de mayo en Madrid se presentó
un joven desconocido, natural de Castejón.
Y el objeto que llevaba aquel hombre a Madrid
de matar a Alfonso XII, no lo pudo conseguir.

5 Tiró un disparo con gran valor
 y por su suerte no le alcanzó.
 Por su desgracia quiso huir
 y lo detuvo un guardia civil.
 Ya lo meten en capilla, le toman declaración,
10 lo sentenciaron a muerte pero el rey lo perdonó.
 Y un amigo que tenía a cenar lo convidó
 y estando los dos cenando de esta manera le habló:
 - Amigo mío del corazón,
 mira qué cerca estamos los dos,
15 pero mañana, triste de mí,
 varias distancias estaré de ti.-
 Y el amigo le contesta con mucha resignación:
 - Si la ley lo permite, amigo, tener valor.
 - Valor me sobra - le contestó-
20 pero lo llevo en el corazón,
 que es una muerte muy cruel,
 que son mis hijos y mi mujer.-
 Cuando la mujer llegó en capilla estaba ya
 pero los dos centinelas no la dejaron entrar.
25 Y ella fue y se arrodilló
 al comandante del batallón
 y le suplica : - Yo quiero ver
 a mi marido la última vez.
 - Señora, sálgase usted porque van a dar las dos
30 ya está metido en capilla y no tiene salvación.
 -Adiós Oliva del alma, Oliva del corazón,
 adiós Oliva del alma, adiós para siempre adiós.-
 Ya se ha presentado el cuadro en medio de aquel salón
 y la gente no cabía para oír la ejecución.
35 Bajó del coche con gran valor
 subió al tablado y se sentó.
 Le dijo un cura: -¿Tú crees en Dios?-
 Y un centinela se desmayó.
 - Os suplico, madrileños, que se acordéis de mí,
40 que vine a ganar la patria y no la pude conseguir.
 Pero yo juro, no hay que temblar,
 que somos muchos de sociedad,
 que si Dios quiere, que sí querrá,
45 otro que venga la ganará.

9:1

¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (estróf.)

0162:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de África Álvarez (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Merceditas ya está muerta, muerta está que yo la vi,
cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- 5 El vestido que llevaba era de puro de seda,
que se lo regaló Alfonso la noche que era mozuela.
Los zapatos que llevaba eran de puro charol,
que se los regaló Alfonso la noche que se casó.

9:2

¿DONDE VAS, ALFONSO XII? (í + ó)

0162:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Si Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi.
Cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- 5 Su carita era de ángel y sus manos de marfil
y el manto que la cubría era rico carmesí.
Sus zapatos eran de ante, de ante y de un rico charol,
que se los regaló Alfonso el día que se casó.

9:3

¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (estróf.)

0162:3

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Pérez (25 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide, *Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.74.

20 hemistiquios.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Tu Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- 5 Sus manitas eran de Virgen su carita de marfil
y el velo que la cubría era de un rico carmesí.
Los zapatos que llevaba eran de un rico charol
regalados por Alfonso el día que se casó.
- 10 Las farolas del palacio ya no quieren alumbrar
porque se ha muerto Mercedes y el luto quieren guardar.

9:4

¿DONDE VAS, ALFONSO XII? (í + ó)

0162:4

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Baranco (85 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, marzo de 1982, en *El Romancero de Marchena (Repertorio y estudio)*, inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 73.

12 versos.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas tú por ahí?
- Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Mercedita ya se ha muerto, muerta está que yo la vi;
la llevaban cuatro duques por las calles de Madrid;
- 5 el vestido que llevaba era de un rico color,
que se lo regaló Alfonso la noche que se casó.

9:5

¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (estróf.)

0162:5

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Conchi Guisado Martín (56 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
24 hemistiquios.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Tu Mercedes ya está muerta, muerta está que yo la vi,
la llevaban cuatro duques por las calles de Madrid.-
5 En la puerta de palacio han puesto banderas negras
con un letrero que dice: “Aquí ha muerto la reina”.
Más adentro de palacio han puesto banderas verdes
con un letrero que dice: “Aquí ha muerto Mercedes”.
10 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol,
se los regaló Alfonsito el día que se casó.
La pulsera que llevaba puesta en su linda muñeca
se la ha regalado Alfonso, que le costó mil pesetas.
El anillo que llevaba era de oro y de rubí,
se lo regaló Alfonsito poco antes de morir.

9:6

DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (estróf.)

0162:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Pepi Castro Luna (40 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Si Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
la llevaban cuatro duques por las calles de Madrid.
5 ¡Adiós, Mercedes, cara de rosa!
¡Qué poco tiempo fuiste mi esposa!
¡Adiós, Mercedes, cara clavel!
¡Qué poco tiempo te fui yo a ver!

10:1

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA (10;estróf.)

0210:1

Versión de **El Rubio** (com. Campaña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
24 versos.

Cien soldaditos nuevos
con su regimiento y su batallón,
salieron al encuentro
los insurrectos, ¡ay, qué dolor!
5 El cabecilla les dijo así:
- Tos de rodillas, vais a morir.-
Pero un soldado, que suspiró:
-¡Ay, mi madre del corazón!-
Al oír el cabecilla
10 aquel suspiro de aquel militar
le dijo a los compañeros:
- Toditos quietos, no hay que tirar.
Y el nombre de tu padre
y el de tu madre yo quiero saber.
15 - Mi madre es Antonia Sánchez
y el de mi padre yo no lo sé
porque me dejó con corta edad,
por eso dudo dónde estará.
- Toma estos cien duros
20 y se los mandas a tu mamá.
- ¡Y qué contenta se va a poner!,
cuando le escriba se lo diré,
que en la milicia está mi papá
y me ha entregado esta cantidad.

10:2

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA(10; estróf.)

0210:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de1994. (Música registrada).

52 versos.

Iban cien soldados presos
con su sargento a Nueva York
y le ha salido al encuentro
un insurrecto. ¡Ay, qué dolor!
5 El cabecilla les dice así:
-Tos de rodillas, vais a morir.-
Entonces un chico que suspiró,
dijo: - ¡Ay, mi madre del corazón!-
El cabecilla insurrecto
10 oyó un lamento de un militar.
Y le dijo a los suyos:-Quietos,
muchachos, quietos, no hay que tirar.
El cabecilla se aproximó
a aquel muchacho que suspiró.
15 Le dice:-¿Chico, de dónde eres tú?
- Yo soy del pueblo Calatayud.
- Dime el nombre de tu padre,
y el de tu madre quiero saber.
- Mi madre es Antonia Sánchez.
20 Señor, mi padre yo no lo sé.
No tengo padre puedo decir,
dejó a mi madre, también a mí.
Yo era pequeño y corto de edad,
por eso ignoro dónde estará.
25 - Levanta, chico, levanta ya,
que soy tu padre y te iba a matar.
La muerte fiera cerca de ti.
¿Dónde estuvieras si no es por mí?-
El muchacho muy diligente
30 como un cohete se levantó,
y se abrazó a su padre
que en hora y media no lo soltó.
- Tú y tus amigos vengan pa ca,
que quiero darles la libertad,

35 y tú, hijo mío del corazón,
sigas conmigo en el batallón.
- No permitas, padre mío,
que yo a tus filas no puedo ir.
Tengo a mi madre en España
40 y no tiene a nadie na más que a mí.
Si lo ganáis este país
muera mi madre sin verme a mí,
si lo perdéis, mucho peor,
muera mi madre sin verla yo.
45 - Tienes razón, hijo mío,
con tus amigos debes marchar.
Toma estos doscientos pesos
y se lo(s) entregas a tu mamá.
-¡Ay, qué contenta se va a poner!
50 Cuando le escriba lo va a saber,
que en la marina está mi papá,
y que le entrega esta cantidad.

10:3

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA (10; estróf.)

0210:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores López (53 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).

39 versos.

Eran cien soldados presos
con su sargento en Nueva York
y le han salido al encuentro
los insurrectos. ¡Ay, qué dolor!
5 El cabecilla les dice así:
-Tos de rodillas, vais a morir.-
Había un soldado que suspiró,
dijo: - ¡Ay, mi madre del corazón!-
El cabecilla se aproximó
10 a aquel soldado que suspiró.
Le dice: -¡Chico, de dónde eres tu?
- Yo soy del pueblo Calatayud.
- El nombre de tu padre,
y el de tu madre quiero saber.
15 - Mi madre es Antonia Sánchez.

Señor, mi padre yo no lo sé.
 No tengo padre puedo decir,
 dejó a mi madre, también a mí.
 Y yo pequeño de corta edad,
 20 por eso ignoro dónde estará.
 - Levanta, chico, levanta ya,
 que soy tu padre y te iba a matar.
 La muerte fiera cerca de ti.
 ¿Dónde estuvieras si no es por mí? -
 25 Y tus amigos vengan pa ca,
 que quiero darles la libertad,
 y tú, hijo mío del corazón,
 queda conmigo en la insurrección.
 No permitas, padre mío,
 30 que yo a tus filas no puedo ir,
 tengo a mi madre en la España
 y no tiene a nadie na más que a mí.
 Y si ganáis este país
 muera mi madre sin verme a mí
 35 y si perdéis, mucho peor,
 muere mi madre sin verla yo.
 El soldadito se levantó
 abrazándose a su padre
 que en hora y media no lo soltó.

10:4

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA (10;estróf.)

0210:4

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Castillo López (82 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 52 versos.

Ya viene el soldado nuestro
 con su sargento y su batallón
 y le han salido al encuentro
 mil insurrectos, ¡ay, qué dolor!
 5 Y el cabecilla le dijo así:
 - Tos de rodillas, vais a morir.-
 Y un soldadito que suspiró
 dijo: -¡Ay, mi madre, del corazón!

El cabecilla que oyó
 10 aquel lamento de aquel militar
 le dice a su regimiento:
 - Toditos quietos, no hay que tirar.-
 El cabecilla se dirigió
 a aquel soldado que suspiró:
 15 - Dime, soldado, ¿dónde eres tú?
 - Soy de mi pueblo de Andarcaú.
 - Dime el nombre de tu padre
 y el de tu madre lo quiero saber.
 - Mi madre es Antonia Sánchez
 20 y el de mi padre yo no lo sé.
 No tengo padre puedo decir,
 dejó a mi madre, me dejó a mí,
 me dejó chico, de corta edad,
 por eso ignoro dónde estará.
 25 - Levanta, chico, levanta ya,
 que soy tu padre y te iba a matar.
 La muerte fiera cerca la vi,
 muerto estuvieras si no es por mí.-
 El chico, muy diligente,
 30 como un cohete fue y se levantó
 y se ha abrazado a su padre
 que en hora y media no lo soltó.
 - Y tus amigos vengan acá
 que vamo(s) a darle la libertad.
 35 Y tú, hijo mío, del corazón
 quedas conmigo en la insurrección.
 - No lo permita mi Dios,
 que yo a sus filas no me puedo ir,
 tengo a mi madre en la España
 40 y no tiene a nadie na más que a mí.
 Y si ganamos en este país
 muere mi madre sin verme a mí
 y si perdemos mucho peor
 muere mi madre sin verla yo.
 45 - No aguardes a la respuesta
 con tus amigos te puedes marchar,
 toma estos doscientos pesos
 y se lo mandas a tu mamá.
 - ¡Y qué contenta se va a poner!
 50 Cuando le escriba lo va a saber
 que en la marisma está mi papá
 y que le manda esta cantidad.

10:5

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA (10, estróf.)

0210:5

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Martín Martín (71 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
23 versos.

Ya viene el soldado nuestro
con su sargento y su batallón
y le ha salido al encuentro
los insurrectos, ¡ay, qué dolor!
5 Y el cabecilla le dice así:
- Tos de rodillas, vais a morir.-
Un soldadito que así lo oyó
dijo: - ¡Mi madre del corazón!-
Y el cabecilla que oyó el lamento del militar
10 le dice: - Chico, ¿dónde eres tú?
- Yo soy del pueblo Malacaú.
- Dime el nombre de tu padre
y el de tu madre quiero saber.
- Mi madre es Antonia Sánchez,
15 señor, mi padre yo no lo sé.
Cuando pequeñito, corto de edad,
dejó a mi madre y también a mí,
yo, pequeñito, corto de edad,
por eso ignoro dónde estará.
20 - Levanta, chico, levanta ya
que soy tu padre y te iba a matar,
la muerte fiera cerca de ti
muerto estuvieras si no es por mí.

10:6

CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA (10, estróf.)

0210:6

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
40 versos.

Ya viene el soldado nuestro
 con su sargento y su batallón
 Y le ha salido al encuentro
 los ensurrectos, ¡ay, qué dolor!
 5 El cabecilla le dice así:
 - Tos de rodillas, vais a morir.-
 Pero un soldado que suspiró
 dijo: - ¡Mi madre del corazón!-
 El cabecilla insurrecto
 10 oyó un lamento de un militar,
 le dice a los suyos presos:
 - Muchachos, quietos, no hay que tirar.-
 Le dice: - Chico, ¿dónde eres tú?
 - Soy de mi pueblo de Aragatún.
 15 - Y tus amigos vengan p'acá
 que voy a darles la libertad.
 Dime el nombre de tu padre,
 el de tu madre quiero saber.
 - Mi madre es Antonia Sánchez,
 20 señor, mi padre yo no lo sé.
 No tengo padre, puedo decir,
 dejó a mi madre, también a mí,
 me dejó pequeño, corto de edad,
 por eso ignoro dónde estará.
 25 - Levanta, chico, levanta ya,
 que soy tu padre y te iba a matar
 y tus amigos vengan p'acá
 que voy a darles la libertad.
 Y tú, hijo mío del corazón,
 30 queda conmigo en la insurrección.
 - No lo permita mi padre,
 que yo a tus filas no puedo ir,
 que está mi madre en España,
 no tiene a nadie na más que a mí.
 35 Y si perdéis este país,
 muere mi madre sin verme a mí,
 si lo ganáis mucho peor,
 muere mi madre sin verla yo.-
 El chico marcha a su población
 40 y el padre queda en la insurrección.

11:1

FUSILAMIENTO DE GARCÍA Y GALÁN (estróf.)

0158:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
26 hemistiquios.

Estando Galán y Hernández en la puerta de su casa
fue y le dijo a su mujer: - Sácame el traje de gala,
sácame el traje de gala, que me lo voy a poner.
Y estando poniendo el traje: - Dime, Hernández, dónde vas,
5 que tantos soldados hay en la puerta principal.
- No te lo quería decir pero te voy a abrazar,
ponme mi hija delante que me van a fusilar.
No me llore(s) Ana María, no me llores a mí más,
¿no ves qué sonrisa tengo y me van a fusilar? -
10 Salió Hernández de su casa con una sonrisa atroz,
se fue a casa de su madre, un gran abrazo le dio.
- Adiós, madre de mi alma, madre de mi corazón,
que hoy me quitan la vida por defender la nación.

11:2

FUSILAMIENTO DE GARCÍA Y GALÁN (estróf.)

0158:2

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
24 hemistiquios.

A las dos de la mañana cuando de Madrid salió
Franco con sus aeroplanos a defender la nación.
Un parte le pone a Hernández y otro le pone a Galán,
que a las dos de la mañana los iban a fusilar.
5 Galán se va pa su casa y le dice a la mujer:
- Sácame el traje de gala, que me lo voy a poner.-
Y estándoselo sacando le pregunta dónde va.
- Donde voy no te lo digo pero te voy a besar.

10 Porme mis hijos por delante, que no los voy a ver más.
¡Adiós, hijos de mi vida, hijos de mi corazón!,
hijos de mi corazón, que a tu padre lo fusilan,
que a tu padre lo fusilan por defender la nación.

11:3

FUSILAMIENTO DE GARCÍA Y GALÁN (estróf.)

0158:3

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
28 versos.

Franco con sus eroplanos a defender la nación,
un parte le puso a Hernández, otro le puso a Galán.
Hernández se fue a su casa y le dice a la mujer:
- Sácame el traje de gala que me lo quiero poner.-
5 Estándose lo sacando le pregunta dónde va.
- Tres soldaditos me esperan en la puerta principal.
Ponme mi hija delante que yo la quiero besar
por si un caso yo me voy y no la vuelvo a ver más.-
10 Tres kilómetros faltaban para llega(r) al polvorín
y hasta el camión patinaba porque no quería ir.
Nosotro(s) aquí no queremos crucifijo ni campana,
nosotros queremos fundir de nuevo la España republicana,
¡Ay! Si supieran los curas del Carmen la paliza que le van a dar,
subirían al coro cantando: “¡Libertad, libertad, libertad!

E. ROMANCES SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA

12:1

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).
42 hemistiquios.

- Esto eran tres segadores que venían de su casa.
Uno de los segadores gasta la ropa de holanda.
Los deíles eran de oro y la hoz de fina plata.
Y una dama en su balcón del segador se prendaba
5 y lo ha mandado llamar con una de las criadas.
- Suba usted la calle arriba, que mi señora lo llama.
- Buenas tardes, señorita, ¿para qué soy yo llamado?
- A ver si quié usted segar cebada de mi sembrado.
- Esa cebá, señorita, ¿dónde la tie usted sembrada?
10 - No está en cerros ni en cañones ni tampoco encañonada,
que está en medio dos columnas donde descansa mi alma.
- Esa cebá, señorita, yo no la puedo segarla .
- Siégala, buen segador, que será muy bien la paga.-
A las doce de la noche, doce gavillas llevaba.
15 El padre que la sintió: - Dime, niña, con quién hablas.
- Padre, que estoy ensoñando con una de las criadas.-
El segador al oír eso se ha tirado de la cama
y como era forastero daba vueltas por la sala.
- Tome usted, buen segador, que se va usted sin la paga.
20 Tome usted, buen segador, y que vuelva usted mañana.
- Sí, señora, volveré, pero serán las espaldas.

12:2

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161: 2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Castillo Prado (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2005. (Música registrada)
42 hemistiquios.

Esto eran dos segadores, a segar por la mañana.
Uno de los dos llevaba un traje fino de holanda,

los deiles eran de oro y la hoz de fina plata.
 Una dama en un balcón de uno de el(los) se enamoraba
 5 y lo ha mandado llamar con una de las criadas.
 - Venga usted, mi segador, que mi señora lo llama.
 - Buenos días, señorita, ¿para qué soy yo llamado?
 - Pa ver si quiere segarme la cebá de mi sembrado.
 - Esa cebada, señora, ¿dónde la tie usted sembrada?
 10 - No está en cerros ni en cañales, no está en cerros ni en cañadas,
 que está en medio dos columnas donde descansa mi alma.
 - Esa cebada, señora, yo no la puedo segarla.
 - Siégala usted, segador, que será muy bien pagada.-
 A eso de la medianoche doce gavillas llevaban.
 15 Le ha dado dos mil doblones en un pañuelo de holanda,
 que más valía el pañuelo que el dinero que llevaba.
 - Mire usted, mi segador, quiero que vuelva mañana.
 - Sí, señora, volveré, pero serán las espaldas.-
 Al otro día siguiente las campanas redoblaban.
 20 Era el pobre segador, que ya descansó su alma.
 El dinero pa el entierro y el pañuelo pa la cara.

12:3

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

52 hemistiquios.

Rey Conde tenía una hija que Paquina se llamaba
 la rondan condes y marqueses y a todos los despreciaba.
 Pasó cuatro segadores que venían de su casa.
 Uno de los segadores gastaba ropa de Holanda.
 5 Los dediles eran de oro y las manillas de plata,
 y una dama en un balcón del segador se prendaba.
 Y lo ha mandado a llamar con una de sus criadas,
 - Buenas tardes, segador, mi señorita lo llama.
 - Dónde vive su señora? - En aquella casa blanca.
 10 - Buenas tardes, señorita, ¿pa qué ha sido su llamada?
 - Que si quiere usted segarme el trigo y la cebada.
 - ¿Dónde tiene usté ese trigo y también esa cebada?

- No la tengo en ningún llano ni en subida ni en bajada,
 que la tengo en dos columnas que me las rezume el agua.
 15 - Esa cebada no es pa mí, que es pa condes y marqueses,
 que es lo que a usted le iguala.-
 A eso de las doce y media la chiquilla preguntaba:
 - Dime usted, mi segador, si hay mucha segada.
 - Ya tengo gavilla y media y la manilla empuñada.-
 20 Le ha dado treinta doblones en un pañuelo de gasa.
 Al otro día siguiente oye tocar las campanas.
 - Dime usted, madre querida, por quién doblan las campanas.
 - Doblan por el segador que te segó la cebada;
 el dinero que le diste le ha servido pa la caja,
 25 el pañuelo que le diste la carita le tapaba.-
 Y aquí se acaba la historia del segador y la dama.

12:4

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Román Martín (53 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).
 36 hemistiquios.

Esto eran tres segadores que venían de la Habana.
 Las hoces eran de oro y los puñitos de plata.
 Y una dama en un balcón de uno de ellos se adueñaba.
 Y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
 5 - Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama.
 - Buenas tardes, señorita, ¿pa qué ha sido su llamada?
 - Quiero que me siegue usted trigo y alguna cebada.
 - Sí, señora, que la siego, según donde esté sembrada.
 - No está en cerro, ni está en llano, ni en olivo, ni en cañada,
 10 que la tengo en dos columnas, que me las sostiene el alma.
 - Esa siega no es pa mí, que es pa duques y marqueses
 y los más ricos de España.
 - Siégala, buen segador, que será muy bien pagada.-
 Eran las tres de la tarde y el segador con la dama.
 15 Le ha dado treinta doblones en un pañuelo de holanda.
 Y al bajar las escaleras ella le tiró la espada.
 El dinero pa el entierro y el pañuelo pa la cara.
 Y aquí se acaba la historia del segador y la dama.

12:5

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:5

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

43 hemistiquios

Esto eran tres segadores que a segar por la mañana.
Uno de los tres llevaba un traje fino de holanda,
los deiles eran de oro y la hoz de fina plata.
Una dama en su balcón del segado(r) está prendada
5 y lo ha mandado a llamar con una de las criadas
- Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama.
- ¿Para qué soy yo llamado?
- Por ver si quiere segarme cebada de mi sembrado.
- Y esa cebada, señora, ¿dónde la tiene sembrada?
10 - No está en cerro ni en cañales ni en callejón ni en cañada,
que está en medio dos columnas que las sostiene mi alma.
- Esa cebada, señora, yo no la puedo segarla.
- Siégala, buen segador, que será muy bien pagada.-
A esto de la medianoche: – Dime, niña, con quién hablas
15 - Padre, usted está ensoñando con una de las criadas.-
El segador al oír eso se ha tirado de la cama.
- Oiga, usted, buen segador, que se va usted sin la paga.
Le ha dado dos mil doblones en un pañuelo de holanda.
Al otro día de mañana las campanas redoblaban.
20 Era el pobre segador que la vida se le acaba.
Los doblones pa el entierro y el pañuelo pa la cara.
Aquí termina la historia del segador y de la dama.

12:6

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:6

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Ruiz Beltrán (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).

32 hemistiquios.

Esto eran tres segadores que salen fuera de casa
y uno de los segadores lleva las hoces de plata.
Una dama en su balcón del segador queó prendada
y lo ha mandado llamar con una de las criadas.
5 - Buenas tardes, segador, mi señorita lo llama.-
El segador no era torpe y se marchó con la criada.
- Buenas tardes, señorita ¿para qué soy yo llamada?
- Pa que siegues, segador, pa que siegues mi cebada.
No está en cerro ni está en bajo,

10 que está en medio dos columnas que hasta el alma me traspasa.-
A esto de la medianoche siete gavillas llevaba
y al otro día de mañana las campanas que doblaban,
doblan por el segador que le segó la cebada.
Le ha dado dos mil doblones y un pañolito de hoblanda.

15 Aquellos dos mil doblones le han servío para la caja
y el pañolito de hoblanda para taparse la cara.

12:7

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:7

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

40 hemistiquios.

Esto eran tres segadores de segar trigo y cebada,
los deiles eran de oro y la hoz de fina plata.
Uno de los segadores por el pueblo paseaba.
Una dama en un balcón del segador se apiadaba

5 y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
 - Oiga usted, buen segador, mi señorita lo llama.
 - ¿A qué ha sido yo llamado con una de las criadas?
 - Que si quiere usted segar, segarme a mí una cebada.
 - Sí, señora, que la siego, ¿dónde la tiene sembrada?
 10 - Esa cebada, señor, no está en cerro ni en cañada,
 que está en medio dos columnas que me atraviesan el alma.
 - Eso no está para mí, eso está pa el rey y el conde.
 - Anda usted, buen segador, que será muy bien pagada.-
 Le ha dado siete millones y un pañolito de Holanda,
 15 que valía más el pañuelo que el dinero que le daba.
 Le ha segao quince gavillas y el segador se marchaba.
 Como no podía andar se arrastraba por la sala.
 - Oiga usted, buen segador, si mañana vuelve a casa.
 - Sí, señora, volveré, pero serán las espaldas.-
 20 Y aquí se acaba la historia del segado(r) y de la dama.

12:8

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:8

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Juana Quirós Fuentes (62 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 40 hemistiquios.

Esto eran tres segadores a segar por la mañana
 y una dama en su balcón de uno de ellos se aprendaba
 y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
 - Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama.
 5 - Buenos días, señorita, ¿pa qué ha sido mi llamada?
 - Por si me quiere segar mi trigo y mi cebada,
 que está en medio dos columnas que me la atraviesa el alma.
 - Esas cebadas, señora, no son para yo segarla,
 son pa duques y marqueses y pa el más ricos de España.
 10 - Siégala, buen segador, que será muy bien pagada.-
 A eso de la una y media: - ¿Cuánto lleva usted segada?
 - Ya llevo siete gavillas y en la mano una manada.-
 El padre que estaba allí: - Dime, niña, con quién hablas.
 - Padre, eso es ensoñando con una de las criadas.
 15 - Oiga usted, buen segador, que se va usted sin la paga.-

Le ha dado dos mil dolares y un pañolito de holanda.
Al otro día por la mañana las campanas repicaban.
Era el pobre segador que a Dios le entregó su alma.
El dinero que le dio le ha servido pa la caja
20 y el pañuelo que le dio le ha servido pa la cara.

12:9

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:9

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
50 hemistiquios.

Esto eran tres segadores de segar por la mañana.
Uno de los tres llevaba un traje fino de holanda,
los deíle(s) eran de oro, las hoces de fina plata.
Una dama en su balcón del segador se emprendaba
5 y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
- Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama.
Suba usted la calle arriba que allí lo espera mi ama.
- Buenas tardes, señorita, ¿para qué soy yo llamado?
- Por si me quie usted segar cebada de mi sembrado.
10 - Esa cebada, señora, ¿dónde la tie usted sembrada?
- No está en cerro ni en cañones ni tampoco encañonada,
metida entre dos columnas donde descansa mi alma.-
A las doce de la noche doce gavillas segadas.
Como era forastero, se echó debajo de la cama.
15 - Oiga usted, buen segador, que se va usted sin la paga.-
Le entregó cuatro mil duros liao(s) en un pañuelo holanda,
que más valía el pañuelo que el dinero que llevaba.
La madre que la está oyendo: - Dime, hija, con quién hablas.
- Madre, que estoy ensoñando con una de las criadas.
20 - Oiga usted, buen segador, que aquí lo espero mañana.
- Sí, señora, volveré, pero serán las espaldas.-
Al otro día de mañana las campanas redoblaban.
Era el pobre segador que la vida se le acaba.
El dinero pa el entierro y el pañuelo pa la cara.
25 Aquí termina la historia del segador y de la dama.

12:10

LA BASTARDA Y EL SEGADOR (á-a)

0161:10

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
30 hemistiquios.

Esto eran tres segadores
que venían a segar a segar fuera de casa.
Una dama en su balcón del segado(r) está prendada
y lo ha mandado a llamar con una de las criadas.
- Oiga usted, buen segador, que mi señora lo llama,
5 que si quiere usted segar cebada de mi sembrado.
No está en cerro ni en cañada, ni en cañá ni encañeada,
que está en medio dos columnas, que la sostiene mi alma.
El pobre, comprometido, se ha acostado con la dama.
A la mañana siguiente
10 se levanta el segador antes que vengan las claras.
- Oiga usted, buen segador, que se va usted sin la paga.-
le ha dado dos mil doblones liao en un pañuelo grana
que más valía el pañuelo que lo que dentro llevaba.
Al otro día siguiente las campanitas doblaban,
15 que se ha muerto el segador, el que durmió con la dama.

13:1

LA DAMA Y EL PASTOR (estróf.)

0191:1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
24 versos.

- 1 A Estando un pasto(r) en la sierra
 de amores muy descuidado
 llegó una dama y le dijo
 que si quería ser casado.
- 1 B - Yo no quiero ser casado,
 -respondió el tirano dil -
 tengo el ganado en la sierra,
 con él me tengo que ir.
- 2 A - Si te casaras conmigo
 mi padre te diera un huerto
 pa que sembraras en él
 coles, rábano(s) y pimientos.
- 2B - No quiero tu rico huerto,
 -respondió el tirano dil -
 tengo el ganado en la sierra,
 con él me tengo que ir.
- 3 A - Si te casaras conmigo
 mi padre te diera un coche
 para que fueras a verme
 los sábados por la noche.
- 3B - No quiero tu rico coche,
 -respondió el tirano dil -
 tengo el ganado en la sierra,
 con él me tengo que ir.*

* El romance se canta con el estribillo:

¡Sí, sí!, (tras el 3º verso)

¡Y adiós, adiós para siempre, adiós! (tras el 4º verso)

13:2

LA DAMA Y EL PASTOR (estróf.)

0191:2

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).

24 versos.

- 1A - Pastor, tú que estarás hecho
a dormir entre cañadas,
si te vinieras conmigo
durmieras entre almohadas.-
- 1B Responde el malvado vil:
- A mí me gusta en cañadas,
tengo el ganado en la sierra,
con él me tengo que ir.
- 2A - Pastor, tú que estarás hecho
a dormir entre terrones,
si te vinieras conmigo
durmieras entre colchones.-
- 2B Responde el malvado vil:
- A mí me gusta en terrones,
tengo en la sierra el ganado,
con él me tengo que ir.
- 3A - Pastor, tú que estarás hecho
a comer frutos del bosque,
si te vinieras conmigo
comerías buena sandía.-
- 3B Responde el malvado vil:
- Ésa ya ha de estar podría,
tengo en la sierra el ganado, sí, sí,
con él me tengo que ir.

LA DAMA Y EL PASTOR (estróf.)

0191:3

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Romero Martín (85 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, enero de 1982, en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág.134.
 32 versos.

- 1A Estando un pasto(r) en la sierra
 al lado de su ganado,
 se presenta una doncella,
 que si quiere ser casado.
- 1B - No pretendo ser casado,
 -respondió el tirano vil-
 tengo el ganado en la sierra
 y con él me tengo que ir.
- 2A - Pastor que está(s) acostumbrado
 a dormir entre terrones,
 si te casaras conmigo,
 durmieras en lindos colchones.
- 2B - No quiero blandos colchones,
 -respondió el tirano vil-
 tengo el ganado en la sierra,
 con él me tengo que ir.
- 3A - Pastor que está(s) acostumbrado
 a comer entre dornillos,
 si te casaras conmigo,
 comieras en platos finos.
- 3B - No quiero los platos finos,
 -respondió el tirano vil-
 tengo el ganado en la sierra
 con él me tengo que ir.
- 4A - Si te casaras conmigo
 gozarías de mi hermosura,
 de mi madeja de pelo
 y mi delgada cintura.
- 4B - Ni tu madeja de pelo,
 ni tu delgada cintura,
 ni tu hermosura tan bella,
 pretendo gozar de ella.

13:4

LA DAMA Y EL PASTOR (estróf.)

0191:4

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

34 versos.

- 1A Estando un día el pastor
 de amores muy descuidao
 llegó una dama y le dijo:
 - Pastor, ¿quieres ser casado?
- 1B Respondió el ingrato de él:
 - Yo contigo no he tratao,
 tengo en la sierra el ganao,
 allí me debo de ir.
- 2A - Pastor, tú que estabas hecho
 a dormir de noche al raso,
 si te casaras conmigo,
 dormieras entre mis brazos,
- 2B Respondió el ingrato de él:
 - Yo contigo no he tratao,
 tengo en la sierra el ganao,
 allí me debo de ir.
- 3A - Pastor tu que estabas hecho
 a dormir entre barbechos,
 si te casaras conmigo,
 durmieras entre mis pechos.
- 3B Respondió el ingrato de él:
 - Yo contigo no he tratao,
 tengo en la sierra el ganao,
 allí me debo de ir.
- 4A - Pastor, tú que estabas hecho
 a comer entre dornillos,
 si te casaras conmigo,
 comieras en plato fino.
- 4B Respondió el ingrato de él:
 - Yo contigo no he tratao,
 tengo en la sierra el ganao,
 allí me debo de ir.*

* Cada estrofa se canta con el estribillo:

¡Sí, sí! (tras el 3º verso)

¡Que no, y muera Napoleón! (tras el 4º verso)

14:1

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
30 hemistiquios.

En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios,
y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
La más pequeña de todas se llamaba Encarnación
y..... a la guerra se marchó.
5 - Madre, córtame usted el pelo que me van a conocer,
con este pelo tan largo y esta cara de mujer.-
Un día que iba a caballo la espada se le cayó:
- Maldita sea la espada y maldita sea yo
y maldita sea mi madre, que no me hizo varón.-
10 El rey, que la estaba oyendo, a palacio la llevó:
- Aunque mi padre no quiera, con ésta me caso yo.-
Ya se celebra la boda en el palacio real,
la hija de los señores con el rey se va a casar.
Ya se celebra la boda en el palacio más chico,
15 la hija de los señores ha tenido un niño chico.

14:2

LA DONCELLA GUERRERA (ó)

0231:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Informante Anónima. (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
20 hemistiquios.

En Sevilla a un sevillano siete hijos mandó Dios
y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
Una de las más pequeñas le tira la inclinación:
- Yo me voy a servi(r) al rey vestidita de varón.-
5 Y la madre le decía: - Chiquilla, ¿qué vas a hacer?
Con esa rama de pelo, que te van a conocer.

- He corrido toda España y nadie me conoció.
Un día montá en caballo la espada me se cayó.
Maldita sea la espada y maldita sea yo,
10 que el rey que estaba delante, que de mí se enamoró.

14:3

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
70 hemistiquios.

En Sevilla a un sevillano siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguna fue varón.
Un día la más chiquita su padre la maldició.
- No me maldiga usted, padre, que a servi(r) al rey me voy yo.-
5 Y su madre le decía: - Que te van a conocer,
con ese pelo tan largo y esa cara de mujer.
- Madre, tráigame un barbero, un barbero afeitador,
que yo me afeite este pelo, que a servi(r) el rey me voy yo.-
Y su madre le decía: - Que te van a conocer,
10 con ese pecho tan alto y esa cara de mujer.
- Madre, tráigame un justillo, un justillo ajustador,
que yo me ajuste este pecho, que a la guerra me voy yo.-
Y estando un día en la mesa el sable se le cayó,
por decir: “se me ha caído”, dijo: “pecadora yo”.
15 Y el rey que estaba escuchando a su casa se marchó.
- Padre, usted no es mi padre y yo me muero de amor,
el señorito don Marcos es hembra, que no es varón.
- Pues convidala, hijo mío, a comer a casa un día,
que si acaso mujer fuera silla baja cogería.
20 - Ya lo he convidado, padre, a comer a casa un día
y el señorito don Marcos silla baja no quería.
- Pues convidalo, hijo mío, a coger pera(s) a un peral
que si acaso mujer fuera la falda se llenará.-
Los que iban con don Marcos la falda tos se llenaron
25 y el señorito don Marcos cogió tres en cada mano.
- Pues convidalo, hijo mío, a bañarse al río un día
que si acaso mujer fuera en la orilla se quedaría.-

Los que iban con don Marcos al río tos se tiraron
 y el señorito don Marcos quedó en la orilla llorando.
 30 - ¿Por qué lloras tú, don Marcos? - Porque tengo que llorar
 que estoy pasando por hombre y soy mujer natural.-
 Ya se celebran las fiestas en el palacio real,
 la hija del sevillano con el rey se va a casar.
 Ya se celebran los dichos en el palacio más chico,
 35 la hija del sevillano ha tenido un niño chico.

14:4

LA DONCELLA GUERRERA (ó)

0231:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 16 hemistiquios.

En Sevilla, en Sevilla, cuatro hijos me dio Dios
 y tuve la mala suerte que ninguno fue varón.
 Y a la más pequeñita le tiró la inclinación
 de irse a servir al rey vestidita de varón.
 5 - Siete años peleando y nadie me conoció
 y un día montando a caballo el gorro se me cayó:
 ¡Maldito sea el gorro y maldito sea yo
 y el rey que me estaba viendo, que de mí se enamoró!

14:5

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores
 Moreno Cantalejo (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).
 74 hemistiquios.

Han mandado echar un bando desde Sevilla a Aragón,
 pena de la vida tiene el que no tenga un varón.

En Sevilla a un sevillano la desgracia le dio Dios,
 de siete hijos que tuvo ninguno fueron varón.
 5 Un día a la más pequeña le tira la inclinación:
 - Tengo que irme a la guerra, a la guerra me voy yo.
 Padre, apareja el caballo que a la guerra me voy yo,
 a pelear con los moros, con los moros peleo yo.
 - Con ese pelito, niña, de hembra y no de varón.
 10 - Padre, mándame un barbero, un barbero afeitador.
 - Con esos ojitos, niña, de hembra y no de varón.
 - Cuando los hombres me miren al suelo los echo yo.
 - Con ese pechito, niña, de hembra y no de varón.
 - Padre, cómprame un corsé, un corsé ajustador.-
 15 Siete años peleando y nadie la conoció,
 na más el hijo del rey que de ella se enamoró.
 Se lo confió a su madre. Su madre le contestó:
 - Invítala tú, hijo mío, a un jardín a pasear,
 que si ella mujer fuera, las flores le han de gustar.
 20 - Yo ya la he invitado, madre, a un jardín a pasear.
 Yo me dirigí a una rosa, él se dirigió a un peral.
 - Invítala tú, hijo mío, a comer contigo un día,
 que si ella mujer fuera, silla baja cogería.
 - Yo la he convidado, madre, a comer conmigo un día.
 25 To los caballeros, madre, silla baja que cogían
 y el caballero don Marco la más alta que allí había.
 - Invítala tú, hijo mío, a correr caballería,
 que si ella mujer fuera, detrás se la dejaría.
 - Yo la he convidado, madre, a correr caballería.
 30 To los caballeros, madre, no corrían que trotaban,
 y el caballero don Marco no corría que volaba.
 - Invítala tú, hijo mío, a dormir contigo un día
 que si ella mujer fuera, la luz te la apagaría.
 - ¡Gracias a Dios, madre mía!, que mi cuerpo descansó,
 35 que el caballero don Marco en mis brazos se durmió.-
 Cuando terminó la guerra a su casa la llevó.
 Aquí presento a su hija, con ella me caso yo.*

* Cada dos versos se repite "*guerra, guerra y fuego*")

14:6

LA DONCELA GUERRERA (ó + ía)

0231:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Isabel López (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

56 hemistiquios.

- Han mandado echar un bando desde Sevilla a Aragón,
pena de la vida tiene el que no tenga un varón.
En Sevilla a un sevillano la desgracia le dio Dios,
de siete hijas que tuvo ninguna fueron varón.
- 5 Un día la más pequeña al padre se dirigió:
- Padre, cómprame un caballo. A la guerra me voy yo.
- Ese pelo tan divino de hembra y no de varón.
- Padre, llama usted un barbero un barbero afeitador.
- Esos ojos tan divinos de hembra y no de varón.
- 10 - Padre, cuando a mi me miren al suelo los echo yo.
- Esos pechos tan divinos de hembra y no de varón.
- Padre, cómprame un sostén, un sostén ajustador.-
Ha subido en el caballo, la espada se le cayó.
Por decir: yo pecador, dijo: pecadora yo.
- 15 Nadie se ha dado cuenta na más que el hijo del rey,
se lo ha contado a la reina la reina le ha dicho así:
- Convidala, hijo mío, a comer contigo un día,
que como ella mujer sea silla baja cogería.
- Madre ya la he convidado a comer conmigo un día
- 20 y yo he cogido la baja y ella la más alta que había.
- Convidala, hijo mío, a beber contigo un día,
que como ella mujer sea, la copa no bebería.
- Madre, ya la he convidado a beber conmigo un día,
yo me he bebido una copa y ella todas las que había.
- 25 - Convidala, hijo mío, a dormir contigo un día,
que como ella mujer sea, la luz te la apagaría.
- Madre, ya la he convidado a dormir conmigo un día,
y yo apagaba la luz, ella la quería encendía.

14:7

LA DONCELLA GUERRERA (ó + é)

0231:7

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Caro (74 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
26 hemistiquios.

- Han venido a echar un bando desde Sevilla a Aragón,
pena de la vida tiene el que no tenga un varón.
- Padre, deme usted el caballo, que a la guerra me voy yo
a pelear con los moros, con los moros peleo yo.
5 - No te vayas, hija mía, que te van a conocer,
que tiene(s) el pelito largo y carita de mujer.
- Si tengo el pelito largo, padre, me lo corto yo,
padre, llame usted un barbero, un barbero afeitador.
- Con ese pechito, niña, de hembra y no de varón.
10 - Padre, cómprame un corsé, un corsé ajustador.
Siete años peleando y nadie la conoció,
tan sólo el hijo del rey, que de ella se enamoró.
Ha defendido mi patria, con ella me caso yo.

14:8

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:8

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores López (53 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
52 hemistiquios.

- A un pobre sevillanito la desgracia le dio Dios:
de siete hijas que tuvo ninguna fueron varón.
Hasta que un día a la más chica le tiró la inclinación
de irse a servir al rey vestidita de varón.
5 - ¿Dónde vas tú, hija mía, que te van a conocer,
que tiene(s) el pelito largo, la carita de mujer.
- Si tengo el pelito largo, madre, me lo cortaré
y después de bien cortado un varón pareceré.
Siete años peleando y nadie la conoció

- 10 tan sólo el hijo del rey, que de ella se enamoró.
 - Convidala tú, hijo mío a correr contigo un día,
 que si ella fuera mujer atrás te la dejarías.
 - Ya la he convidado, madre, a correr conmigo un día
 y el caballero don Marco era el que más corría.
- 15 - Convidala tú, hijo mío a un jardín a pasear
 que si ella fuera mujer las flores la han de gustar.
 - Ya la he convidado, madre, a un jardín a pasear
 yo me dirigí a una rosa, él se dirigió a un peral.
 - Convidala tú, hijo mío, a un comercio a comprar,
- 20 que si ella fuera mujer la seda le ha de gustar.
 - Ya la he convidado, madre, a un comercio a comprar,
 yo me dirigí a la seda, ella se dirigió a un puñal.
 - Convidala tú, hijo mío, a dormir contigo un día,
 que si ella fuera mujer a dormir se negaría.
- 25 - Gracias a Dios, madre mía, que mi cuerpo descansó,
 que el caballero don Marco es hembra que no es varón.

14:9

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:9

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija)

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
 48 hemistiquios.

- A un sevillano en Sevilla la desgracia le dio Dios,
 de siete hijas que tuvo ninguna fueron varón.
 Un día a la más pequeña le tiró la inclinación
 de irse a servir al rey vestidita de varón.
- 5 - Madre, cómprame un corpiño un corpiño ajustador
 para ajustarme estos pechos para pasar por varón.
 - No vayas, hija del alma, que te van a conocer,
 que tiene(s) el pelito largo y la cara de mujer.
 - Si tengo el pelito largo, madre, me lo cortaré
- 10 y después de bien cortado un varón pareceré.
 Siete año(s) ha esta(d)o luchando y nadie se lo advirtió
 hasta que el hijo del rey que de ella se enamoró.
 - Madre, yo estoy muy malito, que estoy malito de amor,
 que el caballero don Marco es hembra que no es varón.

- 15 - Convídalo, hijo mío a beber contigo un día,
que si ella fuera mujer de beber se cansaría.
- Madre, ya la he convidado, conmigo un día a beber
yo me he bebido una copa y ella se ha bebido tres.
- 20 - Convídalo, hijo mío, a dormir contigo un día,
que si ella fuera mujer nunca se desnudaría.
- Madre, yo la he convidado a dormi(r) en la misma cama
y cuando llegó la hora lloraba más que una dama.
Pero un día luchando la espada se le cayó,
por decir: "yo pecador" dijo : "pecadora yo".

14:10

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0161:10

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a)
y Dolores Cabello Gaona (61 a), sobrina.

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

74 hemistiquios

- Un sevillano en Sevilla siete hijos le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
La más pequeña de todas le tiró la inclinación
de irse a servir al rey vestidita de varón.
- 5 La madre que la está oyendo: - Chiquilla, ¿qué vas a hacer
con esa mata de pelo que parece una mujer?
- Si tengo el pelito largo, madre, cómpramelo usted
que con el pelo cortado un varón pareceré.-
Llamaron al peluquero y el pelito le cortó
- 10 y con el pelo cortado ya parecía un varón.
Tres añito(s) estuvo en guerra y nadie la conoció
y un día montá a caballo la espada se le cayó.
- Maldita sea mi espada y maldita sea yo,
maldita sea la hora que me vestí de varón.-
- 15 El rey que la estaba oyendo
- De amores me muero, madre de amores me muero yo
que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- Convídalo tú, hijo mío a beber contigo un día,
si acaso fuera mujer de beber se cansaría.
- 20 - Ya la he convidado, madre, a beber conmigo un día,
yo me quedaba parado y ella bebiendo seguía.

- Convidala tú, hijo mío, a un almacén a comprar,
 si acaso fuera mujer la seda le ha de gustar.
 - Ya la he convidado, madre, a un almacén a comprar,
 25 yo me fui para la seda, ella se fue pa un puñal.
 - Convidala tú, hijo mío, a correr contigo un día,
 si acaso fuera mujer de correr se cansaría.
 - Ya la he convidado, madre, a correr conmigo un día,
 yo me quedaba parado y ella corriendo seguía.
 30 - Convidala tú, hijo mío, a bañar contigo un día,
 si acaso fuera mujer ella bañarse no quería.
 - Ya la he convidado, madre, a bañar conmigo un día,
 yo me quitaba la ropa y ella vestida seguía.
 - Convidala tú, hijo mío, a dormir contigo un día,
 35 si acaso fuera mujer desnudarse no quería.
 - Ya la he convidado, madre, a dormir conmigo un día,
 yo me quitaba la ropa y ella desnudarse no quería.

14:11

LA DONCELLA GUERRERA (ó + é)

0231:11

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

30 hemistiquios.

En Sevilla a un sevillano la desgracia le dio Dios,
 de siete hijos que tuvo ninguno fueron varón.
 La más chiquita de todos le tiró la inclinación
 de pelear con los moros vestidita de varón.
 5 Y su padre le decía: - Que te van a conocer,
 que tienes el pelo largo y carita de mujer.
 - Si tengo el cabello largo, padre, me lo cortaré
 y después de bien cortado un varón pareceré.-
 Ya han pasado siete años y nadie la conoció,
 10 tan sólo el hijo del rey que de ella se enamoró.
 Al subirse en el caballo la espada se le cayó
 y por decir: “yo, el pecado”, dijo: “pecadora yo.”
 La ha cogido de la mano y al padre se la llevó:
 - Padre, tenga usted a su hija vestidita de varón,
 15 que ha defendido mi patria y con ella me caso yo.

14:12

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:12

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).

50 hemistiquios.

- En Sevilla a un sevillano la desgracia le dio Dios,
de siete hijos que tuvo, ninguno fue varón.
La más pequeña y bonita se tiró a la inclinación
de pelear con los moros vestidita de varón.
- 5 El padre le decía: - Hija mía, ¿qué vas a hacer,
con esa cara tan guapa y ese pelo de mujer?
- Padre, córtamelo usté un día,
que cuando me lo tenga cortado un varón pareceré.-
Siete años estuvo en guerra y nadie la conoció.
- 10 Un día, al subir al caballo la espada se le cayó:
“Maldita sea la espada y maldita sea yo
y maldita sea la hora que me vestí de varón.”
El rey que estaba escuchando hacia el palacio corrió:
- Madre, usted no es mi madre, que yo me muero de amor,
15 que el señorito don Carlos es hembra, que no es varón.
- Pues convidalo un día a bañar contigo un día,
que si él fuera hembra, contigo no bañaría.
- Madre, yo la ha convidado a bañarse conmigo un día,
mientras yo me iba p’al agua, ella la ropa escondía.
- 20 - Pos convidalo, hijo mío, a dormir contigo un día,
que si él fuera hembra, contigo no se acostaría.
- Madre, yo la he convidado a dormir conmigo un día,
yo me iba pa la cama y ella a mis brazos se iba.-
Ya se celebra la boda en el palacio real,
25 la hija de un sevillano con el rey se va a casar.

14:13

LA DONCELLA GUERRERA (ó + estróf.)

0231:13

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).
76 hemistiquios.

- 5 En Sevilla a un sevillano siete hijas le dio Dios,
de las siete que tenía ninguna fueron varón.
La más chiquita de todas se tomó la obligación
de tener que serví al rey vestidita de varón.
- Padre, cómprame un justillo, un justillo ajustador
10 para ajustarme este pecho, que a la guerra me voy yo.
- Padre, búscame un barbero, un barbero afeitador
para afeitarme este pelo, que a la guerra me voy yo.-
Siete años estuvo en guerra y nadie la conoció.
Una vez montá a caballo la espada se le cayó,
15 por decir “yo pecador” dijo “pecadora yo”.
El rey, que estaba detrás, las palabras recogió:
- El caballero don Marco es hembra, que no es varón.
Madre, tengo una tristeza, tengo tristeza y dolor,
que el caballero don Marco es hembra, que no es varón.
20 - Pues hijo, convídala al jardín de pasear,
que si ella mujer fuera las rosas le han de gustar.
- Madre, yo la he convidado al jardín de pasear,
si yo me tiro a la rosa ella se tira al rosal.
- Pues hijo, convídala a la tienda pa comprar
25 que si ella mujer fuera la seda le ha de gustar.
- Madre, yo la he convidado a la tienda pa comprar,
si yo me tiro a la seda, ella se tira al percal.
- Convídala tú, hijo mío a beber contigo un día,
que si ella mujer fuera el vino no probaría.
30 - Madre, yo la he convidado conmigo para beber,
si yo me tomo una copa, ella se ha tomado tres.
- Pues hijo, convídala a la playa pa nadar,
que si ella mujer fuera, no se atrevería a nadar.
- Madre, yo la he convidado a la playa pa nadar
35 y el achaque que me ha echado, que no sabía nadar.-
Cuando terminó la guerra a su casa la llevó:
- Aquí tiene usted a su hija, que es hembra, que no es varón,
si usted me lo permitiera, con ella me caso yo.

14:14

LA DONCELLA GUERRERA (ó + estróf.)

0231:14

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Emilia Valderrama (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).

60 hemistiquios.

- En Sevilla a un sevillano siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguna fue varón.
La más chiquita de ellas le tiró la inclinación
de irse a servir al rey vestidita de varón.
- 5 - Padre, cómprame un caballo que a la guerra me voy yo
a pelear con los moros.- Con los moros peleó.
Estando un día peleando la espada se le cayó,
por decir: “yo pecador”, dijo: “pecadora yo”.
- Maldita sea mi espada y maldita sea yo,
- 10 maldita sea mi madre que no me tuvo varón.-
El rey que estaba al oído la palabra le cogió,
se fue para el palacio mudadito de color.
- Padre, mi querido padre, que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- 15 - Convídala tú, hijo mío a bañarse contigo un día
que si ella fuera mujer la orilla le gustaría.
- Ya la he convidado, padre, a las mares a bañar,
yo me tirado a la orilla y ella se ha tirao en mitad.
Padre, mi querido padre, que yo me muero de amor,
- 20 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- Convídala, hijo mío, a comer contigo un día,
que si ella fuera mujer silla baja cogería.
- Ya la he convidado, padre, a comer conmigo un día,
y el caballero don Marcos ha cogido la más alta que había.
- 25 Padre, mi querido padre, que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- Convídala tú, hijo mío, a dormir contigo un día,
que si ella fuera mujer a tus brazos se rendiría.
- Gracias a Dios, padre mío, que mi cuerpo ya (d)escansó
- 30 que el caballero don Marcos a mis brazos se rindió.

14:15

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:15

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Pérez (25 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.113.

22 hemistiquios.

- Un capitán sevillano siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguna fue varón.
Un día la más pequeña le pidió la bendición.
- Padre, me voy a la guerra vestidita de varón.
5 - Hija no te vaya(s) a la guerra, que te van a conocer
con ese pelo tan largo y ese cuerpo de mujer.
- Padre, si tengo el pelo largo, padre, me lo cortaré
y con el pelo cortito un varón pareceré.-
Siete días peleando y nadie la conoció.
10 Un día montada a caballo la espada se le cayó
y el capitán que estaba al lao de ella, de ella se enamoró.

14:16

LA DONCELLA GUERRERA (estróf.)

0231:16

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

76 hemistiquios.

- El rey ha mandado dar una orden que se cumplió,
que maten a to los padres, el que no tenga varón.
Un sevillano en Sevilla siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
5 Pero la hija más chica discutía con la mayor.
- Padre, si el rey quiere hombres al servicio me voy yo.-
Y la madre le decía: - Chiquilla, ¿qué vas a hacer
con esa trenza de pelo que te van a conocer?

10 - Si me van a conocer, madre, córtamela usted,
 que con el pelo cortado un varón pareceré.
 - Y esas manos que tú tienes son de hembra y no varón.
 - Padre, me quito los guantes, que me la achicharre el sol.
 - Y esos ojos que tú tienes son de hembra y no varón.
 - Padre, cuando el rey me mire, yo lo miraré mejor.-
 15 Cuando llegó a su destino el hijo del rey la vio
 y como era tan hermoso y de ella se enamoró.
 y pa tenerla de cerca de ordenanza lo dejó.
 Un día estando en batalla el fusil se le cayó.
 - Madre mía de mi alma, me estoy muriendo de amor,
 20 que los ojos de don Marcos son de hembra y no varón.
 - Po hijo, convídala a ir a la playa un día
 que si mujercita fuera ir contigo no quedaría.-
 Mientras que el hijo del rey en la playa se quedaba
 el caballero don Marcos más pa la mar se adentraba.
 25 - Madre mía de mi alma, me estoy muriendo de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra y no es varón.
 - Po hijo, convídala a monta(r) en caballería
 que si mujercita fuera sujetarlo no podría.-
 Mientras que el hijo del rey con su caballo trotaba
 30 el caballero don Marcos con el suyo ella volaba.
 - Madre mía de mi alma, me estoy muriendo de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 - Po hijo, convídala a ir a tu huerto un día
 que si mujercita fuera ir contigo no quedaría.-
 35 Mientras que los hortelanos le enseñaban las manzanas
 el caballero don Marcos detrás de las hortelanas.
 - Adiós, palacio del rey, adiós , palacio del rey,
 que tres años te he servido y una doncellita soy.

14:17

LA DONCELLA GUERRERA (ó + í-a)

0231:17

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).

42 hemistiquios.

En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios

- y tuvo la mala suerte, toas hembras, ningún varón.
 El rey ha echado un bando a la guerra de Aragón,
 el padre que tenga hijos a la guerra vayan tos.
- 5 Estando un día comiendo dice su hija la mayor,
 dice: - Padre mío voy, que a la guerra voy yo.
 - Tienes el pecho muy alto para pasar por varón.
 - Yo lo meteré, padre mío, dentro de mi corazón.
 - Tienes el pelo muy largo para pasar por varón.
- 10 - Yo buscaré, padre mío, un barbero afeitador.
 - Tienes el cutis muy fino para pasar por varón.
 - Yo me pondré, padre mío a los rayitos del sol.-
 Tres años (se) llevó luchando y nadie la conoció
 y estando un día luchando la espada se le cayó.
- 15 - Padre, el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 - Convidalo a correr, a correr contigo un día,
 por ver si de correr se cansaría.
 - Ya la he convidado, padre, de cansar me cansaría
 // y ella no se cansaría.
- 20 - Convidalo a bañar a bañar contigo un día.
 - Padre, yo me quedaba en la orilla y ella a los fondos se iba.

14:18

LA DONCELLA GUERRERA (ó)

0231:18

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

14 hemistiquios.

- En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios
 y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
 El más pequeño de todos le cayó la tentación
 que quiso servir al rey vestidito de varón.
- 5 Ella se monta en caballo, la espada se le cayó:
 - Maldito sea la espada cuando quise ser varón.-
 El rey que la estaba oyendo de ella fue y se enamoró.

14:19

LA DONCELLA GUERRERA (ó + í-a)

0231:19

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)

118 hemistiquios.

- Rey moro ha echado una instancia desde Sevilla a Morón
pena de la muerte tiene el que no tenga varón.
En Sevilla a un sevillano siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguna fue varón.
- 5 La más pequeña de todas le tiró a la inclinación
de irse a servir al rey vestidita de varón.
- Padre, cómprame un caballo, un caballo corredor
que si el caballo es valiente más valiente seré yo.
- Con ese pelo que tienes de hembra y no de varón.
- 10 - Padre, tráeme un barbero, un barbero afeitador.
- Padre, cómprame un caballo, un caballo corredor
que si el caballo es valiente más valiente seré yo.
- Con ese pecho que tienes de hembra y no de varón.
- Padre, cómprame un justillo, un justillo ajustador.
- 15 - Padre, cómprame un caballo, un caballo corredor
que si el caballo es valiente más valiente seré yo.
- Con esos ojos que tienes de hembra y no de varón.
- Padre, cuando a mí me miren al suelo miraré yo.-
Siete años peleando y nadie la conoció.
- 20 Un día montá al caballo la espada se le cayó
y por decir pecadoro dijo pecadora yo.
El rey que la estaba oyendo la espada la recogió
y como era tan guapa que de ella se enamoró.
- Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
- 25 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- Pos convidala, hijo mío, a beber contigo un día
que si ella fuera mujer al vino le temería.
- Ya la he convidado, madre, a beber conmigo un día,
mientras yo me bebía un vaso, ella cuatro se bebía.
- 30 - Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
- Pos convidala, hijo mío, a comprar contigo un día
que si ella fuera mujer la seda le gustaría.
- Ya la he convidado, madre, a comprar conmigo un día,

35 yo me ha tirado a la seda, ella a un puñal que había.
 - Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 - Pos convidala, hijo mío, al jardín contigo un día,
 que si ella fuera mujer las flores le gustarían.
 40 - Ya la he convidado, madre, al jardín conmigo un día,
 yo me ha tirado a las flores, ella a un peral que había.
 - Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 - Pos convidala, hijo mío, a bañar contigo un día,
 45 que si ella fuera mujer al agua le temería.
 - Ya la he convidado, madre, a bañar conmigo un día,
 yo me ha tirado a la orilla, ella a lo hondo que había.
 - Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 50 - Pos convidala, hijo mío, a comer contigo un día,
 que si ella fuera mujer silla baja cogería.
 - Ya la he convidado, madre, a comer conmigo un día,
 yo me ha tirado a la baja, ella a una alta que había.
 - Madre mía de mi alma, que yo me muero de amor,
 55 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 - Pos convidala, hijo mío, a dormir contigo un día,
 que si ella fuera mujer la luz te la apagaría.
 - Madre mía de mi alma, mi alma ya descansó,
 la mujer que yo quería en mis brazos se rindió.*

* Detrás de cada dos versos se canta el estribillo:

¡Guerra, que a la guerra fueron!

15:1

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Ojeda Cortés (70 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 26 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,
 dedales de oro, agujas de plata.

Pasó un caballero pidiendo posada.
 - Si mi madre quiere, de muy buena gana.-
 5 Junto a la ventana le puse la cama,
 colchones de hilo sábanas de holanda.
 Pusieron la mesa en medio la sala,
 manteles de hilo, cubiertos de plata.
 Y a la medianoche fue y se levantó,
 10 de las tres que había a Elena cogió.
 La subió a un caballo y se la llevó.
 - Perdóname, Elena, de lo que te hice,
 que nos casaremos y seremos felices.

15:2

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

38 hemistiquios.

Estando una niña bordando corbatas
 pasó un caballero pidiendo posada.
 - Si mi madre quiere yo de buena gana.-
 5 Le puso la mesa en medio la sala,
 manteles de hilo, cubiertos de plata.
 Le puso la cama en medio la sala,
 colchones de hilo, sábanas de holanda.
 Y a la medianoche él se levantó
 y de tres que había a Elena escogió.
 10 La subió a caballo y se la llevó
 y detrás de un monte allí la abajó.
 Sacó un cuchillito y la degolló,
 allí hizo un hoyo y allí la enterró.
 A los nueve meses por allí pasó
 15 tiró de una mata y Elena salió.
 - Niña chiquita, di cómo te llamas.
 - En mi casa Elena, aquí desgraciada.
 - Elena del alma, te pido perdón,
 que he hecho contigo una inquisición.

15:3

SANTA ELENA (6+6; á-a + ó)

0173:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
32 hemistiquios.

Estando una niña bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata.
Pasó un caballero pidiendo posada.
- Si mi madre quiere, de muy buena gana.-
5 Le puso la cama en la otra sala,
colchones de pluma, sábanas de holanda.
Le puso la mesa en medio la sala,
cuchillos de oro, cubiertos de plata.
Al día siguiente fue y se la llevó,
10 de las tres que había a Elena cogió.
La montó a caballo y se la llevó,
debajo de un cerrito allí la dejó.
A los nueve meses por allí pasó,
tira de una rama y Elena salió.
15 - Niña enamorada, dime cómo te llamas.
- En mi casa Elena y aquí Desgraciada.

15:4

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:4

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 2005. (Música registrada).
28 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata.
Pasó un caballero pidiendo posada.
- Si mi madre quiere, yo de buena gana.-

5 Le ponen la mesa en medio la casa,
 manteles de hilo, cubiertos de plata.
 Le quitan la mesa, le ponen la cama,
 colchones de hilo, sábanas de holanda.
 A la medianoche fue y se levantó
 10 y de las tres niñas a Elena cogió.
 La montó a caballo y se la llevó
 y en medio de un monte fue y la degolló.
 - Dime, niña bella, cómo tú te llamas.
 - En mi casa Elena y aquí desgraciada.

15:5

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Hidalgo González (39 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

24 hemistiquios.

 Eran tres hermanas bordando corbatas,
 agujas de oro, dedales de plata.
 Pasó un caballero pidiendo posada.
 - Si mi madre quiere, yo de buena gana.
 5 Suba, suba, suba, mi madre lo llama.-
 Quitaron la mesa, pusieron la cama.
 A la medianoche en la casa robaban,
 y a la más pequeña por ahí se la llevaban.
 - Dime, niña hermosa, ¿cómo te llamas?
 10 - En mi casa Elena y aquí desgraciada.-
 Sacó un cuchillo y la degolló.
 Debajo una planta, allí la enterró.

15:6

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Parrado (42 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
38 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,
dedales de oro y agujas de plata.
Pasó un caballero pidiendo posá.
- Si mi madre quiere, aquí te pues quedar.
5 Le puso la mesa en medio la sala:
cuchillos de oro, cucharas de plata.
Le puso la cama en medio la sala:
colchones de pluma, sábanas de holanda.
A la media noche él se levantó,
10 de las tres que había a Elena cogió.
La montó a caballo y se la llevó,
y al pie de un olivo, allí la bajó.
Cogió un cuchillito y puñalás le dio,
y al pie del olivo, allí la enterró.
15 A los cuatro años por allí pasó,
tiró de una rama, Elena salió.
- Perdóname, Elena, perdona por Dios.
- ¿Cómo te perdono, hombre mal traidor?
Mi cuerpo mataste, mi cuerpo enterró.

15:7

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:7

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Pilar Sánchez Raya
(47 a), Carmina Contreras Román (47 a) y Lucía Sánchez Gómez (45 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El
Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.105.
36 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,

agujas de oro, dedales de plata.
 Pasó un caballero pidiendo posada.
 - Si mi madre quiere yo le doy entrada.-
 5 Lo dijo a su madre le dijo que sí.
 - Pasa, caballero, y siéntate aquí.-
 Le puso la mesa en medio (de) la sala,
 cuchillos de oro, cucharas de plata.
 Le quitó la mesa, le puso la cama,
 10 colchones de pluma, sábanas de holanda.
 A la media noche fue y se levantó,
 de las tres que había a Elena cogió,
 la montó a caballo y se la llevó
 y en un monte oscuro allí la dejó.
 15 A los veinte años por allí pasó,
 tiró de un mata y Elena salió.
 - Dime, niña mía, dime cómo te llamas.
 - En mi casa Elena y aquí desgraciada.

15:8

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:8

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Orellana Navarrete (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

28 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,
 agujas de oro, dedales de plata.
 Pasó un caballero pidiendo posada.
 - Si mi madre quiere yo de buenas ganas.-
 5 Le quité la mesa, le puse la cama,
 colchones de pluma, sábanas doradas.
 Y a la media noche fue y se alevantó,
 de las tres que había a Elena cogió,
 la montó en caballo y se la llevó,
 10 en un monte oscuro allí la dejó.
 Y a los cuatro años por allí pasó,
 tira de un rama, Elena salió.
 - Niña de mi alma, dime cómo te llamas.
 - En mi casa Elena y aquí una desgraciada.

15:9

SANTA ELENA (6+6; estróf.)

0173:9

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
40 hemistiquios.

Estando tres niñas bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata.
Pasó un caballero pidiendo posada.
- Si mi madre quiere, yo le doy la entrada.-
5 Le puso la mesa con mucha finanza,
cubiertos de oro, cucharas de plata.
Le quitó la mesa, le puso la sala,
colchones de pluma, cabeceras de lana.
Y a la media noche fue y se alevantó,
10 de las tres que había a Elena cogió.
La montó a caballo y se la llevó
y por el camino, fue y le preguntó:
- ¿Me vas a decir, niña, tú cómo te llamas?
- En mi casa Elena y aquí desgraciada.-
15 Ha sacao un cuchillo y la degolló
y en un monte oscuro allí la enterró.
A los siete años por allí pasó,
tiró de una mata y Elena salió.
- Perdóname, Elena, te pido perdón.
20 que lo que yo hice fue una inquisición.

16:1

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
36 hemistiquios.

Salí de la casa de juego cansáito de perder
y con mi mala fortuna me encontré con una mujer.

Como la vi tan bonita yo la quise pretender
 y ella me ha contestao: - Deja usted, lo pensaré.
 5 Caballero, si usted quiere de mi hermosura gozar,
 todo lo que yo le pida me lo tiene usted que dar.
 Quiero una casa grande de veinticinco maneras
 con ventanas y balcones que caigan a la calle Nueva.
 Las cortinas de los balcones de terciopelo encarnadas,
 10 entre cortina y cortina mi carita dibujada.
 De mi casa a la iglesia yo también quiero una parra
 para cuando vaya a misa no se me quemé la cara.
 En el patio de la casa también quiero yo una fuente
 con cuatro caños de vino y otros cuatro de aguardiente.
 15 Y dinero en el bolsillo, ése no me ha de faltar,
 dinero de plata y oro para tener que cambiar.
 - Vaya usted con Dios, señora. - Vaya usted con Dios, galán.
 - Que no es mucho lo que pides si encuentras quién te lo da.

16:2

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Recitada sin música).
 36 hemistiquios.

Al salir de una casa juegos cansadito de perder,
 para alivio de mis penas me encontré con una mujer,
 toda vestida de blanco. Yo la quise conocer.
 Y después de conocerla: - Señora me gusta usted.
 5 - Caballero si usted quiere de mi hermosura gozar,
 todo lo que yo le pida me lo tiene usted que dar.
 Yo quiero una casa grande que valga dos mil doblones,
 en la misma plaza Nueva, ventanas y miradores.
 Las cortinas sean de seda del color del carmesí,
 10 bordadita(s) en oro fino que es como me gusta a mí.
 La cama donde me acueste de plata sobre dorá,
 los colchones sean de seda, todavía hay que pedir más.
 De mi casa hasta la iglesia he de tener una parra,
 para cuando vaya a misa que no me de el sol en la cara.
 15 Cuatro negros que me sirvan y que me tengan temor,

para cuando yo les riña que se metan en un rincón.
- Quede usted con Dios, "madama", que mañana volveré.
Es mucho lo que usted pide, busque usted quien se lo dé.-

16:3

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).

40 hemistiquios.

- Dios te guarde, señorita, en el término de un año,
te lavarás y te peinarás, yo te regalaré un paño.
- Caballero, si usted quiere de mi hermosura gozar
todo lo que yo le pida me lo tiene usted que dar.
- 5 Lo primero es una casa que valga dos mil doblones,
que caigan hacia la plaza ventanas y miradores.
Desde mi casa a la iglesia tiene que haber dos mil parras
para cuando vaya a misa que no me dé el sol en la cara.
En la entrada de mi casa tiene que haber un jardín,
10 con flores de mil colores para divertirme a mí.
En medio de aquel jardín tiene que haber una fuente,
con peces de tos colores, para diverti(r) a la gente.
En la entrada de la casa tiene que haber un salón
con las butacas de seda para recostarme yo.
- 15 Las cortinas de mi alcoba de terciopelo encarnado,
entre cortina y cortina un corazón dibujado.
La cama donde yo duerma tiene que ser de marfil
con sabanitas de holanda para yo poder dormir.
- 20 - Quédate con Dios, María, que mañana volveré,
no es mucho lo que tú pides, si encuentras quien te lo dé.

16:4

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:4

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
31 hemistiquios.

- Señorita, si usted quiere en el término de un año
se lavara y se peinara, yo le regalaría un paño.
- No, señor, que soy muy joven y me reconozco el daño.
Entonces dirá la gente: “Ahí va la niña del paño”.
- 5 Señorito, si usted quiere de mi hermosura gozar
todo lo que yo le pida me lo tiene usted que dar.
Me tiene que da(r) una casa que valga tres mil doblones
con ventanas y balcones, cony miradores;
en medio de esa casa tiene que haber un jardín,
- 10 con flores de tos colores para divertirme a mí;
en medio de ese jardín tiene que haber una parra
para cuando yo vaya a misa que no me dé el so(l) en la cara;
en medio de esa parra tiene que haber una fuente
con flores de tos colores para diverti(r) a la gente.
- 15 - Muchas gracias, señorita, que es mucho lo que usted pide
si encuentra usted quien lo da.

16:5

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:5

Versión de **La Luisiana** (ay. La Luisiana; p.j. Écija; com. Campiña Sevillana) del
grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
40 hemistiquios.

- Salí de la casa el juego cansaíto de perder,
para alivio de mis penas me encontré con una mujer.
Cuando la vi tan hermosa yo la quise pretender
y me dijo: - Caballero, espere usted, lo pensaré.
- 5 Caballero, si usted quiere de mi hermosura gozar,
todo lo que yo le pida me lo tiene usted que dar.

Yo quiero una casa grande, hecha de dos mil maneras
 con los balcones que caigan de frente a la plaza nueva.
 En medio de hermoso patio también quiero yo una fuente
 10 con cuatro caños de vino y otros cuatro de aguardiente.
 Desde mi casa a la iglesia también quiero un emparrado
 para cuando vaya a misa que no me dé el sol dorado.
 Un coche con cuatro mulas también era menester
 porque como soy tan gruesa no puedo andar de pie.
 15 Dinero en la faltriquera tampoco ha de faltar
 aunque sea plata y oro para tener que cambiar.
 Las cortinas han de ser de terciopelo dorado
 y entre cortina y cortina mi corazón dibujado.
 - Señora, si usted se piensa por la explicación que ha dado
 20 que yo soy un ministro, un ministro adinerado.

16:6

LA PEDIGÜEÑA (estróf.)

0204:6

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
 24 hemistiquios.

Salí de mi casa el juego cansadito de perder,
 para alivio de mis penas me encontré con una mujer,
 Como la vi tan hermosa yo la quise pretender
 y me dijo: - Caballero, deja usted, lo pensaré.
 5 Yo quiero una casa grande hecha de dos mil maneras
 con dos balcones que caigan de esquina a la plaza nueva
 y de mi casa a la iglesia también quiero un emparrado
 para cuando vaya a misa que no me dé el sol dorado;
 las cortinas han de ser de terciopelo dorado
 10 y entre cortina y cortina mi corazón dibujado;
 cuatro negros que me sirvan y que me tengan temor
 para cuando yo les riña que se meta(n) en un rincón.

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 30 hemistiquios.

Una mañana temprano iendo a misa con mi madre
 me he encontrado a una mujer que era más bella que un ángel.
 Yo sus pasos le seguí hasta ver dónde se entraba
 y se ha entrado en el jardín, le dije que le adoraba.
 5 - Caballero, soy casada y a mi marido querido
 y a mi marido querido no le debo falta(r) en nada.-
 Triste y muy desconsolado a un arroyo me marché,
 un pajarillo cantaba con su voz me consolé.
 - Pajarillo, tú que cantas, tú que dices la verdad,
 10 ¿qué medicina me dieras para una mujer casá?-
 El pajarillo contesta: - Quiérela tú con firmeza
 y al llegar a fin de mes vas a lograr lo que intentas.-
 Y yo así lo fui haciendo como el pájaro decía
 y al llegar a fin de mes yo logré lo que quería.
 15 A las doce de la noche yo las tapias le asalté,
 le eché los brazos al cuello y en un sillón la senté.
 - Declara, mujer, declara, declara tú por mi amor,
 mira que si no declaras de pena me muero yo.
 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié,
 20 teniendo yo a mi marido a otro hombre me entregué,
 que no se puede decir: “ese agua no beberé”
 porque en un camino largo aprieta mucho la sed.

17:2

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Una mañana temprano, yendo a misa con mi madre,
me he encontrado a una mujer que me ha parecido un ángel.
Yo fui y le seguí sus pasos por ver ella dónde se entraba
y se ha entrado en un jardín, yo le dije que le amaba.
5 Me contestó con salero: - Caballero estoy casada
y a mi marido querido no debo faltarle en nada.-
Pues yo me abajé llorando a un arroyo me abajé
y un canario que cantaba con su voz me consolé.
- Pajarillo, tú que cantas, ¿qué remedio me darás,
10 para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
Y el pajarillo me dice: - Síguela tú con firmeza,
y verás al fin de mes has de lograr lo que intentas.-
Y yo la seguí, logrando lo que el pájaro decía,
y al llegar al fin de mes yo en mis brazos la tenía.
15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié,
nadie diga de este mundo: “de este agua no he de beber”,
porque en un camino largo aprieta mucho la sed.

17:3

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:3

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Castillo Prado (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2005. (Música registrada)
12 hemistiquios.

Una mañana temprano, yendo a misa con mi madre,
me he encontrado una muchacha que me ha parecido un ángel.
Y yo le seguí los pasos hasta ver dónde se entraba,
se ha colado en un jardín, le dije que se me amaba.
5 La muchacha me contesta: - Caballero, soy casada
Y a mi marido querido no debo faltarle en nada.

17:4

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:4

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Una mañana temprano, yendo a misa con mi madre,
me ha encontrado una señora que me ha parecido un ángel.
Yo sus pasos le seguí para ver dónde se colaba,
se ha colado en un jardín le dije que si me amaba.
5 La señora me contesta: - Caballero soy casada
y a mi marido querido no debo faltarle nada.-
Viendo que no me escuchaba a un arroyo me acerqué,
sentí un canario cantar, con su voz me consolé.
- Pajarito, tú que vuelas, ¿qué remedio me darás
10 para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
El canario le contesta: - Síguela tú con firmeza
y verás a fin de mes cómo logras lo que intentas.
Yo me la fui persiguiendo como el canario me dijo
y ha llegado el fin de mes y en mis brazos la he tenido.
15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié,
nadie diga de este mundo: “De esta agua no he de beber,
que en un caminito largo aprieta mucho la sed.”

17:5

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:5

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Una mañana temprano iendo a misa con mi madre
me he encontrado una señora que es más bonita que un ángel.
Yo sus pasos le seguí hasta ver dónde se entraba
y se ha entrado en un jardín, le dije que la adoraba.
5 Ella me contesta pronto: - Caballero, soy casada

y a mi marido querido nunca le he faltado en nada.-
 Desesperado me fui y a un arroyo me acerqué
 y un pájaro que cantaba con su voz me consolé.
 - Pajarito, tú que cantas, ¿qué medicina me das,
 10 para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
 El pájaro me contesta: - Síguela tú con firmeza
 ya verás a fin de mes cómo logras lo que intentas.-
 Y así lo he venido haciendo como el pájaro decía
 y ha llegado fin de mes, ya logré lo que quería.
 15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbíé
 nadie diga en este mundo: “De esta agua no he de beber”
 porque el camino es muy largo y aprieta mucho la sed.

17:6

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:6

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores González Caballero (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 34 hemistiquios.

Una mañana temprano, yendo a misa con mi madre,
 me he encontrado una señora que era más bella que un ángel.
 Yo sus pasos le seguí hasta ver dónde se entraba
 y se ha entrado en un jardín, le dije que me mataba.
 5 Y ella me respondió al pronto: - Caballero, soy casada
 con mi marido querido nunca me ha hecho falta nada.-
 Yo, triste, muy diligente, a un arroyo me acerqué
 y a un canario que allí había llorando le pregunté:
 - Dime tú, canario mío, qué medicina me das
 10 para una mujer que quiero y no la puedo olvidar.
 Y el canario me contesta: - Quiérela tú con firmeza
 ya verás a fin de mes cómo logras lo que intentas.-
 Yo así la seguí queriendo como el canario decía
 y al llegar a fin de mes ya logré lo que quería.
 15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbíé,
 nadie diga de este mundo: “de esta agua no he de beber”
 porque el camino es muy largo y puede apretar la sed.

17:7

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
30 hemistiquios.

Un domingo por la mañana yendo a misa con mi madre
me encontré a una mujer que era más bella que un ángel.
Y sus pasos le seguí a ver dónde entraba
y se ha entrado en un jardín, le dije que me mataba.
5 Y ella me respondió al pronto: - Caballero, soy casada
con mi marido querido no me hace falta de nada.-
A un arroyo me bajé muy triste y desconsolado
y a un canario que allí había llorando le he preguntado:
- Dime tú, canario mío, qué medicina me das
10 para una mujer que quiero y no poderla lograr.-
El canario me responde: - Quiérela poquito a poco
verás cómo a últimos de mes lograrás lo que querías.
Y a últimos de mes ya logré lo que quería.
- Clara soy, Clara me llamo, Clara siendo me enturbié,
15 nadie diga en este mundo: “De esta agua no beberé”.

17:8

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:8

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Pilar Sánchez Raya
(47 a) y Carmina Contreras Román (47 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El
Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.85.
54 hemistiquios.

Una mañana temprano a misa fui con mi madre
me he encontrado una señora que me ha parecido un ángel.
Yo los pasos le seguí por ver donde ella entraba
y al entrar en su jardín le dije que si me amaba.
5 Y me contestó llorosa: - Caballero, soy casada
y a mi marido querido no quiero faltarle en nada.-

Me fui triste y pensativo y a un arroyo me acerqué
 y al oír cantar un canario con su voz me consolé.
 - Dime, canario querido, ¿qué destino me das
 10 para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
 Y el canario me contesta: - Síguela tú con firmeza
 que a pesar de su dureza ablandarla tú podrás.-
 Yo me fui para mi casa y una carta le escribí
 y al otro día siguiente otra de ella recibí:
 15 “Esta carta que está escrita va escrita con mucho esmero,
 antes de las doce y media en mi jardín yo te espero”.
 Antes de las doce y media saltando paredes estaba
 y al entrar en su jardín los dos nos dimos la cara.
 Me ha recogido de la mano me ha sentado en un sillón
 20 más de dos horas y media hablando de nuestro amor.
 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbí
 casada con mi marido a otro hombre me entregué.
 - Clara eres, Clara te llamas, me has declarado tu amor
 y si no me lo declaras de pena me muero yo.
 25 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbí,
 nadie diga de este mundo: “De este agua no he de beber”
 porque el camino es muy largo y a veces aprieta la sed.

17:9

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:9

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

58 hemistiquios.

Una mañana lluviosa a misa fui con mi madre
 y yo he visto a una mujer que me ha parecido un ángel.
 Yo le he seguido los pasos por ver dónde ella habitaba
 y al entrar por un jardín le dije que si me amaba.
 5 Y me contestó llorosa: - Caballero, soy casada
 y a mi marido querido no quiero faltarle en nada.-
 Muy triste para mi casa bajé a un arroyo a beber
 y oí un canario cantar y de su voz me aprendí.
 - Dime tú, canario hermoso, dime qué debo hacer ya,
 10 una mujer que yo quiero cómo la podré lograr.-

Y me contestó el canario: - Síguela tú con firmeza
 que al final de su pureza con ella te has de lograr.
 Adiós arroyos y ríos, adiós montes y montañas,
 todos seremos felices si el canario no me engaña.-
 15 Cuando llegué a mi casa una carta le escribí
 y a los cuatro o cinco días otra de ella recibí.
 - Esta carta viene escrita y escrita con mucho esmero:
 “A las doce de la noche en el jardín yo te espero”.
 Dando las doce la noche las tapias yo las saltaba
 20 y a eso de las doce y media con ella me tropezaba.
 Le he echado los brazos al cuello, nos sentamos en un sillón
 y en espacio de dos horas gozábamos nuestro amor.
 - Declárame usted, señora, declárame usted su amor,
 que si no me lo declara de pena me muero yo.
 25 - Clara soy, Clara me llamo, siendo clara me enturbié,
 teniendo yo a mi marido con otro hombre me logré.
 Clara soy, Clara me llamo, siendo clara me enturbié,
 nadie diga en este mundo: “De ese agua no he de beber”
 porque el camino es muy largo y puede apretar la sed.

17:10

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Ayora Castro (77 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981 en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág.93.
 34 hemistiquios.

Un domingo de mañana fui yo a misa con mi padre,
 me he encontrao una mujer que es más hermosa que un ángel;
 Yo le seguí los pasos por ver por dónde ella entraba,
 la vi entrar en su jardín, le dije que me mataba.
 5 Me respondió de seguida: - No, señor, que soy casada
 y al marido que tengo no quiero faltarle en nada.-
 Una mañana lluviosa a un arroyo me acerqué,
 oí cantar a un jilguero con su voz me consolé.
 Yo le dije: - ¡Ay, jilguero hermoso!, ¡ay!, ¿qué destino me das
 10 para una mujer que quiero, yo no la puedo lograr? -
 El jilguero le contesta: - Trátala tú con firmeza
 y a eso de al cabo de un mes lograrás tú su pureza.-

Yo hice lo que el jilguero decía
y a eso de al cabo de un mes lo creyó más que quería.
15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo clara me enturbíé,
nadie diga en este mundo: “De este agua no he de beber,
que por turbia que la vea le puede apretar la sed”.

17:11

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:11

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
54 hemistiquios.

Un domingo de mañana iendo a misa con mi madre
me ha trompezao una señora que era más bella que un ángel.
Yo sus pasos le seguí hasta ver dónde llegaba
y la vi que se coló en la iglesia consagrada.
5 Yo me puse enfrente de ella, no estaba atento en la misa,
no hacía más que mirar aquella nieve maciza.
Al salir por la portada le dije que la adoraba
y ella contestó diciendo: - Caballero, soy casada
y a mi marido querido no puedo faltarle en nada.-
10 Estando solito y triste bajé a un arroyo a beber
y un canario que cantaba con su voz me consolé.
- Pajarito, tú que cantas, ¿qué remedio me pues dar
para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
El canario me responde: - Síguela tú con firmeza
15 y verás al fin de mes cómo logras lo que intentas.-
Así lo vine haciendo como el canario me dijo,
al cabo de fin de mes ha lograo lo que he quería.
Un domingo de mañana una carta le escribí
y al otro día por la tarde una de ella recibí
20 que me venía diciendo que me espera en el jardín.
Al otro día por la tarde sus paeres yo salté
y le ha echado mano al cuello y en un sillón la senté.
- Declara, mujer, declara, declara, mujer, tu amor
porque si no lo declaras de pena me muero yo.
25 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbíé,
nadie diga en este mundo que “este agua no es de beber”
porque el caminito es largo y aprieta mucho la sed.

17:12

GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA (estróf.)

0203:12

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Una mañana temprano que fui a misa con mi madre
me he encontrado una señora y era más bella que un ángel.
Yo sus pasos le seguí por ver dónde ella entraba
y al entrar en su jardín le dije que la adoraba.
5 Y en seguida me contesta: - Caballero, soy casada
y a mi marido querido no debo faltarle nada.-
Desesperado, de allí a un arroyo me bajé
y un canario que allí había mis penas le consolé.
- Pajarillo, tú que cantas, ¿qué medicina me das
10 para una mujer que quiero y no la puedo lograr? -
Y en seguida me contesta: - Quiérela tú con firmeza
y verás a fin de mes cómo logras lo que intentas.-
Y yo la fui persiguiendo como el canario me dijo
y al cabo de fin de mes ya he lograo lo que he quería.
15 - Clara soy, Clara me llamo, siendo Clara me enturbié,
nadie diga, nadie diga: “De esta agua no he de beber”.
Los arroyos vienen turbios y aprieta mucho la sed.

18:1

LA ASTURIANITA (estróf.)

5021 :1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
30 hemistiquios.

En las montañas de Asturias yo vi
una niña regando su jardín.
Pasó un caballero le pidió una flor,

- la niña le dice tres veces que no.
- 5 - Las flores de mi jardín no son pa ningún caballero
que son para mi pecho y también para mi pelo.
- Quédate con Dios, asturianita,
la mala acción de la rosa te la cobro yo.-
A la mañana trempano
- 10 la asturianita iba con tres flores en la mano.
Y al encuentro del caballero:
- Toma, caballero, las tres rosas que me pediste.
- No quiero rosas de tus manos, la mala acción de la rosa,
ya te lo dije que me la cobraba yo.-
- 15 La niña volvió muy triste y muy llorosa
y así se fueron marchitando todas sus rosas.

18:2

LA ASTURIANITA (estróf.)

5021:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

38 hemistiquios

- En los montes de asturiana una niña vi
regando su(s) hermosas plantas, al momento la seguí.
Ha pasado un caballero, le pidió una flor
y la niña asturiana le contesta que no.
- 5 - Las flores de mi jardín no son para caballero
que son para mi pelito y para adornar mi pecho.
- Chiquilla dame la flor, mira que te v(o)y a matar,
que la dicha de las flores me la tienes que pagar.-
Al otro día siguiente la niña al campo salió
- 10 se ha encontrado el caballero y la asesinó.
- Toma la flor de mi mano.
- No quiero flor de tu mano ni te quiero a ti,
te dije con buena suerte que tenías que morir.-
La ha cogido de la mano la ha entrado en su habitación,
- 15 le ha dado diez puñaladas en el lado del corazón.
En el lado del corazón le ha puesto un ramo de azahar
con un letrero que dice: “La ha matado un criminal”
Maldito ese criminal que no lo pueo degollar
porque ha matado a una joven de los montes de Asturiás.

18:3

LA ASTURIANITA (estróf.)

5021:3

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Milagros Cárdenas Sánchez (18 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, octubre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.98.

30 hemistiquios.

- En una montaña oscura una niña había allí
que tenía quince años regando su jardín.
Pasó un caballero le pidió una flor
y la niña le contesta que no, que no, que no.
- 5 - Las flores de mi jardín no son para caballero,
que son para mi pelito y para mi pecho.-
A la mañana siguiente el caballero pasó
la cogió de la mano y se la llevó.
- 10 - Tome, caballero, la flor de mi pecho
y déjeme ir con mis tres hermanos.
- Ayer te sentencié que tenías que morir.-
La metió en un cuarto sacó tres puñás
y en medio de su pecho le dio tres puñalás.
- 15 Ese criminal merece que lo degollaran
por matar a la niña, la reina asturiana.

18:4

LA ASTURIANITA (estróf.)

5021:4

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

50 hemistiquios.

En la montaña de Asturias una niña vi,
que tenía quince años, regando su jardín.
Pasó un caballero, le pidió una flor,
la niña corriendo le dice que no.

5 - No tengo padre ni madre y quie abusar de mí.
- ¿Quién ha dicho eso, yo abusar de ti?
Yo sólo te he pedido una flor de tu jardín.
- Mis flores no son para caballero,
son pa mi linda persona y para mi pelo.
10 - No tengas cuidado, te tengo que matar.
La mala acción de las flores, te tengo que matar.-
Al otro día siguiente la niña pasó,
se la encontró el caballero y se la llevó.
- Oye, caballero, la flor de mis manos,
15 déjeme usté ir con mis tres hermanos.
- No quiero flor de tus manos ni tampoco a ti.
Te dije que a mi presencia tenías que morir.-
La metió en un cuarto, le sacó un puñal
y a ca lado del pecho le dio tres puñalás,
20 la vistió de azul y blanco, toda cubierta de flores
y a cada mano una rosa de siete colores.
En el pecho lleva un ramo de azahar
con un letrero que dice: “La ha matado un criminal”
Ese criminal ne(ce)sita, ne(ce)sita de degollarlo
25 porque ha matado a la reina, la reina de Asturias.

F. ROMANCES DE AMOR FIEL

19:1

LA APARICIÓN (i)

0168:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida en 1880. No constan datos sobre la persona que informa.

Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl.gen.), pág. 300.

34 hemistiquios.

- ¿Dónde ba usté, cabayero? ¿Dónde ba usté por ahí?
- Boy en busca de mi esposa que hace años que la bi.
- Su esposa de usté s'ha muerto y yo la bide enterrar;
las señales que yebaba yo se las puedo explicá.
- 5 La cara era de seda y los dientes de marfí,
y er pañuelo que yebaba era rico carmesí;
La yebaban cuatro duques, caballeros más de mí.
- Haya muerto o no haya muerto, a su casa m'he de ir,
Ar subir las escaleras una sombra bide ayí;
- 10 Mientras más me retiraba, más s'acercaba hasia mí.
- Siéntese usté, cabayero; no te asustes tú de mí,
que soy tu querida esposa, que hace un año que morí.
Los brazos que te abrasaban a la tierra se los dí;
la boca que te besaba los gusanos dieron fin.
- 15 - Cásate buen cabayero, cásate y no andes así;
la primer hija que tengas ponle Rosa como a mí,
pá cuando a llamarla fueras, que te acuerdes tu de mí.

20:1

EL QUINTADO (é-a + é)

0176:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Fíler (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).

46 hemistiquios.

A la verde, verde, verde, a la verde primavera,
cuando los quintillos, madre, se los llevan a la guerra.
Unos cantan y otros ríen y otros divierten sus penas.
El que va en medio de todos, el que más penita lleva.

5 Le pregunta el coronel: - ¿Por qué tienes tanta pena?
 Si es por tu madre o tu padre o es por venir a la guerra.
 - No es por padre ni es por madre ni es por venir a la guerra,
 que es por una morenita que me he dejado en mi tierra.
 - ¿Tan guapa es esa mujer, que tanto te acuerdas de ella?-

10 Se echó mano a su bolsillo y un retrato sacó de ella.
 Mira si sería guapa, mira si sería bella,
 que hasta el mismo coronel se ha enamorado de ella.
 - Coge este caballo blanco y márchate pa tu tierra,
 que con un soldado menos también se acaba la guerra.

15 - Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, estrella,
 que por tu cara divina me han salvado de la guerra.
 - Mi puerta ya no se abre, mi puerta ya no se cierra,
 mi puerta ya no se abre hasta que mi esposo venga.
 Hasta que mi esposo venga que está por ahí con los moros,

20 que está por ahí con los moros peleando en la guerra.
 - Levanta la vista pa arriba si me quieres conocer.
 Soy el del caballo blanco, maridito tuyo es,
 que me has guardado la honra como una buena mujer.

20:2

ELQUINTADO (é-a)

0176:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a Cristina Luque Muñoz (44 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 32 hemistiquios.

En un hospital de Cádiz, estando de centinela,
 había cuatro soldados que hablaban de esta manera:
 - Soldadito, soldadito, ¿por qué tienes tanta pena?,
 ¿es que te marea el mar o el humo de las calderas?

5 - A mí no me marea el mar o el humo de las calderas,
 es que me he casado hoy y me han mandado a la guerra.
 - ¿Tan bonita es tu mujer que tanto te acuerdas de ella?
 - Si ustedes la quieren ver la traigo aquí en la cartera.-
 Sacó la fotografía para que todos la vieran

10 y el capitán que la ha visto se ha enamorado de ella.
 - Soldadito, soldadito, ya te puedes ir con ella,

que por un soldado menos no se ha perdido una guerra.
- Ábreme la puerta Lola, ábreme la puerta estrella,
que por tu cara bonita me he librado de la guerra.
15 Allí fueron los abrazos allí fueron los suspiros,
allí fueron los abrazos de un matrimonio querido.

20:3

EL QUINTADO (é-a)

0176:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

Ya se van los quintos, madre, los llevan para la guerra,
el que va en medio de todos, el que más penita lleva.
Le pregunta el capitán: - ¿Por qué llevas tanta pena?
¿Es por padre, es por madre, o es por venir a la guerra?
5 - Ni es por padre, ni es por madre, ni es por venir a la guerra,
es por mi querida novia, que se va a morir de pena.
- Coge el caballo, soldado, y marcha para tu tierra,
que por un soldado menos no se va a perder la guerra.

20:4

EL QUINTADO (é-a)

0176:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Margarita Priego Gutiérrez (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
28 hemistiquios.

En el hospital de Cádiz estando yo de enfermera
sólo un soldado allí había lloraba de tal manera.
- ¿Por qué lloras, soldadito, por qué lloras tan de veras?
Si es que te ha molestado el humo de la candela.

- 5 - A mí no me ha molestado el humo de la candela,
llevo tres días casado y me apartan de mi prenda.
- ¿Tan guapa es tu mujer que tanto te acuerdas de ella?
- Si la quieres conocer, la traigo en mi cartera.-
Su cara era la luna, sus ojitos dos estrellas
10 y el capitán que allí había se quedó enamorado de ella.
- Anda y vete, soldadito, anda y vete con tu prenda,
que por un soldado menos no se acabará la guerra.
- Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, estrella,
que por tu cara morena me ha salvado de la guerra.

20:5

EL QUINTADO (é-a)

0176:5

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
22 hemistiquios.

- Ya se van los quintos, madre, ya se van para la guerra,
el que en medio va de todos (es) el que más pena lleva.
Le pregunta el capitán por qué lleva tanta pena,
si es por padre o es por madre o es por no ir a la guerra.
5 - Ni es por padre ni es por madre ni es por no ir a la guerra,
es por una morenita que me he dejado en mi tierra,
que no me han dejao dormir ni dos horitas con ella.
- Toma este caballo blanco y márchate tú a tu tierra,
que sin un soldado menos también termina la guerra.
10 - Ábreme la puerta, sol, ábreme la puerta estrella,
que por tu cara bonita me he librado de la guerra.

20:6

EL QUINTADO (é-a)

0176:6

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Llamas Pedraza (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).

32 hemistiquios.

- Dos y dos y dos de mayo y dos de la primavera,
cuando los quintos soldados se marchan para la guerra.
Unos lloran y otros ríen y otros divierten las penas
y el que va en medio de todos, el que más penita lleva.
- 5 Le pregunta el capitán: - ¿Por qué llevas tanta pena,
si es por padre o es por madre o si es por dir a la guerra?
- No es por madre ni es por padre, ni es por dir a la guerra,
sino por una morena que me he dejao en mi tierra.
- ¿Tan guapa es esa mujer, que tanto te acuerdas de ella?-
- 10 Se ha echao mano a su bolsillo y sacó un retrato de ella.
Mira si sería guapa, mira se sería bella,
que hasta el mismo capitán se ha enamorado de ella.
- Coge ese caballo blanco, márchate para tu tierra
que con un soldado menos también se acaba la guerra.
- 15 - Ábreme la puerta, sol, ábreme la puerta bella,
que por tu cara bonita me he salvado de la guerra.

20:7

EL QUINTADO (é-a)

0176:7

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

26 hemistiquios.

- Soldado, ¿qué tienes ya, soldado, que na te alegra?
- A mí no me alegra ya ni el humo de la caldera.
La noche que me casé me llevaron a la guerra.
- ¿Tan guapa es tu mujer que tanto te acuerdas de ella?-
- 5 Se ha echado mano al bolsillo y ha sacao una foto de ella.

Mira si sería guapa mira si sería bella
 que hasta el mismo capitán se ha enamorado de ella.
 - Coge ese caballo y vete y cuida de esa doncella
 que con un soldado menos también se acaba la guerra.
 10 - Ábreme la puerta, Sol, ábreme la puerta, Estrella.
 - Mi puerta no la abro yo, que mi marido está en guerra.
 - Tu marido es el que llama. Ábreme la puerta, Estrella,
 que por tu cara divina me he librado de la guerra.

20:8

EL QUINTADO (é-a)

0176:8

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Jiménez Acuña (45 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 24 hemistiquios.

Dos y dos de mayo y dos de la primavera,
 cuando los quintos soldados se marchan para la guerra.
 Unos ríen y otros lloran y otros se cuentan las penas
 y el que va en el medio, el que más penita lleva.
 5 Le pregunta el capitán que por qué lleva esa pena,
 que si es por padre o por madre o es por no ir a la guerra.
 - Ni es por padre ni es por madre ni es por venir a la guerra,
 es por una muchachita que yo he dejado en mi tierra.-
 Se mete la mano en el bolsillo y se saca una foto de ella.
 10 - Mira si es guapa, si es bella, mira si es guapa, si es bella.
 - Coge ese caballo blanco y márchate hacia tu tierra,
 que por un soldado menos también se hace la guerra.

21:1

EL QUINTADO + LA APARICIÓN (é-a + í)

0176 + 0168:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
48 hemistiquios.

A eso de abril y mayo, cuando las ricas calores,
cuando la cebá desgrana y los trigos toman colores,
cuando los enamoraos requiebran a sus amores.
5 Cuando la guerra estalla (en) uno de esos batallones
más de cuatro mil llevaban soldados para la guerra.
Unos cantan y otros ríen y otros ríen y se alegran,
tan sólo un pobre soldado ni se ríe ni se alegra,
a todas horas del día está maldiciendo la guerra.
10 Le pregunta el capitán por qué tiene tanta pena,
es por madre o es por padre o es por temor a la guerra.
- No es por madre ni es por padre ni es por temor a la guerra,
que he dejado a una mujer ni casada ni doncella.
- Toma ese caballo blanco y corre corriendo a verla
que sin un soldado menos también se acaba la guerra.-
15 Al pasar por cementerio una sombra negra vi,
mi caballo se ha asombrado, yo también me conmoví.
- ¿Adónde vas, soldadito?, ¿adónde vas por ahí?
- Voy en busca de mi Elvira que hace tiempo no la vi.
- Tu Elvira ya te se ha muerto, la sombra, mírala aquí.
20 Cásate tú, soldadito, cástate y no estés así,
la primer hija que tengas ponle Elvira como a mí.
- No me caso, no me caso, ni tampoco estoy así,
que me voy a mete(r) a fraile, a fraile san Agustín,
la primer misa que diga la diré yo para ti.

21:2

EL QUINTADO + LA APARICIÓN (é-a + í)

0176 + 0168: 2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).

44 hemistiquios.

- Mes de mayo, mes de mayo, mes de mayo en primavera,
donde van los quintos, madre, soldados para la guerra.
Todos cantan, todos ríen, todos comen y se alegran,
tan sólo un soldado hay que ni come ni se alegra.
- 5 - ¿Qué tienes tú, soldadito, que ni comes ni te alegras,
si es por padre o es por madre o es por temor de la guerra?
- No es por padre ni es por madre ni es por temor de la guerra,
me apartaron de mi Elvira la noche de mi hora buena.
- 10 - Toma este caballo blanco y márchate para tu tierra,
que sin un soldado menos también se acaba la guerra.-
El soldado agradecido echó mano a su cartera
y sacó un collar de oro todo llenito de perlas.
- Tenga usted, mi capitán, tenga este collar de perlas,
me lo regaló mi Elvira la noche de mi hora buena.-
- 15 Caminaba más p'alante y una sombra negra vi:
era el cuerpo de mi Elvira que venía en busca mí.
- Soldadito, soldadito, ¿dónde vas tú por aquí?
- Voy en busca de mi Elvira que hace tiempo que la vi.
- Pues tu Elvira ya se ha muerto porque yo misma la vi.
- 20 Los colores que llevaba yo te los puedo decir:
su carita era de cera y sus labios de marfil
y el velo que la cubría de color de carmesí.

21:3

EL QUINTADO + LA APARICION (é-a + í)

0173 + 0168:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

64 hemistiquios.

- Una mañana de abril, una mañana serena,
caminaba un general con sus soldado(s) a la guerra.
Unos ríen, otros lloran, otros cantan y se alegran.
Tan sólo un triste soldado que ni ríe ni se alegra.
- 5 - ¿Qué tienes tú, soldadito, que ni cantas ni te alegras?
¿Es por venir al servicio o es por temor a la guerra?
- No es por venir al servicio ni es por temor de la guerra,
es por una morenita que yo he dejado en mi tierra,
y la he dejado entregada entre cuñadas y suegra.
- 10 - Toma este caballo blanco, márchate para tu tierra,
que con un soldado menos también se acaba la guerra.-
El soldado agradecido echó mano a su cartera:
- Tome usted, mi general, tome usted el collar de perlas,
que me lo regaló Elvira la noche de enhorabuena.
- 15 - No te vayas por camino ni tampoco por vereda,
no te vaya a pasar algo en esta maldita tierra.-
Pero en medio del camino un peregrino se encuentra.
- ¿Dónde vas, triste soldado, si tu Elvira ya está muerta?
- Haya muerto o no haya muerto, a verla tengo que ir.
- 20 Y a los cuatro o cinco pasos una sombra negra vi.
Mi caballo se asustaba, mas se acercaba hacia mí.
- No huya(s), esposo del alma, no huya(s) esposo de mí,
que soy tu querida Elvira, que me vengo a despedir.
- Si eres mi querida Elvira, echa los brazos hacia mí.
- 25 - Brazos con que te abrazaba a la tierra se los di,
labios con que te besaba a la Virgen se los di.
Cásate, esposo del alma, cástate y no estés así,
la primera hija que tengas, ponle Elvira como a mí
y cada vez que la nombres tú te acordarás de mí.
- 30 - No me caso, no me caso, ni tampoco estoy así.
Me meteré en un convento fraile de San Agustín.
La primer(a) misa que diga será ofrecida pa ti.

21:4

EL QUINTADO + LA APARICIÓN (é-a + í)

0173 + 0168:4

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

52 hemistiquios.

- Dos de mayo, dos de mayo, dos de mayo en primavera
cuando los quintos soldados se marchan para la guerra.
Unos ríen y otros lloran y otros se mueren de pena
y el que va en medio de todos, el que más penita lleva.
- 5 Le pregunta el capitán: - ¿Por qué llevas tanta pena?
Si es por padre o es por madre o es porque marcha(s) a la guerra.
- No es por padre ni es por madre ni es porque marché a la guerra,
la noche de mi esposada me apartaron de mi prenda.
- Coge armas y caballo y te vas en busca de ella,
- 10 que con un soldado menos también se acaba la guerra.-
Empezando a caminar un pelegrino se encuentra.
- ¿Dónde vas tú, soldadito, si tu Elvira ya está muerta?
- Si está muerta o no está muerta a verla tengo que ir.-
Andaría unos cuantos pasos y una sombra negra vi,
- 15 contra más me arretiraba más se acercaba hacia mí.
- No te asustes, soldadito, no te asustes tú de mí,
que soy tu querida Elvira, que me vengo a despedir.
- Si eres mi querida Elvira, echa los brazos hacia mí.
- Brazos con que te abrazaba a la tierra se los di,
- 20 boca con que te besaba a la tierra se la di.
Cásate tú, soldadito, cástate y no estés así,
la primer niña que tengas ponle Elvira como a mí,
pa que cuando tú la nombres siempre te acuerdes de mí.
- 25 - No me caso, no me caso, ni tampoco estoy así,
me meteré en un convento, fraile de san Agustín,
la primer misa que diga la dedico para ti.

21:5

EL QUINTADO + LA APARICIÓN (é-a + í)

0176 + 0168:5

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

52 hemistiquios.

- Verde como la albahaca, verde como la primavera
to los quintos de este año, todos se van a la guerra.
Unos cantan y otros ríen y otros qué penita llevan
y el que va en medio de todos, el que más penita lleva.
- 5 - No es por padre ni es por madre, ni es por venir a la guerra,
es por una muchachita que me la he dejado en tierra.
- ¿Tan guapa es la muchachita que tanto te acuerdas de ella?
- Si ustedes la quieren ver, la llevo aquí en mi cartera.-
Se ha echao mano al bolsillo y ha sacao una foto de ella
- 10 y hasta el mismo capitán quedó enamorado de ella.
- Coge tu caballo blanco, márchate para tu tierra,
que sin un soldado menos no perderemos la guerra.
- Soldadito, soldadito, ¿dónde vas tú por aquí?
- Voy en busca de mi Elvira que hace tiempo que la vi.
- 15 - Que tu Elvira ya se ha muerto, que tu Elvira no está aquí,
- O esté muerta o esté viva a verla tengo que dir.-
Siete pasos más p'álante una sombra negra vi,
contri más me retiraba más se acercaba ella a mí.
- Soldadito, soldadito, no te asustes tú de mí,
que soy tu querida Elvira y te vengo a recibir.
- 20 - Si eres mi querida Elvira echa los brazos a mí.
- Los brazos que la besaron a la tierra se los di.
Soldadito, soldadito, cástate y no estés así,
la primera hija que tengas ponle Elvira como a mí.
- 25 - No me caso, no me caso, ni tampoco estoy así,
me meteré en un convento a fraile de san Agustín.

EL PÁJARO VERDE (á-a)

0701:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Caro (74 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
 84 hemistiquios.

- En el pueblo de Arzabache habitaba una zagala,
 como los rayos de sol tiene la niña la cara.
 - Me tengo que echar un novio que tenga formalidad,
 que se parezca a mi padre cuando se pone formal,
 5 Junto de su casa vive un joven con mucha gracia,
 con el sudor de su frente mantiene el niño la casa.
 Ella se enamora de él, él de ella se enamoraba,
 con los ojos se decían lo que su pecho encerraba.
 Ella salía a hablar con él por una baja ventana.
 10 Y una noche dice él: -¡Ay, qué hermosa eres, dama!
 Sabrás que tengo una pena, también te diré la causa,
 que ayer te pidió don Pedro, hombre de mucha importancia.
 Caballero y hombre rico, mi sangre está criticada.
 Y yo como soy tan pobre y mi fortuna es tan mala,
 15 tú me va(s) a dejar a mí, cara de rosa temprana.
 Entonces dice la niña, resuelta y determinada:
 - Aunque a mi, pobre, viniera con todo su oro y plata
 no me he de casar con nadie, contigo, dueño del alma.
 Don Pedro que lo escuchaba, ha hecho una gran llamada,
 20 se salió con cuatro al campo donde aquel joven se hallaba.
 Y le ha dado muerte al joven sin tener culpa de nada.
 El parte llegó a la niña, el parte llegó a la dama,
 la dama no lo creyó, hasta no oír las campanas.
 Cuando las campana(s) oyó, se arrastraba por la sala,
 25 se tiraba del cabello y a gritos se consolaba.
 A esto que llega una prima, una prima a consolarla:
 - Prima de mi corazón, prima de toda mi alma,
 te casarás con don Pedro y serás la afortunada,
 y serás la más feliz que habrá por toda la España.
 30 - Prima, no te meta(s) en esto, prima, no te meta(s) en nada,
 que yo estoy muy bien aquí, que yo estoy muy bien en casa.
 Antes de salir de aquí he de salir amortajada.-
 Entre dos sábanas blancas la prima la recreaba
 y por el ladito izquierdo sangre pura la brotaba.

- 35 - Tía de mi corazón, tía de toda mi alma,
 mi prima se está muriendo, su agonía son las ansias.
 Y llamad al confesor y que venga a confesarla.-
 Cuando vino el confesor, la niña ya muerta estaba.
 Los entierros iban juntos, cada cual iba en su caja.
- 40 El parecía un clavel, ella una rosa temprana.
 Niñas que estéis enamoradas no quered con tanto esmero.
 que mira esa hermosa dama, dio la vida por su dueño.

22:2

EL PÁJARO VERDE (á-a)

0701:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores López (53 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

- En San Juan de Aznalfarache se pasea una chavala
 como los rayos del sol tiene la niña la cara.
- Me tengo que echar un novio que tenga formalidad,
 que se parezca a mi padre cuando se pone formal.-
- 5 La niña que se enamora de uno de frente su casa,
 hombre que con su sudor él mantenía su casa.
 - Échate tú, novia nueva que la quiero conocer.
 - Mientras tú viva(s) en el mundo yo novia no me echaré.
- Pues conmigo no pue ser pues conmigo no pue ser,
 porque se marcha mi padre y yo me marchó con él.
- 10 - Pues dime dónde te marchas. - No te lo puedo decir,
 yo lo que sé (es) que me marchó con mi padre a otro país.-
 Ha llegado el día nueve que la niña se marchó
 y el novio de sentimiento de tanta pena murió.

22:3

EL PÁJARO VERDE (á-a)

0701:3

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

56 hemistiquios.

Enfrente su casa vive un joven con mucha gracia
Y ellos los dos se querían y con la vista se hablaban.
- Niña, tengo un disgustillo, te voy a decir la causa,
que a ti don Pedro te quiere, que a ti don Pedro te ama.
5 Como es hombre de dinero quizás en tu casa cuadrara
y yo como soy pobre mi fortuna es desgraciada.
- Mejor me quisiera ver en mi sangre revolcada
que casarme con don Pedro, que con don Pedro casada.
Mientras que tu seas hombre y sepas cumplir palabra
10 yo también seré mujer para salir de mi casa.
Y con lo que tú tuvieras y con lo que yo llevara
nos casaremos los dos como la Iglesia lo manda.-
Y el padre que la está oyendo ha soltado una descarga
y aquel madero sin culpa se ha atravesado una bala.
15 La niña que lo está viendo ya se pega, ya se araña,
ya se tira del cabello ya se cayó desmayada.
Y una prima que tenía subió arriba a consolarla.
- No llores más, prima mía, no llores más, Mariana,
que si ese hombre se ha muerto a ti no te debe nada.
20 Te casarás con don Pedro hombre de mucha importancia
y de caudales muy rico y de una familia honrada.
- Mejor me quisiera ver en mi sangre revolcada
que casarme con don Pedro, que con don Pedro casada.-
Salió la prima corriendo: - ¡Ay, por Dios, tita del alma!,
25 mi prima se está muriendo mi prima ya está muy mala.-
Salió la madre corriendo a la habitación donde estaba
y se ha encontrado a la niña en su sangre revolcada.
Esto le pasa a los padres que a sus hijas las maltratan

EL PÁJARO VERDE (á-a)

0049:4

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Pérez Rodríguez (73 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 82 hemistiquios.

- En Sevilla hay una casa, dentro una preciosa dama,
 como los rayos del sol tiene la dama la cara.
 La dama no tiene novio pero eso no importa nada,
 casamiento no le falta con quien la jove(n) igualara.
 5 Dentro de su casa vive un joven con mucha gracia,
 joven que con su jornal mantiene toda su casa.
 Él se ha enamorado de ella y ella de él está enamorada,
 con los ojos se decían lo que su pecho encerraba.
 Una noche se pusieron por una alta ventana
 10 y otra noche dice él: -¡Qué bonita eres, dama!
 Sabe que tengo gran pena, también te diré la causa,
 que ayer te pidió don Pedro, hombre de mucha importancia.-
 La niña le ha contestado resuelta y determinada:
 - Al no casarme contigo, con nadie, dueño del alma.-
 15 Él se retira de ella porque era de madrugada,
 sentían de levantarse a criados y a criadas.
 Ella se va para dentro que su madre la llamaba:
 - Ven acá, hija querida, ven acá, hija del alma,
 por ti me muero esta noche, que quedes bien enterada.
 20 Tú te casas con don Pedro, tú serás afortunada
 y serás la más feliz que por todo el mundo halla.
 - Madre, no piense usted en eso que yo estoy muy bien en casa
 cuando yo salga de aquí ha de sali(r) amortajada.-
 Don Pedro se entera de eso y ha hecho una mala causa
 25 y ha mandado a cuatro hombres donde el joven se encontraba,
 dándole muerte a aquel hombre sin tener culpa de nada.
 Ella no lo quiere creer, (.....)
 ya se tira del cabello, ya se revuelca en la cama
 y ha subió una prima a verla, una prima a consolarla.
 30 - No llores, prima querida, no llores, prima del alma,
 si a ese hombre lo han matado, Dios le perdone su alma.-
 La prima se ha reflejado sobre su blanca almohada,
 por el lao del corazón sangre pura le brotaba.
 Sale la prima corriendo, corriendo que reventaba.
 35 - Tita, la prima se muere, que la muerte son las ansias

y avisarle al confesor pa que venga a confesarla.-
 Cuando el confesor llegó ya la dama muerta estaba
 y a la mañana siguiente cada uno iba en su caja,
 él, que parecía un sol y ella una rosa temprana.
 40 ¡Ay, padres que tengáis hijos!, no quitarle sus deseos,
 y en cuestiones del querer no ilusiona ni el dinero.

23:1

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 92 hemistiquios.

Una niña muy guapa llamada Adela
 por el amor de Juan se hallaba enferma.
 Juan le juraba que la quería
 y a su amiga Dolores la pretendía.
 5 Al otro día siguiente, día de fiesta,
 Juan no tenía ganas de hablar con ella.
 - ¿Qué te pasa a ti, Juan, que estás tan triste
 y no quieres hablar?
 - Mis pena(s) y mis pesares, no, vida mía,
 10 porque sé que de pena te morirías.
 - Ay, dímelo, que yo lo sepa
 tu pena y tus pesares, aunque me muera.
 - Yo no te quiero a ti, que quiero a otra
 porque mis ojo(s) han visto la más hermosa.-
 15 Y Adela estaba mala, se desmayó
 y Juan estaba en la puerta, fue y se marchó.
 - Cierra, madre, la puerta, vente a mi lado
 que antes de morir quiero darte un encargo.
 ¡Qué linda noche, madre, de tanta(s) estrellas!
 20 Ábreme la ventana que quiero verlas.
 - No, hija mía, no, que estás enferma
 y el viento de la noche dañarte pueda.
 - Ese perro que aúlla hacia la puerta
 antes que llegue el día yo estaré muerta.
 25 - No, hija mía, no, no digas eso

que te estás mejorando, dame otro beso.
 - Si vienen mis amigas Ana y Dolores
 le dices que me traigan ramos de flores.
 Si vienen mis amigas Felisa y Pepa
 30 le dices que me lloren que estaré muerta.
 Si viene Juan a verme después de muerta
 no lo dejes pasar ni por la puerta.
 Pa que no diga, pa que no diga
 que él me pretendió muerta y viva.-
 35 Al otro día siguiente pasó el entierro
 y Juan estaba en la puerta se metió dentro.
 Se fue p'acá Dolores que lo esperaba
 a la hora de siempre que acostumbraba.
 - Sabrás cómo se ha muerto mi novia Adela
 40 la que yo más quería en toa esta tierra.
 - Coge la ropa, vete con ella
 puede que cuando llegues ya no te quiera.-
 Se fue p'al cementerio muy afligido.
 - Vuélvase usted p'atrás mi buen amigo
 45 porque la Adela, porque la Adela
 los restos que le quedan son pa la tierra.

23:2

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 32 hemistiquios.

- Madre, ¡qué linda noche!, ¡cuántas estrellas!
 Ábreme la ventana, que quiero verlas.
 - No, hija mía, no, que estás enferma
 y el aire de la noche dañarte pueda.
 5 - Ese perro que aúlla en esa puerta,
 antes de la mañana ya estaré muerta.
 - No, hija mía, no, no digas eso,
 que tú ya estás mejor, dame otro beso.
 - Si me muero me pone(s) el vestido blanco,
 10 que me regaló Juan el día mi santo.
 Si vienen mis amigas Ana y Dolores

le dices que me pongan ramo de flores.
Si viene Juan a verme después de muerta
no lo dejéis entrar por esa puerta.-
15 Ha venío Juan a verla después de muerta
no lo han dejado entrar por esa puerta.

23:3

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Remedios Ruano Tortolero (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

32 hemistiquios.

- Madre, ¡qué linda noche, cuántas estrellas!
Ábreme la ventana, que quiero verlas.
- No, hija mía, no, que estás enferma,
y el aire de la noche dañarte pueda.
5 - Siento un perro aullar junto a mi reja,
antes que llegue el alba ya estaré muerta.
- No, hija mía, no, no digas eso.
- Madre, ¡qué linda madre, deme usted un beso.
Si vienen mis amigas Juana y Dolores,
10 que me arreglen la tumba con lindas flores.
Si vienen mis amigas Rosario y Petra,
que me rece(n) el rosario después de muerta.
Si vienen mis amigas, que me perdonen,
yo no tengo la culpa que Juan me adore.
15 A las cinco la tarde pasó el entierro,
Juan que estaba en la puerta se metió dentro.

23:4

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Recitada sin música).

93 hemistiquios.

Era un chico y una chica que ellos (se) querían,
que ellos se amaban,
hacia quince años que ellos se hablaban.
Un día despertó Juan de sestear
5 y no tenía ganas con ella hablar.
-¿Qué tienes, Juan, que estás tan triste?,
si es que ya no me quieres, pues me lo dices.
Pues yo, yo te lo digo,
que el amor de tu Juan ya lo has perdido.
10 He visto a otra,
que la han visto mis ojos y es más hermosa
Al otro día fueron a verla y estaba en la cama
y le pregunta Dolores que qué te pasa.
Y ella contesta y ha contestado
15 que si ha visto a su Juan por algún lado.
Yo, yo te lo digo,
que el amor de tu Juan ya lo has perdido,
porque tu Juan,
con tu amiga Dolores se va a casar.
20 - Madre, qué linda noche, cuántas estrellas,
ábreme la ventana, que quiero verlas.
- No, hija mía, no, que estás enferma,
y el aire de la noche dañarte pueda.
- Madre, siento la música, qué lejos suena.
25 - Son los mozos que rondan de puerta en puerta.
- Si viene Juan a verme después de muerta,
tú no lo deje(s) entrar por esa puerta
porque él juraba siempre quererme,
como el pájaro que jura lo que no siente.-
30 El día que los desposados amanecieron
tocaban las campanas con gran desvelo
y Juan pregunta y ha preguntado:
- Esas campanas tristes ¿por quién han doblado?-
Y contestó Dolores con mucha pena:

35 - Ya dejó de existir la pobre Adela.-
 - ¡Ay, Adela, Adela mía!,
 que nunca yo creí que te morías.-
 A las cuatro la tarde pasó el entierro,
 Juan que estaba en la puerta se metió dentro.
 40 Cogió un retrato suyo y la besó
 y le dijo: - Adela, adiós, adiós.-
 Al otro día siguiente fue al cementerio pegando gritos
 y salió el sepulturero compadecido:
 - Déjala, Juan, déjala quieta,
 45 que los restos que quedan son pa la tierra.-
 Fue detrás del cementerio y se ha dado un tiro
 y en el tiro decía: - Me voy contigo.-
 ¡Qué amor tan fuerte, qué amor tan lindo!,
 49 que al pie de su tumba se ha dado un tiro.

23:5

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

58 hemistiquios.

Una chica muy guapa, llamada Adela,
 que por su novio Juan se hallaba enferma.
 El día de su santo le regaló
 un corte de vestido de gran valor.
 5 Ella le dice:
 - ¿Qué te pasa, Juan, que estás tan triste,
 pues si tú no me quieres, pues me lo dices.
 - No, no, no, no, no te lo digo,
 porque de casamiento me (he) arrepentido.-
 10 Se desmayaba, se desmayaba.
 Entre sábanas de holanda se encuentra en la cama.
 - ¡Madre qué linda noche, cuántas estrellas!
 Ábreme la ventana, que quiero verlas.
 - No, hija mía, no, no digas eso,
 15 que esto va mejorando, dame otro beso.

- Todas mis amigas vienen menos Dolores,
 porque se lo prohíben los nuevo(s) amores.
 Si ella viniera, yo la perdono,
 porque no tiene culpa de mi abandono.
 20 Siento un perro aullar junto a mi reja.
 Antes que venga el alba ya estaré muerta.
 Si vienen mis amigas Ana y Josefa,
 que me rece(n) el rosario después de muerta.-
 A las cuatro de la tarde pasó el entierro.
 25 Juan que estaba en la puerta se metió dentro.
 Cogió un retrato de ella y lo besó
 y le dijo Adela: - Adiós, adiós.
 Adiós, Adela, adiós, Dolores,
 que me voy con Adela, por mí no llores.

23:6

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:6

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 20 hemistiquios.

- Madre, ¡qué linda noche, cuántas estrellas!
 Ábreme la ventana, que quiero verlas.
 - No, hija mía, no, que estás enferma
 y el viento de la noche dañarte pueda.
 5 - Madre, cierra la puerta, vente a mi lado
 que antes de morir quiero darte un encargo.
 Si vienen mis amigas Juana y Dolores
 adornarán mi tumba con blancas flores,
 si viene Juan a verme después de muerta,
 10 ¡ay, madre!, que no pase de aquella puerta.

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:7

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Pilar Sánchez Raya (47 a), Carmina Contreras Román (47 a) y Lucía Sánchez Gómez (45 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, pp.76-77.

88 hemistiquios.

- Era una joven muy guapa llamada Adela,
 por el amor de Juan se ha puesto enferma.
 Juan le juraba que la quería
 y a su amiga Dolores la pretendía.
- 5 Ha llegado la hora de festejar
 y no ha venido Juan con ella a hablar.
 - Ya no te quiero a ti, que quiero a otra,
 que mis ojos la han visto y es más hermosa.
 - Y es más hermosa y a ti te gusta
- 10 pero tiene una falta, de ser muy bruta.
 - Pues si es muy bruta, me da la gana
 pero tiene salero que lo derrama.
 - Madre, qué linda noche, cuántas estrellas,
 ábreme la ventana, que quiero verlas.
- 15 - No, hija, no, que estás enferma
 y el aire de la noche dañarte pueda.
 - Madre, si vienen mis amigas Ana y Dolores
 les dices que me lloren que estaré muerta por los amores.
 - No, hija, no, no digas eso
- 20 tú estás muy mejorada, dame un beso.
 - Madre, si vienen mis amigas Elisa y Pepa
 les dices que me pongan la cruz de perlas.
 Madre, si viene Juan a verme después de muerta
 no le deje entrar por esa puerta.
- 25 - No, hija, no, no digas eso,
 tú estás muy mejorada, dame otro beso.
 - Madre, cierra la puerta, un perro suena,
 ésa será la muerte que ya me lleva.-
 En la noche, en la boda, Juan preguntaba:
- 30 - ¿Quién se ha muerto esta noche que las campanas están dislocadas? -
 Responde Dolores con sentimiento:
 - Es la pobre de Adela que ya se ha muerto.
 - Pues si se ha muerto, Dios la perdone

yo tengo el querer puesto en otra joven.-
 35 A las cuatro por la puerta pasó el entierro,
 Juan que estaba en la puerta se metió dentro,
 cogió el retrato y la besó,
 se hincó de rodillas, pidió perdón.
 - Perdón, Adela, Adela mía,
 40 yo nunca creía que te morías.
 A las seis de la tarde se oye un tiro
 y una voz que decía: - Me voy contigo.
 Adiós, Dolores, adiós, Dolores,
 que me voy con mi Adela de mis amores.

23:8

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:8

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

54 hemistiquios.

Una joven muy guapa llamada Adela
 por el querer de un Juan se hallaba enferma.
 En el día de su santo le regaló
 un corte de vestido de gran valor.
 5 Juan le juraba que la quería
 y ella por su Juan que se moría.
 - Yo no te quiero a ti, que quiero a otra.
 Tus ojos lo habrán visto que es más hermosa.
 - Si es más hermosa pues que lo sea
 10 pero tiene una falta que es más nerviosa.-
 - Madre, ¡qué bella noche, cuántas estrellas!
 Ábreme la ventana que quiero verlas.
 - No, hija mía, que estás enferma
 y el aire de la noche dañarte pueda
 15 - Madre, cierra la puerta, vente a mi lado
 que tengo que contarte grandes recados:
 ese perro que aulla detrás la puerta
 dentro de unos minutos yo estaré muerta.
 Si vienen mis amigas María y Dolores

20 les dices que me pongan ramos de flores.
 Si vienen mis amigas María y Pepa
 les dices que me pongan la cruz de perlas
 que me regaló Juan de amor en prenda.
 Si se presenta Juan después de muerta
 25 no lo dejes de entrar por esa puerta.-
 Juan se decía y preguntaba:
 - ¿Quién se ha muerto esta noche
 que las campanas están dislocadas? -
 Le contestó Dolores con sentimiento.
 30 A las cuatro la tarde pasó el entierro,
 Juan que estaba en la puerta se metió dentro,
 cogió un retrato y la besó
 se hincó de rodillas pidió perdón.
 Detrás del cementerio se sintió un tiro
 35 y en el tiro decía: - Me voy contigo.
 Adiós María, adiós Dolores,
 me voy con Adela de mis amores.

23:9

LUX AETERNA (7+5; estróf.)

0195:9

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 68 hemistiquios.

Un niño y una niña se paseaban,
 hacía mucho tiempo que ellos se hablaban.
 El día de su santo le regaló
 un corte de vestido de gran valor.
 5 Y al otro día siguiente hubo una fiesta,
 Juan no tenía ganas de hablar con ella.
 - Juan, dime qué te pasa, Juan, dímelo
 que si no de penita me muero yo.
 - Lo que me pasa, Adela, no te lo digo
 10 porque si te lo digo riñes conmigo.
 Lo que me pasa, Adela es que quiero a otra,
 que mis ojos la han visto la más hermosa.
 - Ya lo sabía, ya lo sabía
 que a mi amiga Dolores tú la querías.-

15 Al otro día siguiente cayó enferma.
 - Madre, ¡qué buena noche, cuántas estrellas!
 ¡Ábreme la ventana que quiero verlas!
 - No, hija mía no, que estás enferma
 y el aire de la noche dañarte pueda.

20 - Madre, coge una silla, vente a mi lado
 que antes de morir quiero darte un recado.
 Madre, si viene Juan después de muerta
 no lo dejes que entre por esas puertas.
 Madre, si viene Juan y estoy viva

25 déjalo que entre, que él me alivia.
 Todas mis amiguitas vienen a verme
 todas mis amiguitas menos Dolores.
 Ella no tiene culpa que Juan le adore.-
 Al otro día siguiente pasó el entierro,

30 Juan que estaba en la puerta se mete dentro
 Se arrodilló, se arrodilló
 delante de una foto que ella le dio.
 Al entra(r) en el cementerio se escucha un tiro
 y en el tiro decía: - Me voy contigo.

23:10

LUX AETERNA (estróf.)

0195:10

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
 72 hemistiquios.

Una joven rubita llamada Adela
 por amores de un hombre se encuentra enferma.
 Un día que salieron a pasear
 Juan no llevaba ganas, ganas de hablar.

5 Ella le dice, ella le dice:
 - ¿Qué te pasa, amor mío, que estás tan triste?
 - Lo que me pasa, Adela, no te lo digo,
 porque si no esta noche riño contigo.
 - ¡Ay, dímelo, ay, dímelo!,

10 porque si no de pena me muero yo.
 - Que no te quiero a ti, que quiero a otra,
 que mis ojos han visto que es más hermosa.

- Yo lo sabía , yo lo sabía,
que te gustaba mucho la amiga mía.
15 - Madre, pon una silla y vente a mi lado,
antes de morir quiero darte un encargo.
Si vienen mis amigas Ana y Dolores
le dices que me traigan ramos de flores.
Si vienen mis amigas Alicia y Pepa
20 le dices que me lloren que ya estoy muerta.
- No, hija mía, no, no digas eso,
que te vas mejorando cada momento.
- Si viniera mi Juan después de muerta,
no lo dejes entrar por estas puertas
25 y si me llora y si me llora
tú lo dejas que entre y lo perdonas.
Madre, ese perro que hay aullando en la puerta,
antes la madrugada yo estaré muerta.
- No, hija mía, no, no digas eso,
30 que te vas mejorando cada momento.-
Al otro día siguiente pasa el entierro,
Juan que estaba en la puerta se entró pa dentro,
se arrodilló, se arrodilló
delante de una foto que ella le dio.
35 - Adiós, Dolores, adiós Dolores,
yo me voy con Adela por mí no llores.

G. ROMANCES SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

G.1. INCESTO

24:1

BLANCAFLOR Y FILOMENA (é-a)

0184:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa.
Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), págs. 293-294.
36 hemistiquios.

Por las calles de Morón se pasean dos donseyas;
una era Branca-Fró y la otra Filomena;
se pasea un cabayero con mucho caudar y hacienda,
se enamoró e Branca-Fró no despresió a Filomena.
5 Dispusieron su bodita; marcharon hasia su tierra;
a eso de los nueve meses yega Taquino a la puerta.
- Madre, sabe usté que bengo por mi cuñá Filomena.
- Hombre, no te lo consiento, porque es mosita y donseya.
- No le ha de pasar nada, apuesto por mi cabeza,
10 y si no apuesto con eso, con mi casiya y hacienda.
- Pues si eso es asin, Taquino, a Filomena te yebas.-
A la subida de un serro, a la bajá de una güerta,
s'echó abajo der cabayo, logró su gusto con ella.
Biba le sacó los ojos, biba le arrancó la lengua.
15 S'ha aparecido un pastó qu'emiado de Dios era;
traía tinta y papé metidiyo en la montera:
-La pluma se me ha quedao en los cerros de Guinea.
Mi lengua sirba de pluma; mis ojos de tinta negra.

24:2

BLANCAFLOR Y FILOMENA (é-a + í-o + é)

0184:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).
56 hemistiquios.

Doña Laura quedó viuda con sus dos hijas gemelas,
una era Blancaflor y otra era Filomena.
Un domingo por la tarde salieron a la verbena,

pasó por allí Dorquino, se enamoró de una de ellas.
 5 Se casó con Blancaflor no olvidando a Filomena
 y al poco de estar casado se la lleva a tierra ajena.
 A los siete u ocho meses vuelve a casa de la suegra:
 - Buenas tardes tenga suegra, vengo por su Filomena,
 que su hermana Blancaflor no puede pasar sin ella.
 10 A mi Filomena no, que es mocita y es doncella.
 - Déjelo usted que lo sea, yo me encargaré de ella.
 Se ha montado en el caballo y a ella la montó en la yegua,
 pero en medio del camino la ha bajado de la yegua,
 y después que la gozó, también le cortó la lengua.-
 15 A los gritos que ella daba un pastor se acercó a ella
 y entre señas le pedía pape(l) y tinta si tuviera.
 - Tinta sí te puedo dar pero papel no tuviera.
 - En el pico del pañuelo me escribieras cuatro letras.
 Bendito Dios de los cielos, si mi hermana malpariera,
 20 y en un vasito de cobre echara lo que tuviera,
 cuando llegara Dorquino se lo pusiera de cena.
 Al llegar a la ciudad no preguntes por la reina,
 pregunta por Blancaflor, la hermana de Filomena.-
 Cuando ha llegado Dorquino le ha preparado la cena.
 25 - ¡Ay, qué dulce está esta carne!, ¡ay, qué dulce está y qué buena!
 - Más dulce estaba la honra de mi hermana Filomena.
 - Blancaflor, ¿quién te lo ha dicho?, Blancaflor, ¿quién te lo ha dicho?
 - En el patio de mi casa me he encontrado un pañolito.

24:3

BLANCAFLOR Y FILOMENA (é-a)

0184:3

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).

35 hemistiquios.

Tarquino era del servicio y a la guerra se lo llevan
 y a la venida del frente se ha llevado a Filomena,
 la ha montado en el caballo y a la sierra se la lleva.
 Viva le sacó los ojos, viva le sacó la lengua,
 5 medio cuerpo le ha enterrado y medio le dejó fuera.
 -Si viniera un pastorcito, viniera, por Dios, viniera
 le escribiría esta carta a mi hermana Blancaflor.

Si viniera un pajarito viniese, por Dios, viniera,
le llevaría esta carta a mi hermana Filomena.-
10 Ha venido el pajarito y en el pico se la lleva.
(El pajarito vuela que vuela y se la ha echado a la falda a Blancaflor.)
Blancaflor estaba en el patio y a la falda se la echa.
Estando leyendo la carta Tarquino a la puerta llega.
- Entra, Tarquino, a comer, la mesa la tienes puesta.
- En la primera cucharada: - ¡Qué carne más dulce es ésta!
15 - Más dulce estaba la honra de mi hermana Filomena.-
Se ha levantado de la mesa, ha cogido un cuchillo,
 le ha cortado la cabeza.
Ya se acabaron los disgustos de mi hermana Filomena.

25:1

DELGADINA (á-a)

0075:1

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

54 hemistiquios.

En un pueblo había una niña que Adelina se llamaba.
Un día estando comiendo su padre la remiraba.
- Padre, ¿qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
que tú puedes ser mi esposa, tus hermanas tus cuñadas.
5 - No lo permita ni Dios, ni la Virgen soberana.-
Y aquella tarde siguiente la ha encerrado en una sala.
Ha llamado a sus hermanos y estas órdenes les daba:
que si pide de comer, carne de perro salada;
y si pide (d)onde dormir, los ladrillos de la sala;
10 y si pide cabecera, el poyete la ventana.
Y al otro día siguiente se ha asomado a la ventana
y vio a su hermano en la puerta:
- Hermano, si eres mi hermano, dame un vasito de agua,
que el corazón me se seca y la vida me se acaba.
15 - Y si se entera papá a los dos nos encerrara.-
Adelina se metió dentro,
con las trenzas de su pelo iba barriendo la sala,
con lágrimas de sus ojos iba regando la sala.
Y al otro día siguiente se ha asomado a la ventana

20 y vio a su madre en la puerta:
 - Madre, si usted eres mi madre, dame un vasito de agua,
 que el corazón me se seca, y la vida me se acaba.
 - Y si se entera tu padre el pescuezo me cortaba.-
 Y al otro día siguiente se ha asomado a la ventana.
 25 y vio a su padre en la puerta.
 - Padre si usted eres mi padre, dame un vasito agua
 que esta tarde yo haré todo lo que me mandaba.-
 Y aquella tarde siguiente fueron y abrieron la sala
 y estaba Adelina muerta en un rincó(n) arrinconada.

25:2

DELGADINA (á-a)

0075:2

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Gómez Reina (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 24 hemistiquios.

Tronlorón tenía tres hijos que tranquilos se llevaban.
 Se sentaron a comer, la más chica remiraba.
 - Padre, ¿qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
 que ha mandado la justicia que te encierre en una sala.
 5 - ¿Y si pido pa dormir? - El suelito de la sala.
 - ¿Y si pido cabecera? - El sardiné de la sala.
 - ¿Y si pido de comer? - Carne de perro salada.
 - ¿Y si pido de beber? - Agua del río salada.-
 Y al otro día siguiente se ha asomado a la ventana
 10 y vio a su hermana venir con una jarra de agua.
 - Hermana, si eres mi hermana dame una poca de agua,
 que el corazón se me fríe y a Dios le entrego mi alma.*

* La melodía y la forma de cantar son las mismas con las que en esta zona se canta
Vamos a contar mentiras, es decir:

*Se sentaron a comer,
 se sentaron a comer,
 la más chica remiraba, tronlorón,
 la más chica remiraba, tronlorón,
 la más chica remiraba.)*

25:3

DELGADINA (á-a)

0075:3

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Ramírez (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
28 hemistiquios.

Tronlorón tenía tres hijas, blanca, rubia, colorada,
la más chiquita de todas Delgadina se llamaba.
Y estando un día en la mesa el padre la remiraba.
- Padre, ¿qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
5 que tienes que ser mi esposa y madre de tus hermanas.-
Ella le dijo que no, la ha encerrado en una sala.
Y si pide de comer, carne de perro salada,
y si pide de beber agua de fuente salada
y si pide de dormir, el suelo será su cama.
10 Al otro día siguiente se ha asomado a la ventana.
- Hermana, si eres mi hermana, dame una poca de agua,
que el corazón se me fríe y la vida se me acaba.
- Madre, si tú eres mi madre, dame una poca de agua,
que el corazón se me fríe y la vida se me acaba.

25:4

DELGADINA (á-a)

0075:4

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Ruiz (57 a) y Salud
Sánchez Verdugo (56 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
22 hemistiquios.

Tronlorón tenía tres hijas y a la más chica miraba
- Padre, ¿qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
que tienes que ser mi esposa y madre de tus hermanas.-
Ella le dijo que no, la metiero(n) en una sala.
5 Y si pide de beber, agua de fuente salada
y si pide de comer, carne de perro salada,

A la mañana siguiente se ha asomado a la ventana.
 - Hermana, si eres mi hermana, dame una poca de agua,
 que el corazón se me fríe y la vida se me acaba.-
 10 A la mañana siguiente amanece estirazada
 con una fuente a la vera y la Virgen consolándola.

26:1

TAMAR (á-a)

0140:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa.
 Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), págs. 303-304.
 30 hemistiquios.

Er rey moro tenía un hijo que Taquino le yamaban;
 s' enamoró de Artamare qu'era su querida hermana.
 Biendo que no podía ser, malito cayó en la cama,
 y fue er padre a bisitarlo un lunes por la mañana.
 5 - ¿Qué tienes, hijo Taquino? ¿Qué tienes, hijo del arma?
 - [Mi] padre, una calentura que me ha traspasado el arma.
 - ¿Quieres que te guise un bicho d' esos que se crían en casa?
 - Guísemelo usté, mi padre; que me lo traiga mi hermana;
 y si mi hermana biniere, benga sola y sin compañía.-
 10 [Y] como era de berano l'ha mandado en naguas blancas.
 Apenas l'ha bisto entrar, como un león se le abansa;
 l'h'agarrado de la mano y la echó sobre la cama;
 gosó d' este hermoso lirio y d' esta rosa temprana.
 - Benga castigo der sielo ya qu'en la tierra no hay (ga).
 15 - Que castiguen a mi padre, qu'e' r que ha tenido la causa.

26:2

TAMAR (á-a)

0140:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Valle Cobreros Delgado (57 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
36 hemistiquios.

Rey moro tenía un hijo que Turquino se llamaba,
se enamoró de Altasmare, siendo su querida hermana.
Viendo que no podía ser malito cayó en la cama.
Su hermana estaba recelosa, lo mira por la ventana.
5 - Entra mi hermana querida, que yo no te hago nada.-
Se esconde tras de la puerta, como un león se le avanza,
la coge por la cintura y la echó sobre la cama.
A los dos meses siguientes su mare que la miraba.
- Mare, ¿qué me miras tanto? - Hija no te miro nada,
10 que se te levanta la ropa como una mujer casada.
- Madre, yo no tengo eso, pero me encuentro muy mala.-
Llamaron a los doctores más famosos de Granada.
Para el padre conformarlo: “Su hija no tiene nada”,
para la madre enterarse: “Su hija está embarazada.”
15 A los nueve meses justos malita cayó en la cama,
nació un hermoso niño que hasta la reina envidiaba.
Por ahí viene Turquino con una cuna de plata,
y por nombre le pusieron “hijo de hermano y hermana”.

26:3

TAMAR (á-a)

0140:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

El rey moro tenía un hijo que Torquino se llamaba,
se ha enamora de Altasmare, siendo su querida hermana.
- ¿Padre, qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
que tiene(s) una cinturilla como de mujer casada.

5 - Padre, no diga usted eso, padre, no diga usted nada.
Y a los nueve meses justos Torquina que reventaba,
ha tenío un hijo Torquino que a la reina le envidiaba.

26:4

TAMAR (á-a)

0140:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

36 hemistiquios.

El rey moro tenía un hijo que Torquino se llamaba,
se enamoró de Altasmares, siendo su querida hermana.
Viendo que no podía ser malito cayó en la cama.
- ¿Qué tienes, hijo querido, qué tienes, hijo del alma?
5 - Unas calenturas, padre, que me traspasan el alma.
- ¿Quieres que te mate un ave de ésas que se crían en casa?
- Matámela usted, mi padre, que me la suba mi hermana,
que me la suba solita, que no me traiga compañía,
si la sube acompañada mis penas serán dobladas.-
10 Como era en el verano se la subió en naguas blancas.
La cogió por la cintura la echó sobre de la cama,
con una porra de hierro la puerta que la atrancaba,
con un pañuelo de hilo la boca se la tapaba.
Y a los nueve meses justos la niña cayó en la cama.
15 - ¿Qué tienes, hija querida, qué tienes, hija del alma? -
Su padre mandó a traer los médicos de Granada,
unos le toman el pulso otros le miran la cara,
otros le dice(n) a su padre: - Su hija está embarazada.

26:5

TAMAR (á-a)

0140:5

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).
26 hemistiquios.

- Rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
se enamoró de Altasmare, que era su querida hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Subió el padre a visitarlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?
5 - Padre, unas calenturitas, que la vida se me acaba.
- ¿Quieres que te mate un ave de esos que se crían en casa?
- Sí, matámelo usted, padre, que me lo suba mi hermana.-
Cuando la vio de subir como un león se levanta,
la cogió por la cintura, la tiró sobre la cama.
10 A los gritos de la joven, la guardia que allí llegaba,
lo amarraron por las manos, lo bajaron a la guardia.
Su padre lo sentenció en el castillo del Alba
y allí murió ese traidor (que) quiso abusar de su hermana.

26:6

TAMAR (á-a)

0140:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada)
46 hemistiquios.

- Rey moro tenía un hijo que Paquino se llamaba,
estando un día en altas mares, se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser, cayó malito en la cama.
Cuando el padre sube a verlo: - ¿Qué te pasa hijo del alma?
5 - Padre, tengo calentura, calentura de esas malas.
-¿Quieres que te mate un ave, de esos que se crían en casa?
- Padre, mátamelo usted, que me lo suba mi hermana.
Y si puede subir sola, es mejor que acompañada.-

10 Como era de verano, ella subió en naguas blancas
 con una taza de caldo, los muertos resucitaba.
 Cuando el la vio entrar, como un león se le avanza,
 la ha cogido por un brazo, la ha echado sobre la cama.
 Con el pico del colchón la boquita le tapaba.
 Con una cintita verde los ojitos le vendaba.
 15 Estando un día en la mesa, el padre la remiraba.
 - Padre, ¿qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
 que te hace el vestido pico de mujer casada.
 Vengan médicos y doctores, los mejores de Granada.-
 Uno le toca el pulso, otro le toca la cara.
 20 Uno le dice a su padre: - Su hija no tiene nada.-
 Otro le dice a su madre: - Su hija está embarazada.-
 El padre le manda un castigo que eso no lo manda nadie,
 que la metan en un cuarto, donde no le diera el aire.

26:7

TAMAR (á-a)

0423:7

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 28 hemistiquios

El rey moro tenía un hijo que Paquino se llamaba,
 se enamoró de Altasmares, que era su querida hermana.
 Un día de verano cayó malito en la cama.
 - ¿Qué tienes, hijo Paquino, qué tienes, hijo del alma?
 5 - Unas calenturas, padre, que me han traspasado el alma.
 - ¿Quieres que te mate un ave de éstos que vuelan por casa?
 - Mátemelo usted, mi padre, que me lo suba mi hermana.
 Como era en el verano ella iba en naguas blancas,
 la siente por la escalera como un león se levanta,
 10 La coge por la cintura, la tira sobre la cama,
 con una cinta de hilo las manos que le ataba,
 con una cinta de seda la boca que le tapaba.
 Se abrió una grieta en el suelo que a Paquino se tragaba.
 Esto le pasó, señores, por desear a su hermana.

26:8

TAMAR (á-a)

0140:8

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).

34 hemistiquios.

- El rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
se enamora de Altasmare, siendo su querida hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Su padre subió a verlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?
5 - Padre, tengo calenturas, calenturas de esas malas.
- ¿Quieres que te mate un ave de éstas que vuelan por casa?
- Mátemela usted, mi padre, que me la suba mi hermana.-
Como era de verano se lo subió en naguas blancas
con una taza de caldo que al muerto resucitaba.
10 Cuando ella entró en el cuarto su hermano se le avanzaba,
con el pico del colchón la boquita le tapaba.
Estando un día en la mesa su padre que la miraba:
- ¿Qué me mira usted, mi padre? - Hija, no te miro nada.-
Han llamado los doctores, los mejores de Granada,
15 para no asustar al padre diremos que está opilada.
A eso de los nueve meses la pilita rebosaba
con una linda camelia que Tarquino le mandaba.

26:9

TAMAR (á-a)

0140:9

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).

50 hemistiquios.

- Rey moro tenía un hijo que Turquino se llamaba,
se enamoró de Altasmare siendo su querida hermana.
Viendo que no pudo ser cayó malito en la cama.
Todas las tardes de domingo su padre lo visitaba.
5 - ¿Qué tienes, hijo Turquino, qué tienes, hijo del alma?

- Padre, tengo calenturas, calenturas de las malas.
 - ¿Quieres que te mate un ave de éstos que andan por casa?
 - Mátamelo usted, mi padre, que me lo suba mi hermana,
 y si acaso me lo sube, suba sola y sin compañía
 10 porque si compañía trae mi vida será doblada.-
 Era tiempo de verano y ella subió en naguas blancas,
 con una taza de caldo que al muerto resucitaba.
 Así que la vio venir como un león se le avanza,
 la cogió por el cabello y la echó sobre la cama,
 15 con el pico del colchón la boquita le tapaba,
 con una cinta de seda los ojitos le vendaba.
 Allí hizo lo que quiso y lo que le dio la gana.
 Estando un día comiendo su padre que la miraba
 - ¿Qué me mira usted, papá? - Hija, no te miro nada,
 20 que te encuentre la ropa como una mujer casada.
 - Padre, no tengo na de eso, me encuentre un poquito mala.-
 La llevan a los doctores, los mejores de Granada,
 unos le dicen que sí, otros que no tiene nada.
 A eso de los nueve meses la telita reventaba
 25 con una hermosa niña hija de hermano y hermana.

26:10

TAMAR (á-a)

0140:10

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Ana Rivero Gallardo (25a).

Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.100.

26 hemistiquios.

Rey moro tenía un hijo que Juanito le llamaban,
 un día en el automóvil se enamoró de su hermana.
 Como no podía ser Juanito cayó en la cama.
 Su padre subió a verlo. – Hijo, ¿qué es lo que te pasa?
 5 - Tengo unas calenturitas que me han traspasado el alma.
 - ¿Quieres que te mate un ave de éstas que vuelan en casa?
 - Y si un caso me la mata, que me la traiga mi hermana
 y si acaso me la sube, venga sola y sin compañía.-
 Era tarde de verano, subió en enagüitas blancas,

10 le ha cogido medio cuerpo, la ha echado sobre la cama,
le ha hecho lo que ha querido, hasta escupirle la cara
y a los ocho o nueve meses un niño como la grana.
- ¿Qué nombre le van a poner? - Hijo de hermano y hermana.

26:11

TAMAR (á-a)

0140:11

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a) y Manuela Andujar Bellido (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

46 hemistiquios.

El rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
estando un día en altas mares se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Su padre que sube a verlo: - Hijo mío, ¿qué te pasa?
5 - Tengo una calenturita que me ha traspasado el alma.
- ¿Quieres que te mate un ave de esos que vuelan por casa?
- Mátamelo, usted, mi padre, que me lo suba mi hermana.-
Como era en el verano, ella subió en naguas blancas.
Como estaba recelosa se lo dio por la ventana.
10 - Entra, Delgadina, entra, que no te voy a hacer nada.-
La cogió por la cintura y la echó sobre la cama,
con el pico del colchón la boca se la tapaba,
con una cinta celeste los ojos se los vendaba.
Hizo lo que quiso de ella, luego le escupió a la cara.
15 Estando un día comiendo su padre que la miraba.
- ¿Qué me mira usted, mi padre? - Hija, no te miro nada,
que te se aúpa el vestido como una mujer casada.
- Padre, no tengo na de eso pero me encuentro muy mala.-
Llamaron cuatro doctores, los mejores de Granada.
20 Uno le tienta en el pulso y otro le tienta en la cara
y otro le dice a su padre: - Su hija está embarazada.-
A esto de los nueve meses un niño que anda por casa.
- ¿De nombre qué le pondremos? - Hijo de hermano y hermana.

26:12

TAMAR (á-a)

0140:12

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Ayora Castro (77 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena (Repertorio y estudio)*, inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 107.
30 hemistiquios.

- El moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
un día en altas mares se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Subió el padre a visitarlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?
5 - Una calentura, padre, que me lleva en cuerpo y alma.
- ¿Quieres que te guise un ave de éstas que crían en casa?
- Padre, guísemela usted, que me la suba mi hermana.-
Como era en el verano subía en enaguas blancas,
la cogió por la cintura y la echó sobre la cama.
10 - ¿Qué vas a hacer tú, Tarquino? Mira que yo soy tu hermana.-
Con un pañuelito blanco la carita le tapaba.
A eso de los cinco meses el padre la recreaba.
- ¿Padre, qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
lo que te miro y te digo, que has de ser muy desgraciada.
15 - La culpa tuvo Tarquino que no miró por su hermana.

27:1

TAMAR + DELGADINA (á-a)

0140 + 0075:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores
Moreno Cantalejo (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada)
110 hemistiquios.

- Rey moro tenía un hijo que Paulino se llamaba
y yendo por altas mares se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Cuando el padre sube a verlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?
5 - Tengo calenturas, padre, calenturas de las malas.
- ¿Quieres que te mate un ave, de esos que se crían en casa?

- Padre, matámelo usted, que me lo suba mi hermana
 y si puede subir sola es mejor que acompañada.-
 Como era de verano, ella subió en naguas blancas,
 10 con una taza de caldo que los muertos resucitaba.
 La cogió por la cintura y la ha metido en su cama.
 Con una cintita azul los ojitos le tapaba,
 con una cintita rosa la boquita le tapaba,
 con una cintita blanca las manitas le amarraba.
 15 Estando un día en la mesa, su padre que la miraba.
 -¿Padre, qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
 lo que te miro y te miro, que va(s) a se(r) una desgraciada.
 Que se te sube el vestido como a una mujer casada.-
 La niña al oír eso se levanta de la mesa
 20 y se ha metido en la cama.
 Le llamaron tres doctores, lo mejor que había en Granada.
 Uno le ha tentado el vientre, otro le miró la cara,
 otro le dice a su madre: - Su hija está embarazada.-
 Cuando se ha enterado el padre: -Que la encierren en una sala,
 25 y si pide de colchón, el suelo será su cama;
 y si pide de almohada, el poyo de la ventana;
 y si pide de comer, carne de perro salada;
 y si pide de beber, los orines de su hermana.-
 A la mañana siguiente se ha asomado a la ventana
 30 y vio a su hermana pasar con una jarra de agua:
 - Hermana, si eres mi hermana, dame una poca de agua,
 tengo seco el corazón y me arde la garganta.
 - No te la doy por cochina ni tampoco por marrana,
 pero si padre se entera ha de matar las dos almas.-
 35 Al otro día siguiente, se ha asomado a otra ventana
 y vio a su madre planchar las enaguas de su hermana:
 - Madre, si usted es mi madre, deme una poca de agua,
 que me arde el corazón, se me fríe la garganta.
 - No te la doy por cochina ni tampoco por marrana,
 40 pero si padre se entera ha de matar las dos almas.-
 Al otro día siguiente se ha asomado a otra ventana
 y vio a su hermano jugar al juego de la baraja:
 - Hermano, si eres mi hermano, dame una poca de agua,
 que me arde el corazón, se me fríe la garganta.
 45 El hermano se levanta diciéndole estas palabras:
 - Agua no te puedo dar, pero me marchó de casa.-
 Pero antes de marcharse, le escribió al padre una carta.
 En la carta le decía lo que pasó con su hermana.
 " Padre, abra usted la puerta y deje sali(r) a mi hermana,
 50 que la culpa ha sido mía, por eso me voy de casa."
 El padre que la leyó una y otra vez la carta,

y mientras más la leía su rostro se transformaba.
Su rostro se transformaba y decía estas palabras:
- Si te pillara, Paulino, con mis manos te ahogaba.
55 Nunca te perdonaré tan infame canallada.

27:2

TAMAR + DELGADINA (á-a)

0140 + 0075:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
56 hemistiquios.

Rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
navegando en altas mares se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Cuando el padre subió a verlo: - ¿Qué tienes, hijo del alma?
5 - Padre tengo calenturas, calenturas de esas malas.
- ¿Quieres que te mate un ave de ésas que se crían en casa?
- Padre, mátamelo usted, que me lo traiga mi hermana,
y si puede venir sola, es mejor que acompañada.-
Como hacía mucha calor ella subió en naguas blancas,
10 con una taza de caldo que los muertos resucitaba.
La cogió por la cintura y la echó sobre la cama,
con el pico del colchón la boquita le tapaba,
con una cintita verde los ojitos le tapaba.
Estando un día en la mesa su padre la remiraba.
15 - ¿Padre, qué me mira usted? - Hija, no te miro nada,
que se te levanta el vestido como a las embarazadas.-
Llamaron cuatro doctores, los mejores de Granada.
Unos le dicen al padre: - Su hija no tiene nada-
y otros le dicen al padre: - Su hija está embarazada.-
20 El padre le dio el castigo de encerrarla en una sala.
Y si pide de beber, los orines de su hermana;
y si pide de comer, carne de perro salada.
Estando un día..... se ha asomado a una ventana
y vio allí a su hermana bordando en oro y plata.
25 - Hermana, si eres mi hermana, dame un vasito de agua,
que el corazón se me seca aunque la hambre no es tanta.
- Vete, vete, Delgadina, vete, vete y no seas mala,
porque si padre se entera somos las dos desgraciadas.

28:1

SILVANA (í-a)

0005: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).

50 hemistiquios.

- Silvana se paseaba por sus altos corredores,
con vestido de diario que le arrastran los galones.
- Silvana, si quieres ser de mis ojos la alegría,
yo te vistiera de oro, de ropa te calzaría
5 y las camisas de holanda, las naguas de perla fina.
- ¿Y las penas del infierno, padre, quién las llevaría?
- Hija un solo Dios en el mundo, hija, nos perdonaría.
- Un Padre Santo en Roma, padre nos castigaría.-
Ya baja las escaleras, su madre que las subía.
10 - Madre, como eres mi madre, será razón que te diga,
que el malvado de mi padre hay día que me persiga.
- Nos cambiaremos de ropa, día de Pascua Florida.-
Y la ropa de Silvana su madre se la ponía
y la ropa de su madre Silvana se la ponía.
15 Y al entrar a la sala del rey hablando con cortesía:
- Buenos días, señor rey. – Ven con Dios, Silvana mía.
- No soy tu hija Silvana, que soy tu esposa querida.
Primero tuve a don Juan, segunda a doña María
tercera tu hija Silvana, la que tienes por quería.-
20 Al oír esas palabras, muerto cayó de seguida,
le echaron agua en el rostro a ver si por sí volvía.
Y cuando en sí volvió estas palabras decía:
- Ven acá, hija Silvana, ven acá Silvana mía,
tú serás la heredera de los bienes de mi vida
25 porque has sabido guardar tu honra y también la mía.

28:2

SILVANA (í-a)

0005:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).

40 hemistiquios.

- Silvana se paseaba por el jardín la Florida,
su padre la remiraba por un mirador que había.
- La estoy mirando y mirando, en sueños yo la veía,
es tanto lo que la quiero que hasta en sueños la veía.-
- 5 La hija se daba cuenta que el padre siempre la mira.
- ¿Dónde vas tú, mi Silvana?, ¿dónde vas, Silvana mía?
Esta noche si tú quieres, será la tuya y la mía.-
Se ha confiado a su madre. La madre así le decía:
- Esta noche si tú quieres, lo vamos a ver, hija mía.
- 10 Que yo me ponga tu ropa, y tú te pongas la mía,
que yo me acueste en tu cama y tú te acuestes en la mía.-
Pasadas las doce y media, el padre que le decía:
- Ábreme tú, mi Silvana, la reina de mi Castilla.
- ¿Cómo quieres que sea reina, si ya he tenido tres hijas?
- 15 La primera mi Constanza, la segunda Ana María,
la tercera mi Silvana, la que deshonorar querías.
- Perdóname tú, mi esposa, perdóname, esposa mía,
que es tanto lo que la quiero, que en el sueño la veía.
- Estás perdonado, esposo, pero no lo merecías,
- 20 que a la hija de mi vida deshonrármela querías.

28:3

SILVANA (í-a)

0005:3

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).
38 hemistiquios.

Silvana se paseaba por el jardín la Florida,
su padre que la miraba por un mirador que había.
- Si tú quieres, mi Silvana, contigo me acostaría.
- Y las penas del infierno, padre, ¿quién las pagaría?
5 - Hay un decreto de Roma que nos las perdonaría.-
Se fue Silvana afligida, muy triste y muy afligida.
(Y se encontró con su madre.)
- Madre, por ser tu mi madre, que a otra no se lo diría,
que el granuja de mi padre dormir conmigo quería.
- Eso se arregla muy pronto, Silvana del alma mía,
10 que yo me ponga tu ropa y tú te pones la mía.
- ¿Dónde vas tú, mi Silvana, la reina de mi cosita?
Siendo tu cara una rosa, ¿dónde vas, descolorida?
- ¿Cómo quieres que sea reina si ya he tenido tres hijas?
La primera fue Dolores, la segunda fue María,
15 la tercera fue Silvana, la que por mujer querías.
- Perdóname tú, mi esposa, esposa del alma mía,
de lo mucho que la quiero en el sueño la tenía.
- Estás perdonado, mi esposo, esposo del alma mía,
cuando tú se lo dijiste bien pensado lo tenías.

28:4

SILVANA (í-a)

0005:4

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
50 hemistiquios.

- Silvana se paseaba por un corredor que había,
su padre la remiraba por un mirador que había.
- ¡Qué bonita es mi Silvana! De oro te vistería,
una nohecita u dos dormir contigo quería.
- 5 - Y las llamas del infierno, padre, ¿quién las pagaría?
- En Roma hay un papa santo, todo lo perdonaría.
- Y en el cielo un solo Dios, padre, nos castigaría.
- Silvana se entró pa dentro triste y descoloría,
le ha preguntado la madre: - ¿Qué te pasa, hija mía?
- 10 Siendo tu cara una rosa y estás tan descoloría.
- A usted se lo v(o)y a decir, a otra no se lo diría,
que el canalla de mi padre dormir conmigo quería.
- Eso lo remedio yo si tú quieres, hija mía,
que yo me ponga tu ropa y tú te pongas la mía,
- 15 que yo me acueste en tu cama y tú te acueste(s) en la mía.-
Esto de la medianoche por las salas se sentía:
- Arrímate, mi Silvana, arrímate, Silvana mía.
Arrímate, mi Silvana, reina de tos mis castillos
que estás tan estropeada como si tuvieras hijos.
- 20 - ¿Cómo no quieres que esté si ha tenido mis tres hijas?
La primera fue Constanza, la segunda fue Lucía
la tercera fue Silvana, la que por mujer querías.
- Perdóname tú, mi esposa, perdóname, esposa mía,
que es tanto lo que la quiero que en el sueño la tenía
- 25 y la sangre de mis venas la que por mujer quería.

G. ROMANCES SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

G.2. ADULTERIO

29:1

ALBANIÑA (ó)

0234:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
59 hemistiquios.

- Mañanita, mañanita, mañanita de san Juan
había una señorita sentadita en su balcón
con el peinado a la moda y los polvitos de arroz.
Ha pasado un caballero, hijo del emperador,
5 con la guitarra en la mano y esta canción le tocó:
- ¡Quién durmiera conti, luna, quién durmiera conti, sol!
¡Quién durmiera conti, luna, una nohecita o dos!-
Contestó la picarona: - Aunque sean veintidós.
Mi marido está cazando en las indias de León.
10 Caballero, si usted quiere, aproveche la ocasión.
- ¿Dónde pongo mi caballo?- A la cuadra lo llevó.
- ¿Dónde pongo la guitarra? - Ponla ahí en ese rincón.
- ¿Dónde pongo mi persona?- Y a la cama la llevó.
Estando en plena faena su marido que llegó:
15 - Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol,
que te traigo un conejito de las indias de León.
¿De quién es esa guitarra, que veo en ese rincón?
- Tuya, maridito mío, que mi padre te la dio.
-¿De quién es ese caballo, que en la cuadra siento yo?
20 - Tuyo, maridito mío, que mi padre te lo dio
para que te pasearas por las indias de León.
Estando en esas palabras el caballero tosió.
- ¿Quién es ese que ha tosidó dentro de mi habitación?
- El niño de la vecina, que jugando se durmió.
25 - El niño de la vecina tiene más barbas que yo.
- Mátame, marido mío, no me guardes la traición.-
Se la ha llevado a los montes y junto con el caballero
la muerte a los dos le dio.-
Mocitas, que me escucháis poned mucha atención,
30 que eso le pasa a las niñas que suelen querer a dos.

29:2

ALBANIÑA (ó)

0234:2

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Biedma (65a).

Recogida por Juan P. Alcaide, octubre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide, *Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.83.

46 hemistiquios.

- Estando una señorita sentadita en su balcón
ha pasado un caballero de esta manera le habló:
- Dormiré contigo, luna, dormiré contigo, sol.
- Entre usted cuando quiera, -la niña le contestó-,
5 que mi marido está lejos, en los montes de León.-
Ha entrado el caballero y en el cuarto lo metió
y estando los dos solos el marido llamó:
- Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol,
que te traigo un conejito de los montes de León.-
10 Cuando entró en su casa lo primero que vio,
una chaqueta en la percha y de pronto le preguntó:
- ¿De quién es esa chaqueta que en mi percha veo yo?
- Tuya, tuya, esposo mío, que mi padre te la dio
para que vayas a cazar a los montes de León.
15 - ¿De quién es ese sombrero que en mi casa veo yo?
- Tuyo, tuyo, esposo mío, que mi padre te lo dio
para que vayas a cazar a los montes de León.-
Estando en estas razones el caballero tosió.
- ¿Quién es ese caballero que en mi cuarto siento yo?
20 - Perdóname, esposo mío, te he jugado una traición.-
La ha cogido por un brazo y al padre se la llevó.
- Aquí tiene usted a su hija, me ha jugado una traición.
Haga de ella lo que quiera, que en la iglesia vela Dios.

29:3

ALBANIÑA (ó)

0234:3

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Ayora Castro (77 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 87.
82 hemistiquios.

- Estaba una señorita sentadita en su balcón,
muy peinada, muy lavada y un poquito de arrebó;
Ha pasado un caballero y de ella se enamoró:
- ¡Quién durmiera contigo, Luna, quién durmiera contigo, Sol!
5 - Mi marido no está aquí, está en los montes de León.
- Pa que no venga esta noche le echaré una maldición:
que se le pierda el caballo, que me lo encuentre yo.
-¿Dónde pongo mi caballo?- En la cuadra lo metió.
-¿Dónde pongo mi escopeta?- En el rincón la colgó.
10 -¿Dónde pongo yo mi ropa?- En la percha la colgó.
-¿Dónde pongo yo mi cuerpo?- En la cama lo metió.
Y estando los dos jugando en la puerta fue y llamo:
- Ábreme la puerta, Luna, ábreme la puerta, Sol,
o tú tienes calentura o tú tienes mal de amor.
15 - Yo no tengo calentura ni tampoco mal de amor,
que se ha perdido la llave de mi rico comedor.
- Tú la tenías de plata, de oro la tengo yo.
¿De quién es esa escopeta que en mi rincón veo yo?
-Tuya, tuya, dueño mío, que mi padre te la dio,
20 pa que fueras a cazar a los montes de León.
- Corre, ve dile a tu padre que escopeta tengo yo,
que cuando no la tenía entonces no me la dio.-
Estando en estas palabras el caballo relinchó.
- ¿De quién es ese caballo, que en la cuadra veo yo?.
25 - Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre se lo dio,
pa que fueras a cazar a los montes de León.
- Corre, ve y dile a tu padre que caballo tengo yo,
que cuando no lo tenía, entonces no me lo dio.
-¿De quién es esa chaqueta que en la percha veo yo?
30 - Tuya,tuya,dueño mío, que mi padre te la dio,
pa que fueras a cazar a los montes de León.
- Corre, ve y dile a tu padre que chaqueta tengo yo.
¿Quién es ese caballero que en mi cama veo yo?
- El niño de la vecina que en mi cama se durmió.

- 35 - No es niño ni puñetas, tiene más barbas que yo.
Levántate, caballero, que en mi casa mando yo.-
Lo ha cogido de la mano y en la calle lo plantó,
la ha cogido de la mano y a su padre se la dio.
- Suegro, tome usted a su hija, dele más educación.

29:4

ALBANIÑA (ó)

0234:4

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

40 hemistiquios.

- Estando una señorita sentadita en su balcón
toda lavada y peinada y vestida de color.
Se ha acercado un caballero, hijo del emperador,
con la bandurria en la mano y cantando esta canción:
- 5 - ¡Quién durmiera contigo, luna, quién durmiera contigo, sol!-
Le dijo la picarona: - Venga usted una noche o dos.
Mi marido no está en casa, está en los montes de León
y si al caso él viniera le echaría una maldición:
Que se le sequen los ojos, se le arranque el corazón
- 10 y los perros del cortijo lo saquen en procesión.-
Estando los do(s) acostados el marido se presentó.
- ¿De quién es ese caballo que en mi cuadra siento yo?
- Tuyo, tuyo, esposo mío, que tu padre te lo dio
pa que fueras y vinieras a los montes de León.
- 15 - ¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
- Tuyo, tuyo, esposo mío, que tu padre te lo dio
pa que fueras y vinieras a los montes de León.
- ¿De quién es esa bandurria que en la silla veo yo?
- Tuya, tuya, dueño mío, que tu padre te la dio
- 20 pa que fueras y vinieras a los montes de León.

30:1

LOS PRESAGIOS DEL LABRADOR (é-a)

0234.1:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Irene Pérez Hierro (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
26 hemistiquios.

Era un labrador que labraba allá en su rica hacienda,
se ha montado en su caballo, su puerta no estaba abierta.
Se ha ido para la cuadra por ver lo que había en ella,
había un caballo tordo con la montura de seda.
5 - Este caballo no es mío, (.....)
Se ha ido hacia la sala por ver lo que había en ella,
había zapatos bajos y también medias de seda.
- Levántate, mujer mala, levántate, mujer perra,
¿qué daño te he hecho yo para que tanto me ofendas?
10 Si lo haces por marido, (ha)berme mandado una esquila
diciendo que estabas mala aunque nunca lo estuvieras.
Si lo haces por dinero el arca las tienes llena
y si no tienes bastante la de mi padre está media.

30:2

LOS PRESAGIOS DEL LABRADOR (estróf.)

0234.1:2

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
42 hemistiquios.

Labrador que está en el campo recorriendo su hacienda
oye una voz que le dice: - Márchate a casa y no vuelvas,
que la mujer que tú quieres con otro galán se acuesta.-
Ha cogido su caballo, por delante su escopeta,
5 para llegar ante(s) a casa se tiró por la vereda.
Se encuentra puertas cerradas, por una ventana entra,
la ha buscao por todas partes y por ningún lao la encuentra.
¿Dónde la vino a encontrar? Que con el galán la encuentra.
Al galán sin detenerse le ha dado tres puñaladas,

- 10 de la sangre que derrama tres colchones traspasaba.
 - Levántate, falsa ingrata, levántate mujer
 ¿qué te ha pasado en mi casa para que tan mal me ofendas?
 Me pediste pan y ropa, dinero cuanto quisiste,
 si te falta mi persona ¿por qué no me lo dijiste?
- 15 Ya te puede(s) arrodillar que vamo(s) a rezar un credo:
 - Jesús mío, Jesús mío, Dios y hombre verdadero.
 - Rayo del cielo me caiga, marido, si más te ofendo.
 - ¿Pa qué me sirve tener mi caballo, mi escopeta,
 si la mujer que yo quiero con cualquiera me se acuesta?
- 20 ¿Pa qué me sirve tener estos ojillos de mora,
 si la mujer que yo quiero con cualquiera se enamora?

31:1

LA INFANTICIDA (á-a)

0096:1

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa. Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl.gen.), pág. 302-303. 61 hemistiquios.

- Un padre tenía un hijo y le cuenta lo que pasa:
 - Escucha, padre querido, escucha, padre del arma,
 /...../ - que la fiera (*sic*) ha entrado en casa
 y se ha acostado con madre en su regalada cama.-
- 5 El padre no se hacía caso de lo que el niño le hablaba;
 se le ha ofrecido un viaje de Cádiz para Granada,
 por una poca de seda de aquella más encarnada.
 Mientras qu' er padre fué y bino ar niño lo degoyaba,
 con un cuchiyó de asero que le traspasaba el arma,
- 10 y le sacaba la lengua y a los perros se la echaba;
 los perros son tan humirdes, del suelo no la lebantán.
 De las entrañas der niño hiso una gran casolada,
 pá cuando viniera er padre el lunes por la mañana.
 Al otro día temprano er padre a la puerta yama,
- 15 lo primero que pregunta por su hijo de su arma.
 - Siéntate, Francisco y come, que er niño en la caye anda
 y como es tan pequeñito, en los mandados se tarda.
 Echando la bendisión, la carne en el plato habla.

20 - Detente, detente, padre, que comes de tus entrañas;
 que esta madre que yo tengo meresía degoyarla
 con un cuchillo de asero que le traspasara el arma.-
 Oyendo la madre esto se ha enserrado en una sala,
 yamando ar demonio a boces que la saque de su casa.
 Er demonio es tan astuto que tras de la puerta estaba:
 25 ¿Qué quieres, mujer de bien, que tan aprisa me yamas?
 - Que me agarres por los pelos y me arrastres por la sala
 y me yeves al infierno, que ayí penará mi arma.
 La ha agarrado por los pelos, l'ha arrastrado por la sala,
 cuando bino la justicia se jayó aún cuerpo y arma;
 30 en una sarta e pimientos, donde eya se recreaba,
 en una siyita chica donde er niño se sentaba.

31:2

LA INFANTICIDA (á-a + á-o)

0096:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 22 hemistiquios.

- Entra, maridito, y come que el niño por ahí anda,
 como es tan chico y pequeño en los mandados se tarda.-
 Al echarle la bendición la carne en el plato habla:
 5 - Detente, padre querido, que comes de mis entrañas,
 que la pícara mi madre me ha degollado mi alma.-
 La madre, al oír aquello, se ha encerrado en una sala
 llamando al demonio a voces que me arrastre por la sala.
 Y el demonio es tan charrán que en todas partes se halla,
 la ha cogido por los pelos, la ha arrastrado por la sala.
 10 - Que me entierre en campo oscuro, que me entierre en campo llano
 que me pongan un lebrero que a mi hijo he degollado.

31:3

LA INFANTICIDA (á-a)

0096:3

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
34 hemistiquios.

- Un padre tenía un hijo que buena cuenta le daba.
Un día le dijo el niño: - Un caballero entra en casa
y se ha acostado con mi madre en la cama muy sahumada
con el taparé de fino y también agua rosada.
5 Se le ha encartado un viaje de Puerto Rico a la Habana.
Mientras el padre iba la madre al niño mataba,
de la asaúra del niño ha hecho una gran cazolada.
Ha llegado el marido de la Habana
y lo primero que pregunta por su hijo de su alma.
10 - Como es chiquito y bonito está jugando en la calle.
El padre al sentarse a la mesa la bendición echa
y estando echando la bendición:
- No comas, padre, no comas, que comes de tus entrañas,
que esa mujer que tú tienes es menester degollarla.-
15 Y al oír estas palabras ella se encerró en una sala
Pidiendo al diablo a voces
que la lleven al diablo que allí estará más descansada.

G. ROMANCES SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

G.3. ESPOSA DESDICHADA

32:1

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Auxi Sánchez Álvarez (67 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

49 hemistiquios.

Una lejanita de lejanas tierras
ha muerto de parto por faltar partera.
- Maridito mío, si tú me quisieras
a la tuya madre a avisarle fueras.
5 - Madrecita mía, de dulce dormir,
mi blanca paloma ya quiere parir
y la luz del día ya se ve venir.
- Si quiere parir que para un varón
y se le atravesase en el corazón.
10 Si quiere parir que para un enfante,
después de parido se le vuelva sangre.
- Consuélate, esposa, de la Virgen pura,
mi madre no viene, tiene calentura.
- Maridito mío, si tú me quisieras
15 a la mía madre a avisarle fueras.
- Suegrecita mía, de dulce dormir,
tu blanca paloma ya quiere parir
y la luz del día ya se ve venir.
- Sostiénete, yerno, sobre la ventana,
20 que me estoy vistiendo, no veo la cama.-
Al entrar por pueblo las campanas doblan,
sale un pastorcillo que por ella llora.
Y a la madre dice: - No tengo más hijas,
y aunque las tuviera
25 no las casaría en lejanas tierras.

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 96 hemistiquios.

Una señorita del mantón de seda
 con su pelo barre, con sus ojos riega,
 con su boca dice: -¡Quién fuera soltera!-
 Sola se va a misa, sola se confiesa,
 5 si no es su marido que se va con ella.
 A los nueve meses un dolor le atraviesa.
 - Marido, marido, si bien me quisieras
 a la hermana tuya a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, del dulce dormir
 10 que la luz del día ya quiere venir,
 la blanca paloma ya quiere parir.
 - Si pare, que para, que para una niña,
 reviente de sangre por una costilla.-
 Triste y afligido se marchó a su casa.
 15 - Pobre mujer mía, reina soberana,
 que a la hermana mía no la encuentro en casa.
 - Marido, marido, si bien me quisieras
 a la madre tuya a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, del dulce dormir
 20 que la luz del día ya quiere venir,
 la blanca paloma ya quiere parir.
 - Si pare, que para, que para un varón,
 reviente de sangre por el corazón.-
 Triste y afligido se marchó a su casa.
 25 - Pobre mujer mía, reina soberana,
 que a la madre mía no la encuentro en casa.
 - Marido, marido, si bien me quisieras
 a la madre mía a llamarla fueras.-
 Cogió su caballo, empezó a caminar
 30 en busca la suegra que muy lejo(s) está.
 - Levántate, suegra, del dulce dormir
 que la luz del día ya quiere venir,
 la blanca paloma ya quiere parir.
 - Espérate, yerno, un ratito en la puerta
 35 que estoy preparando la rica merienda,

las ollas de miel y las de manteca.
 Se fue al pavero, cogió el mejor pavo,
 se fue al gallinero cogió el mejor gallo,
 se fue a la cuadra y cogió su caballo.
 40 Cogió su caballo, empezó a caminar
 y en medio el camino campanas doblán.
 - Dime, pastorcitos, que guardáis las cabras,
 ¿esas campanitas, por quién las doblaban?
 - Por una señora de muy lejos tierras
 45 con malas cuñadas y peores suegras
 y malos maridos que sola la dejan.
 - No la dejé sola, que me mandó ella,
 que fuera a llamar a la mía suegra.

32:3

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Narváez (59 a.)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

58 hemistiquios.

- Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la madre tuya a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, misere dormir,
 que la luz del día ya quiere venir,
 5 y la bella Rosa ya quiere parir.
 - Que para o no para, que para un león,
 se le parta el alma también el corazón.
 - Consuélate, esposa, con la Virgen Pura,
 mi madre no viene, tiene calentura.
 10 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la hermana tuya a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, misere dormir,
 que la luz del día ya quiere venir,
 y mi bella Rosa ya quiere parir.
 15 - Que para o no para, que para un infante,
 que se parta el alma, se le vuelva sangre.
 - Consuélate, esposa, con la Virgen Santa,
 mi hermana no viene, no se encuentra en casa.

20 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la madre mía a llamarla fueras.
 - Levántate, suegra, mísero dormir,
 que la luz del día ya quiere venir,
 y tu bella Rosa ya quiere parir.
 25 - Espérate, yerno, espera en la ventana,
 que me estoy vistiendo, no hago ni la cama.-
 Al llegar al pueblo doblan las campanas.
 Que ha muerto de parto por suegra y cuñada.
 - Una hija tengo, y si cien tuviera,
 no las casaría en lejanas tierras.

32:4

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a.)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

72 hemistiquios.

Una casadita de lejanas tierras
 se puso de parto sin haber partera.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la tuya madre, a llamarla fueras .
 5 - Levántate, madre, del dulce dormir,
 que la mía Rosa ya quiere parir
 y la luz del día no quiere venir.
 - Que para o no para, que para un león,
 después de nacido, muera el corazón.
 10 - Consuélate, Rosa, con la Virgen pura,
 mi madre no viene, tiene calentura.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la tuya hermana, a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, del dulce dormir,
 15 que la mía Rosa ya quiere parir,
 y la luz del día no quiere venir.
 - Que para o no para, que para un león,
 después de nacido, muera el corazón.
 - Consuélate, Rosa, con la Virgen Santa,
 20 mi hermana no viene, que no está en su casa.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,

a la mía madre, a llamarla fueras.
 - Levántate, suegra, del dulce dormir,
 que la tuya hija ya quiere parir,
 25 y la luz del día no quiere venir.
 - Espérate, yerno, en esa ventana,
 espera que me vista, ni hago la cama.
 Al entrar en el pueblo, las campanas suenan.
 - Dime, pastorcito, dime la verdad,
 30 dime por quién doblan en esta ciudad.
 - Una casadita de lejanas tierras
 se ha muerto de parto, por no haber partera,
 por mala cuñada, por malita suegra.-
 La madre le llora a la cabecera:
 35 - Una hija tengo y si más tuviera,
 no las casaría en lejanas tierras.-

32:5

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

64 hemistiquios.

Una casadita en lejanas tierras,
 con el pelo barre, con los ojos riega,
 con la boca dice: - ¡quién fuera doncella!
 Sola está en su casa sola estaba ella,
 5 sola y su marido que estaba con ella.
 - Maridito mío si tu me quisieras
 a la madre tuya a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, del dulce dormir,
 que la luz del alba ya quiere salir,
 10 y mi bella esposa ya quiere parir.
 - Que para o no para, para un elefante,
 después de parido se le vuelva sangre.
 - Consuélate, esposa, con la Virgen Santa,
 mi madre no viene, no estaba en su casa.
 15 - Maridito mío, si tu me quisieras,
 a la hermana tuya a llamarla fueras.

- Levántate,hermana, del dulce dormir,
 que la luna bella ya quiere salir
 y mi bella Esposa ya quiere parir.
 20 - Que para o no para, que para un león,
 después de parido se le vuelvan dos.
 - Consuélate, esposa, con la Virgen Pura,
 mi hermana no viene, tiene calentura.
 - Maridito mío, si tu me quisieras,
 25 a la madre mía a llamarla fueras.
 - Levántate, suegra, del dulce dormir,
 que la luna bella ya quiere salir,
 y tu bella Rosa ya quiere parir.
 - Espérate, yerno, espera en la ventana,
 30 me pongo el vestido, no hago la cama.
 Se murió de parto por no haber partera.
 Por mala cuñada y malita suegra.

32:6

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:6

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Natera Sánchez (47 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.81.

50 hemistiquios.

- Maridito mío, si tú me quisieras
 a la tuya madre a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, deja de dormir,
 que la bella Rosa ya quiere parir
 5 y la luz del día se tarda en venir.
 - Que para o no para, que para un elefante,
 que to lo que para se le vuelva sangre.
 - Consuélate, esposa, por la Virgen santa,
 mi madre no viene, no se encuentra en casa.
 10 - Maridito mío, si tú me quisieras
 a la tuya hermana a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, deja de dormir,
 que la bella Rosa ya quiere venir
 y la luz del día se tarda en venir.

15 - Que para o no para, que para un león,
 que se le atravesase hasta el corazón.
 - Consuélate, esposa, por la Virgen pura,
 mi hermana no viene, tiene calentura.
 - Maridito mío, si tú me quisieras
 20 a la mía madre a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, deja de dormir,
 que la bella Rosa ya quiere parir
 y la luz del día ya quiere venir.
 - Espérate, yerno, un poco en la puerta,
 25 que estoy preparando esta linda cesta.
 // / / //

32:7

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; é-a)

0155:7

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Tagua (63 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, mayo de 1981, en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 78.
 82 hemistiquios.

Una casadita de lejanas tierras
 con los pelos barre, con los ojos riega,
 con la boca dice: - ¡Quién fuera doncella!
 Sola va a la plaza, sola se pasea,
 5 con su maridito solita se acuesta.
 Y a la medianoche un dolor le entra,
 un dolor de parto que parir quisiera.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la tuya madre, a llamarla fueras.
 10 - Levántate, madre, deja de dormir,
 que mi bella Rosa ya quiere parir
 y la luz del día ya quiere venir.
 - Que para o no para, que para un varón,
 se le vuelva sangre hasta el corazón.
 15 - Consuélate, esposa, por la Virgen sasnta,
 mi madre no viene, no se halla en casa.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la tuya hermana, a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, deja de dormir,
 20 que mi bella Rosa ya quiere parir

y la luz del día ya quiere venir.
 - Que para o no para, que para al instante,
 todo lo que tenga, se le vuelva sangre.
 - Consuélate, esposa, por la Virgen pura,
 25 mi hermana no viene, tiene calentura.
 - Maridito mío, si tú me quisieras,
 a la mía madre, a llamarla fueras.
 - Levántate, suegra, deja de dormir,
 que tu bella hija ya quiere parir
 30 y la luz del día ya quiere venir.
 - Espérate, yerno, ahí en la ventana,
 pues me estoy vistiendo, no hago ni la cama.-
 Al entrar en el pueblo, un pastor se encuentran.
 - Dime, pastorcito, dime la verdad,
 35 dime por quién doblan en esa ciudad.
 - Una casadita de lejanas tierras
 que ha muerto de parto, por no haber partera,
 por no tener madre, cuñada ni suegra.-
 La madre la llora a la cabecera:
 40 - No tengo más hijas y si las tuviera,
 no las casaría en lejanas tierras.

32:8

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:8

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Irene Pérez Hierro (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 70 hemistiquios.

Una casadita de lejana tierra
 con las manos barre, con los ojos riega,
 con la boca dice: - ¡Quién fuera doncella!-
 Llegado el marido se acostó con ella
 5 y a la media noche un dolor le entra,
 un dolor de parto que parir quisiera.
 - Maridito mío, si tú me quisieras
 a la tuya madre a llamarla fueras.
 - Levántate, madre, de tu dulce dormir,
 10 que mi bella Rosa ya quiere parir
 y la luz del día ya quiere venir.

- Si pare o no para, que para un león
 y el corazoncito se le arranque to.
 - Consólate, esposa, por la Virgen pura,
 15 mi madre no viene, tiene calentura.
 - Maridito mío, si tú me quisieras
 a la tuya hermana a llamarla fueras.
 - Levántate, hermana, de tu dulce dormir
 que mi bella Rosa ya quiere parir
 20 y la luz del día ya quiere venir.
 - Que pare o no para, que para un león
 y el corazoncito se le arranque en dos.
 - Consólate, esposa con la Virgen santa,
 mi hermana no viene porque no está en casa.
 25 - Maridito mío, si tú me quisieras
 a la mía madre a llamarla fueras.
 - Levanta usted, suegra, de su dulce dormir
 que mi bella Rosa ya quiere parir
 y la luz del día ya quiere venir.
 30 - Espérate, yerno, sobre la ventana,
 que me v(o)y a vestir, no hago ni la cama.-
 Cuando ellos llegaron ella estaba muerta
 Esto es la historia de una casadita
 que ha muerto de parto por no haber partera,
 35 por falta de cuñada y también de suegra.

* Al cantar los hemistiquios: “de tu dulce dormir”, heptasílabos, la informante traslada el acento final, convirtiendo el verbo en una palabra llana: “de tu dulce dórmir”, con lo cual se regulariza la métrica.)

32:9

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:9

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Jesús Pérez Núñez (63 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
62 hemistiquios.

Una casadita de lejanas tierras
con el pelo barre, con los ojos friega,
con la boca dice:
- Maridito mío, si tú me quisieras,
5 a tu buena madre a llamarla fueras.
- Levántate, madre, del dulce dormir,
que mi buena esposa ya quiere parir.
- Que para o no para, que para un varón
y que se le parta hasta el corazón.
10 - Consuélate, esposa con la Virgen pura,
mi madre no viene, tiene calentura.
- Maridito mío, si tú me quisieras,
a tu buena hermana a llamarla fueras.
- Levántate, hermana, del dulce dormir,
15 que mi bella esposa ya quiere parir.
- Que para o no para, que para un varón
y que se le parta hasta el corazón.
- Consuélate, esposa, con la Virgen pura,
mi hermana no viene, tiene calentura.
20 - Maridito mío, si tú me quisieras,
a mi buena madre a llamarla fueras.
- Levántate, suegra, del dulce dormir,
que tu bella hija ya quiere parir.
- Espérate, yerno, ahí en la ventana
25 mientras que me visto y hago la cama.-
Al entra(r) en el pueblo se oyen las campanas.
- ¿Quiénes se habrá muerto hoy de mañana?
- Una casadita de lejanas tierras
ha muerto de parto por no haber partera.
30 Y la madre dice:
- No tengo más hijas, que si las tuviera,
no las casaría tan lejanas tierras.

32:10

CASADA DE LEJAS TIERRAS (6+6; estróf.)

0155:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
68 hemistiquios.

Una casadita de lejanas tierras
con el pelo barre, con la boca riega,
con la boca dice: -¡Quién será soltera!-
Pero a medianoche un dolor le entra,
5 un dolor de parto que por na revienta
- Maridito mío, si tú me quisieras
a tu bella hermana a llamarla fueras.
- Levántate, hermana, del dulce dormir,
que mi bella esposa no puede parir
10 y la luz del día no tarda en venir.
- Que para o no para, que para un león
y se le atravesese hasta el corazón.
- Consuélate, esposa, por la Virgen santa,
mi hermana no viene, no se halla en casa.
15 - Maridito mío, si tú me quisieras
a tu bella madre a llamarla fueras.
- Levántate, madre, del dulce dormir,
que mi bella esposa no puede parir
y la luz del día no tarda en venir.
20 - Que para o no para, para un elefante
y a la media hora se le vuelva sangre.
- Consuélate, esposa, por la Virgen pura,
mi madre no viene, tiene calentura.
- Maridito mío, si tú me quisieras
25 a la mía madre a llamarla fueras.
- Levántate, suegra deja de dormir,
que tu bella hija no puede parir
y la luz del día no tarda en venir.
- Espérate, yerno, que abra la ventana,
30 que me estoy vistiendo no hago ni la cama.-
Al entra(r) en el pueblo suenan las campanas.
- ¿Quién ha muerto hoy, quién tan de mañana?
- Una casadita de lejanas tierras
se ha muerto de parto por falta partera.

LA MALA SUEGRA (á-e)

0153:1

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa. Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), pág. 299-300. 60 hemistiquios.

- Carmela se paseaba por una sala adelante,
 con los dolores de parto, qu' er corasón se le parte.
 - ¡ Ay, Dios mío, quién tubiera una sala en aquer baye
 y por compañía tubiera a Jesucristo y su madre!
- 5 La suegra que la escuchaba qu' era dina d' escucharse (*are?*)
 - Carmela, coge tu ropa, bete a parí en cá e tu madre;
 si a la noche viene Pedro, yo le daré de sená;
 si me pide ropa limpia, yo le daré pá mudá.-
 A la noche viene Pedro: ¿Mi Carmela, donde 'stá?
- 10 - Carmela está con su madre: que m'ha tratado muy má;
 que m'ha puesto de tunanta hasta el último linaje.
 Monta Pedro en su cabayo con su moso por delante;
 a la salida der pueblo s'ha encontrado a la comadre.
 - Bien benido seas, Pedro; ya tenemos un infante;
- 15 del infante gozaremos; de Carmela, Dios la sarbe.
 - Lebántate, mi Carmela, - ¿Cómo quiés que me lebante?
 De dos horas de parida no hay mujer que se lebante.
 - Lebántate, mi Carmela, no buerbas a replicarme.-
 S'ha lebantado Carmela con su moso por delante;
- 20 han andado siete leguas uno y otro sin hablarse.
 - ¿Por qué no hablas, Carmela? - ¿Cómo quieres que te hable,
 si los lomos der cabayo ban bañados en mi sangre?
 - Confiésate, mi Carmela; qu'a mi me confesó un padre,
 que detrás de aqueya ermita hago intensión de matarte.-
- 25 Las campanas d'aquer pueblo eyas solas se combaten.
 - ¿Quién s'ha muerto, quién s'ha muerto? La princesa de Olibares.
 - No s'ha muerto, no s'ha muerto; que l'ha matado mi padre,
 por un farso testimonio qu' han solido lebantarle.
 Una agüela que yo tengo, rebiente por los hijares.
- 30 - M' espanta qu' hable este niño tan chiquito y de pañales.

LA MALA SUEGRA (estróf.)

0153:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 50 hemistiquios.

- Carmela se paseaba por una salita adelante
 con los dolores de parto que el corazón se le parte.
 La suegra que la miraba por el ojo de la llave:
 - Coge, Carmela la ropa, vete a casa de tu madre.
 5 Si a la noche viene Pedro yo le diré dónde estás
 y le daré ropa limpia y la pondré de cenar.
 A la noche viene Pedro: - ¿Mi Carmela dónde está?
 - Tu Carmela es una mala que me ha querido matar
 y me ha puesto de hecichera, ¿sabe Dios dónde estará!-
 10 Coge Pedro su caballo y en busca Carmela va.
 Al entrar por el palacio se encontró con la comadre.
 - Buenos días tenga usted, Pedro, ya tenemos hijo y madre.
 - Alevántate, Carmela, no vuelvas a replicarme.
 - Con dos horas de parida no hay mujer que se levante.-
 15 Y la ha subido a la grupa, a su hijo por delante.
 Siete leguas han andado uno y otro sin hablarse.
 - Mi Carmela, ¿no me hablas? - Cómo quieres que te hable
 si las ancas del caballo van bañadita(s) en mi sangre.
 - Rézate un avemaría y rézate un diostesalve,
 20 que detrás de aquella ermita tengo intención de matarte.-
 Al llegar a aquella ermita las campanas redoblarse:
 - ¿Quién ha muerto, quién ha muerto? - La belleza de Olivares.-
 Responde un niño chiquito: - Aquí no se ha muerto nadie,
 no se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre
 25 por un falso testimonio que le levantó su madre.

33:3

LA MALA SUEGRA (estróf.)

0153:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).

60 hemistiquios.

- Carmela se paseaba por una salita alante,
con los dolores de parto que el corazón se le parte.
- Si estuviera yo a la vera de mi padre y de mi madre.-
La suegra que la escuchaba por el ojo de la llave:
5 - Carmela, coge la ropa, vete a casa de tus padres.
Si a la noche viene Pedro yo le pongo de cenar
y si pide ropa limpia yo también se la sé dar.-
Por la noche viene Pedro: - ¿Mi Carmela dónde está?
- Tu Carmela es una cochina que me ha tratado muy mal.
10 Tu Carmela no te quiere y en casa sus padre(s) está.-
Pedro ha cogido el caballo y en busca Carmela va.
Llegó a casa de la suegra: - ¿Mi Carmela dónde está?
- Tu Carmela está en la cama, que el niño ha nacido ya.
- Levántate, mi Carmela. - ¿Cómo quieres que me levante?
15 Si dos horas de parida yo no las tengo cabales.-
La ha montado en el caballo con el niño por delante.
Andaron las siete leguas uno y otro sin hablarse.
- ¿Qué te ha pasado, Carmela, que no has querido ni hablarme?
- Cómo quieres que te hable,
20 si los pechos del caballo van bañados de mi sangre.
¿Qué te ha pasado a ti, Pedro, que no has querido contestarme?
- Cómo quieres que te conteste, cómo quieres que te hable,
si detrás de aquella ermita tengo intención de matarte.-
Al llegar a aquella ermita la ha bajado del caballo
25 y después que la mató la ha enterrado con sus manos.
Al llegar Pedro a su casa su madre le preguntaba
por Carmela preguntaba.
- Madre, tome usted este niño, cuídalo usted, por favor.
Por Carmela no pregunte, que en el camino murió.-
30 El niño que era chiquito, chiquitito de pañales:
- Mi madre no se murió, que la ha matado mi padre.

33:4

LA MALA SUEGRA (é-a)

0153:4

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Ruiz Beltrán (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
36 hemistiquios.

Carmela se paseaba por una salita alante,
con los dolores de parto que el corazón se le parte.
La suegra que está mirando por el ojo de la llave:
- ¿Por qué no te vas, Carmela en casa de tu madre?
5 Y cuando venga mi Pedro yo le pondré ropa y comida
que yo también sabré darle.
Cuando llega a casa de su madre pregunta por su Carmela.
- Carmela se ha ido a casa de su madre
que nos ha puesto de putas hasta el último linaje.-
10 Monta Pedro en su caballo y va en casa de su madre.
- Levántate, mi Carmela, no tengas que replicarme.
- ¿Cómo quieres que me vaya,
a los tres días de paría quieres que me dé el aire?
- Levántate, mi Carmela, no tengas que replicarme
15 que detrás de aquella iglesia tengo intención de matarte.-
Las campanas de los cielos empezaron a tocarse.
- ¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? - La condesa de Olivares.
-No se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre,
por un falso testimonio que le levantó su madre.

34:1

LA MALCASADA (i-a)

0221:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Ayora Castro (77 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, abril de 1982, en *El Romancero de Marchena*
(*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 83.
34 hemistiquios.

Mi madre me casa chiquita y bonita,
con unos amores que yo no quería.
La noche de novios entraba y salía
con ropa y sombrero muy bien vestido.
5 Le seguí los pasos por ver dónde iba
y lo vi entrar en ca la quería
y le oí decir: - Ven acá, mi vida,
ven acá, mi encanto, ven acá, mi vida,
y a la otra palos y muy mala vida.
10 Me volví p'atrás triste y afligida.
Me asomé al balcón por ver si venía
y lo vi venir por la calle arriba
y le oí decir: - Ábreme, María,
que vengo cansao de buscar la vida.
15 - Eso es un embuste, de ca la quería.
- Mujer del demonio, ¿quién te lo decía?
- Hombre del diablo, que yo lo sabía.

H. ROMANCES SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA

35:1

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Gálvez (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
36 hemistiquios.

Estando yo en mi portal bordando pañuelo en seda,
yo vi veni(r) un soldadito allá por Sierra Morena.
Yo le hice por preguntar que si venía de la guerra.
- Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien que le duela?
5 - Sí, tengo a mi maridito, tres añitos lleva en ella.
- Dígame usted sus señales por si algún día lo viera.
- Mi marido es alto y rubio, alto , rubio, aragonés
y en la punta de la espada un pañuelo le bordé
y otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
10 - Su marido ya se ha muerto y yo ha servido con él
y por última me dijo que me case con usted.
- Eso yo nunca lo haría eso yo nunca lo hiciera,
si mi marido no viene a monja yo me metiera.
- Alza la vista p´arriba si me quieres conocer,
15 soy el del caballo blanco, maridito tuyo es,
que me has guardado la honra como una buena mujer.-
Allí fueron los abrazos, allí fueron los suspiros
y allí fueron encontrados el matrimonio querido.

35:2

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Estando yo en mi portal bordando paños de seda
vi de baja(r) un soldadito de allá de Sierra Morena.
Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra.
- Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted allí que le duela?

- 5 - Tengo allí mi maridito, tres añitos lleva en guerra.
 - Pos dígame alguna seña por si yo lo conociera.
 - Mi marido es alto y rubio del regimiento bandera,
 gasta zapatitos blancos, pañolito bordao en seda.
 - Ese señor que usted dice muerto ha quedado en la guerra
 10 y la razón que me ha dao que me case con su prenda.
 - Eso yo nunca lo haría, eso yo nunca lo haré,
 si a los tres años no viene a monja me meteré.
 - Y esos tres hijos que tienes, Blanquita, ¿qué vas a hacer?
 - Uno se lo doy a mi madre para que se ocupe de él.
 15 - Alza la vista p'arriba, si me quieres conocer,
 el del zapatito blanco maridito tuyo es,
 que me has guardado mi honra como una bella mujer.

35:3

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 36 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de la guerra viene usted?
 - Sí, señora, de allí vengo ¿qué se le ha ofrecido a usted?
 - ¿Ha visto usted a mi marido en la guerra alguna vez?
 - No, señora, no lo he visto, ni tampoco sé quién es.
 5 - Mi marido es un buen mozo, alto, rubio, aragonés
 y en la punta de la espada un pañuelo le bordé.
 Se lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
 y otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
 - Ese señor que usted dice en la guerra fue a caer
 10 y sus palabras decían me casara con usted.
 - Eso yo nunca lo haría, eso yo nunca lo haré,
 si mi marido no vuelve a monja me meteré.
 Siete años he esperado, otros siete esperaré,
 si a los catorce no viene a monja me meteré.
 15 - Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
 yo soy tu querido esposo, tú eres mi linda mujer.
 Tre(s) estrellita(s) hay en el cielo una será para ti,
 otra para nuestros hijos y la última pa mí.

35:4

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
38 hemistiquios.

- Estando yo en mi portal bordando paños de seda
ha bajado un soldadito allá por Sierra Morena.
Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra,
él me dijo: - Sí, señora, ¿tiene usted alguien quien le duela?
5 - Tengo allí a mi maridito, tres añitos lleva en ella.
- Dígame usted las señales por si algún día lo viera.
- Mi marido es capitán, regimiento de la reina,
gasta caballito blanco, sillita bordada en seda.
- Ese hombre que usted dice muerto ha quedado en la guerra,
10 que yo le estuve alumbrando pa que testamento hiciera.
Y en el testamento dice que me case con su hembra.
- Eso sí que yo no haría, eso yo nunca lo hiciera,
si a los tres años no viene a monjita me metiera.
- ¿Y con los hijos que tienes, Blanquita, ¿qué vas a hacer?
15 - Uno lo meto en estudio para que aprenda a leer,
otro dárselo a mi padre para que se sirva de él.
- Alza la vista p'arriba, si me quieres conocer,
soy el del caballo blanco, maridito tuyo es,
que me has guardado la honra como una linda mujer.

35:5

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113: 5

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).
34 hemistiquios.

Estando yo en mi portada, bordando un paño de seda,
vi la cara un soldadito por alto Sierra Morena.
Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra.

- Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted allí a quien le duela?
 5 - Tengo allí a mi maridito, tres años sé que está en ella.
 - Explíqueme sus señales, por ver si lo conociera.
 - Mi marido es alto y rubio, del regimiento la Reina,
 gasta caballito blanco y montura bordá en seda.
 - Ese señor que usted dice muerto ha caído en la guerra,
 10 que yo le estuve alumbrando mientras testamento hiciera
 y en el testamento dice que me case con su prenda.
 - Eso yo nunca lo hago, eso yo nunca lo hiciera,
 si a los tres años no vuelve a monjita me metiera.
 - Alza la cara, Blanquita, si me quieres conocer,
 15 soy el del caballo blanco, maridito tuyo es.
 Tres años que te he querido y te tendré que querer,
 porque has guardado tu honra como una bella mujer.

35:6

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113: 6

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Maravel Prieto (66 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

Estando una mañanita sentadita en mi portera
 vi de bajar un soldadito bajo de Sierra Morena.
 Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra.
 5 - Sí, señora, de allí vengo ¿tiene usted allí a quién le duela?
 - Tengo allí mi maridito, tres añitos lleva en ella.
 Si a los tres años no vuelve a monjita me metiera.
 - Dígame usted las señales por ver si lo conociera.
 - Mi marido es alto y rubio, del regimiento la Reina,
 gasta caballito blanco, montura bordada en seda.
 10 - Y esos dos hijos que tienes, ¿Blanquita, qué vas a hacer?
 - Uno lo meto en estudios pa que se enseñe a leer
 y otro se lo doy a mi padre para que se cuide de él.
 - Alza la cara, Blanquita, que te quiero conocer,
 que tú has guardado tu honra como una bella mujer.

35:7

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:7

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Remedios Ruano Tortolero (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

26 hemistiquios.

- Sentadita en mi portal, bordando paños de seda,
vi bajar un soldadito por alta Sierra Morena.
Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra.
- Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien que le duela?
5 - Tengo allí a mi maridito que tres años lleva en ella.
Lleva el caballito blanco, la silla bordada en seda.
- Ese señor que usted dice muerto ha caído en la guerra,
que yo le estuve alumbrando pa que el testamento hiciera.
Y en el testamento dice que me case con su prenda.
10 - Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
Si a los catorce no viene a monjita me meteré.
- Alza la vista, Blanquita, si me quieres conocer,
que el del caballito blanco, maridito tuyo es.

35:8

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:8

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Narváez (59 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

24 hemistiquios.

- Estando yo en mi portal, bordando paños de seda,
ha pasado un caballero allá por Sierra Morena.
Le hice por preguntarle que si venía de la guerra.
- Sí, señora, de allí vengo ¿Tiene usted alguien que le duela?
5 - Tengo allí a mi maridito, tres añitos lleva en ella.
Si a los tres años no vuelve a monjita me metiera.
- Y esos dos niños que tienes, Blanquita, ¿qué vas a hacer?
- Uno lo meto en estudio para que aprenda a leer,

- 10 y otro le dejo a mi padre para que se sirva de él.
 - Alza la vista pa arriba, si me quieres conocer.
 Soy el del caballo blanco. Maridito tuyo es.
 Que me has guardado la honra como una buena mujer.-

35:9

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:9

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Galán Talavera (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

26 hemistiquios.

- Sentadita en mi portal, bordando paños de seda,
 vi pasar a un soldadito por alta Sierra Morena.
 Yo hice por preguntarle que si venía de la guerra.
 - Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted allí a quien le duela?
 5 - Tengo allí mi maridito. Tres añitos lleva en ella.
 - Dime usted las señas de él por ver si lo conociera.
 - Mi marido es capitán del regimiento la Reina,
 el del caballito blanco, la silla bordada en seda.
 - Ese señor que usted dice muerto ha quedado en la guerra,
 10 que yo lo estuve alumbrando pa que el testamento hiciera,
 y en el testamento dice que me case con su prenda.
 - Tres años estuve esperando y otros tres esperaré,
 si a los catorce no viene solita me quedaré.

35:10

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:10

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Galán Talavera (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

24 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- De la guerra, señorita, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿No ha visto usted a mi marido, que en la guerra está también?
- Si acaso lo hubiere visto, deme usted las señas de él.
- 5 - Mi marido es alto y rubio, alto y rubio, aragonés,
y en la punta de la espada lleva señas de marqués.
- Por las señas que usted ha dado, su marido muerto es,
a Valencia lo han llevado a casa del coronel.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
- 10 si a los catorce no viene, solita me quedaré.
- Calla, calla, Isabelita. Calla, calla, Isabel,
que yo soy tu marido y tu mi amada mujer.

35:11

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a + é)

0113:11

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Aurora Gamero Caro (82 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).
38 hemistiquios.

- Estando un día en el balcón, bordando paños de seda,
vi bajar un soldadito de allá por Sierra Morena.
Yo bajé pa preguntarle que si venía de la guerra.
- 5 - Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien que le duela?
- Tengo allí mi maridito. Siete años lleva en ella.
- Dígame usted sus señales por ver si lo conociera.
- Mi marido es capitán del regimiento la Reina,
el del caballito blanco, la silla bordada en seda.
- Ese señor que usted dice ha sido muerto en la guerra,
10 que yo lo estuve alumbrando pa que el testamento hiciera
y en el testamento puso que me case con su prenda.
- Eso sí que no es verdad, porque yo nunca lo hiciera.
- Esos dos niños que tienes, ¿Blancaflor, qué vas a hacer?
- Uno se lo dejo a mi padre para que se sirva de él.
- 15 Otro lo pongo en el colegio para que aprenda a leer.
- Blancaflor, alza la vista, si me quieres conocer.
El del caballito blanco maridito tuyo es.
Te he querido siete años y otros siete te querré,
que me has guardado la honra como una buena mujer.-

35:12

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:12

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
28 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Que si ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- No, señora, no lo he visto, dígame las señas de él.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés,
en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,
que lo bordé desde niña, desde niña lo bordé.
- Siete años lo he esperado otros siete esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré.
- 10 Las casas y los palacios en la plaza venderé
con ese dinerito un rosario compraré
para cuando vaya a misa rogar por el alma de él.
- Calla, cállate, Isabela, calla, cállate, Isabel,
que yo soy tu lindo esposo, tú mi querida mujer.

35:13

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:13

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de
Adultos. (Ver índice de informantes).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
21 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Ha visto usted a mi marido en la guerra alguna vez?
- No, señora, no lo he visto, dame usted las señas de él.
ni tampoco sé quién es.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,

- que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé
y otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
10 - Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
yo soy tu querido esposo y tú mi linda mujer.

* Esta versión infantil se canta con el estribillo: *¡Catapún, chin, fuego!*.

35:14

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:14

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Consuelo Varo Moreno (15 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide, *Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.72.

28 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- De la guerra, señorita, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Ha visto usted a mi marido que en la guerra está también?
- Si lo he visto no me acuerdo, deme usted razón de él.
5 - Mi marido es alto y rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- Por los datos que me ha dado su marido muerto es.
10 Siete meses enterrado en casa de un coronel.
- Siete años esperando, otros siete esperaré,
si a los catorce no ha venido, solita me quedaré.
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
que yo soy tu marido y tú eres mi mujer.

35:15

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a)

0113:15

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Orellana Navarrete (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

28 hemistiquios.

- Estando yo en mi balcón bordando un pañuelo en seda
vi de venir un caballero por alta sierra Morena.
Yo salí y le pregunté que si venía de la guerra.
- 5 - Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien quien le duela?
- Pues tengo a mi maridito, siete años lleva en ella
- Dame usted las señas de él por ver si lo conociera.
- Mi marido es un buen mozo de caballería en la guerra
que con su caballo blanco y su trincha bordá en seda
- 10 - Sí, señora, que lo he visto muerto me lo dejé en ella
y en su testamento dice que me case con su prenda.
- Eso si que no lo haría y eso si que no lo haré
casarme yo con usted y mi marido en la guerra.
- Abre los ojos, Clarita, si me quieres conocer,
soy el del caballo blanco, tú mi querida mujer.

35:16

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a)

0113:16

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

46 hemistiquios.

- Estando yo en mi balcón bordando un pañuelo en seda
vi de veni(r) a un caballero por alta sierra Morena.
Me bajé y le pregunté que si venía de la guerra.
- 5 - Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien que le duela?
- Tengo allí a mi maridito que hay siete años que está en ella.
- Dígame señal de él por si puedo conocerla.

- Mi marido es alto y rubio, de caballería en la guerra,
él con su caballo blanco y su cincha bordá en seda.
- 10 - Por las señas que usted ha dado muerto me lo dejé en ella
y en el testamento puso que me case con su prenda.
- Eso si que no lo hago, eso si que no lo hiciera,
casarme yo con usted y mi marido en la guerra.
Siete años he estao esperando y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré
- 15 - Y los tres hijos que tienes, Clarita, ¿qué vas a hacer?
- Uno lo meto en estudio para que aprenda a leer
y otro se lo doy a mi madre para que cuide de él.
- Abre los ojos, Clarita, si me quieres conocer:
yo soy el del caballo blanco, tú mi querida mujer.
- 20 Mucho te he querido antes y más que te voy a querer
porque has sido mujer buena y has cumplió con tu deber
Vámonos para la casa y te vestiré de seda
y a los hijitos criados yo le enseñaré la escuela.

35:17

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:17

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Jesús Carmona (48 a) y Concha Sánchez (43 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena (Repertorio y estudio)*, inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 58.

28 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Ha visto usted a mi marido, que en la guerra está también?
- Si acaso lo hubiera visto, deme usted razón de él.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés,
en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- 10 - Por las señas que usted ha dado, su marido muerto es,
a Valencia lo llevaron a casa de un coronel.
- Siete años esperando y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene, solita me quedaré.
- Calla, calla, Isabelita. Calla, calla, Isabel,
que soy tu querido esposo y tu mi amada mujer.

35:18

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:18

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

28 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Que si ha visto a mi marido, que en la guerra está también.
- Si acaso lo hubiera visto dame usted señas de él.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés.
Se lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- Por las señas que usted ha dado su marido muerto es
- 10 lo llevaban entre cuatro a casa del coronel.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré.
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
que yo soy tu lindo esposo y tú mi linda mujer.

35:19

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:19

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Cañete Cortés (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

20 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Ha visto usted a mi marido, que en la guerra está también?
- Si acaso lo hubiera visto dale usted razón de él.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la espalda lleva un pañuelo francés,
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,

otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
10 que yo soy tu buen esposo y tú mi buena mujer.

35:20

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:20

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Martín Martín (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
24 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Si ha visto usted a mi marido, que en la guerra está también.
- Por si acaso yo lo he visto dame usted señales de él.
5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés,
en el puño de la espalda lleva un pañuelo francés,
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y los que le bordaré.
Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
10 si a los catorce no viene solita me quedará.
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
que soy tu querido esposo y tú mi amada mujer.

35:21

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0113:21

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
28 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?
- De la guerra de Melilla, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Si ha visto usted a mi marido que en la guerra está también.
- Si al caso lo hubiere visto dame usted señal de él.

- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, como usted
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
uno que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- 10 - Por las señas que usted ha dado su marido muerto es
a Valencia lo llevaron a casa de un coronel.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
que soy tu querido esposo y tú mi amada mujer.

35:22

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a)

0113:22

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
38 hemistiquios.

- Sentadita en mi portal bordando paños de seda
yo he visto baja(r) un soldado allá por Sierra Morena.
Le hice de preguntar que si venía de la guerra.
- 5 - Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien quien le duela?
- Tengo allí mi maridito, tres añitos lleva en ella.
- Pos dame usted la señal por si yo lo conociera.
- Mi marido es alto y rubio del regimiento la reina,
gasta caballito blanco, la silla bordada en seda.
- Ese hombre que usted dice muerto ha caído en ella,
- 10 yo lo estuve alumbrando pa que el testamento hiciera
y en el testamento puso que me case con su prenda.
- Eso yo nunca la haría, eso yo nunca lo hiciera,
si a los tres años no vuelve yo a monjita me metiera.
- Y esos dos niños que tienes, Blanquita, ¿qué vas a hacer?
- 15 - Uno le doy a mis padres para que se sirvan de él
y otro lo meto en estudios para que aprenda a leer.
- Alza la cara, Blanquita, si me quieres conocer,
que el del caballito blanco maridito tuyo es,
que me has guardado la honra como una buena mujer.

35:23

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

0863:23

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Concha Rodríguez Carvajal (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
24 hemistiquios.

- Soldadito, soldadito, ¿de la guerra viene usted?
- Sí, señora, de la guerra, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Ha visto usted a mi marido en la guerra alguna vez?
- No, señora, no lo he visto ni tampoco sé quién es.
- 5 - Mi marido es alto, rubio, alto, rubio, aragonés
y en la punta de la lanza lleva señas del marqués.
- Por las señas que usted ha dado su marido muerto es,
entre cuatro lo llevaron a casa del coronel.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
- 10 si a los catorce no viene a monja me meteré.
- Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
yo soy tu querido esposo y tú mi querida mujer.

35:24

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é-a)

0113:24

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
48 versos.

- Estando Sidora Linda bordando paños de seda
se presenta un caballero por lo alto de la sierra.
Yo me metí en preguntarle que si venía de la guerra.
- Sí, señora, de allí vengo, dime quién tiene usted en ella.
- 5 - Caballero, mi marido, tres años hace que está en ella
- Dame usted algunas señales si acaso lo conociera.
- Mi marido es alto, rubio, del color de la cereza.
- Ese hombre ya se ha muerto que lo han matado en la guerra,
yo estuve alumbrando pa que testamento hiciera

- 10 y en el testamento dice que me case con su prenda.
 - Eso sí que no es verdad ni yo tampoco lo hiciera
 que viuda y con seis hijos no padece en tierra ajena.-
 A la mañana siguiente se levanta con la fresca,
 con sus seis hijos delante, la criada detrás de ella
- 15 y al revolver de una esquina con su marido se encuentra.
 - ¿Dónde vas, blanca paloma, dónde vas tú con la fresca?
 - En busca de mi marido que lo han matado en la guerra.
 - ¿Quién te ha dao esa mala nota, quién te ha dao esa mala nueva?
 - Un caballero ayer tarde, ¡malas puñalás le dieran!
- 20 - Mujer, no diga(s) esas cosas que el caballero yo era,
 yo lo hice por calarte, por ver la mujer que eras
 y ahora veo que las mujeres también guardan sus promesas.
 Vámonos para la casa y te vestiré de seda
 y a nuestros hijos queridos yo le enseñaré la escuela.

36:1

LA CONDESITA (á)

0110:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa.

Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), pág. 278.
 44 hemistiquios.

- Se publicaron las guerras que de Francia a Portugal
 nombra al conde Gerineldo, su capitán general.
 La reina como es tan niña, no hace más que llorar.
- 5 - ¿Cuántos días, cuantos meses hombre ha de echar por allá?
 - Si a los siete no viniere, niña, te puedes casar.-
 Ya los siete van pasados camino los ocho va:
 le pidió licencia al padre, para salirlo a buscar.
 El padre como es tan niña, no se l'a querido dar;
 se vistió de pelegrino y le ha salido a buscar.
- 10 En una montaña oscura, se ha encontrado una vacá.
 - Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,
 que me niegues la mentira y me digas la verdad.
 ¿De quién son tantos ganados con tanto hierro y señal?
 - Son del conde Gerineldo que ya está para casar.
- 15 - Toma este doblón de oro, vaquerito, y ponme allá.

La ha agarrado de la mano y la puso en el portal.
 Fue pidiendo una limosna por la Santa Trinidad.
 Salió el conde Gerineldo y se la ha salido a dar.
 - ¿Eres Roberto, señora, que me ha salido a buscar?
 20 - No soy Roberto, señor, que soy tu esposa estimá.
 Toma este puñal dorado y dame de puñalás.
 - ¿Cómo quieres que te mate, si eres mi esposa estimá?

37:1

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 34 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 viene con el ansia de ver a su hijo.
 - ¿Cómo está Carmela de su feliz parto?
 - Yo estoy bien, don Pedro, y tú vienes malo.
 5 - Yo no vengo malo ni tampoco herido,
 vengo con el ansia de ver a mi hijo.
 Y al bajar la escalera un suspiro dio.
 - Hijo de mi alma, de mi corazón.
 - Dígame usted, suegra, como buena amiga,
 10 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
 - Mira, ponte el negro que vas más lucida.
 Y al entra(r) en la iglesia la gente decía:
 - ¡Qué viuda tan bella, qué viuda tan linda!
 - Dígame usted, suegra, como buena amiga,
 15 al entrar en la iglesia la gente decía:
 - ¡Qué viuda tan bella, qué viuda tan linda!
 - Se ha muerto don Pedro, tú no lo sabías.

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 64 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 viene con el ansia de ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
 - Yo estoy bien, don Pedro, tú no vienes malo.
 5 - Yo no vengo malo, Teresita mía,
 las ganas de verte las que yo tenía
 y dame mi niño que le dé un abrazo,
 por si acaso muero que pruebe mis brazos.-
 Al cruzar la puerta don Pedro expiró,
 10 su madre se queda con pena y dolor.
 Doblen las campanas con mucha alegría
 pa que no se entere la recién parida.
 Ya cumplió Teresa los cuarenta días
 y se ha levantado para ir a misa.
 15 - Dígame usted, suegra, como buena amiga,
 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
 - Yo te digo, nuera, como buena amiga,
 te pones el negro, que vas más lucida.
 Al entra(r) en la iglesia todos le decían:
 20 - ¡Qué viuda más guapa, qué viuda tan linda!-
 Se va pa su casa triste y afligida.
 - Dígame usted, suegra, como buena amiga,
 ¿qué palabra es esta que a mí me decían?
 - Yo te digo, nuera, como buena amiga,
 25 don Pedro se ha muerto, tú no lo sabías.-
 Se fue pa la sala triste y afligida:
 - Hijo de mi alma, hijo de mi vida,
 tú no tienes padre, yo no lo sabía.-
 Corrió las cortinas con mucho silencio,
 30 agarró un cuchillo y se cortó el cuello.
 Doblen las campanas con mucha tristeza
 porque ya murió don Pedro y Teresa.

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

46 hemistiquios.

- Ya viene don Pedro de la guerra herido,
viene maltratado, sangriento y herido,
viene con el ansia de ver a su hijo.
- ¿Cómo estás, Teresa, de tu primer parto?
- 5 - Yo estoy tan buena si no vienes malo.
- Yo no vengo malo, Teresita mía,
las ganas de verte las que yo traía.-
Al salir del cuarto don Pedro expiró,
su madre se queda con pena y dolor.
- 10 Toquen las campanas con mucha alegría
pa que no se entere la recién parida.
Ya cumplió Teresa los cuarenta días.
ya llegó la hora para ir a misa.
- Yo te digo, suegra, como buena amiga,
- 15 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
- El de seda negro, que vas más lucida.-
Al entrar a la iglesia todo el mundo decía:
- ¡La viudita bella, la viudita linda!
- Yo te digo, suegra, como buena amiga,
- 20 ¿por qué a mí la gente esas palabras me decían?
Si don Pedro ha muerto y yo no lo sabía.
- Yo te digo, nuera, como buena amiga,
que don Pedro ha muerto y tú no lo sabías.

37:4

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Remedios Ruano Tortolero (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de1994. (Música registrada).

40 hemistiquios.

- Ya viene don Pedro de la guerra herido,
ya viene que vuela por ver a su hijo,
ya viene que vuela, es su primer hijo.
- 5 - ¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
- Yo, Pedro, yo bien, tú no vienes malo.
- Acaba, Teresa, que me está esperando
el rey de las cortes para ir a caballo.-
Al salir del cuarto don Pedro expiró,
- 10 Ya se fue don Pedro con pena y dolor.
Repiquen las campanas con mucha alegría,
pa que no se entere la recién parida.
Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
y ha llegao la hora para ir a misa.
- 15 - ¿Qué traje me pongo para ir a misa?
- El de seda negro que te convenía.
Al entrar a misa todos la miraban.
- ¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda;
- ¿Madre, yo qué tengo? La gente me mira.
- 20 - Que ha muerto don Pedro. Tú no lo sabías.-

37:5

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de1994. (Música registrada).

48 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 ya viene que vuela a ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás Teresa de tu feliz parto?
 - Pedro, yo estoy buena, tú no vienes malo.
 5 - Acaba, Teresa, de darme razones,
 que me está esperando el rey de las cortes.-
 Al salir del cuarto don Pedro expiró,
 Su madre lo llora con pena y dolor.
 Toquen las campanas con mucha alegría,
 10 pa que no se entere la recién parida.
 Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
 ya llegó la hora para ir a misa.
 - Como buena madre, como buena hija,
 ¿Qué traje me pongo para ir a misa?
 15 - El de seda negro bien te convenía.-
 Al entrar en la iglesia la gente decía:
 - ¡Qué viuda más guapa, qué viuda más linda!
 Se volvió a su casa triste y afligida:
 - Madre, ¿yo qué tengo? La gente me mira.
 20 - Tu marido ha muerto. Tú no lo sabías.-
 Se metió en el cuarto y echó las cortinas
 y cogió un puñal. Se quitó la vida.
 Toquen las campanas con mucha tristeza
 que ha muerto don Pedro, el niño y Teresa.

37:6

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:6

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).

34 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 viene con el ansia de ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás; Teresa de tu feliz parto?
 - Yo estoy bien, don Pedro y tú vienes malo.-
 5 Al salir del cuarto don Pedro expiró,
 doblen las campanas con mucho dolor.
 Doblen las campanas con mucha alegría
 pa que no se entere la recién paría.

10 Ya cumplió Teresa los cuarenta días
 y se ha levantado para ir a misa.
 Al llegar a misa todos le decían:
 - ¡Qué viudita tan guapa, qué viudita tan linda!-
 - Dime, buena suegra, como buena amiga,
 por qué me decían al llegar a misa
 15 “qué viudita tan guapa, qué viudita tan linda”.
 - Hija de mi alma, hija de mi vida,
 que ha muerto don Pedro y tú no lo sabías.

37:7

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Ruiz Beltrán (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
 32 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 ya viene que vuela por ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
 - Yo estoy bien, don Pedro, pero tú estás malo.-
 5 Al salir del cuarto don Pedro expiró,
 ya quedó Teresa con pena y dolor.
 Toquen las campanas con mucha alegría
 pa que no se entere la recién parida.
 Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
 10 los cuarenta días para ir a misa.
 (Y va con la madre y le dice:)
 - ¿Qué vestido me pongo para ir a misa?
 - Te pondrás el negro que te favorecía.-
 Al salir a la calle la gente decía:
 “¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!”
 (Y le pregunta a la madre:)
 15 - ¿Qué dicen las gentes que yo no lo entendía?
 - Tu marido ha muerto, tú no lo sabías.
 (Y cuando llegó a su casa se mató.)

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:8

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Pérez (25a).

Recogida por Juan P. Alcaide Aguilar en septiembre de 1983. Publicada en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, pág.69.

35 hemistiquios.

Ya viene don Paco de la guerra herido,
 que viene, que vuela para ve(r) a su hijo.
 Al entra(r) en el cuarto se ha quedado muerto,
 se quedó sus padres (con) mucho sentimiento.
 5 Tocan las campanas con mucha alegría
 pa que no se entere la recién parida.
 Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
 ya se ha levantado para ir a misa.
 - Suegra de mi alma, por ser buena suegra,
 10 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
 - Nuera de mi alma, por ser buena nuera,
 ponte el tuyo negro que falta te hacía.
 Al entra(r) en la iglesia
 - ¡Qué viuda más alegre, qué viuda más linda!-
 15 Al entra(r) en su casa se ha quedado muerta,
 se han quedado sus padres (con) mucho sentimiento.
 Tocan las campanas con mucha tristeza
 porque se ha muerto Paco y también Teresa.

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:9

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Carmen Puerto Sevillano (80 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena (Repertorio y estudio)*, inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 64.
 58 hemistiquios.

- Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 ya viene que vuela a ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
 - Yo quedo bien, don Pedro, y tú vienes malo.
- 5 - Acaba, Teresa, tus conversaciones
 que me está esperando el rey de la corte.
 Al salir del cuarto don Pedro expiró,
 la madre se queda con pena y dolor.
 Doblen las campanas con grande alegría
- 10 pa que no se entere la recién parida.
 - Dígame usted, madre, como buena amiga,
 ¿qué ruido es ése que hay en la cocina?
 - Yo te digo, hija, como buena amiga,
 jugad a los naipes como tú sabías.-
- 15 Ya cumplió Teresa los cuarenta días
 Ya llegó la hora de que vaya a misa.
 - Dígame usted, madre, como buena amiga,
 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
 - Yo te digo, hija, como buena amiga,
- 20 el de seda negro, que te convenía.
 Al entra(r) en la iglesia oyó que decían:
 - ¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!-
 Se volvió a su casa triste y afligida.
 - Dígame usted, madre, como buena amiga,
- 25 ¿qué palabra es ésa que a mí me decían?
 - Yo te digo, hija, como buena amiga,
 tu marido ha muerto, tú no lo sabías.-
 Doblen las campanas con pena y dolor
 ya llegó la hora de que se enteró.

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Romero Martín (58 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, enero de 1982, en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 64.
 58 hemistiquios.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
 ya viene con el ansia de ver a su hijo.
 - ¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
 - Yo sigo bien, Pedro, y tú vienes malo.-
 Al salir del cuarto don Pedro expiró,
 10 se queda su madre con pena y dolor.
 Toquen las campanas con mucha alegría
 pa que no se entere la recién parida.
 Ya cumplió Teresa los cuarenta días
 Ya llegó la hora de que fuera a misa.
 15 - Madre de mi alma, madre de mi vida,
 ¿qué traje me pongo para ir a misa?
 - Yo te digo, hija, hija de mi vida,
 el de seda negro, que te convenía.-
 Al entra(r) en la iglesia oye que decían:
 20 - ¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!-
 Se marchó a su casa triste y afligida.
 - Madre de mi alma, madre de mi vida,
 ¿qué palabra es ésta que a mí me decían?
 25 - Tu marido es muerto tú no lo sabías.-
 Se metió en su cuarto triste y afligida,
 cerró la ventana, echó las cortinas,
 agarró un puñal y se quitó la vida.
 Doblen las campanas con mucha tristeza,
 30 que ha muerto don Pedro y Teresa.

37:11

LA MUERTE OCULTADA (6+6; estróf.)

0080:11

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

58 hemistiquios.

- Ya está aquí don Pedro de la guerra herido,
ya está aquí, que vuela, para ve(r) a su hijo.
- ¿Cómo estás, Teresa, de tu primer parto?
- Yo quedo buen(a), Pedro, ahora tú estás malo.-
- 5 Al salir del cuarto suspiró don Pedro,
ya quedó su madre con pena y consuelo.
- Yo te digo, madre, madre de mi vida,
¿qué ruido es ése, que hay en la cocina?
- Yo te digo, hija, hija de mi vida,
10 jugando a los naipes, tú no lo sabías.-
Doblen las campanas con mucha alegría
pa que no se entere la recién parida.
Ya cumplió Teresa los cuarenta días,
ya llegó la hora que fuera a misa.
- 15 - Yo te digo, madre, madre de mi vida,
¿qué traje me pongo para ir a misa?
- Yo te digo, hija, hija de mi vida,
el de seda negro, que te convenía.-
Al entra(r) en la iglesia oye que decían:
20 - ¡Qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!-
Se marchó a su casa triste y afligida.
- Yo te digo, madre, madre de mi vida,
¿qué palabra es ésa que a mí me decían?
- Yo te digo, hija, hija de mi vida,
25 tu marido ha muerto, tú no lo sabías.-
Se marchó a su cuarto triste y afligida
y agarró un puñal, se quitó la vida.
Doblen las campanas con mucha tristeza,
que ha muerto don Pedro y también Teresa.

LA MUERTE OCULTADA (í-a)

0080:12

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)

44 hemistiquios.

- Ya viene don Pedro de la guerra herido,
ya viene con ansia de ver a su hijo.
- Cúrame usted, madre, estas cinco heridas
que voy a ver la recién parida.-
- 5 Al entrar al cuarto don Pedro expiró
se ha quedao su madre con pena y dolor.
Tocan las campanas con mucha alegría
que no se dé cuenta la recién paría.
- Dígame usted, suegra, como buena amiga,
10 ¿qué es ese ruido que hay en la cocina?
- Yo te digo, nuera, como buena amiga,
jugando a los naipes, tú no lo sabías.
- Dígame, usted, suegra, como buena amiga,
¿qué vestío me pongo para ir a misa?
15 - Yo te digo, nuera, como buena amiga,
ponte tú el negro que te convendría.
- Dígame usted, suegra, como buena amiga,
al llegar a la iglesia la gente decía:
“¡qué viuda tan guapa, qué viuda tan linda!”
20 - Yo te digo, nuera, como buena amiga,
se ha muerto don Pedro, tú no lo sabías.-
Con un cuchillito, se quitó la vía.

38:1

DON BUESO (í-a)

0169:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
30 hemistiquios.

- La reina se paseaba por un arroyito arriba,
la cautivaron los moros día de Pascua florida.
El rey que sale a caballo por aquellos montes de Oliva,
dejó beber su caballo en el agua cristalina.
- 5 Se la encontrado lavando pero no la conocía.
- ¿Te quieres venir conmigo, hacia los montes de Oliva?
- Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
- Los de hilo y los de holanda sobre mi caballería,
y los que no valgan nada sobre la corriente irían.
- 10 Ha llegado a aquellos montes; la reina llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Mi padre que está llorando, mi madre llora y suspira
y mi hermano Manolé y toda su compañía.
- ¡Sagrada Virgen del Carmen, sagrada Virgen María,
15 que en vez de traer una esposa he traído una hermana mía!

38:2

DON BUESO (í-a)

0169:2

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Almenara Caro (82 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
32 hemistiquios.

- La reina salió a paseo por un arroyito arriba,
se la ha encontrado los moros, se la llevaron cautiva.
- Repártate, mora bella, repártate, mora linda,
deja beber mi caballo de este agua cristalina.
- 5 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros un día de Pascua florida.
- Los pañuelos que yo lavo, ¿dónde me los dejaría?
- Los de hilo y los de Holanda sobre la corriente irían
y los que no valgan nada por la corriente se irían.-
- 10 Al entrar pa aquellos montes la niña llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
y mi hermano Manolé y toda su compañía.
- ¡Abre, padre, los balcones, ventanas y celosías,
- 15 que ya apareció la reina que he buscao de noche y día,
que por traerme una esposa me traigo una hermana mía!

38:3

DON BUESO (í-a)

0169:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Rojas Escribano (63 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
44 hemistiquios.

- La reina sale de pasedo por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros el día de Pascua florida.
Su padre la anda buscando, su hermano de noche y día,
se la ha encontrado lavando, apenas no la conocía.
- 5 - Apártate, mora bella, apártate, mora linda,

deja que beba mi caballo de este agua cristalina.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
 - ¿Te quieres venir conmigo sobre mi caballería?
 10 - Y los pañuelos que lavo, ¿adónde los dejaría?
 - Los más fino(s) y los de holanda sobre mi ruta irían
 y los que no valgan nada por la corriente se irían.
 - Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
 - Te juro hacia esta espada que llevo en mi cintura,
 15 de no mirarte ni hablarte hasta llegar a Florida.
 Al llegar por aquellos montes la reina llora y suspira.
 - ¿Qué te pasa, mora bella?, ¿qué te pasa, mora linda?
 - Por aquí, por aquellos montes mi padre a cazar venía
 y mi hermano Manolé con toda su compañía.
 20 - ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías
 que por traerme una esposa, me traigo una hermana mía,
 que ya está aquí la reina que buscan de noche y día!

38:4

DON BUESO (í-a)

0169:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Ojeda Cortés (70 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

La mora se paseaba por un arroyito arriba,
 se la encontraron los moros se la llevaron cautiva.
 //...../ ///
 - Si te quisieras venir sobre mi caballería.
 - Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
 5 - Los más limpios y los de holanda sobre mi caballería
 y los que no valgan nada por la corriente se irían.
 Al pasar por esos montes la mora llora y suspira.
 - ¿Qué te pasa, mora bella?, ¿qué te pasa, mora linda?
 - Por aquí, por estos montes, mi padre a cazar venía
 10 con mi hermano Manolé y toda su compañía.
 - ¡Virgen sagrada del Carmen, Virgen sagrada María,
 que por traerme una esposa me traigo una hermana mía!
 ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
 que ha aparecido la reina que buscan de noche y día!

38:5

DON BUESO (í-a)

0169:5

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
52 hemistiquios.

- La reina se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
Su madre se ha vuelto loca, su padre llora y suspira
y su hermano Manolé la busca de noche y día.
- 5 Su hermano la anda buscando por toda la morería,
se la ha encontrado lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber a mi caballo de ese agua cristalina.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
- 10 me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
- ¿Te quieres venir conmigo? Sobre mi caballo irías
y a la llegar a mi casa contigo me casaría.
- Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
- Los más fino(s) y los de Holanda sobre mi caballo iría
- 15 y los que menos valieran por la corriente se irían.-
A la llegar a unos montes la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
y mi hermano Manolé con toda su compañía.
- 20 - ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
que ha aparecido la reina que buscan de noche y día,
que por traerme a una esposa me he traído a una hermana mía!
El padre que la miraba, la madre que le decía:
- 25 - ¿Dónde ha(s) estado, mora bella, dónde ha(s) estado mora linda?
- En el castillo del moro cuatro año(s) y cinco días
lavándole los pañuelos a los moros que allí había.

38:6

DON BUESO (í-a)

0169:6

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
50 hemistiquios.

- La reina se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevan a cautiva.
Su madre se vuelve loca, su padre llora y suspira
y su hermano Manolé la busca de noche y día.
5 Y ya que venía de vuelta de toda la morería
se la ha encontrado lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja bebe(r) a mi caballo de ese agua cristalina.
- No soy mora, caballero, que soy serrana cautiva,
10 me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
- ¿Te quieres venir conmigo sobre mi caballería?
- Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
- Los más fino(s) y los de Holanda sobre mi caballería
y los que no valgan nada por la corriente se irían.-
15 - Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
- En la punta de mi espada y en mi corazón metía,
sin hablarte y sin tocarte hasta los montes de Oliva.-
Al llegar a aquellos montes la niña llora y suspira.
- ¿Qué te pasa, mora bella, qué te pasa, mora linda?
20 - En estos montes tan grandes mi padre a cazar venía
y mi hermano Manolé con toda su compañía.
- ¡Ay, padre mío, lo que siento, Virgen sagrada María,
que por traerme a una esposa me traigo a una hermana mía!
¡Abrid, padre, los balcones, ventanas y celosías!,
25 que ha aparecido la reina que buscamos noche y día.

DON BUESO (í-a)

0169:7

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 54 hemistiquios.

- La reina salió a paseo por un arroyito arriba,
 se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
 Su hermano la anda buscando por toda la morería
 y se la encontró lavando, que ya ni la conocía.
- 5 - Retírate, mora bella, retírate, mora linda,
 deja bebe(r) a mi caballo de ese agua cristalina.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
 - Si te quisieras venir sobre mi caballería.
- 10 - Los pañolitos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
 - Los de hilo y los de holanda sobre mi caballería
 y los que no valgan nada por el río correrían.
 - Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
 - Yo te juro por la espada que en el pecho la tenía
- 15 de no tocarte ni hablarte hasta los montes de Umbría.-
 Al llegar a aquellos montes ella lloraba y suspira.
 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
 - Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
 y mi hermano Manolé a su compañía venía.
- 20 - Señor, ¿qué es lo que oigo?, ¿qué escucho Virgen María?,
 que creí que traía esposa y traigo a una hermana mía.
 ¡Abrirme ventanas, padre, balcones y celosías,
 que ha aparecido la reina que buscan de noche y día!-
 Su padre le abrazaba y su madre le decía:
- 25 - Hija de mi corazón, ¿dónde estabas tú metida?
 - En el castillo del moro he estao tres años y un día
 lavando los pañolitos de una mora que allí había.

38:8

DON BUESO (í-a)

0169:8

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
54 hemistiquios.

Carmela se paseaba por el jardín de su tía
y la cogieron los moros, se la llevaron cautiva.
Su padre llora y suspira, su madre se vuelve loca,
su hermano salió a buscarla por todita Andalucía
5 y se la encontró lavando que ya no la conocía:
- Quitate de ahí, mora linda, quítate de ahí, mora bella,
que va a beber mi caballo de ese agua cristalina.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana y cautiva,
me cautivaron los moros, día de Pascua florida,
10 domingo por la mañana en el jardín de mi tía.
- ¿Quieres venirte pa España montá en mi caballería?
- ¿Y los trapitos que lavo adónde los metería?
- Los más finos y los de Holanda sobre mi caballería
y los de menos valor por la corriente irían.-
15 Cien leguas llevan andadas, la mora se sonreía.
- ¿De qué te ríes, mora linda, de qué te ríes mora bella?
- Me río de ver que estoy en las tierras criás mías.
- ¿Tu padre cómo se llama? - Mi padre era Juan María
y un hermanito que tengo se llamaba José María.
20 - ¡Válgame la Cruz del cielo de Dio(s) y de Santa María!
Pensaba en traer mi esposa y traigo una hermana mía.
¡Abrid puertas y balcones y ponerles colgaduras
que ha aparecido la reina que en España había perdida!

38:9

DON BUESO (í-a)

0169: 9

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Recitado sin música).
48 hemistiquios.

- Prepárame mi caballo y espérame en la salida,
voy en busca de mi hermana, por si la encuentro algún día.-
Ya que venía de vuelta de toda la morería
se la ha encontrado lavando y ya no la conocía.
- 5 - Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
que va a beber mi caballo agua fresca y cristalina.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros día de Pascua Florida.
- 10 - ¿Te quieres venir conmigo en mi caballo subida?
- Y la ropa que yo lavo, ¿dónde me la dejaría?
- La de fina y la de holanda cabe en mi caballería
y la que no valga nada por el río abajo iría.
- Y mi honra, caballero, ¿quién de ella respondería?
- Mi espá sirve de testigo de no tocarte ni hablarte,
- 15 de no tocarte ni hablarte hasta los montes de Oliva.-
Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Por aquí venía mi padre, por aquí a cazar venía,
y mi hermano Alejandrino y todos en compañía.-
- 20 Se echó abajo del caballo y se hincó de rodillas:
- ¡Sagrada Virgen del Carmen, Sagrada Virgen María,
que por traerme a una esposa, me he traído una hermana mía!
¡Madre, abra usted las puertas, ventanas y celosías,
que ya apareció la reina que por mayo fue perdía!

38:10

DON BUESO (í-a)

0169:10

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Galán Talavera (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

44 hemistiquios.

- La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
El padre se volvió loco, la madre llora y suspira.
- Padre, deme usted el caballo, que yo le pondré la silla,
5 voy en busca de mi hermana por si la encuentro algún día.
to lo traigo registrado, menos que la morería,
y me la encontré lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella apártate, mora linda,
deja beber mi caballo de ese agua cristalina.
10 - Caballero, no soy mora, que soy cristiana cautiva.
Me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
- Si te quieres venir, vente sobre mi caballería.
Caballero y mi honra ¿dónde yo la dejaría?
- Yo no te he de tocar hasta llega(r) al monte Oliva.-
15 Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar salía,
con mi hermanito Alejandro y toda su compañía.
- ¡Bendito Dios, lo que oigo, Virgen Sagrada María,
20 que por traer una mora traigo una hermanita mía!
¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
que aquí te traigo la prenda que perdida la tenía!

38:11

DON BUESO (í-a)

0169:11

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

46 hemistiquios.

- Carmela se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
El padre se vuelve loco, la madre llora y suspira,
las campanas de la Vela doblan por la cautiva.
- 5 - Padre, deme usted el caballo, que yo le pondré la silla
voy en busca de mi hermana por si la encuentro algún día.-
Se la ha encontrado lavando y ya no la conocía:
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo de este agua cristalina.
- 10 - Caballero, no soy mora, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros el mes de Pascua florida.
- Si quieres venirme, vente conmigo en caballería,
- Caballero, y mis trapos ¿dónde yo los dejaría?
- Los de hilo y los de blonda, aquí en mi caballería
- 15 y los que no valgan nada, por el río abajo irían.-
Al llegar al monte Oliva, la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Porque aquí en estos montes mi padre a cazar venía,
con mi hermanito Alejandro y toda su compañía.
- 20 - ¡Qué es lo que estoy oyendo, Virgen Sagrada María,
que por traer una mora, he traído una hermana mía!
¡Abrir puertas y ventanas, balcones y celosías,
que aquí traigo yo la prenda, la mejor de Andalucía!

38:12

DON BUESO (í-a)

0169:12

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Fernández (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

50 hemistiquios.

- La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
la cautivaron los moros el día de Pascua florida.
- Padre, deme usted el caballo, que yo le pondré la silla,
voy en busca de mi hermana por si la encuentro algún día.-
5 El la ha estado buscando por toda la morería,
y se la encontró lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo de ese agua cristalina.
- Caballero, no soy mora, que soy cristiana cautiva.
10 Me cautivaron los moros el día de pascua florida.
- Morita si usted quisiera en mi caballo diría.
- Caballero, y mi honra ¿quién me la defendería?
- Te juro al pie de mi espada que en la cintura traía
de no tocarle a su cuerpo hasta llega(r) al monte Oliva.-
15 Cuando llegó al monte Oliva la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
y mi hermanito Alejandro con toda su compañía.
- ¡Bendito Dios, lo que oigo, Virgen Sagrada María,
20 que por robar una mora traigo una hermanita mía!
¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
que traigo una rosa blanca marchita y descolorida!
- ¿Dónde has estado, hija mía, dónde has estado, hija mía?
- En el castillo del moro catorce años y un día
25 lavándole los pañales a una mora que allí había.

DON BUESO (í-a)

0169:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

58 hemistiquios.

- La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
- Padre, apareja el caballo, que yo le pondré la silla,
voy en busca de mi hermana por si la encuentro algún día.-
- 5 El hermano la ha buscado por toda la morería.
Se la ha encontrado lavando que ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
que va a beber mi caballo de ese agua cristalina.
- Yo no soy morita bella, que soy cristiana cautiva.
- 10 Me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
- Morita, si *usté* quisiera monta(r) en mi caballería.
- Caballero, y mi ropa, ¿dónde me la llevaría?
- La de seda y la de holanda en mi caballo iría,
y la que no valga nada por el río abajo iría.
- 15 - Caballero, y mi honra, ¿quién me la defendería?
- Yo juro al pie de mi espada que a mi cintura traía
de no tocar a su cuerpo hasta llega(r) al monte Oliva.-
Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- 20 - Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía,
con mi hermanito Alejandro y toda su compañía.
- ¡Madre mía, lo que oigo, Virgen Sagrada María,
que por traer una mora traigo una hermanita mía!
¡Madre, abra *usté* las puertas, ventanas y celosías,
que traigo una rosa blanca, marchita y descolorida!-
- 25 La madre se vuelve loca y el padre llora y suspira:
- ¿Dónde has estado tanto tiempo, dónde has estado, hija mía?
- En el castillo del moro catorce años y un día
lavándole los pañales a una mora que allí había.-

38:14

DON BUESO (í-a)

0169:14

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores López (53 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 1994. (Música registrada).
38 hemistiquios.

- Carmela se paseaba por una sendita arriba,
se la cogieron los moros, día de Pascua florida.
El padre se vuelve loco, la madre llora y suspira.
- Padre, deme usted el caballo, por si la encuentro algún día.
5 Y se la ha encontró lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo en las aguas cristalinas.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva.
Me cautivaron los moros el día de pascua florida.
10 - Si te quieres venir, vente sobre mi caballería.
- Y los pañuelos que lavo ¿en dónde los dejaría?
- Los más bueno(s) y los de Holanda sobre mi caballería,
y los que no valgan nada por la pendiente se irían.
Al llegar a un monte oscuro la mora llora y suspira.
15 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía,
con mi hermanito Alejandro y toda su compañía.
- ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías,
que por traerme una mora, me traigo una hermana mía!

38:15

DON BUESO (í-a)

0169:15

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Paula Rodríguez Haro (62 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
46 hemistiquios

- En el río del amor una morita lavaba,
se ha acercado un caballero y le dice estas palabras:
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,

deja beber mi caballo agua fresca cristalina.
 5 - Caballero no soy mora, soy en España nacida,
 me cautivaron los moros día de Pascua florida.
 - ¿Te quieres venir a España, aquella España nacida?
 - Y la ropita que lavo, ¿dónde me la dejaría?
 - La de hilo y la de seda en mi caballo vendría
 10 y la que nada sirviera la corriente llevaría.
 - Caballero, y mi honra, ¿dónde me la dejaría?
 - Te juro por esta espada que has de ser la esposa mía.-
 Al pasar por unos montes la mora llora y suspira.
 Le pregunta el caballero: - ¿Qué te pasa, mora linda?
 15 - Que en estos tristes montes mi padre a cazar venía
 y mi hermano Almoralejo y a toda su compañía.
 - ¡Ay, por Dios, lo que oigo!, ¡Virgen sagrada María,
 que por traerme una dama me traigo una hermana mía!
 - ¡Ábreme la puerta, madre, ventanas y celosías,
 20 que aquí te traigo a la prenda que buscas de noche y día!
 - Si eso fuese verdad, las campanas repicarían.
 - ¡Que repiquen las campanas y toda la campanería,
 que por traerme una esposa me traigo una hermana mía!

38:16

DON BUESO (í-a)

0169:16

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de María Lora Caballero (73 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
 56 hemistiquios.

La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
 la cautivaron los moros el día de Pascua florida.
 El padre se vuelve loco, la madre llora y suspira,
 las campanas de la Vela tocaban de noche y día.
 5 Su hermano la anda buscando por toda la morería
 y se ha encontrado a una mora lavando en la fuente fría:
 - Retírate, mora bella, retírate, mora linda,
 deja beber mi caballo agua fresca y cristalina.
 - Caballero, no soy mora, que soy de España nacida,
 10 me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
 - ¿Te quieres venir a España en mi caballo subida?
 - La ropa que estoy lavando, ¿dónde yo la dejaría?

- La mejor la recogiese, la peor la tiraría.
 - Y mi honra, caballero, ¿dónde yo la dejaría?
 15 - Yo te juro por mi espada que en el cuerpo sea ceñida,
 de no mirarte ni hablarte hasta llega(r) a los montes Hungría.-
 Al llega(r) a los montes Hungría la morita iba llorando.
 - Dime por qué lloras, mora, dime por qué vas llorando.
 - Porque aquí a estos cerros mi padre a cazar venía
 20 y también mi hermano Alberto con toda su compañía.
 - ¡Madre mía lo que oigo
 que iba a traer una mora y traigo una hermana mía!
 ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y zolesías,
 que ya apareció la mora que buscáis de noche y día!-
 25 Mientra(s) el padre la besaba, la madre, triste, decía:
 - Hija mía, ¿dónde has estadotantos días?
 - En un castillo del moro siete años con tres días,
 lavándole los pañales a una mora que allí había.

38:17

DON BUESO (í-a)

0169:1

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).
 48 hemistiquios.

- La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
 se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
 - Padre, dame usté un caballo, que voy a la morería,
 voy a buscar yo a mi hermana por si la encuentro algún día.
 5 Se la ha encontrado lavando pero no la conocía.
 - Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
 deja beber mi caballo de estas aguas cristalinas.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 que me robaron los moros el día de Pascua florida.
 10 - Si te vinieras conmigo sobre mi caballo iría.
 - Estos pañales que lavo, ¿dónde me los llevaría?
 - Los de hilo y los de holanda sobre mi caballería
 y los que no valgan nada por el río abajo irían.
 - Y mi honra, caballero, ¿dónde la recobraría?
 15 - Yo le juro por mi espada que va en mi pecho metía
 de no tocarle ni hablarle hasta los montes de Oliva.-

Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
 - Porque éstos eran los montes, mi padre a cazar venía
 20 y mi hermanito Alejandro venía en su compañía.
 - ¡Líbrame la Virgen Santa, líbrame la Virgen mía,
 creí traerme una esposa y traigo una hermana mía!
 ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías
 que ha aparecido la infanta que buscan de noche y día!

38:18

DON BUESO (í-a)

0169:18

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Emilia Valderrama Castaño (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).
 48 hemistiquios.

La reina salió a paseo por un arroyito arriba,
 se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
 El hermano mayor de ellos buscándola de noche y día,
 se la encontraron lavando que ya no era conocida.
 5 - ¿Qué haces, mora bella, qué haces, mora linda?
 - Lavándole los pañales a un moro que ahí había.
 - ¿Te quieres venir conmigo sobre mi caballería?
 - Y esos pañuelos que lavo, ¿dónde los dejaría?
 - Los más finos y los de holanda sobre mi caballería
 10 y los que no valen nada tíralos por río arriba.
 - Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
 - Yo te juro por mi espada que de niño la tenía
 de ni mirarte ni hablarte hasta los montes de Umbría.-
 Al llegar a aquellos montes la mora llora y decía:
 15 - Por aquí donde mi padre a cazar venía
 y mi hermano el mayor de ellos venía en su compañía.
 - ¡Virgen Sagrada del Carmen, Virgen Sagrada María
 que por traerme una esposa me he traído una hermana mía!
 ¡Quitarle el luto al palacio y vestirlo de alegría,
 20 que ha aparecido la reina que buscábamos de noche y día!-
 La madre se vuelve loca y su padre le decía:
 - Hija de mi corazón, ¿adónde has estado metida?
 - En un castillo de un moro tres año(s) y también un día,
 lavándole los pañales a un niño que yo tenía.

DON BUESO (í-a)

0169:19

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Pilar Sánchez Raya (47 a) y Lucía Sánchez Gómez (45 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide, *Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.132.

44 hemistiquios.

- Una tarde de torneo pasé por la morería,
 había una mora lavando al pie de una fuente fría.
 Yo le dije: - Mora, bella-, yo le dije: - Mora linda,
 deja bebe(r) a mi caballo agua fresca y cristalina.
 5 - Caballero, no soy mora, que en España soy nacida,
 me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
 - Si quieres venir a España en mi caballo subida.
 - Y mi ropa, caballero, ¿dónde yo la llevaría?
 - La mejor en mi caballo, la peor la tiraría.
 10 - Y mi honra, caballero, ¿dónde yo la cobraría?
 - Se lo juro por mi espada que en mi pecho va ceñida
 de no tocarte ni amarte mientras que no seas mía.-
 Al pasar por unos bosques la mora llora y suspira.
 - ¿Qué te pasa, mora bella, qué te pasa, mora linda?
 15 - Recuerdo que en estos bosques donde mi padre venía
 con mi hermano Moralejo y toda su compañía.
 - ¡Virgen santa, lo que oigo, Virgen sagrada María,
 que por traerme una mora me he traído una hermana mía!
 ¡Madre, abra usted las puertas, ventanas y celosías,
 20 que aquí traigo yo la reina por quien llora noche y día!
 Las campanitas del pueblo repican con alegría
 porque apareció la reina, la reina de Andalucía.

38:20

DON BUESO (i-a)

0169:20

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Concha Gil Sánchez (65 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.133.
41 hemistiquios.

- ¿Qué se hace, mora bella, qué se hace, mora linda?
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
- Si te vinieras conmigo, en mi caballo vendrías
5 y sin que nadie nos viera a mi casa llegarías.
- Y estos pañuelos que lavo, ¿a dónde los echaría?
- Los buenos, finos de holanda, en mi caballo vendrían
y los que no valgan nada por el río abajo irían.
- Y mi honra, caballero, ¿y la gente qué diría?
10 - Yo te juro por mi espada, que aquí la llevo ceñida,
de no mirarte ni hablarte hasta los montes de Oliva.-
Iban llegando a los montes ella a llorar se ponía.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en esos montes mi padre a cazar solía
15 con mi hermano Rosaledo que en compañía le traía.
- Si es verdad lo que dices, sagrada Virgen María,
pensé en traer doncella y traigo una hermana mía.
¡Abrid, padres, los balcones , ventanas y celosías,
que ha venido ya!-
20 Las campanas de aquel pueblo solitas se deshacían
al ver que ha venido ya la reina de Alejandría.

38:21

DON BUESO (í-a)

0169:21

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

52 hemistiquios.

- Una tarde de torneo pasé por la morería
y había una mora lavando al pie de una fuente fría.
- Yo le dije: - Mora bella-, yo le dije: - Mora linda,
deja beber mi caballo de ese agua cristalina.
- 5 - No soy mora, caballero, que soy de España nacida,
me cautivaron los moros, noche de Pascua florida.
- ¿Te quieres venir conmigo aquí en mi caballería?
- Y mi honra, caballero, ¿dónde yo la dejaría?
- Te lo juro por mi espada, también por la madre mía:
- 10 no he de mirarte, ni hablarte hasta que no seas mía.
- Y los pañuelos, señor, ¿dónde yo los dejaría?
- Los finos, finos de Holanda aquí en mi caballería
y los que no valgan nada a la corriente se irían.-
Pasaron montes y valles sin hablarse una palabra
- 15 pero al pasar por un monte ya la mora suspiraba.
- No suspires, mora bella, no suspires, mora linda.
- ¿Cómo no he de suspirar si aquí mis padres vivían
y mi hermano Moralejo con toda su compañía?
- Abrid puertas y balcones, ventanas y celosías
- 20 que en vez de traerme una esposa me traigo a una hermana mía.-
Mientras el padre la besaba y la madre le decía:
- Hija de mi corazón, ¿dónde has estado tú metía?
- En un castillo de arena, donde los moros vivían
lavándole los pañuelos a toda la morería.
- 25 - ¡Que repiquen las campanas, repiquen con alegría
que ya apareció la reina la que tanto ha estado perdiendo!

DON BUESO (i-a)

0169:22

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Concepción Sánchez Puerto (43 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
 (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 164.
 62 hemistiquios.

- La reina se paseaba por un arroyito arriba
 y la pillaron los moros y se la llevan cautiva.
 Su padre la anda buscando, su madre llora y suspira
 y su hermano Moralejo la busca de noche y día,
 5 se la ha encontrado lavando y ya no la conocía.
 - Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
 deja beber a mi caballo agua fresca y cristalina.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 que me cautivaron los moros noche de Pascua florida
 10 - Si te quisieras venir, de doncella te vendrías.
 - Y mi honra, caballero, la gente ¿qué nos diría?
 - Yo te juro por mi espada que a tu honor no llegaría
 hasta llegar a los montes, a los montes de la Oliva.
 - Y los pañuelos que lavo, ¿dónde yo los metería?
 15 - Los más finos, los de holanda sobre mi caballo irían,
 los más viejos, los más rotos por la corriente se irían.-
 Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
 - Porque usted ve aquellos montes mi padre a cazar venía
 20 y mi hermano Moralejo en su compañía venía.
 - ¡Si es verdad eso que dices, Virgen Sagrada María,
 que por traerme una esposa me llevo una hermana mía!
 ¡Abre, padre, los balcones, ventanas y celosías,
 que te traigo aquí la prenda que buscas de noche y día!
 25 - Hija de mi corazón, ¿dónde has estado tú metida?
 - Me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
 - Si te mancharon tu honor tú no me lo negarías.
 - Yo te juro, padre mío, yo te juro por mi vida
 que estoy tan pura y tan limpia como la Virgen María.-
 30 Padre e hijos se abrazaron con muchísima alegría.
 - Ya tenemos aquí la prenda que buscamos noche y día.

38:23

DON BUESO (i-a)

0169:23

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Concepción Carmona (46 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 168.
52 hemistiquios.

- La reina se paseaba por un arroyito arriba
la cautivaron los moros noche de Pascua florida
y su padre la anda buscando por toda la morería
y su hermano Moralejo y toda su compañía.
5 Se la ha encontrado lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, y apártate, mora linda,
deja bebe(r) a mi caballo agua fresca y cristalina.
- Caballero, no soy mora, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros noche de Pascua florida
10 - Si te quisieras venir, de doncella te vendrías.
- Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
- Los ricos finos de holanda sobre mi caballo irían,
los más viejos y más rotos por el río abajo irían.-
- Caballero, y mi honra, la gente ¿qué nos diría?
15 - Te juro al pie de mi espada que nunca te miraría,
que no me atrevo a mirarte hasta los montes de Oliva.-
Al llegar a aquellos montes la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Porque por estos montes mi padre a cazar venía
20 y mi hermano Moralejo y toda su compañía.
- ¡Quitadle luto al palacio y vestirlo de alegría
que por traerme una esposa me he traído una hermana mía!
Y su madre la besaba, su padre así le decía:
- ¿Dónde has estado, hija del alma?, ¿dónde has estado, hija,
metida?
25 - En el castillo del moro, tres años y con un día
lavándole los pañuelos a unos moros que allí había.

DON BUESO (í-a)

0169:24

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Ayora Castro (77 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(Repertorio y estudio), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 168.
 40 hemistiquios.

- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
 deja bebe(r) a mi caballo de esa agua fresca, cristalina.
 - No, señor, yo no soy mora, que soy de España cautiva,
 me cautivaron los moros noche de Pascua florida.
 5 - Si te quisieras venir, en mi caballo vendrías.
 - Y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
 - Los más limpios, los más nuevos en mi caballo irían,
 los más sucios, los más rotos el agua los llevaría.-
 - Y mi honra, caballero, la gente ¿qué nos diría?
 10 - Yo te juro por mi espada que aquí la llevo ceñida
 de no mirarte ni hablarte hasta los montes de Oliva.-
 Al llegar a aquellos montes a llorar se ponía.
 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
 - Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
 15 y mi hermano fray Alegio que venía en su compañía.
 - ¡Qué palabras las que oigo, Virgen Sagrada María,
 que por traerme una esposa me traigo una hermana mía!
 ¡Madre, abre los balcones, ventanas y celosías,
 que aquí te traigo a mi hermana que había estado perdida
 20 y me la encontré lavando y ya no la conocía!

38:25

DON BUESO (i-a)

0169:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Conchi Guisado Martín (56 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

40 hemistiquios.

- La infanta salió a paseo por un arroyito arriba,
se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
El padre se vuelve loco, la madre llora y suspira
y su hermano Rosalejo la busca de noche y día.
- 5 - Dame, padre, tu caballo, que voy a la morería,
que me han dicho que mi hermana allí la tienen cautiva.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo de estas aguas cristalinas.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
- 10 me cautivaron los moros día de Pascua florida.
- Si te quisieras venir en esta caballería.
- Los pañuelos que yo lavo, ¿dónde me los llevaría?
- Los de hilo y los de Holanda mi caballo llevaría
y los que nadita valgan por el río abajo irían.-
- 15 Al llegar a aquellos montes la infanta llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
con mi hermano Rosalejo y toda su compañía.
- 20 - ¡Abre, madre, los balcones, ventanas y celosías,
que pensé traer una mora y traigo una hermana mía!

38:26

DON BUESO (í-a)

0169:26

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)

46 hemistiquios.

- La reina salió al paseo por una montaña arriba
y la pillaron los moros, se la llevaron cautiva.
Su padre la anda buscando por aquellas cercanías
y su hermano Moralejo y toda su compañía
5 y se la encontró lavando y ya no la conocía.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo de estas aguas cristalinas.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
10 - Si te quisieras venir hacia mi caballería.
- Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
- Te juro al pie de mi espada que a mi cintura tenía
que ni tocarte ni hablarte hasta los montes de Oliva.-
Al llegar a aquellos montes la reina llora y suspira.
15 - ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar salía
y mi hermano Moralejo y toda su compañía.
- ¿Si supieras lo que oigo, Virgen sagrada María,
que por traerme una dama me traigo una hermana mía!
20 ¡Abrid puertas y balcones, ventanas y cerafías
que ha aparecido la reina que busco de noche y día!
- Hija de mi corazón, ¿dónde estabas tú metía?
- Lavándole los pañales a una mora que allí había.

38:27

DON BUESO (í-a)

0169:27

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

38 versos.

- Al pasar por los torneos pasé por la morería
y había una mora lavando al pie de una fuente fría.
Yo le dije: - Mora bella-, yo le dije: - Mora linda,
deja al caballo beber agua fresca, cristalina.
- 5 - No soy mora, caballero, que soy de España nacida,
me cautivaron los moros día de Pascua florida,
que estaba cogiendo flores con unas amigas mías.
- Si quieres volver a España aquí en mi caballo irías.
- Y mi honra, caballero, ¿la gente qué nos diría?
- 10 - Te lo juro por mi espada que aquí la llevo sembría
ni te miro ni te hablo hasta llega(r) al monte Oliva.-
Al llegar al monte Oliva, la mora llora y suspira.
- ¿Por qué lloras, mora bella, por qué lloras, mora linda?
- Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
- 15 con mi hermanito Alejandro y toda su batería.
- ¡Válgame, Dios de los cielos, Virgen de Belén María,
que por traer una mora traigo una hermanita mía!
¡Quita el luto del palacio y vestirlo de alegría
que ya tienes aquí la prenda por quien lloras noche y día!

39:1

LAS TRES CAUTIVAS (í-a + ó)

0137:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
52 hemistiquios.

- A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a las tres cautivas.
El pícaro moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó.
- 5 - ¿Qué nombre daremos a estas tres cautivas?
- La mayor Constanza, la otra Lucía
y la más pequeña llaman Rosalía.
- ¿Qué oficio daremos a estas tres cautivas?
- La mayo(r) amasaba, Lucía cernía
- 10 y la más pequeña agua les traía.-
Fue día por agua a la fuente fría
se encontró un anciano que de ella bebía:
- ¿Qué hace usted, buen viejo, en la fuente fría?
- Aquí estoy (a)guardando a mis tres cautivas.
- 15 - Usted es mi padre. - Y tú eres mi hija.
- Voy a darle parte a mis hermanitas:
ya sabes, Constanza, ya sabes, Lucía,
hoy he visto a padre en la fuente fría.-
Constanza lloraba Lucía gemía
- 20 y la más pequeña así les decía:
- No llores Constanza, no gimas Lucía,
que viniendo el moro nos libertaría.-
La pícara mora que las escuchó
abrió una mazmorra y allí las metió.
- 25 Cuando vino el moro de allí las sacó
y a su pobre padre se las entregó.

39:2

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
51 hemistiquios.

- En el campo moro, entre las olivas,
allí cautivaron tres niñas perdidas.
El pícaro moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó.
- 5 - Toma, reina mora, estas tres cautivas,
para que te valgan, para que te sirvan.
- ¿Qué nombre daremos a estas tres cautivas?
- La mayor Constanza, la menor Lucía
y la más pequeña llamada María.-
- 10 Constanza amasaba, Lucía cernía
y la más pequeña agua les traía.
Encontró un anciano en la fuente fría
- ¿Qué hace usted, buen viejo, en la fuente fría,
camina, camina?
- 15 - Aquí ando buscando tres niñas perdidas.
- ¿Cómo era su gracia, cómo les decían?
- La mayor Constanza, la menor Lucía
y la más pequeña llamada María.
- Padre, usted es mi padre, yo soy su hija,
- 20 voy a darle parte a mis hermanitas.
- Oídme, Constanza, oídme, Lucía,
que he encontrado a padre en la fuente fría.-
Constanza lloraba, Lucía gemía
y la más pequeña sólo se reía.
- 25 - No llores Constanza, no llores, Lucía,
que si nos oye el moro nos mataría.

39:3

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

38 hemistiquios.

- A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a esas tres cautivas.
- ¿Cómo le llamaban, cómo le decían,
cómo le llamaban a esas tres cautivas?
5 - La mayor Constanza, la otra Lucía
y la más pequeña Ana Rosalía.
- ¿Qué oficio le damos a las tres cautivas?
- Constanza guisaba, Lucía cosía
y la más pequeña agua les traía.-
10 A los siete años Ana Rosalía
se ha encontrado un viejo en la fuente fría.
- ¿Qué haces, buen viejo, en la fuente fría?
- Que ando buscando a mis tres hijitas.
- ¿Cómo le llamaban, cómo le decían,
15 cómo le llamaban a sus tres hijitas?
- La mayor Constanza, la otra Lucía
y la más pequeña Ana Rosalía.
- Véngase usted, mi padre, que yo soy su hija,
que vamos en busca de mis hermanitas.

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Aguilar Galindo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

28 hemistiquios.

- A la verde, verde, a la verde oliva,
 donde cautivaron estas tres cautivas.
 - ¿Cómo se llamaban estas tres cautivas?-
- 5 La mayor Constanza, la otra Lucía,
 y la más pequeña llaman Rosalía.
 El pícaro moro que las cautivó,
 en una mazmorra allí las metió.
 Constanza amasaba, Lucía cernía,
 10 y la más pequeña agua le traía.
 Al tercer viaje que dio Rosalía,
 se ha encontrado un viejo en la fuente fría.
 - ¿Qué hace usted buen viejo, en la fuente fría?
 - Aquí estoy buscando a mis tres cautivas.
 15 - ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
 - La mayor Constanza, la otra Lucía,
 y la más pequeña llaman Rosalía.
 - Es usted mi padre y yo soy su hija.
 Y ahora voy en busca de mis hermanitas.
 20 - Hermana Constanza, hermana Lucía,
 hoy he visto a padre en la fuente fría.-
 Constanza lloraba, Lucía gemía,
 y la más pequeña así les decía:
 - No llores, Constanza, no gimas, Lucía,
 25 que aquí está tu padre, y estas son tus hijas.

39:5

LAS TRES CAUTIVAS (í-a)

0137:5

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

26 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a las tres cautivas.
- ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
- La mayor Constanza, la otra Lucía
5 y la más pequeña se llama María.-
Constanza lavaba, Lucía tendía
y la más pequeña agua le traía.
- Cállate, Constanza, cállate, Lucía,
he visto a papá en la fuente fría.
10 Cállate, Constanza, cállate, Lucía,
como sienta el moro estamos perdidas.-
El moro tunante que las escuchaba
encendió una hoguera, vivitas la(s) echaba.

39:6

LAS TRES CAUTIVAS (í-a)

0137:1

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Concha Gil Sánchez (65 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.135.

60 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a estas tres cautivas.
El rey moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó.
5 - Toma, reina mora, estas tres cautivas
que aquí te las traigo para que te sirvan.
- ¿Y cómo se llaman estas tres cautivas?

- Primera Constanza, segunda Lucía
 y la más pequeña Ana Rosalía.-
 10 Constanza amasaba, Lucía cernía
 y la más pequeña agua les traía.
 Yendo un día por agua a la fuente fría
 se ha encontrado un viejo y así le decía:
 - ¿Qué hace usted, buen viejo, en la fuente fría?
 15 - Que vengo buscando a mis tres cautivas.
 - ¿Y cómo se llaman esas tres cautivas?
 - Primera Constanza, segunda Lucía
 y la más pequeña Ana Rosalía.
 - Padre, usted es mi padre y yo soy su hija
 20 y se lo diré a las hermanas mías.
 - Ya sabrás, Constanza, ya sabrás, Lucía,
 cómo he visto a padre en la fuente fría.-
 Y la reina mora que la escucharía:
 - No llores, Constanza, no llores, Lucía,
 25 ni tampoco llores, Ana Rosalía.
 Cuando venga el moro licencia os dará
 y a tu padre anciano os entregará.
 Cuando vino el moro licencia les dio
 y a su padre anciano se las entregó
 30 y su padre anciano de pena murió.

39:7

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:7

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^aCarmen Puerto Sevillano (80 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(Repertorio y estudio), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 177.
 44 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,
 donde cautivaron tres preciosas niñas.
 El pícaro moro que las cautivó
 a la reina mora se las entregó.
 5 - Toma, reina mora, estas tres perlitas,
 que aquí te las traigo para que te sirvan.
 -¿Cómo se llamaban esas tres perlitas?
 - La mayor Constanza, la otra Sofía

y la más pequeña Ana Rosalía.
 10 - Una le lavaba, otra le tendía
 y la más pequeña agua le traía.-
 A los tres viajes que dio Rosalía
 se encontró a su padre en la fuente fría.
 - ¿Qué haces, buen moro en la fuente fría?
 15 - Buscando tres perlas, tres preciosas niñas.
 -¿Cómo se llamaban esas tres perlitas?
 - La mayor Constanza, la otra Sofía
 y la más pequeña Ana Rosalía.
 - Padre, usted es mi padre y yo soy su hija,
 20 ¿Quiere usted que llame a mis dos hermanitas?
 - Anda, Constanza, anda, Sofía,
 que está nuestro padre en la fuente fría.-

39:8

LAS TRES CAUTIVAS (í-a)

0137:8

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Concepción Carmona (46 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(Repertorio y estudio), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 180.
 32 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,
 donde cautivaron a las tres cautivas.
 - La mayor Constanza, la otra Lucía
 y la más pequeña llaman Rosalía.
 5 - La mayor amasaba, la otra cernía
 y la más pequeña agua le traía.-
 Un día fue y vino a la fuente fría,
 se encontró un anciano que así le decía:
 - ¿Qué hace usted, anciano, en la fuente fría?
 10 - Que estoy aguardando a mis tres cautivas.
 - Padre, usted es mi padre y yo soy su hija
 voy a darles parte a mis tres hermanitas.-
 La pícara mora que las escuchó
 en una mazmorra y allí las metió.
 15 Cuando el vino el moro, de allí las sacó
 y a su pobre padre se las entregó.

39:9

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:9

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Irene Pérez Hierro (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
44 hemistiquios.

- En el valle, valle, de la verde oliva,
donde cautivaron las tres mozas niñas.
El pícaro moro, que las cautivó
a la reina mora fue y se las llevó.
- 5 - Toma, reina mora, estas tres cautivas,
aquí te las traigo para que te sirvan.
- Estas tres cautivas, ¿cómo se llaman?
- La mayo(r) Esperanza, la otra Lucía
y la más chiquita María Rosalía.-
- 10 Esperanza lava, Lucía tendía
y la más chiquita por agua les iba.
Ha llegado un día a la fuente fría,
se ha encontrado un viejo que en ella vivía.
- ¿Qué hace usted, buen viejo en la fuente fría?
- 15 - Aquí estoy esperando a mis tres cautivas.
- Estas tres cautivas, ¿cómo se llaman?
- La mayor Esperanza, la otra Lucía
y la más chiquita María Rosalía.
- Calla, usted es mi padre y yo soy su hija,
- 20 voy a llama(r) a Esperanza, voy a llama(r) a Lucía.
- No sabe(s) Esperanza, no sabes Lucía,
que yo he visto a padre en la fuente fría.

39:10

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
50 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,

donde cautivaron a mis tres cautivas.
 El pícaro moro que las cautivó
 a la reina mora se las entregó.
 5 -¿Cómo se llamaban estas tres cautivas?
 - La mayor Constanza, la menor Lucía
 y la más pequeña llaman Rosalía.
 - ¿Qué oficio daremos a las tres cautivas?
 - Constanza amasaba, Lucía cernía
 10 y la más pequeña agua les traía.-
 Fue un día por agua a la fuente fría,
 se encontró un anciano que de ella bebía.
 - ¿Qué hace ahí, buen viejo en la fuente fría?
 - Estoy aguardando a mis tres cautivas.
 15 - Padre, usted es mi padre y yo soy su hija
 voy a darle parte a mis hermanitas.
 - Ya sabes, Constanza, ya sabes, Lucía,
 que he visto yo a padre en la fuente fría.-
 Constanza lloraba, Lucía gemía
 20 y la más pequeña así les decía:
 - No llores, Constanza, no llores, Lucía,
 que en viniendo el moro nos libertaría.-
 La pícara mora que las escuchó
 abrió una mazmorra y allí las metió.
 25 Cuando el vino el moro, de allí las sacó
 y a su pobre padre se las entregó.

39:11

LAS TRES CAUTIVAS (6+6; í-a)

0137:11

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

26 hemistiquios.

A la verde, verde, a la verde oliva,
 donde cautivaron a las tres cautivas.
 - ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
 - La mayor Constanza, la menor Lucía
 5 y la más pequeña llaman Rosalía.
 - ¿Qué oficio tenían esas tres cautivas?
 - Constanza amasaba, Lucía cernía

y la más pequeña agua les traía.-
 A los tres viajes que dio Rosalía
 10 se ha encontrado un viejo en la fuente fría.
 - ¿Qué hace, buen viejo, en la fuente fría?
 - Que vengo buscando a mis tres cautivas?
 - ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
 - La mayor Constancia, la menor Lucía
 15 y la más pequeña llaman Rosalía.
 - Es usted mi padre y yo soy su hija,
 vámonos en busca de mis hermanitas.

40:1

HERMANAS REINA Y CAUTIVA (á-a + í-a)

0136:1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Marabel Prieto (66 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 80 hemistiquios.

Allá por tierras lejanas una mujer habitaba,
 no tenía más amparo que la Virgen soberana.
 Un día que iba a misa, compuesta y bien arreglada,
 un morito que allí había de ella se enamoraba.
 5 Va, se la pide a su madre con puesta(s) y buenas palabras.
 - Mi hija no te la llevas porque tú eres muy zarpa.
 - Señora, no me la llevo, ni tampoco soy muy zarpa
 pero tiene usted una hija, que es un dibujo su cara.-
 Trataron de casamiento con fiesta y grandes tajadas,
 10 a los nueve meses justos hizo el moro una venganza
 de llevársela a su tierra, a su tierra y a su patria.
 - Mi hija no te la llevas a tu tierra ni a tu patria,
 mi hija no te la llevas y menos embarazada.
 - Tu hija sí me la llevo a mi tierra y a mi patria,
 15 no me la llevo por tierra, que me la llevo por agua.-
 Ha llegado a la marisma donde el marinero estaba,
 le ha echado el brazo po'ncima diciéndole estas palabras:
 - Sabrás cómo estoy casado en tu tierra y en tu patria
 pero te vendrás conmigo para esclavita de casa.-
 20 La mujer que lo sabía salió al camino a esperarla.

- ¿De quién e(s) esa señorita que traes en tu compañía?
 - Esto es una esclavita que te ha comprado en España.
 - No quiero cabellos rubios ni tampoco manos blancas,
 para que me sirva(n) a mí, criados yo tengo en casa.-
 25 La ha cogido por los pelos, la ha arrastrado por la sala,
 no le quiso dar las llaves de la despensa y la sala.
 - Señora, dame las llaves, por esta desgracia mía,
 que ayer reinaba en España y hoy soy moza de cocina.-
 30 Las dos viniero(n) a da(r) a luz, las dos en el mismo día,
 la señora tuvo un niño, la esclava tuvo una niña.
 - Si estuviera allí en España, allí la bautizaría
 y por nombre le pusiera Rosa Encarna de Alegría
 como una hermana que tengo en esta tierra querida,
 que no sé si vivirá o está muerta o está viva.-
 35 Allí fueron los abrazos, allí fueron la alegría
 allí fueron encontradas las dos hermanas perdidas.
 El morito que las oye sube la escalera arriba.
 - ¿Quién te ofende a ti, mi alma, quién te ofende a ti, mi vida?
 - A mí no me ofende nadie, lo que tengo es alegría,
 40 que yo v(o)y a ser tu cuñada, la niña sobrina mía.

40:2

HERMANAS REINA Y CAUTIVA (á-a + í-a)

0136:2

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
 100 hemistiquios.

Allá por tierras lejanas habitaba una muchacha
 que no tenía más amparo que la Virgen soberana.
 Un día que iba a misa compuesta y bien arreglada
 un morito que allí había de ella se enamoraba.
 5 Va y se la pide a su madre, compuesto y buenas palabras.
 - No me la vengas a dar que yo sé que eres un charpa.
 - Señora, no se la doy, ni tampoco soy un charpa
 pero tiene usted una hija que es un dibujo su cara.-
 Preparan para la boda y al poco tiempo se casan
 10 y esto de los nueve meses hizo el moro una venganza,
 que dice que se la lleva a su tierra y a su patria.
 - Mi hija no te la llevas a tu tierra y a tu patria,

mi hija no te la llevas y menos embarazada.
 - No me la llevo por tierra, que me la llevo por agua.-
 15 Al llegar a la marisma donde el marinero estaba
 le ha echado el brazo po(r) encima y estas palabras le hablaba:
 - Sabrás cómo estoy casado en mi tierra y en mi patria
 pero te vendrás conmigo para esclavita de casa.-
 La mujer que lo sabía sale al camino a esperarla.
 20 - ¿Dónde es esta señorita que traes en tu compañía
 que trae el rostro lloroso y también embarazada?
 - Esto es una esclavita que me la encontré en España.
 - No quiero cabellos rubios ni tampoco manos blancas,
 que para que a mí me sirvan criados tengo en mi casa.-
 25 La ha cogido por los pelos, la ha arrastrado por la sala,
 no le quiere dar la llave de la despensa y la casa.
 - Señora, dame la llave por esta desgracia mía,
 que ayer reinaba en España y hoy soy moza de cocina.-
 Las dos veniero(n) a da(r) a luz las dos en el mismo día,
 30 la señora tuvo un niño, la esclava tuvo una niña
 Estando un día la esclava vestiendo a su hermosa niña
 con lágrimas en los ojos estas palabras decía:
 - Si estuviera yo en España allí te bautizaría
 y por nombre te pusiera Rosa Encarna de Alegría
 35 como una hermana que tengo en estas tierras perdía
 que no sé si viverá o está muerta o está viva.
 El morito que la oye sube la escalera arriba
 a contarle a su señora lo que la esclava decía.
 La señora que la oye sube la escalera arriba.
 40 - ¿Cómo te va, esclavita, con esta preciosa niña?
 - Señora, me va muy bien con esta preciosa niña,
 si estuviera yo en España allí la bautizaría
 y por nombre le pusiera Rosa Encarna de Alegría
 como una hermana que tengo en estas tierras perdía.
 45 Allí fueron los abrazos allí fueron la alegría
 y allí fueron encontradas las dos hermanas perdías.
 El morito que las oye sube la escalera arriba.
 - ¿Quién te ofende a ti, mi cielo, quién te ofende a ti, mi vida?
 - A mí no me ofende nadie, lo que tengo es alegría
 50 que tú eres mi cuñado, la niña es sobrina mía.

I. ROMANCES DEVOTOS

I. 1. NACIMIENTO E INFANCIA DE JESÚS

41:1

LA ANUNCIACIÓN (estróf.)

0505:1

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a) y Dolores Cabello Gaona (61 a), sobrina.

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

32 versos.

 Cuando el Eterno se quiso hacer niño
 le dijo al ángel con mucho cariño:
 - Oye, Gabriel, llégate a Galilea,
 allí verás una pequeña aldea,
5 es una vieja que tiene
 tiene una niña que quince años tiene.
 Ella es casada con un carpintero
 pero aunque pobre dile que la quiero.-
 Va el angelito que vuela los vientos
10 hasta llegar a su hermoso aposento.
 - Dios te salve - le dice a María,
 de tu misma sangre nacerá el Mesías.-
 ¡Alegría, alegría!,
 que ha parido la Virgen María
15 sin dolor ni pena
 a las doce de la nochebuena
 un infante tierno
 con el frío rigor del invierno.
 Y los pastorcillos
20 cuando vieron a su Dios chiquito
 nacido entre pajas
 lo divierten al son de sonajas.
 ganado
 repartirse por esos portales
25 que en un pesebrito
 ha nacido nuestro Dios chiquito.
 ¡Ay, niño, no llores!,
 que te lavan con agua de olores.
 Adiós, señor buey,
30 adiós, mula, adiós os quedéis,
 que me voy a casa,
 ofrezco dos mil alabanzas.

41:2

LA ANUNCIACIÓN (estróf.)

0505:2

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Fernández Liébanes (70 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
24 versos.

Cuando el Padre Eterno se quiso hacer niño,
ha llamado a un ángel con mucho cariño.
Le ha dicho: - Gabriel, llégate a Galilea
y allí encontrarás una pequeña aldea.
5 Verás una niña que de edad va y viene,
verás una niña que quince años tiene.
Ella está casada con un carpintero
y aunque jovencita dile que la quiero.-
Ha salido el ángel que bebía los vientos
10 hasta que llegó a un humilde aposento.
Cuando el ángel vio a la hermosa María
le ha dicho el recado que su Dios la envía.
Y viendo la niña todo favorable
ha dicho que quiere ser virgen y madre.
15 Alegría, alegría, alegría,
que ha parío la Virgen María
un infante tierno
con el frío y el rigor del invierno.
Y los angelitos
20 adoraban a su Dios chiquito,
envuelto entre pajas,
lo adoraban al son de sonajas.
Que nadie se asombre,
que esta fiesta se hace por el hombre.

42:1

LOS CELOS DE SAN JOSÉ (estróf.)

0777: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Castillo Prado (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2005. (Música registrada)

30 hemistiquios.

- Estando un día barriendo la Excelentísima Reina
a su preñado repara San José, preñado se queda:
- ¿Qué es esto, Dios mío?, mi esposa preñada,
o mienten mis ojos o pierdo mi fama.
5 - Mienten tus ojos mil veces, que no estoy preñada, no,
que es voto de castidad que (ha)bemos hecho los dos.
-Pues (d)irme y dejarla será lo mejor
y qué sabe naide en diéndome yo.
Y si me voy y la dejo ¿qué será de ella, Dios mío?
10 Chiquilla, joven ,sin padre, ¡qué dolor tan dolorido!-
Hizo su ropita un lío y durmiendo se quedó.
Ha bajao un ángel del cielo y a José lo reveló,
que el preñado de María era por obra de Dios.
Se levanta alegre y humilde se postra
15 y perdón le pide a su amada esposa.

42:2

LOS CELOS DE SAN JOSÉ (estróf.)

0777:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a)
y Dolores Cabello Gaona (61 a), sobrina.

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

46 hemistiquios

- Cuando el ángel san Grabiél vino a traer la embajada
entró por la vedriera, María queda turbada.
- No te turbes, madre, que ésta es la embajada
y el Señor te hizo quedarte tumbada.
5 No te turbes, madre, le dice a María,

de tu misma sangre nacerá el Mesías.
 - ¿Cómo quieres que sea madre si no conozco varón
 cómo quieres que yo haga un voto contra mi Dios?
 - Jamás tu pureza el perdón vendrá,
 10 el amor divino su obra dará.-
 Estando un día barriendo su excelentísima reina
 en su preñado repara san José a su amada prenda.
 -¿Qué es esto que veo? Mi esposa preñada
 o nieguen mis ojos o niegue mi alma.
 15 - Nieguen tus ojos mil veces que no estoy preñada, no,
 que voto de castedad que habemos hecho los dos.
 - Yo me iré a un desierto, allí me estaré
 y Dios que me ampare, vida de mi bien.-
 Con su ropita liada le dio sueño y se dormió
 20 abajó un ángel del cielo, el beso le reveló
 que el preñado de María era por obra de Dios.
 Se levanta alegre, a sus pies se apostó
 y perdón le pide a su amada esposa.

42:3

LOS CELOS DE SAN JOSÉ (6+6,8+8; estróf.)

0777:3

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 44 hemistiquios.

San José mira a su esposa que el vientre se le aumentaba,
 se empezó a tener celos sin saber por dónde andaba.
 San José le dice: - Yo me voy a ir
 para que no hablen más de ti y de mí.
 5 Porque me ha faltado mi esposa querida,
 me voy a un desierto a pasar mi vida.-
 San José coge la ropa y al salir por la ciudad
 oía una voz que decía: - Mira, José adónde vas.-
 Al oír la voz se ha quedao parado
 10 y ha visto que un ángel se le ha puesto al lado.
 San José vuelve a tu casa, pide a tu esposa perdón,
 que lo que tiene en el vientre no es por obra de varón
 que vienes elegido por el Padre Eterno
 que vas a ser padre del rey de los cielos.

- 15 - Aquí me arrodillo, esposa, aquí, delante de ti
 hasta que no me perdones lo mucho que te ofendí.
 Perdóname, reina de toas las mujeres,
 bendito ese fruto que en tu vientre tienes.-
 San José y la Virgen pura se abrazaron al instante
 20 dándose los dos palabras de seguir igual que antes.
 San José le dice con mucho cariño:
 - Seremos felices cuando nazca el niño.

43:1

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
 40 hemistiquios.

- La Virgen camina, quisiera saber,
 un hombre a deshora con una mujer.
 Hicieron convenio para descansar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 5 Ellos caminaron y se han encontrado
 unos pasajeros y le han preguntado
 si para Belén hay mucho que andar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 Ellos caminaron y se han encontrado
 10 un portal chiquito muy bien preparado.
 Hicieron convenio para descansar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 -Acuéstate, esposo, que vendrás cansado,
 que de mí no tengas pena ni cuidado,
 15 que en siendo la hora yo te ha de llamar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 - Levántate, esposo, que ha llegado ya
 a nacer el Niño en este portal.
 Como el Rey del cielo lo van a adorar.-
 20 Antes de las doce a Belén llegar.

43:2

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:2

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de África Álvarez Fernández (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
32 hemistiquios.

A Belén caminan, quisiera saber,
un hombre a deshora con una mujer.
Si la adelantara puede calcular
antes de las doce a Belén llegar.
5 Ellos caminaron en conversación
con palabras dulces de consagración.
Amores más finos no se han de encontrar.
Antes de las doce a Belén llegar.
- Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
10 y de mí no tengas pena ni cuidao,
en siendo la hora yo te he de llamar.-
Antes de las doce a Belén llegar.
- Levántate, esposo, que ha llegado ya
a nacer el niño en este portal.
15 Como el rey del cielo lo van a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar.

43:3

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:3

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Sánchez Álvarez (71 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
62 hemistiquios.

A Belén camina, quisiera saber,
un hombre a deshora con una mujer.
Si la llevo hurtada he de imaginar
que el que me la ha dado me la supo dar.
5 Ellos caminaron en conversación
con palabras santas de conservación,
amores más tiernos no se han de encontrar.

Antes de las doce a Belén llegar.
 Ellos caminaron y se han encontrado
 10 unos pasajeros y le han preguntado
 si para Belén hay mucho que andar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 Ellos caminaron y se han encontrado
 un portal chiquito muy bien preparado,
 15 hacen el convenio para descansar.
 Antes de las doce a Belén llegar.
 - Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
 y de mí no tengas pena ni cuidado,
 que en siendo la hora yo te ha de llamar.-
 20 Antes de las doce a Belén llegar.
 - Levántate esposo, que ha llegado ya
 a nacer el niño en este portal,
 como el rey del cielo lo van a adorar.-
 Antes de las doce a Belén llegar.
 25 - Levántate esposo y enciende candela
 y verás quién anda por tu cabecera,
 son los angelitos que van al calvario,
 al niño lo llevan liado en un paño.-
 - ¿Dónde está María? - Buscando la llave
 30 pa hacerle a este niño una camisita,
 una camisita de punto real
 pa este niño chico que ha nacido ya.

43:4

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 40 hemistiquios.

Hacia Belén camina, yo quisiera ver,
 un hombre a deshora con una mujer.
 Iban caminando juntitos los dos
 hablando palabras de consolación,
 5 palabritas dulces dignas de escuchar.
 Y antes de las doce a Belén llegar.
 Han seguido andando y se han encontrado

unos arrieros y le han preguntado
que si para Belén queda mucho que andar.
10 Y antes de las doce a Belén llegar.
Han seguido andando y se han encontrado
un portal muy oscuro y allí se han parado.
- Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
y por mí no tengas pena ni cuidado
15 que si la hora llega yo te he de llamar.-
Y antes de las doce a Belén llegar.
- Levántate, esposo, cesa de dormir,
que al rey de los cielos tenemos aquí,
que Dios nos lo envía por su voluntad.-
20 Y antes de las doce a Belén llegar.

43:5

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:5

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
38 hemistiquios.

Iban caminando José y María,
al niño llevaban en su compañía,
compañía muy dulce de nada olvidar.
Antes de las doce a Belén llegán.
5 Iban caminando cuando se encontraron
un triste portal muy bien preparado.
Hicieron convenio para descansar.
Antes de las doce a Belén llegán.
- Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
10 y por mí no tengas pena ni cuidado,
que si la hora llega yo te he de avisar.-
Antes de las doce a Belén llegán.
A eso de las doce la Virgen María
al niño de Dios al mundo traía.
15 - Levántate, esposo, que ya estoy parida.
San José de gozo se ha echado a llorar.
Antes de las doce a Belén llegán.
- Míralo, José, míralo, José,
rubio como el sol, ¡qué bonito es!

* Al cantar: “a Belén llegán”, la acentuación aguda obedece a la necesidad de hacer hexasilábico el hemistiquio y regularizar así la métrica.

43:6

A BELÉN LLEGAR (estróf.)

0542:6

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a) y Dolores Cabello Gaona (61 a), sobrina.

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

50 hemistiquios

A dónde camina quisiera saber
un hombre a deshora con una mujer.
Si la lleva hurtada o la lleva mal.
Antes de las doce a Belén llegar.
Ni la lleva hurtada ni la lleva mal
5 porque el que la lleva la sabe llevar.
Como al rey del cielo vamos a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar.
Ellos caminaron y se han encontrado
unos pasajeros y le han preguntado
si para Belén hay mucho que andar.
Antes de las doce a Belén llegar.
- Camina, María, si puedes caminar
10 que los gallos cantan, cerca está el portal.-
Como al rey del cielo vamos a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.
Ellos caminaron y se han encontrado
unos pastorcillos y le han preguntado
si para Belén hay mucho que andar.
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.
Ellos caminaron y se han encontrado
15 un triste portal muy mal preparado,
hicieron convenio para descansar.
Antes de las doce a Belén llegar,

antes de las doce el gallo cantar.
 - Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
 que de mí no tengas pena ni cuidado
 que si la hora llega yo te ha de llamar.-
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.
 20 - Levántate, esposo, que ha llegado ya
 a nacer el niño en este portal.
Como al rey del cielo vamos a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.
 Ya ha nacido el niño en este pesebre,
 con unas pajitas y un poco de verde.
Como al rey del cielo vamos a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.
 25 La mula le gruñe, el buey le vahea
 y el niño de Dios dormido se quea.
Como al rey del cielo vamos a adorar.
Antes de las doce a Belén llegar,
antes de las doce el gallo cantar.

43:7

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:7

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

12 hemistiquios.

Iban caminando y se han encontrado
 unos pastorcitos y le han preguntado
 que si pa Belén hay mucho que andar.
Antes de las doce a Belén llegar.
 5 Los pastores son los primeros de la Nochebuena
 que viene(n) a cantarle al niño de Dios.

43:8

A BELÉN LLEGAR (6+6; estróf.)

0542:8

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)
26 hemistiquios.

Iban caminando y se han encontrado
un triste portal muy bien preparado,
hicieron convenio para descansar.
Antes de las doce a Belén llegar,
a las doce en punto el gallo cantar.
5 - Acuéstate, José, que vendrás cansado
y de mí no tengas pena ni cuidado
que en llegando ahora yo te ha de llamar.
Antes de las doce a Belén llegar,
a las doce en punto el gallo cantar.
- Levántate, José, que ha llegado ya
a nacer el niño en este portal,
como Rey de cielo, Rey de puerto y mar.
Antes de las doce a Belén llegar,
a las doce en punto el gallo cantar.
10 Levanta José triste y afligido
porque no tenía ni unos pañalillos,
le dice María: - No te apures, José,
que sea con mi toca yo lo teparé.

45:1

LA MESONERA DESPIADADA (estróf.)

0493:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Pérez Gálvez (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
28 hemistiquios.

Los caminos se hicieron con agua, viento y frío,

- caminaba un anciano muy triste y afligido.
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- Llegaron a un mesón para pedirle posada
 y el mesonero ingrato iba y se la negaba.
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- 5 - Yo no doy posada, yo no doy posada
 a las dos de la noche a mujer embarazada.
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- Si es que traes dinero toda la casa es tuya,
 pero si no lo traes no hay posá ninguna.-
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- 10 La Virgen al oír eso se ha caído desmayada
 y san José le dice: - Levanta, esposa amada.
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- Levanta, esposa amada, levanta esposa amada,
 mientras yo esté a tu lado no te hará falta de nada.-
*La gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*
- Y desde allí se fueron a un portal recogió
 y entre el buey y la mula nació el Verbo divino.
*La gloria, a tu bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*

45:2

LA MESONERA DESPIADADA (estróf.)

0493:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

Los caminos se hicieron con agua, viento y frío,
 caminaba un anciano muy triste y afligido.
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
 gloria al recién nacido, gloria.*

Llegaron a un mesón para pedir posada
y el mesonero ingrato iba y se la negaba.
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

5 - Yo no doy posada, yo no doy posada
a las dos de la noche a mujer embarazada.
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

- Si es que traes dinero toda la casa es tuya,
pero si no lo traes no hay posada ninguna.-
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

10 La Virgen al oír eso se cayó desmayada
y san José le dice: - Levanta, esposa amada.
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

Levanta, esposa amada, levanta esposa amada,
mientras yo esté a tu lado no te hará falta de nada.-
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

Y desde allí se fueron a un portal recogió
y entre el buey y la mula nació el Verbo divino.
*A gloria, a su bendita Madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

45:1

EL MESONERO DESPIADADO, CASTIGADO (estróf.)

0493.1: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).

76 hemistiquios.

Es la Reina de los cielos que se vio tan avanzada
que no podía seguir con su esposo a la jornada.
Le dice: - José, me encuentro cansada
ve a un parador y busca posada.-

5 San José marcha delante a procurar la posada.
Cuando llegó al parador se halló la puerta cerrada.

Empieza a llamar, nadie respondía,
 San José, afligido, le dice a María:
 - Esposa mía querida, vamos marchando a Belén,
 10 que ha llegado al parador y no han querido responder.-
 Su esposa le dice: - Pues vuelve a llamar,
 que si están los amos han de contestar.-
 Quien ha llegado a la puerta le decía al mesonero:
 - Es un pobre anciano,
 15 con su esposa encinta que va caminando.-
 - No se recogen los pobres y a deshoras mucho menos.-
 La Virgen María y su esposo José
 marchaban pronto a Belén.
 Llegaron al campo y allí en un portal,
 20 allí se metieron y empieza(n) a limpiar.
 José limpia los pesebres y va sacando la paja,
 para que al Verbo Divino su madre lo calentara.
 Ya se puso mala la Virgen María,
 San José la cuida con mucha alegría.
 25 A las doce de la noche vino el divino Redentor
 y nació tan poderoso, el que a to el mundo alegró.
 Vienen los pastores a cuidar el ganado,
 se encuentran a Cristo de frío temblando.
 Unos le echan los capotes otros marchaban por leña
 30 para calentar a Cristo, que era del cielo y la tierra.
 Y al que negó la posada al divino San José,
 al entrarse para dentro se le descompuso un pie.
 Fue tanto el dolor que había recibío,
 que siguió marchando casi sin sentío.
 35 Él se metió por la cuadra sin saber por dónde iba
 y las patás de las bestias le rompieron las costillas.
 Y eso sucedió con el mesonero
 por negar la entrada al Divino Verbo.

46:1

SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS (estróf.)

0414:1

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)
8 hemistiquios.

Cuando san José y María iban pa su romería
la Virgen iba preñada, i(r) a su paso no podía
y le dice san José: - Alarga el paso, María
que a Belén vamos a entrar entre la noche y el día.-
Anochecido llegaron los amantes a Belén,
entre primos y parientes no lo quisi(er)on recoger.
Caminemos más adelante, se arriman a unos pastores
se arriman a unos pastores que habitan en una cueva.
En el rincón de la cueva arrimada a una muralla
parió la Virgen María al relente de las aguas.
Cuando el niño abrió los ojos y vio allí a tanto zagal
lo primero que pregunta si en las sagrenas hay pan.
Respondió el más rudo de ellos más pronto y más liberal:
- Las sagrenas están llenas de vuestra gracia y de pan.

47:1

LA VIRGEN COSTURERA (estróf.)

0863:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

La Virgen no tiene aguja ni hilo para coser
ni dedal para su dedo para la costura hacer.
Señor patriarca, señor san José
cogió su varita y al monte se fue.
5 De la pluma de un jilguero san José sacó la aguja,
de los copitos de nieve hilo para la costura.
Cogió una bellota, le quitó el sombrero
y un dedal precioso le puso en su dedo.

47:2

LA VIRGEN COSTURERA (estróf.)

0863:2

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Castañeda Carrasco (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
50 hemistiquios.

La Virgen no tenía aguja ni hilo para coser
ni dedal para su dedo ni pa el niño entretener.
Pero el patriarca señor san José
cogió una varita y al monte se fue.
5 De la pluma de un jilguero san José hizo una aguja,
de los copitos de nieve hilo para su costura.
Cogió una bellota, le quitó el sombrero
y un dedal precioso le puso en su dedo.

48:1

SANTA RITA (estróf.)

0691:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
14 hemistiquios.

La Virgen va hacia el arroyo a lava(r) una camisita
y estándola refregando apareció santa Rita.
Le dice a María: - ¿Dónde está tu hijo?
- Ven acá y lo verás, pobrecito, desgraciado,
5 que lo tengo en el portal en el pesebre acostado.
Sin tener más cama, ¡ay, qué triste suelo!,
que aparece el rey de tierra y del cielo.

49:1

EL MILAGRO DEL TRIGO (estróf.)

0512:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).

72 hemistiquios.

Camina la Virgen Pura huyéndole al rey de Herodes,
por el camino han pasado mucha hambre y calores.
Al Niño lo llevan con grandes cuidados
porque el rey de Herodes quiere degollarlo.
5 Caminaron más palante y un labrador que allí vieron,
le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de piedra para el otro año.-
Fue tanta la multitud que Dios le mandó de piedra,
10 que parecían peñones al lado de la gran sierra.
Y ése fue el castigo que Dios le mandó
por ser mal hablado aquel labrador.
Caminaron más palante, otro labrador que vieron,
le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
15 Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para el otro año.
- Vente mañana a segarlo y no tengas detención,
que es un favor que te hace Jesucristo Redentor.
Si acaso vinieran por mí preguntando
20 díles que me viste estando sembrando.-
Al otro día de mañana el labrador fue a su casa
a contarle a su mujer todito lo que le pasa.
Y la mujer dice: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
25 Al otro día de mañana el labrador fue a la plaza
en busca los segadores porque el trigo se le pasa.
Y la gente dice: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
Estando sembrando el trigo pasaron cuatro caballos
30 por una mujer y un niño y un ancino preguntando.
El labrador dice: - Cierto que los vi,
estando sembrando pasó por aquí.-
Rodearon los caballos llenos de soberbia y rabia
porque no pudo lograr el intento que llevaban.
35 Y el intento era de meterlo preso
para degollarlo a su Rey sol bello.

49:2

EL MILAGRO DEL TRIGO (estróf.)

0512:2

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de África Álvarez Fernández (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
65 hemistiquios.

La Virgen va caminando huyéndole al rey de Herodes,
por el camino han pasado mucha hambre y calores.
Al niño lo llevan con grande cuidao
porque el rey de Herodes quiere degollarlo.
5 Caminaron más adelante, a un labrador que allí vieron,
le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
El labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de piedra para el otro año.-
Fue tanta la multitud que el Señor mandó de piedra,
10 que parecían peñones bajados de la gran sierra.
Este fue el castigo que Dios le mandó
por ser mal hablado aquel labrador.
Caminaron más alante, a otro labrador que vieron,
le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
15 El labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para el otro año.
- Vente mañana a segarlo y no tengas detención,
que es un favor que te hace el Divino Redentor.
Si acaso vinieran por mí preguntando
20 diles que me viste estando sembrando.-
Estando sembrando el trigo llegaron cuatro caballos,
preguntan que si habían visto
a una mujer y un niño y un anciano preguntando
El labrador dice: - Cierto que los vi,
25 estando sembrando pasan por aquí.-
Rodearon los caballos llenos de cólera y rabia
porque no podían lograr el intento que llevaban.
El intento era de llevarlo preso
para presentarlo a su rey soberbio.
30 Al otro día de mañana el labrador fue a su casa
y le cuenta a la mujer todito lo que le pasa.
La mujer le dice: - Esto no puede ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-

49:3

EL MILAGRO DEL TRIGO (estróf.)

0512:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Cristina Pérez Jiménez (47 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
46 hemistiquios.

La Virgen va caminando huyendo del rey Herodes,
por el camino se encuentra muchos fríos y calores.
Al niño lo llevan con grande cuidado
porque el rey Herodes manda degollarlo.
5 Caminito más p'alante a un viejo labrador
le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piajal de trigo para el nuevo año.
- Ven mañana a recogerlo sin ninguna detención,
10 este favor te lo hago a ti solo labrador.
Y si por aquí vienen preguntando
dile que le vi estando sembrando.-
Vuelve el labrador a su casa se lo cuenta a su mujer
y la mujer le contesta: - Eso no, no puede ser,
15 en tan poco tiempo sembrar, recoger.-
Estando cogiendo el trigo ve venir a caballo
toda la tropa de Herodes por el niño preguntando.
- Que si por aquí, cierto que los vi,
estando sembrando pasó por aquí.-
20 Vuelven caballos atrás llenos de ira y de rabia
porque no pudieron intentar el intento que llevaban.
El intento era levárselo preso
para presentárselo al rey más soberbio.

49:4

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
66 hemistiquios.

La Virgen camina a Egipto huyendo del rey Herodes
 y en el camino han pasado hambre, fríos y calores
 y al niño lo llevan con mucho cuidado
 porque el rey Herodes quiere degollarlo.
 5 Andan el camino adelante y a 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.-
 Fue tanta la multitud que el Señor le dio de piedra
 10 que parecía un peñón de una grandísima sierra.
 Ése fue el castigo que el Señor le dio
 por ser mal hablado aquel labrador.
 Siguen el camino adelante y a otro labrador que vieron
 le ha preguntado la Virgen: - ¿Labrador, qué estás haciendo? -
 15 Y el labrador dice: - Señora, sembrando
 un poco de trigo para el otro año.
 - Vendrás mañana a segarlos sin ninguna detención
 que este favor que te hago es de tu mismo Creador
 y si por nosotros vienen preguntando
 20 acuérdate y diles que estando sembrando.-
 El labrador fue a casa lleno de imaginación
 y a su mujer le contaba todo lo que le pasó.
 Y al día siguiente buscaron peones,
 segaron el trigo con muchos primores.
 25 Y estando segando el trigo pasaron cuatro a caballo
 por una mujer y un niño y un viejo van preguntando
 y el labrador dice: - Cierto que los vi
 estando sembrando pasan por aquí.-
 Vuelven los caballo(s) atrás echando dos mil reniegos,
 30 que no podrían lograr aquel malvado intento
 y el intento era de llevarlos presos
 y de presentarlos a aquel rey soberbio.

49:5

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512: 5

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Castillo Prado (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2005. (Música registrada)

72 hemistiquios.

- Camina la Virgen pura temiéndole al rey de Herodes,
en el camino han pasado grandes fríos y calores
y al Niño lo llevan con mucho cuidado
porque el rey Herodes quiere degollarlo.
- 5 Caminaron más adelante y a un labrador que vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal* de piedras para el otro año.-
Fue tanta la abundancia que el Señor le dio de piedra
- 10 que parecía su haza una grandísima sierra.
Y ése fue el castigo que Dios le mandó
a ése mal labrado* que fue labrador.
Caminaron más alante, a otro labrador que vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo?
- 15 y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de cuernos para el otro año.-
Fue tanta la abundancia que el Señor le dio de cuernos
que parecía su haza el corral de un matadero.
Y ése fue el castigo que Dios le mandó
- 20 a ése mal labrado que fue labrador.
Caminaron más alante y a otro labrador que vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo?
y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para el otro año.
- 25 - Ven por mañana a segar lo y no tengas retención
que este favor quiere hacerte Jesucristo Redentor
y si te preguntan le dirás que cuándo,
cierto que los vi estando sembrando.-
Y estando segando el trigo doce caballos pasaron,
- 30 por una mujer y un niño y un viejo le han preguntado.
Y el labrador dice: - Ciertamente que los vi,
estando sembrando pasó por aquí.-
Se miraban uno al otro y volvieron los caballos
porque no podían hacer el intento que llevaban.
- 35 Y el intento era de meterlo preso
y el Niño entregarlo al rey más soberbio.

49:6

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Carmen y Amalia Malagón Camacho (65 y 71 a). (Hermanas)

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
70 hemistiquios.

- La Virgen va caminando huyendo del rey Herodes,
por una montaña oscura pasando frío(s) y calores.
Y al niño lo llevan envuelto en un manto
porque el rey Herodes quiere degollarlo.
- 5 Y yendo por un camino un labrador que allí vieron,
le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice con mucho coraje:
- Señora, sembrando
unas pocas piedras para el otro año.-
- 10 Fue tanta la multitud que el Señor le dio de piedra,
que parecía su finca una grandísima sierra.
Ése fue el castigo que el Señor le dio
por ser mal hablado aquel labrador.
Yendo por otro camino otro labrador que vieron
- 15 Le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice con mucho cariño:
- Señora, sembrando
un poco de trigo para el nuevo año.
- Venga mañana a segarlos sin ninguna detención
este favor se lo hace el divino Redentor.
- 20 Y si por nosotros vienen preguntando
dices que nos viste estando sembrando.-
El labrador fue a su casa y le cuenta a su mujer
Todo lo que le pasaba, todo lo que le pasó.
- 25 Y la mujer dice: - Eso no es pa creer,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
A la mañana siguiente el labrador fue a la plaza
a buscar los segadores que la siega se le pasa.
Y la gente dice: - Esto no es de creer,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
- 30 Estando segando el trigo vieron pasar a caballo
la escolta del rey Herodes por el Niño preguntando.
El labrador dice: - Cierto que los vi,
estando sembrando pasó por aquí.-
- 35 Se volvieron para atrás llenos de rabia y coraje
porque el intento era cogé al Niño y degollarle.

49:7

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8,6+6; estróf.)

0512:7

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

68 hemistiquios

La Virgen y san José van por estrecho camino
huyéndole al rey de Herodes que no le quiten su niño.
Al niño lo llevan con grande cuidado
porque el rey de Herodes quiere degollarlo.
5 Caminaron más p'alante, a otro labrador que vieron
le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
El labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de piedra para el otro año.-
Fue tanto la moltitud que el Señor le echó de piedras
10 que parecía la haza una grandísima sierra.
Ese fue el castigo que el Señor le dio
a aquél mal hablado de aquel labrador.
Caminaron más p'alante a otro labrador que vieron
le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
15 El labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para el otro año.
- Vente mañana a segar lo sin ninguna detención
que este quiere hacerle el divino Redentor.
Si acaso vinieran por mí preguntando
20 diles que me viste estando sembrando.
Aquella noche siguiente el labrador fue a su casa
y le cuenta a la mujer todito lo que le pasa.
Y la mujer dice: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
25 Al otro día de mañana el segador fue a la plaza
a buscar los segadores que le segaran la haza.
Al otro día de mañana cuatro hombres a caballo,
por una mujer y un niño y un viejo van preguntando.
El labrador dice: - Cierto que los vi,
30 estando sembrando pasó por aquí.-
Rodearon los caballos, dos mil reniegos le echaron
en ver que no habían logrado el intento que llevaban,
el intento era llevárselos presos
para presentarlos al rey más soberbio.

49:8

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:8

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Rodríguez Cadenas (62 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
70 hemistiquios.

- La Virgen va caminando huyéndole al rey Herodes,
por el camino han pasado hambre, fríos y calores
Y al niño lo llevan con mucho cuidado
porque el rey Herodes quiere degollarlo.
- 5 A la trepada de un cerro uno labrador que vieron
la Virgen le ha preguntao: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de piedra para el otro año,
para el otro año pa cria sus hijos.-
- 10 Fue tan grande la abundancia que Dios le mandó de piedra
que parecía la haza una grandísima sierra.
Y ése fue el castigo que Dios le mandó
por ser mal labrado aquel labrador.
Y ha seguido más palante y a otro labrador que vieron
- 15 la Virgen le ha preguntao: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para el otro año,
para el otro año servirnos de alivio.
- Pues ven mañana a segarlo sin ninguna detención
- 20 que este favor te lo hace Jesucristo Redentor.
Y si por nosotros vienen preguntando
diles que nos viste estando sembrando.-
Al otro día siguiente ya está el labradó en la plaza
buscando los segadores que el trigo ya se le pasa.
- 25 Y su mujer dice: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
Estando segando el trigo cuatro hombres a caballo
por una mujer y un niño y un viejo van preguntando.
Y el labrador dice: - Cierto que los vi
- 30 estando sembrando pasó por aquí.-
Y volvieron los caballos llenos de ira y de rabia,
que no pudieron lograr el intento que llevaban.
El intento era coger al cordero
para presentarlo al rey más soberbio,
- 35 al rey más soberbio para degollarlo.

49:9

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:9

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
72 hemistiquios.

- La Virgen va caminando huyéndole al rey Herodes,
en el camino han pasado hambre, fríos y calores.
Y al niño lo llevan con grande cuidado
porque el rey de Herodes quiere degollarlo.
- 5 Pasaron hacia delante y hacia un labrador que vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
El labrador dice: - Señora, sembrando
una poca piedra para el otro año,
para el otro año servirme de alivio.-
- 10 Fue tanta la multitud que Dios le envió de piedra,
que la haza parecía una grandísima sierra.
Ése fue el castigo que Dios le mandó
por ser mal hablado aquel labrador.
Siguieron hacia delante y otro labrador que vieron
- 15 la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
El labrador dice: - Señora, sembrando
un poco trigo para el otro año,
para el otro año servirnos de alivio.
- Vente mañana a segarlo sin ninguna detención,
este milagro lo hace María, madre de Dios.
- 20 Y si por nosotros pasan preguntando
diles que nos vistes estando sembrando.-
Llegó el labrador a su casa con alegría y contento
diciéndole a su mujer que el trigo ya estaba seco.
- 25 Y la mujer dice: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
Al otro día de mañana llegó el labradó a la plaza
buscando los segadores porque el trigo se le pasa.
Estando segando el trigo llegaron tres a caballo
- 30 por un hombre y una mujer y un anciano preguntando.
Y el labrador dice: - Cierto que lo vi
estando sembrando pasó por aquí.-
Ellos vuelven los caballos echando dos mil reniegos
porque no pueden lograr el intento que quisieron.
- 35 Su intento era de llevarlos presos
para presentarlo a su rey soberbio.

49:10

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8,6+6; estróf.)

0512:10

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

68 hemistiquios.

La Virgen va caminando por un estrecho camino
huyéndole del rey Herodes que quiere degolla(r) al niño.
Le pregunta a un labrador, a un labrador que se encuentran:
- Labrador, ¿qué estás sembrando?, labrador, ¿qué es lo que siembras?-

5 Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un pejual de piedras para nuestro año.-
Y ése fue el castigo de él, que Dios le mandó de piedras,
que cada grano de trigo era una tremenda sierra
y ése fue el castigo que Dios le mandó

10 por ser mal hablado aquel labrador.
Siguen el camino adelante y otro labrador se encuentran.
- Labrador, ¿qué estás sembrando?, labrador, ¿qué es lo que siembras?-

Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un pejual de trigo para nuestro año.-

15 - Ven mañana a segarlo sin ninguna discusión
que este milagro lo hace este divino Señor.
Y si alguien viniera por mí preguntando
dile que me viste estando sembrando.-

20 Ha llegado la noche, se fue el labrado(r) a su casa
contándole a la mujer todito lo que le pasa,
la mujer le dice: - Eso no pue ser,
que en tan poco tiempo sembrar y coger.-

La otra mañana temprano se fue el labrado(r) a la plaza
en busca de segadores porque el trigo se le pasa.

25 Los segadores dicen: - Eso no pue ser,
en tan poco tiempo sembrar y coger.-
Y estando segando el trigo ven una banda a caballo,
la banda del rey Herodes por el niño preguntando
y el labrador dice: - Cierto que los vi,

30 estando sembrando pasó por aquí.-
Se miran unos a los otros llenos de ira y de rabia
porque no podían lograr el intento que llevaban:
el intento era de coger al cordero
para entregarlo al rey más severo.

49:11

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:11

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)
65 hemistiquios.

- La Virgen camina y está huyéndole al rey de Herores,
por el camino han pasado muchas hambres y calores.
Al niño lo llevan con grande cuidado
porque el rey de Herores mandó degollarlo.
- 5 Caminemos más adelante a un labrador que allí vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de piedras para que otro año.-
Fue tanta la mocheilumbre que el Señor hizo de piedras
10 que parecía un peñasco de la mismísima sierra
y ése fue el castigo que Dios le mandó
a aquel mal hablado aquel labrador.
Caminemos más adelante a otro labrador que vieron
la Virgen le ha preguntado: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
15 Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un piojal de trigo para que otro año.
- Vente mañana a segarlo y no tengas detención
que este favor quiere hacerte Jesucristo Redentor,
si acaso vinieran por mí preguntando
20 entonces dirás que estando sembrando
pasar por aquí.-
El labrador muy contento a la noche fue a su casa
y le cuenta a la mujer todito lo que le pasa
y la mujer dice: - Eso no pue ser,
25 en tan poco tiempo sembrar y coger.-
Estando segando el trigo pasaron cuatro a caballo
por una mujer y un niño y un viejo van preguntando
y el labrador dice: - Cierto que los vi,
estando sembrando pasar por aquí.-
30 Revolvieron los caballos miles reniegos le echaron
en ver que no habían logrado el intento que llevaban.
Y el intento era llevárselos presos
para presentarlos al rey más soberbio.

49:12

EL MILAGRO DEL TRIGO (8+8, 6+6; estróf.)

0512:12

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Castañeda Carrasco (69 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

61 hemistiquios.

La Virgen va caminando huyéndole al rey Herodes,
en el camino han pasado muchas hambres y calores
y al niño lo llevan con mucho cuidado
porque el rey Herodes manda degollarlo.
5 Caminaron más adelante y un labrador que allí vieron
le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un pejual de piedras para mi otro año.-
Fue tanta la ofitud que la Virgen le ha mandado
10 que parecía una sierra de grandísimos peñascos.
Y ése fue el castigo que Dios le mandó
por ser mal hablado ese labrador.
Caminaron más adelante y otro labrador que vieron
le ha preguntado la Virgen: - Labrador, ¿qué estás haciendo? -
15 Y el labrador dice: - Señora, sembrando
un pejual de trigo para mi otro año.
- Vente mañana a segar lo y no tengas detención
que esto un milagro que hace Jesucristo redentor.
Si por mi vinieran un caso preguntando,
20 que estando sembrando tú dirías que sí,
que estando sembrando pasé por aquí.-
El labrador muy contento a la noche fue a su casa
y a la mujer se lo cuenta de todo lo que le pasa
y la mujer dice: - Eso no pue ser,
25 en tan poco tiempo sembrar y coger.-
A la mañana siguiente el labrador fue a la plaza
en busca de segadores porque el trigo se le pasa.
Y estando segando fueron por allí.
Llegaron allí preguntando que si pasó por allí.
30 El labrador le responde: - Cierto que los vi
estando sembrando pasó por aquí.

50:1

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
26 hemistiquios.

Camina la Virgen Pura de Egipto para Belén
y en la mitad del camino el Niño tenía sed.
- No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
que vienen los ríos turbios y no se puede beber.
5 Allá arriba en aquel alto hay un ciego naranjué.
Ciego que la está guardando, qué daría ciego por ver.
- Ciego mío, ciego mío, que una naranja me des,
una naranjita chica para el Niño entretener.
- ¡Ay, señora!, sí, señora, coja la que quiera usted.-
10 Mientras más cogía la Virgen más crecía el naranjué.
Apenas se fue la Virgen, el ciego comienza a ver.
- ¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?-
Ha sido la Virgen Pura que va de Egipto para Belén.

50:2

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Cristina Pérez Jiménez (47 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
46 hemistiquios.

La Virgen va caminando con su esposo san José.
Como el camino es tan largo pide el niño de beber.
- No pidas agua, mi vida, que no se puede beber,
que los ríos vienen turbios y no se puede beber.-
Más p' adelante, más p' adelante hay un viejo que no ve.
- Viejo, dame una naranja para el niño entretener.
- Coja todas las que quiera para el niño entretener.
- ¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?-
Era la Virgen María con su esposo san José.

50:3

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
26 hemistiquios.

La Virgen va caminando con su niño y san José
y en la mitad del camino pidió el niño de beber.
- No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi bien,
que los ríos vienen turbios y no se puede beber.-
5 Allá arriba en aquel alto hay un viejo naranjel
y el hombre que lo cuidaba es un ciego que no ve.
- Deme, ciego, una naranja para el niño entretener.
- Entre usted, señora, y coja las que hubiere menester.-
La Virgen, como es prudente, no cogía más que tres
10 y el niño, como es muy niño, no cesaba de coger.
La Virgen, cuando se aleja, el ciego comienza a ver.
-¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?
- Ha sido la Virgen María que va camino a Belén.

50:4

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226: 4

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Recitado sin música).
26 hemistiquios.

La Virgen va caminando caminito de Belén
y en la mitad del camino pide el Niño de beber.
- No pidas agua, mi vida no pidas agua, mi bien,
que los ríos vienen turbios y no se puede beber.
5 Caminemos más p'alante que hay un huerto naranjel,
que hay un ciego que lo guarda, que hay un ciego que no ve.
- Ciego, dame una naranja para callar a Manuel.
- Entra usted, señora, y coja para el niño y para usted.

Y la Virgen por ser tímida, sólo ha recogido tres.
10 Cuando se alejó del huerto el ciego ha empezado a ver.
- ¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?
Ha sido la Virgen María y su esposo San José,
que caminan con el Niño caminito de Belén.

50:5

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226: 5

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada)
24 hemistiquios.

Camina la Virgen pura camina para Belén,
en la mitad del camino pide el Niño de beber.
- No pidas agua, mi vida no pidas agua, mi bien,
que vienen los ríos turbios y no se puede beber.
5 Caminemos más adelante que hay un huerto naranjel,
es un viejo el que lo guarda, es un viejo que no ve.
- Viejo, dame una naranja para callar a Manuel.
- Entra, usted, señora, y coge para el niño y para usted.
Mientras más cogía el Niño más cargaba el naranjel
10 y a la salida del huerto el viejo ha empezado a ver.
- ¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?
Era la Virgen María y su esposo San José.

50:6

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla
Rodríguez (64 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
28 hemistiquios.

La Virgen sale de Egipto, de Egipto para Belén,
 y en la mitad del camino pidió el niño de beber.
 - No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi bien,
 que los ríos están muy turbios y no se puede beber.-
 5 Allí arriba en la montaña hay un rico naranjel,
 y el cuidador que lo cuida es un ciego que no ve.
 - Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
 - Entre usted, señora, y coja las que fuera menester.-
 La Virgen como es tan pura nada más que cogió tres.
 10 Una se la dio a su niño otra le dio a san José,
 y otra se quedó con ella para probarla también.
 Al llegar a la montaña el ciego ha empezado a ver.
 - ¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien? -
 Ha sido la Virgen pura que iba para Belén.

50:7

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:7

Versión de **Fuentes de Andalucía** (ay. Fuentes de Andalucía; p.j. Écija; comarca: Campiña Sevillana) de Rosario Galán Talavera (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, agosto de 1994. (Música registrada).

32 hemistiquios.

Caminito, caminito, caminito de Belén.
 Como el camino es tan largo, pidió el niño de beber.
 No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi bien,
 que los ríos bajan turbios y no se puede beber.
 5 Más arribita hay un huerto y en el huerto un naranjel.
 Y el guardador que lo guarda es un ciego que no ve.
 - Ciego, deme una naranja, para el niño entretener.
 - Entre usted, señora y coja la que sea menester.-
 La Virgen, como es tan corta, sólo pudo coger tres.
 10 Uno le dio a su niño, otra le dio a san José
 y otra se ha quedado ella para probarla también.
 A la salida del huerto empezó el ciego a ver.
 - ¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien? -
 Ha sido la Virgen pura y su esposo san José,
 15 con el niño de la mano caminaban pa Belén.
 Con ellos también nosotros nos iremos a Belén.

50:8

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:8

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).

24 hemistiquios.

La Virgen va caminando de Egipto para Belén
y en la mitad del camino al niño le ha dado sed.
Allá arriba en la montaña hay un rico naranjú
y el cuidador que lo cuida es un ciego que no ve.
5 - Ciego, deme una naranja para el niño entretener.
- Entre usted, señora, y coja las que sea menester.-
La Virgen, como es prudente, tan sólo ha cogido tres:
una le da al niño Dios, otra le dio a san José,
otra se quedó con ella para probarla también.
10 Cuando la Virgen se ha ido dice el ciego que ya ve.
- ¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?
- Ha sido la Virgen María y su esposo san José.

50:9

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:9

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

24 hemistiquios.

La Virgen va caminando, caminito de Belén,
a la mitad del camino al niño le ha entrado sed.
Los ríos iban muy turbios y no se podía beber
y en lo alto de aquel cerro hay un ciego naranjel.
5 - Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
- Coja usted las que usted quiera, -dice el ciego a san José.-
La Virgen como es tan pura nada más que cogió tres,
una le dio a su niño y otra le dio a san José
y otra se quedó en la mano para probarla también.

- 10 Al revolver de una esquina el ciego empezó a ver.
 - ¿Quién ha sido esa señora, que me ha hecho a mí de ver?
 - Ha sido la Virgen pura que va camino a Belén.*

* Los hemistiquios impares se repiten y tras los pares se canta el estribillo:
*Caminandá y anda, niño,
 camina, niño y andá.*

50:10

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:10

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Cañete Cortés (62 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 26 hemistiquios.

- La Virgen sale de Egipto, de Egipto para Belén
 y en medio del caminito pide el niño de beber.
 - No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi ser,
 que los ríos están muy turbios y no se puede beber.-
 5 Allí arribita, arribita, hay un ciego naranjel.
 - Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
 - Entra, señora, y coja las que es menester.-
 La Virgen, como es tan corta, cogió nada más que tres,
 una le da a su hijo y otra le da a san José,
 10 otra se queda con ella para probarla también.
 Apenas sale de allí dice el ciego que ya ve.
 - ¿Quién será esa señora que me ha hecho tanto bien?
 - Es la Virgen María con el patriarca señor san José.

50:11

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:11

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Peña Sevillano (55 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
 28 hemistiquios.

La Virgen va caminando, va caminando a Belén
 y en la mitad del camino pide el niño de beber.
 - No pidas agua, mi vida, no pidas agua, Manuel,
 que los ríos vienen turbios y no se puede beber.-
 5 Y allí arribita, arribita, hay un huerto naranjel
 que hay un ciego que lo guarda, pobrecito que no ve.
 - Ciego, dame una naranja para el niño entretener
 - Entre usted, señora y coja las que quiera usted coger.-
 La Virgen, como es tan pura, nada más que cogió tres:
 10 una le dio a su hijo, otra le dio a san José
 y otra se quedó con ella para probarla también.
 Y a la salida del huerto dice el ciego que ya ve.
 - ¿Quién será esa señora que me ha hecho tanto bien?
 - Será la Virgen María que va camino a Belén.

* Al cantar se repiten los primeros hemistiquios y tras los segundos se canta:
Olé, olé, holanda, olé, holanda ya se ve, ya se ve, ya se ve / ya se fue.

50:12

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:12

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada)
 28 hemistiquios.

Cuando san José y María caminaban pa Belén
 en la mitad del camino al niño le ha dado sed.
 - No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
 que vienen los ríos turbios y no se pueden beber.-
 5 Caminamos más p'alante, que hay un verde naranjel,
 que es un ciego que lo guarda, que es un ciego que no ve.
 - Ciego, dame una naranja para callar a Manuel.
 - Entra usted, señora, y coge para el niño y para usted.-
 La Virgen como es tan Virgen ha cogido sólo tres,
 10 el niño como es tan niño no paraba de coger.
 Mientras más cogía el niño más cargaba el naranjel.
 A la salida del huerto empezó el ciego a ver.
 - ¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto ver?
 - Será la Virgen María y su esposo san José.

50:13

LA VIRGEN Y EL CIEGO (é)

0226:13

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Fernández Garrido (65 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
32 hemistiquios.

La Virgen iba caminando caminito de Belén
y en la mitad del camino pide el niño de beber.
- No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi bien,
que corren los ríos turbios y no se puede beber.-
5 En siguiendo más adelante hay un huerto naranjel
y el guardador que lo guarda es un ciego que no ve.
- Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
- Entra usted, señora, y coje para el niño y para usted.-
La Virgen, como era Virgen, no cogió na más que tres,
10 una le dio a su hijo y otra a su esposo José
y otra se quedó con ella para apaciguar la sed.
El niño, como era niño, todas las quería coger.
En siguiendo más p' adelante el ciego empezó a ver.
- ¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?
15 - Ha sido la Virgen María y su esposo san José,
ha sido la Virgen María que va camino a Belén.

51:1

LA DIVINA PANADERA (estróf.)

5555:1

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)
8 hemistiquios.

La Virgen iba a moler por una honda cañada
con la nieve a la rodilla de nueve meses preñada.
Que ya ya ya yay, viva la Virgen pura,
que ya ya ya yay, viva la Nazarena,
que ya ya ya yay, viva el niño de Dios,

que ya ya ya yay, viva la Nochebuena, que ya.
 La Virgen iba a moler, se halló el molino cerrado
 4 - Abre, molinero, abre, por Jesús Sagramentao.
Que ya ya ya yay, viva la Virgen pura,
que ya ya ya yay, viva la Nazarena,
que ya ya ya yay, viva el niño de Dios,
que ya ya ya yay, viva la Nochebuena, que ya.

52:1

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
 42 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
 no dirás que trae frío porque el pobre viene en cueros.
 - Po dile que entre, se calentará
 porque en esta tierra no hay caridad,
 5 ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá.-
 Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba
 le preguntó la señora de qué tierra y de qué patria.
 - Mi madre del cielo, mi padre también.
 Yo bajé a la tierra para padecer.
 10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor.
 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón;
 mi cama es el suelo desde que nací
 y hasta que me muera debe de se(r) así.
 -Niño, si quieres comer, te sacaré de contado
 15 y te quedarás aquí como un niño regalado.-
 Y responde el niño: - Eso no, señora,
 que tengo una madre, que el cielo la adora.-
 Al otro día de mañana el niño se levantó
 a decirle a la señora que se quedara con Dios,
 20 que se iba al cielo, que ésa era su casa
 adonde iremos todos a darle las gracias.

52:2

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:2

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de África Álvarez Fernández (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
34 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que sol bello,
yo digo que traerá frío porque el pobre viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra no hay caridad,
5 ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá.-
Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba
le preguntó la patrona de qué tierra era su patria.
- Mi madre del cielo, mi padre también,
yo bajé a la tierra para padecer.
10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor.
- No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón
y siempre lo ha sido desde que nací
y hasta que me muera ha de ser así.-
Al otro día de mañana el niño se levantó
15 a decirle a la señora que se quedara con Dios,
que se iba al cielo, que aquélla es su casa
adonde iremos todos a darle las gracias.

52:3

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Pérez Gálvez (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
24 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el rey bello,
yo digo que tiene frío porque el pobre viene en cueros.
- Pos dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad

porque la que había se ha acabado ya.-
 5 Entra el niño y se calienta, conforme se calentaba
 le pregunta la patrona que de qué tierra y qué patria.
 - Mi madre del cielo, mi padre también,
 yo bajé a la tierra para padecer.
 - Hazle la cama a este niño en la alcoba y con primor.
 10 - Señora, no me la haga, que mi cama es un rincón.
 Mi cama es el suelo desde que nací
 y hasta que me muera ha de ser así.

52:4

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 23 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
 parece que tiene frío porque viene medio en cueros.
 - Pues dile que entre, se calentará
 porque en esta tierra ya no hay caridad.-
 5 Entra el niño y se sentó y estándose calentando
 le pregunta la patrona de qué tierra y de qué barrio.
 - Mi madre del cielo, mi padre también,
 yo vine a la tierra para padecer.
 - Hazle la cama a este niño con esmero y con primor.
 10 - No me la haga, señora, que mi cama es un rincón
 desde que nací
 y hasta que me muera ha de ser así.

52:5

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:5

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Gómez Muriana (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
 32 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
yo digo que traerá frío porque el pobre viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad
porque la que había se ha acabado ya.-
- 5 Entra el niño y se asentó y apenas se calentaba
le pregunta la patrona de qué tierra y de qué patria.
- Mi madre del cielo, mi padre también,
yo bajé a la tierra para padecer.
- Hazle la cama a este niño en la alcoba y con primor.
- 10 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama en el suelo desde que nací,
hasta que me muera tendrá que se(r) así.-
Al otro día de mañana el niño se alevantó
a decirle a la patrona que se quedara con Dios,
- 15 que se iba al cielo adonde era su casa,
donde iremos todos a darle las gracias.

52:6

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:6

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

26 hemistiquios.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
No digo que tenga frío porque el pobre viene encueros.
- Pues dile que entre, se calentará,
porque en esta tierra ya no hay caridad.
- 5 Y nunca la habido y nunca la habrá.-
Entra el niño y se calienta y mientras que se calentaba
le pregunta la patrona: - ¿De qué tierra y de qué patria?
- Mi padre del cielo, mi madre también,
yo bajé a la tierra para padecer.
- 10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor.
- No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama es un rincón desde que nací,
y hasta que me muera ha de ser así.

52:7

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
21 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más bonito que el sol bello,
yo creo que tiene frío porque el pobre viene encueros.
- Pos dile que entre, se calentará.-
Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba
5 le pregunta la señora de qué tierra y de qué patria.
- Mi padre del cielo, mi madre también,
yo bajé a la tierra para padecer.
- Hazle la cama a este niño con esmero y con primor.
- No me la haga, señora, que mi cama es un rincón
10 desde que nací,
hasta que en cruz muera ha de ser así.

52:8

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:8

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
23 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
que dice que tiene frío porque el pobre viene encueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad.-
5 Entra el niño y se sentó y apenas se calentaba
le pregunta la señora de qué tierra o de qué patria.
- Mi madre del cielo, mi padre también,
yo he bajao a la tierra para padecer.
- Hazle la cama a este niño con aseo y con primor.
10 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Desde que nací
y hasta que me muera ha de ser así.

52:9

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:9

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Llamas Pedraza (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
34 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
yo digo que trae frío porque el pobre viene encueros.
- Pos dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad
5 y la que había se ha acabado ya.-
Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba
le pregunta la patrona: - ¿De qué tierra y de qué patria?
- Mi padre del cielo mi madre también,
yo bajé a la tierra para padecer.
10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor.
- No me la haga, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama es el cielo desde que nací
y hasta que me muera ha de ser así.-
Al otro día de mañana el niño se levantó
15 y le dijo a la patrona que se quedaran con Dios.
- Que me voy al cielo porque es mi casa,
allí iremos todos a darle las gracias.

52:10

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0176:10

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de
Adultos. (Ver índice de informantes).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
34 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello.
Yo digo que tendrá frío porque el pobre viene encueros.
- Pos dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad,
5 porque la que había se ha acabado ya.-

Entró el niño y se asentó y apenas se calentaba
 le pregunta la patrona de qué tierra y de qué patria.
 - Mi madre del cielo, mi padre también,
 yo bajé a la tierra para padecer.
 10 - Hazle la cama a este niño con alcoba y con primor.
 - No me la haga, señora, que mi cama es un rincón,
 mi cama es el suelo desde que nací,
 hasta que me muera ha de ser así.-
 Al otro día siguiente el niño se levantó
 15 diciéndole a la patrona que se quedara con Dios.
 - Yo me voy al cielo que aquella es mi casa,
 adonde iremos todos a darle las gracias.

52:11

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0512:11

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
 41 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
 yo digo que traerá frío porque el pobre viene encueros.
 - Pos dile que entre, se calentará
 porque en esta tierra ya no hay caridad,
 5 y nunca la habido y nunca la habrá.-
 Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba
 le preguntó la patrona de qué tierra y de qué patria.
 - Mi madre del cielo, mi padre también,
 yo bajé a la tierra para padecer.
 10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba y con primor.
 - No la haga usted, señora, que mi cama es un rincón,
 mi cama es el suelo desde que nací,
 y hasta que me muera ha de ser así.-
 Y al otro día de mañana estaba el niño en la puerta
 15 con dos costales de trigo y en las manos dos pesetas.
 - Toma usted la paga
 que se la di anoche por la madrugada.-
 Al otro día de mañana el niño se alevantó
 y le dijo a la patrona que se quedara con Dios,
 20 que me voy al cielo que el cielo es mi casa,
 y allí iremos todos a darle las gracias.

52:12

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:12

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Montesinos Pérez (25 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.123.

26 hemistiquios.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
me parece que trae frío porque el ángel viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad
5 porque la que había se ha acabado ya.-
Estándose calentando las lágrimas se le caen.
- Dime, niño, por qué lloras. – Porque he perdido a mi madre.
Señorita mía, si usted me dijera dónde la encontrara
de rodillas fuera hasta que la hallara.
10 - Hazle la cama a ese niño y la alcoba con primor
- No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón,
mi cama es el suelo desde que nací,
hasta que me muera ha de ser así.

52:13

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:13

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

34 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
de seguro que tie frío porque viene medio encueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en este tiempo ya no hay caridad,

- 5 porque la que había se ha acabado ya.-
 Entró el niño y se sentó para que se calentara,
 le preguntó la patrona de qué tierra y de qué patria.
 - Mi madre del cielo, mi padre también,
 yo vine a la tierra para padecer.-
- 10 La señora le contesta haciéndose descuidada:
 - ¿Tú te quieres quedar en casa como hijo destinado?
 - Dios le dé las gracias, por eso, señora.
 Yo tengo una madre, que el cielo la adora.
 - Niña, hazle tú la cama en la alcoba con primor.
- 15 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
 Mi cama es el suelo desde que nací
 y hasta que me muera ha de ser así.

52:14

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:14

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Mercedes Hidalgo Martín (58 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 18 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
 yo diré que tiene frío porque el pobre viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará
 porque en esta tierra ya no hay caridad
- 5 porque la que había se acabado ya.-
 Estándose calentando las lágrimas se le caen.
- Dime, niño, por qué lloras. - Porque he perdido mi madre.
 - Si usted me dijera dónde la encontrara
 de rodillas fuera hasta que la hallara.

52:15

MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (estróf.)

0179:15

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Fernández Garrido (65 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
26 hemistiquios.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
yo diré que tendrá frío porque el pobre viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caridad,
5 la poca que había se ha acabado ya.-
Entra el niño y se calienta, las lágrimas se le caen.
- Dime, niño, por qué lloras. – Porque he perdido a mi madre.
Mi madre en el cielo, mi padre también,
yo quedé en la tierra para padecer.
10 - Hazle la cama a este niño en la alcoba con primor.
- No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama es el suelo desde que nací
y hasta que me muera ha de ser así.

53:1

EL NIÑO DIOS PERDIDO Y HALLADO EN EL TEMPLO (estróf.)

0605:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- María dice a José: - ¿No se fue el niño contigo?
Que desde que no lo veo el corazón me ha partido.
Mi hijo querido, mi prenda adorada,
vamos a buscarlo por calles y plazas.-
5 Salen a buscar al niño por las calles y las plazas
y a todo aquél que veían por el niño preguntaban,
que si no habían visto al sol de los soles,
al que nos ilumina con sus resplandores

I. ROMANCES DEVOTOS

I.2. PASIÓN DE CRISTO

54:1

LA VIRGEN VESTIDA DE COLORADO (á-o)

0226:1

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

8 hemistiquios.

Este colegio está abierto, nunca lo veo cerrado,
pasó la Virgen María vestida de colorao.
El vestido que llevaba todo lo lleva manchao
de la sangre de Jesús que allí la había derramao.

I.ROMANCES DEVOTOS

I.3. VIDAS DE SANTOS E INTERVENCIONES MILAGROSAS

55:1

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

96 hemistiquios.

- Antonio, divino Antonio, suplícale a Dios inmenso,
que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento,
para que mi lengua publique el milagro
que en el huerto obraste a edad de ocho años.
- 5 Desde niño fue nacido con grande temor de Dios,
de su padre declinado y del mundo admiración.
Fue caritativo y perseguidor de todo enemigo con mucho rigor.
Su padre era un caballero cristiano honrado y prudente
que mantenía su casa con el sudor de su frente.
- 10 Por la mañana un domingo, como siempre acostumbraba
se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba.
Y le dijo Antonio: - Ven acá, hijo amado,
mira que tengo que darte un recado.
Mientras que yo estoy en misa gran cuidado has de tener.
- 15 Mira que los pajaritos, todo lo echan a perder.
Entran en el huerto, pican el sembrado,
por eso te encargo que tengas cuidado.-
Cuando se ausentó su padre y a la iglesia se marchó,
Antonio quedó al cuidado y a los pájaros llamó:
- 20 - Para que yo mejor pueda cumplir con mi obligación
voy a encerraros a todos dentro de esta habitación.-
Al volver el padre de misa: - ¿Qué tal, Antoñito,
te has portado bien con los pajaritos?
- 25 - Padre, no tenga cuidado, padre, no tenga cuidado,
que para que no hagan daño todos los tengo encerrados.-
El padre que vio milagro tan grande
al señor obispo trató de avisarle.
Ya viene el señor obispo con grande acompañamiento,
quedando todos confusos al ver tan grande portento.
- 30 - Abrid las ventanas, puertas a la par,
por ver si las aves se quieren marchar.
Antonio les contestó: - Señores nadie se agravie
que los pájaros no salen mientras que yo no lo mande.-
Se puso en la puerta y les dijo así:

- 35 - Vayan pajaritos ya podéis salir.
Salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y gansas,
gávilanes y avutardas, lechuzas, mochuelos y grajas.
Salgan las hurras, tórtolas y perdices,
palomas, gorriones y las codornices.-
- 40 Al instante que salieron todas juntitas se ponen
escuchando a San Antonio para ver lo que dispone.
Antonio les dijo: - Vayan por los montes,
riscos y los prados y no entrar al sembrado
que mi padre ha dicho que tenga cuidado.-
- 45 Al tiempo que echan el vuelo cantan con gran alegría
despidiéndose de Antonio y toda su compañía.
El obispo que vio milagro tan grande
por diversas partes mandó publicarle.

55:2

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:2

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
94 hemistiquios.

- Antonio, divino Antonio, suplicar a Dios inmenso
que por tu gracia divina alumbre tu entendimiento
para que tu obra recobre el milagro
que en el huerto obraste de edad de ocho años.
- 5 Desde niño fue criado con mucho temor de Dios,
muy querido de sus padres y del mundo admiración.
Fue caritativo y perseguidor
de todo enemigo con mucho rigor.
- 10 Su padre era un caballero cristiano, honrado y prudente
que mantenía su casa con el sudor de su frente.
Y tenía un huerto donde recogía
cosechas de frutos que el tiempo traía.
- 15 Una mañana un domingo, como siempre acostumbraba,
se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba
y le dijo así: - Escucha, hijo amado,
ven p'acá que tengo que darte un encargo.
Mientras yo estoy en misa buen cuidado has de tener,
mira que los pajaritos todo lo echan a perder,

20 entran en el huerto, pican el sembrado,
 por eso te encargo que tengas cuidado.
 Antonio le dice al padre: - Padre, no tengas cuidado.-
 Cuando vio salí a su padre todos los mandó a callar.
 Llegó su padre a la puerta y le empezó a preguntar:
 - Dime, hijo amado, ¿qué tal, Antoñito?
 25 ¿Has cuidado bien de los pajaritos? -
 Antonio le dice al padre: - Padre, no tenga cuidado,
 que para que no hagan daño todos los tengo encerrados.-
 El padre que vio milagro tan grande
 al señor obispo trató de avisarle.
 30 Ya está aquí el señor obispo con grande acompañamiento
 al ver tan grande el milagro y tan grande su talento.
 Abrieron ventanas, puertas a la par
 a ver si las aves se querían marchar.
 Antonio les dijo: - Señores, nadie se agravie,
 35 que los pájaros no salen mientras que yo no lo mande.-
 Se puso en la puerta y les dijo así:
 - Vayan, pajaritos, ya podéis salir,
 salga el cuco y el milano la pastora y andarríos
 avutardas y lechuzas canario, lechuza y mirlo,
 40 salgan las urracas y las calderinas,
 palomas, gorriones y las golondrinas.-
 Abrieron ventanas y les dijo así:
 - Vayan , pajaritos ya podéis salir,
 no entrar en el monte ni entrar en el prado,
 45 irse por los ríos, altos y los bajos.-
 El obispo que vio milagro tan grande
 por todo el mundo mandó a publicarle.

55:3

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:3

Versión de **La Puebla** (com. Campiña Sevillana) de Pilar Sánchez Raya (47 a) y Lucía Sánchez Gómez (45 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, agosto de 1984. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, pp.125-126.

118 hemistiquios.

Antonio, divino Antonio, suplicad a Dios inmenso
 que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento
 para que mi lengua refiera el milagro
 que en el huerto obraste de la edad de ocho años.
 5 Desde niño fue nacido con mucho temor de Dios,
 de su padre estimado en mucha educación.
 Fue caritativo y perseguidor
 de todo enemigo con mucho rigor.
 El padre era un caballero cristiano, honrado y prudente
 10 que mantenía su casa con el sudor de su frente.
 Y tenía un huerto de donde cogía
 cosechas y frutos que el tiempo traía.
 Una mañana un domingo, como siempre acostumbraba,
 se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba
 15 y le dijo Antonio: - Ven acá, hijo amado,
 escucha que tengo que darte un recado.
 Mientras que yo estoy en misa gran cuidado has de tener,
 mira que los pajarillos todo lo echan a perder,
 entran en el huerto, pican el sembrado,
 20 por eso te encargo que tengas cuidado.
 Mientras su padre se ausentó, a la iglesia se marchó,
 Antonio quedó cuidando y a los pájaros llamó.
 - Venid, pajaritos, no picad el sembrado
 que mi padre ha dicho que tenga cuidado.
 25 Por aquellas cercanías ningún pájaro quedó
 porque todos acudieron a lo que Antonio mandó.
 Lleno de alegría san Antonio estaba
 y los pajaritos alegres cantaban.
 Al ver venir a su padre luego los mandó a callar.
 30 Llegó su padre a la puerta y comenzó a preguntar:
 - Dime, hijo amado, ¿qué tal, Antoñito?
 ¿Has cuidado bien de los pajaritos? -
 Antonio le contestó: - Padre, no tenga cuidado,
 que para que no hagan nada a todos los tengo encerrados.-
 35 El padre que vio milagro tan grande
 al señor obispo trató de avisarle.
 Acudió el señor obispo con grande acompañamiento,
 quedaron todos confusos al ver tan grande portento.
 Abrieron ventanas, puertas a la par
 40 por ver si las aves querían volar.
 Antonio les dijo a todos: - Señores, nadie se alarme,
 los pájaros no se marchan hasta que yo no lo mande.-
 Se puso en la puerta y les dijo así:
 - Vayan, pajaritos, ya podéis salir,
 45 salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y garzas,

gavilones y avutardas, lechuzas, mochuelos y grajos,
 salgan las urracas, tórtolas, perdices,
 palomas, gorriones y las codornices.
 Salgan el cucu y el milano forzapatos y andarríos,
 50 salgan los verdones y las corderillas
 y las conjugadas y las golondrinas.
 Al instante que salieron todas juntitas se ponen
 escuchando a san Antonio para ver qué dispone.
 Antonio les dice: - No entréis en sembrado,
 55 marchad por los campos, por montes y prados.
 Al tiempo de alzar el vuelo cantan con dulce alegría
 despidiéndose de Antonio y de su ilustre compañía.
 Antonio bendito, por tu intercesión,
 todos merezcamos la eterna mansión.

55:4

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:4

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Ayora Castro (77 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, febrero de 1981, en *El Romancero de Marchena*
(Repertorio y estudio), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 159.
 108 hemistiquios.

Antonio, divino Antonio, suplicad a Dios inmenso
 que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento
 para que mi lengua refiera el milagro
 que tú restauraste de edad de ocho años.
 5 De su padre muy querido con mucho temor a Dios.
 de su padre muy querido y del mundo admirado,
 caritativo y perseguidor
 de mucho enemigo, con mucho rigor.
 Su padre era un caballero cristiano, honrado y prudente
 10 que mantenía su casa con el sudor de su frente.
 Y tenía un huerto en donde cogía
 Cosechas del fruto que el tiempo traía.
 Una mañana un domingo, como siempre acostumbraba,
 se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba
 15 y le dice a Antonio: - Escucha, hijo amado,
 escucha que tengo que darte un recado.

Mientras que yo voy en misa gran cuidado has de tener,
 mira que los pajarillos todo lo echan a perder,
 se entran en el huerto, pisan el sembrado,
 20 por eso te advierto que tengas cuidado.
 Cuando se marchó su padre, a la iglesia se marchó
 Antonio quedó cuidando y a los pájaros llamó.
 - Venid, pajarillos, no piquéis el sembrado
 que mi padre ha dicho que tenga cuidado.
 25 Para yo cumplir bien, cumplir con mi obligación
 todos los voy a meter dentro de esta habitación.
 Antonio bendito alegre que estaba
 y los pajarillos alegres cantaban.
 Cuando vio veni(r) a su padre todos los mandó a callar.
 30 - ¿Qué tal, hijo mío, ¿qué tal, Antoñito?,
 ¿has cuidado bien de esos pajarillos? -
 Entonces respondió Antonio: - Padre, no tenga cuidado,
 que para que no den daño todos los tengo encerrados.-
 El padre que vio milagro tan grande
 35 al señor obispo trató de avisarle.
 Ya está aquí el señor obispo con todo su acompañamiento,
 todos quedaron confusos con tan gran acontecimiento.
 Abrieron ventanas, puertas a la par
 pa ver si las aves ya querían volar.
 40 Entonces respondió Antonio: - Señores, nadie se agrave,
 que los pájarillos no salen hasta que yo no lo mande.-
 Se puso en la puerta y diciendo así:
 - Ea, pajaritos, ya podéis salir,
 vengan cigüeñas con orden, codornices y perdiz,
 45 vengan berbejones y el avefría
 canarios, gorriones y la golondrina.
 A puntito de las doce todos juntitos se ponen
 a decirle a san Antonio para ver lo que dispone.
 - Andad por los ríos y también los prados
 50 y tened cuidado de no entra(r) en ningún sembrado.-
 Todos arrancan el vuelo cantando con alegría
 despidiéndose de Antonio y de toda su compañía.
 Antonio bendito, por tu salvación,
 que nos des la gloria y la bendición.

55:5

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:5

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Encarnación Martín Castillo (71 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

72 hemistiquios.

- Divino Antonio, precioso, suplicó a Dios inmenso
que por tu gracia divina alumbra lo(s) entendimientos
para que mi lengua declare un milagro
que en el huerto hiciste de edad de ocho años.
- 5 Este niño fue criado con mucho temor a Dios,
de su padre fue estimado y del mundo la admiración.
Y un domingo de mañana, como siempre acostumbraba,
se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba
y le dijo: -Antonio, escucha, hijo amado,
- 10 escucha, que tengo que darte un encargo.
Por aquellas cercanías ningún pájaro quedó
porque todos acudieron cuando Antonio los llamó
Y para mejor cumplir con toda su obligación
y a todos mandó entrar en una habitación
- 15 Lleno de alegría san Antonio estaba
y los pajaritos alegres cantaban.
Y al ver de venir su padre a todos mandó callar,
llega su padre a la puerta y le empieza a preguntar:
- ¿Qué tal, Antoñito, qué tal, hijo mío?
- 20 ¿Has cuidado bien de los pajaritos?
- Padre, he tenido cuidado para que no hicieran daño,
todos los tengo encerrados dentro de esta habitación.-
Y el padre que vio milagro tan grande
al señor obispo trató de avisarle.
- 25 Ya está aquí el señor obispo con todo su acompañamiento.
Todos quedaron conformes al ver tan grande el portento
y dice Antoñito: - Señores, nadie se agravie
que los pájaros no salen hasta que yo no lo mande.
Anda, pajaritos, ya podéis salir:
- 30 y la codorniz,
salgan berbeones y las golondrinas,
canarios, gorriones y las avefrías.-
Y al puntito que salieron todos juntitos se ponen
esperando a san Antonio para ver lo que él dispone.
- 35 - Marchar por los ríos, las sendas y prados
cuidao con picar en ningún sembrado.

55:6

SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS (estróf.)

0194:1

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

100 hemistiquios.

- Divino Antonio, precioso, repícale a Dios si miento,
que por tu gracia divina alumbra mi entendimiento
para que mi lengua prefiera en mis labios
y en el huerto hiciste de edad de ocho años.
- 5 Mi padre era un caballero, honrado, pobre y decente
que mantenía su casa con el sudor de su frente
y tenía un huerto que él le cogía
cosecha de frutos que el campo traía.
- 10 Una mañana domingo como siempre acostumbraba
se marchó su padre a misa, cosa que nunca olvidaba
y le dice: - Antonio, ven acá, hijo amado,
que antes de marcharme quie(r)o darte un recado:
mientras que yo estoy en misa bien cuidado has de tener,
mira que los pajaritos todo lo echan a perder,
- 15 entran en el huerto, pican el sembrado,
por eso te digo que tengas cuidado.
- Para que yo mejor pueda cumplir con mi obligación
los voy a meter a todos dentro de esta habitación.-
Y los pajaritos alegres cantaban
- 20 mientras san Antonio él contento estaba
y ve de veni(r) a su padre todos los mandó callar.
El padre llegó a su casa ha empezado a preguntar:
- ¿Qué tal, hijo amado, qué tal, Antoñito,
has cuidado bien de los pajaritos?
- 25 - Padre, no tenga usted pena, padre, no tenga cuidado,
que pa que no le hagan daño aquí los tengo encerrados.-
El padre que vio milagro tan grande
al señor obispo trata de avisarle.
Ya está aquí el señor obispo y grande acompañamiento,
- 30 todos quedaro(n) admirados al ver tan grande el intento.
Abrieron ventanas puertas a la par
a ver si las aves se querían marchar.
Entonces contesta Antonio: - Señores, nadie se agravie,
los pájaros no se marchan hasta que yo no lo mande.-

- 35 Se pone en la puerta y les dice así:
 - Vaya, pajaritos, ya podéis salir,
 salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y garzas,
 gavilanes y avutardas, lechuzas, mochuelo y grajas,
 40 salga el cuco y el milano, burlas, pastoras del río
 canarios y ruiseñores, tordos, garrafos y mirlos,
 salgan calderinos, también calderones,
 palomas, golondrinas y los gorriones.-
 Al instante que salieron todos juntitos se ponen
 esperando a san Antonio a ver lo que éste dispone.
- 45 San Antonio dice: - No entra(d) en el sembrado
 tira(d) por los montes, ri(s)cos y los prados.-
 Al instante que salieron volaban con alegría
 despidiéndose de Antonio, de toda su compañía
 El señor obispo al ver tal milagro
 50 por señora piedad manda comunicarlo.

56:1

SANTA CATALINA (á-a)

0126:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida en 1880. No constan datos sobre la persona que informa.

Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), pág. 305.

28 hemistiquios.

- Por las barandas der cielo se pasea una sagala
 bestida de azur y blanco que Catalina se yama.
 Su padre era un rey moro, su madre una renegada;
 todos los días qu' amanece su padre la castigaba.
- 5 - No me castigue usted, padre, que con Cristo estoy casada.-
 Mandó haser una rueda de cuchiyos y nabajas;
 estando la rueda en punto un marinero bogaba.
 - ¿Qué me das, marinerito, y te saco de esas aguas?
 - Te doy mis tres nabíos yenitos d' oro y de plata.
- 10 - No quiero tus tres nabíos yenitos d' oro y de plata;
 lo que quiero es que en muriendo a mí m' entregues el arma.
 - El arma es para mi Dios, que la tiene bien ganada,
 y er cuerpo para los peses que están debajo del agua;
 los güesos pa' r campanero que repica las campanas.

56:2

SANTA CATALINA (á-a)

0126:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Lugarda Hidalgo (88 a) y Josefina Conde (57 a). (Madre e hija)

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

18 hemistiquios.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba,
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
Ha mandado hace(r) una rueda de cuchillos y navajas.
- 5 Estando la rueda hecha Catalina arrodillada.
- Levántate Catalina que Jesucristo te llama.
- ¿Qué me quiere Jesucristo, que tan de prisa me llama?
- Para ajustarte las cuentas de la semana pasada.
- Las cuentas de la semana las tengo más que ajustadas.*

* Se repiten todos los hemistiquios y en la repetición de los pares se intercala *sí, sí*.

56:3

SANTA CATALINA (á-a)

0126:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Aguilar Galindo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).

16 hemistiquios.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba,
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
Ha mandado hace(r) una rueda de cuchillos y navajas.
- 5 Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada.
Escucha una voz del cielo que a Catalina la llama.
- Sube, sube, Catalina, que Jesucristo te llama.
- ¿Qué me quieres, Rey del Cielo, que tan de prisa me llamas?

56:4

SANTA CATALINA (á-a)

0126:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Flores (74 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba,
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
Ha mandado hace(r) una rueda de cuchillos y navajas.
5 Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada.
Ha bajado un ángel del cielo con su corona y su espada.
- Sube, sube, Catalina, que Jesucristo te llama.
- ¿Qué quieres, Jesucristo, que tan deprisa me llamas?
Para ajustarte la cuenta de la semana pasada.
10 La cuenta de la semana está ya más que ajustada.

56:5

SANTA CATALINA (á-a)

0126:5

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
12 hemistiquios

- Por la baranda del cielo se paseaba una dama
vestida de azul y blanco que Catalina se llama.
- Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama.
- ¿Para qué me quiere Jesucristo, que tan deprisa me llama?
5 - Para ajustarte las cuentas de la semana pasada.
- Las cuentas las tengo justas de la semana pasada.

56:6

SANTA CATALINA (á-a)

0126:6

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes)

Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).

12 hemistiquios.

Por las barandas del cielo se paseaba una dama

toda vestida de blanco, Catalina se llamaba.

- Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama.

- ¿Qué quiere, usted, Jesucristo, que tantísimo me llama?

5 - Vengo a ajustarte las cuentas de la semana pasada.

- Las cuentas las tengo hechas de la semana pasada.

56:7

SANTA CATALINA (á-a)

0126:7

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Belén Varo Moreno (11 a).

Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en *El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla)*, 1992, p.130.

10 hemistiquios.

En la baranda del cielo hay una dama sentada

Vestida de azul y blanco que Catalina se llama.

- Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama.

- ¿Para qué me quiere Jesucristo? - Para ajustarte las cuentas.

5 - Las cuentas las tengo justas de la semana pasada.

56:8

SANTA CATALINA (á-a)

0126:8

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Orellana Navarrete (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

12 hemistiquios.

En Cádiz hay una niña que Catalina se llama
todos los días de fiesta su madre la castigaba
porque no quería hacer lo que la madre mandaba
- Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama
5 para ajustarte una cuenta de la semana pasada
- Me la ha ajustado mi madre y no me ha sacado nada.

56:9

SANTA CATALINA (á-a)

0126:9

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a) y Manuela Andújar Bellido (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

10 hemistiquios.

En Cádiz hay una niña que Catalina se llama
- Levántate, Catalina, que Jesucristo te llama.
- ¿Para qué me quiere Cristo?
- Para ajustarte las cuentas de la semana pasada.
5 - Las cuentas las tengo justas de cuchillos y navajas.

57:1

LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO (á-a)

0214:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

31 hemistiquios.

Estando la pastorcita guardando las suyas cabras
alrededor de una peña, en el duro suelo estaba.
Vio bajar una nube de la corte sacrosanta
y en el medio de la nube vio bajar a tres damas.
5 Las dos vestidas de blanco, una sola de morada.
- Dime, niña pastorcita: -¿De quién son aquellas cabras?
- Tuyas son, Virgen María, tuyas son, Virgen sagrada.
- Dime, niña, ¿me conoces, que tan dulce y bien me hablas?
- Sí, señora, la conozco, que es usted la Virgen Santa.
10 La ha cogido de la mano y hasta el cielo la levanta
con trompetas y clarines, chinchirinelas y flautas.
El padre de aquella niña, muy afligido en su casa:
- Mucho se tarda y no viene la pastora con las cabras.-
Se oyó una voz en el aire que decía estas palabras:
15 - Pastor, recoge las cabras,
que la divina pastora está en el cielo coronada.

58:1

MARINERO AL AGUA (á-a)

0180:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

16 hemistiquios.

Estando un marinerito en su divina fragata,
al tiempo de echar la vela cayó el marinerito al agua.
Se le presenta el diablo, diciéndole estas palabras:
- ¿Qué me das marinerito, si te saco de estas aguas?

- 5 - Un anillito de oro, forrado de oro y plata.
 - Yo no quiero nada de eso. Yo lo que quiero es tu alma.
 - Mi alma es para María, que se la tengo guardada.
 Mi cuerpo es para los peces que está(n) en el fondo del agua.*

* Se canta repitiendo todos los hemistiquios con el estribillo: *re, mi, re, pon, pon.*

58:2

MARINERO AL AGUA (á-a)

0180:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de María Pinilla Rodríguez (64 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).

16 hemistiquios.

- Estando un marinerito en su divina fragata
 al tiempo de echar la ola cayó el marino al agua.
 Se le presenta el diablo diciéndole estas palabras:
 - ¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?
- 5 - Un anillito de oro, bordado de oro y plata.
 - Yo no quiero nada de eso, yo lo que quiero es tu alma.
 - Mi alma es para mi Dios, el corazón pa María,
 las tripas para los peces que está(n) en el fondo del agua.

58:3

MARINERO AL AGUA (á-a)

0180:3

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Rodríguez Cadenas (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

18 hemistiquios.

- Estando un marinerito en su divina fragata,
 al tiempo de echar la red el marinero fue al agua.
 Se le presenta el demonio diciéndole estas palabras:
 - ¿Qué me das, marinerito si te salvo de estas aguas?

- 5 - Yo te daría mi oro, todo mi oro y mi plata.
 - Yo no quiero tu riqueza, que lo que quiero es tu alma.
 - Mi alma no te la doy porque la tengo prestada,
 mi alma es para María que se la tengo guardada,
 mi cuerpo es para los peces que está(n) en el fondo del agua.

58:4

MARINERO AL AGUA (á-a)

0180:4

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

20 hemistiquios.

- Una tarde de verano con mi mulita fajada,
 al tiempo de echar la vela el marinero fue al agua.
 - ¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?
 - Por allí viene mi barco cargado de oro y plata.
 5 - Yo no quiero tu riqueza yo lo que quiero es tu alma.
 - Mi alma es para mi Dios que me la tiene encargada,
 mi corazón pa María, pa María soberana,
 mis tripas para los peces que van debajo del agua,
 mi cuerpo para el barquero que me saque de estas aguas,
 10 mi brazo pa el campanero, que repiquen las campanas.

58:5

MARINERO AL AGUA (á-a)

0180:5

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

16 hemistiquios.

Estando un marinerito echando su barca al agua,
 se ha presentado el demonio hablándole estas palabras:

- ¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?
- Por allí viene mi barca cargada de oro y plata.
- 5 - Yo no quiero tu riqueza, yo lo que quiero es tu alma.
- Mi alma es para Dios que me la tiene emprestada,
las tripas para los peces que hagan papel de estraza,
el corazón pa María que le sirva de medalla.

59:1

EL CURA Y LA PENITENCIA (ó)

0083:1

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Irene Pérez Hierro (68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
48 hemistiquios.

- Un cura siendo tan cura, de la religión de Dios,
se enamoró de una niña desde que la cristianó.
Como era en el invierno (es)taba sentadita al sol.
Por allí pasó el curita, por allí pasó el traidor.
- 5 - Dame de tu pelo, niña, de tu pelo dame amor.-
La niña, como es tan niña, se lo cortó y se lo dio.
La ha cogido de la mano, de la mano la cogió,
la metió en un cuarto oscuro sin la lunita ni el sol.
Al otro día por la mañana el cura se alevantó
- 10 a decir misa de doce, a decir misa mayor.
Estando diciendo misa del cielo abajó una voz:
- Quitate de ahí, curita, quítate de ahí, traidor,
que no puedes decir misa ni bendecir al Señor.-
Se ha marchado para Roma, para Roma se marchó
- 15 a contarle al Padre Santo todo lo que le pasó.
Le ha echado de penitencia, de penitencia le echó
que barrera los caminos de Zaragoza a Aragón.
Ya ha barrido los caminos de Zaragoza a Aragón.
- Ésa es poca penitencia pa la que me merezco yo.
- 20 Se ha echado él de penitencia, de penitencia él se echó
que se metiera en un horno de la primera calor.
Y estando metió en el horno del cielo abajó una voz:
- Quitate de ahí, curita, quítate de ahí, traidor,
que ya puedes decir misa y bendecir al Señor.

59:2

EL CURA Y LA PENITENCIA (6)

0083:2

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

56 versos.

Esto era un cura curita, de la religión de Dios,
se enamoró de una niña desde que la cristianó.
Estando la niña un día, se estaba peinando al sol,
por allí pasó el curita, por allí pasó el traidor.
5 - Dame, niña, de tu pelo, de tu pelo un caracol.-
La niña, como era chica, se lo cortó y se lo dio.
La ha cogido de la mano, a su casa se la llevó,
la metió en un cuarto oscuro sin darle luna ni el sol.
A la mañana siguiente el cura se alevantó
10 a decir misa del alba, a decir misa mayor
y estando diciendo misa una voz del cielo oyó:
- Salte ya, cura curita, salte ya, cura traidor,
que no puedes decir misa ni recibir al Señor.-
El cura salió corriendo pa su casa se marchó
15 y al entra(r) en el cuarto oscuro muerta fue y se la encontró.
- Vecinita, vecinita, vecina del corazón
que me se ha muerto mi niña, la que más quería yo.-
El cura salió corriendo para Roma se marchó
a contarle al Padre Santo todo lo que le ocurrió:
20 - Me enamoré de una niña desde que se cristianó.-
le ha echado de penitencia, de penitencia le echó
que barrera los caminos de Zaragoza a Aragón.
- Esa poca penitencia no me la merezco yo.-
Le ha echado de penitencia, de penitencia le echó
25 que se metiera en un horno de la primera calor.
Y estando metió en el horno una voz del cielo oyó:
- Salte ya, cura curita, salte ya, cura traidor,
que ya puedes decir misa y recibir al Señor.

J. ROMANCES JOCOSOS Y BURLESCOS

J. 1. ERÓTICOS

60:1

LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO (é-o)

0625:1

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).

14 hemistiquios.

En la zona de Madrid se pasea un cebollero
vendiendo sus cebollitas para ganarse el dinero.
Llegó en casa una casada, casada de poco tiempo.
-Casada, dame posada. – Posada darte no puedo.-
5 Y que quiso y que no quiso, que metió la burra dentro.
Y a los siete u ocho meses ya está el cebollero preso,
porque ha tenido un infante hijo del cebollinero.

61:1

EL HUÉSPED AFORTUNADO (ó)

0612:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Valle Sánchez Álvarez (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).

16 hemistiquios

Estando guardando cochinos una niña me llamó.
La niña salía corriendo, corriendo salía yo.
La niña se fue a su casa, a su casa me fui yo.
La niña se quita el vestido, la camisa me quito yo.
5 La niña se quita los zapatos, los zapatos me quito yo.
La niña se quita las bragas, los calzoncillos me quito yo.
La niña se mete en la cama, en la cama me meto yo.
La niña achuchaba p'arriba, p'abajo achuchaba yo*.

* Detrás de cada verso se repite el estribillo:

*Sin saber pa qué, sin saber pa no,
ella lo sabía pero yo no.*

62:1

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2004. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- Un padre cura ha venido me ha querío pisar el pie.
- Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.-
Cuando llaman a la puerta, en la puerta llama quién.
- Padre cura, mi marido, ¿dónde lo meteré a usted?
5 - Méteme en este costal y arrímame a la pared.-
En cuanto llegó el marido lo primerito que ve.
- ¿Qué hay en ese costal? Mis ojos lo quieren ver.
- Fanega y media de trigo que han traído pa moler.-
10 Cuando se acerca el marido al cura lo pudo ver,
todo llenito de harina. Lo pusieron a moler.

62:2

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461: 2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Maravel Prieto (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Música registrada).
38 hemistiquios.

- Un padre cura ha venido me quiere pisar el pie.
- Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.-
Le puso un pollo dorado lleno de azúca y de miel.
Y estándose lo comiendo en la puerta llama quién.
5 - Padre cura, mi marido, ¿dónde lo meto yo a usted?
- Méteme en ese costal y me arrimas a la pared.-
Apenitas que entró el marido lo primerito que ve:
la sotana del pae cura y el sombrero carañés.
- Buenas noches, padre cura,
10 mi mula se ha puesto mala y usted tiene que moler.-
Lo engacharon a la una, lo soltaron a las tres.

- Apenitas que lo soltaron el cura arrancó a correr.
 Es tanto lo que corría, que no se le vían los pies.
 Al otro día de mañana, a la misa fue Isabel.
- 15 - Buenos días, padre cura. – Buenos días tenga, Isabel.
 - Hasta mi marido dice que a mi casa vaya usted.
 - Vaya su marío al infierno, su marío y usted también,
 que yo no he nacido pa mulo ni tampoco pa moler,
 que yo he nacido pa cura pa lo que debo de ser.

62:3

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Crespillo (58 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
 30 hemistiquios.

- Si usted se parara un rato le cantarí el entremés.
 Lo que le pasó a un tahonero un día con su mujer.
 Que el cura don Juan Fulano le quiso pisar el pie.
- 5 - ¡Ay, padre, que es mi marido! ¿Dónde meteré yo a usted?
 - Méteme en aquel costal, méteme en aquel fardel.
 - ¿Qué hay en aquel costal, qué hay en aquel fardel?
 - Es un poquillo de trigo que han traído que moler.
 - Pues coge el candil y alumbra, que ese trigo quiero ver.-
 Sale un padre con corona y un sombrero cordobés.
- 10 Y le dice : - Hola padre, qué bien me ha venido usted.
 Que tengo la mula coja y ha caído que moler.-
 Se molió cajil y medio y una fanega después.
 Al otro día de mañana a misa fue la Isabel.
 Y le dice: - Hola, padre, ¿quiere usted pisar el pie?
- 15 - Que te lo pise el demonio, que bastante molí ayer.

62:4

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461:4

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Caro (74 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, junio de 1994. (Música registrada).

34 hemistiquios.

- Padre cura, mi marido me quiere pisar el pie.
- Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.-
Los conejos bien guisados, con su azuquita y su miel.
Se sentaron en la mesa como marido y mujer.
5 Estándose lo comiendo en la puerta llama quién.
- Padre cura, mi marido, ¿dónde meteré yo a usted?
- Méteme en ese costal y arrímalo a la pared.-
A esto que llega el marido, le pregunta a su mujer:
- ¿Qué hay ahí en ese costal? Mis ojos lo quieren ver.
10 Fanega y media de trigo que ha quedado por moler.
- Sea trigo o no sea trigo, mis ojos lo quieren ver.-
Desatando los cordeles, lo primerito que ve,
la coronilla del cura y el sombrero canué.
- Buenas tardes, señor cura. - Muy buenas las tenga usted.
15 - Mi mulo se ha puesto malo, no tengo con qué moler.-
Lo engancharon a la una, lo soltaron a las tres.
Eso le pasa a los curas por ser golosos también.

62:5

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461:5

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Concha Moreno Guerra (82 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).

36 hemistiquios.

- ¿Qué hace un molinero casado con su mujer? -
La pretende el padre cura le ha querido pisá el pie.
- Déjalo que te lo pise, te daré bien de comer,
te daré pollo dorado con azuquita y con miel.

5 Estando en esa faena a la puerta llama Andrés.
 - Padre cura, mi marido, ¿dónde lo meto yo a usted?
 - Méteme en ese costal, ponme sobre la pared.-
 Cuando su marido entró lo primerito que ve:
 - ¿Qué hay en ese costal que está sobre la pared?
 10 - Fanega y media de trigo que han traído pa moler.
 - Sea trigo o no lo sea mis ojos lo quieren ver.-
 Cuando destapa el costal lo primerito que ve,
 la coronilla del cura y el padre cura también.
 - Buenas tarde, padre cura, qué bien me ha venido usted,
 15 tengo mi mulita coja, me va usté a ayudá a moler.-
 Lo amarraron a la una lo soltaron a las tres.
 Cuando el cura se vio suelto no hacía más que correr,
 volvía la cara atrás no lo fueran a coger.

62:6

LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (é)

0461:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

40 hemistiquios.

(.....) Casado con su mujer.
 - Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.-
 Pa la noche pa cenar unos bollitos con miel.
 Se sentaron en la mesa como marido y mujer.
 5 Echando la bendición en la puerta llama Andrés.
 - Padre cura, mi marido, ¿dónde meteré yo a usted?
 - Méteme en ese costal y me arrima(s) a la pared.
 Así que le abrió le dijo: - Trigo tienes que moler.
 - Sea trigo o no sea trigo mis ojos lo quieren ver.-
 10 En desatando el costal lo primero que se ve,
 la mascota un padre cura y el sombrero carañés.
 - Buenos días, padre cura. - Bien la tenga usté, Andrés.
 - La mula se ha puesto mala, trigo hay que moler.-
 Lo engancharon a la una, lo soltaron a las tres.
 15 Así que lo desataron el cura apartó a correr,
 parecía que llevaba los diablo(s) entre los pies.

Al otro día siguiente a la plaza va Isabel,
al revolver de una esquina se encontró el padre fraile Andrés
- Hasta mi marido quiere que a mi casa vaya usted.
20 - Vese usted a los demonios y su marido también
que no quiero más moler.

63:1

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA (estróf.)

0218:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de José Angelina Jaén (67 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
12 versos.

En Arcos de la Frontera
un molinero afamado
se buscaba su sustento
con un molino alquilado.
5 Y el molinero era casado
con una rubia que era muy bella
y a eso de la medianoche,
mamita mía, se fue con ella.
10 -¿Qué le echamos al molino,
mare, pa que se entretenga?
- Fanega y media de trigo
pa que siga su molienda.

63:2

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA (8; 5; estróf.)

0140:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
196 versos.

En cierto lugar de España
había un molinero honrado

que ganaba su sustento
en un molino arrendado
5 y era casado
con una moza
que era una rosa
y era tan bella
que el Corregidor, niña,
10 se prendó de ella.
La visitaba y la festejaba
hasta que un día
le declaró el asunto
que pretendía.
15 Respondió la molinera:
- Vuestros favores admiro
pero temo que mi esposo
nos atrape en el garito
porque el maldito
20 tiene una llave
con la cual cierra,
con la cual abre
y si viene y nos coge
tendré un gran susto
25 porque es un hombre
muy vengativo,
cruel y altivo.
Y como le agravien
no se le hará ninguno
30 que no se lo pague.
Respondió el corregidor:
- Yo puedo hacer que no venga
enviándole al molino
cosa que a él le entretenga,
35 pues como digo,
lo que le mande
será de trigo
porción bastante,
que lo muele esta noche
40 que es importante.
Para que la idea
que tengo oculta
bajo la multa
de doce duros
45 y con esto podremos
estar seguros.-
Consintió la molinera

y luego sin más porfía
el corregidor dispuso
50 todo lo que dicho había.
Pero aquel día del caso
vino a este molino
un pasajero
que tenía el oficio
55 de molinero.
Viendo la orden
le dijo airoso:
- Si usted está ansioso
para irse, amigo,
60 váyase, que sin falta
moleré el trigo.-
Le agradeció el molinero
y arrancó como un cohete
y a las doce de la noche
65 llega a su casa y se mete
en su retrete,
cuando en su cama
vio a la dama
sin mucho empeño
70 y al corregidor,
ambos dados al sueño.
Y en una silla muy recogido
todo el vestido
sin faltar nada,
75 reloj, capa, sombrero,
bastón y espada.
El molinero se puso
con contento y alegría
del corregidor el traje
80 y dejó el que traía.
Para su casa tomó la guía
por ver si pasa
llamó a la puerta,
le abrió un criado
85 que estaba alerta.
Como iba tan disfrazado,
sin ser notado
se entró en la cama
con la corregidora
90 que es linda dama,
a la que por desquite
y porque le agradaba

era tanto lo que le hacía
que un punto no la dejaba.
95 como extrañaba
la corregidora
desorden tanto
llena de espanto
dijo al molinero
100 qué novedad
es ésta, esposo?
Que en otras noches
con tal violencia
no anduvo el coche.-
105 Y le respondió:
- Hija, ten paciencia.-
Despertó el Corregidor
y el ver la hora procura
pero al buscar el reloj
110 extraña la vestidura
y con amargura
la molinera
toda se altera
y ha respondido:
115 - ¡Ay, señor, que es
la ropa de mi marido!
Y no sé ahora
dónde se oculte
o se sepulte.
120 Que él no lo entienda,
yo me voy con usía
que me defienda.-
El corregidor temblando,
que el miedo le acobardaba
125 en vestirse no se tarda
para volver a su casa.
Con capa parda,
toda jirones,
chupa y calzones
130 con mil remiendos,
las polainas atadas
con unos vendos,
las abarcas de paño
con una estaca
135 y una montera
se fue a su casa
y síguele la molinera.

Llegó llamando a la puerta
 y nadie le respondía
 140 Tanto llamó
 que de dentro preguntan
 qué se ofrecía.
 Y él le decía alto y tirano:
 - ¿No me conoces?,
 145 que soy tu amo.
 ¿Cómo no abres la puerta
 cuando te llamo? -
 Dijo el criado:
 - Calle y no muela
 150 vaya a su abuela
 con esa trama.
 ¡Ea, calle!, porque mi amo
 está durmiendo
 ahora en su cama.-
 155 Se estuvieron en la puerta
 hasta las siete del día
 los dos toda la mañana.
 Suerte, tirano,
 pues al citado
 160 muy afrentado
 con gran paciencia
 sufrió tras los cuernos
 la penitencia.
 Y ella lo mismo
 165 en compañía
 pues no sabía
 dónde encubrirse
 hasta que el molinero
 quiso vestirse.
 170 Viendo la corregidora
 que aquél no era su marido
 se arrojó de la cama
 y dijo: - Atrevido,
 ¿cómo has entrado
 175 y profanado
 mi gran decoro?
 ¿Quién te dio el traje
 de mi marido
 que me ha perdido?
 180 Y con gran modo
 le respondió: - Sal afuera,
 lo sabrás todo.-

Se salieron a la calle
y cuando todos se vieron
185 por que nadie lo notase
en la casa se metieron
y dispusieron
como hombres sabios
que sin agravio
190 por el desquite
se celebre el suceso
con un convite
porque en la corte,
con el dinero
195 hay más corregidores
que molineros.

63:3

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA (estróf.)

0218:3

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
12 versos.

Del Arcos de la Fontera
un molinero afamao
que molía en su molino,
molía trigo alquilao
5 El molinero era casao
con una rubia que era tan bella.
A eso de la medianoche *mamita mía*
me fui con ella.
¿Qué le echaremo(s) al molino,
10 madre, pa que se entretenga?
Fanega y media de trigo
pa que siga la molienda.
El molinero era casao
con una rubia que era tan bella.
A eso de la medianoche *mamita mía*
me fui con ella.

64:1

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

Yo tenía un curita malito en la cama
y a la medianoche llama a la criada.
- ¿Qué quiere usted, padre,
qué quieres, curita, que tanto me llamas?
5 - Coge el cantarillo y anda ve por agua.
Estando llenando le picó una rana
y ha tenío un curita con capa y sotana.

64:2

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:2

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de
Adultos. (Ver índice de informantes)
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

Yo tenía un curita malito en la cama,
a la medianoche llama a la criada.
- ¿Qué quiere usted, padre, que tanto me llama?
- Quiero chocolate y un poco de agua.-
5 A la medianoche sube la criada:
- ¿Qué quiere usted, padre? - Métete en la cama.-
Y a los nueve meses parió la criada
y tuvo un curita con capa y sotana.

64:3

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:3

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

16 hemistiquios.

- Yo tenía un curita malito en la cama,
a la medianoche llama a la criada.
- ¿Qué quiere mi amo, que tanto me llama?
- Coge el cantarillo y anda ve por agua.
5 Estando en la fuente le picó una rana.
Le picó con gusto le picó con gana
y a los nueve meses parió la criada
y tuvo un curilla con capa y sotana.

64:4

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:4

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Francisco Andrade Pérez (66 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).

26 hemistiquios.

- Yo tenía un curita malito en la cama
y a la medianoche llama la criada.
- Curita, ¿qué quieres? - Yo no quiero nada.
- ¿Quieres chocolate? - Yo no quiero nada.
5 Coge el cantarillo y anda ve por agua.-
Al llegar a la fuente le picó una rana,
le picó con gusto pero no con gana.
Y a los siete meses la barriga hinchada
y a los nueve meses parió la criada
10 y tuvo un curita con capa y sotana.
- Mételo en la cuna. - No me da la gana,
que tengo las tetas como dos campanas,

que me dan más leche que doscientas vacas.

* En el verso 11, “la cuna” debe entenderse como “casa cuna” o “inclusa”, donde se recogían los niños huérfanos o abandonados.

64:5

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Andújar Bellido (65 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).

10 hemistiquios.

Yo tenía un curita malito en la cama.
A la medianoche llamó a la criada.
- ¿Qué quieres, curita? - Yo no quiero nada.
- ¿Quieres chocolate? - No me da la gana.
5 Coge el cantarillo y anda ve por agua.

64:6

EL CURA ENFERMO (6+6; á-a)

0177:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

16 hemistiquios.

Yo tenía un curita malito en la cama.
A la medianoche llama a la criada.
- ¿Curita, qué quieres? - Yo no quiero nada,
quiere chocolate con leche de cabra.
5 - Po leche no hay. - Házmelo con agua.-
Estando en el pozo le picó una rana,
le picó tan fuerte que la echó a la cama
y tuvo un curita con capa y sotana.

65:1

LA ZAGALA (estróf.)

0650:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
29 hemistiquios.

A la orilla de una fuente una chavalilla vi,
con el ruido del agua yo me acercaba hacia allí.
De un fruto que allí había unas flores le corté
y se las puse en su pecho, con mis manos le apreté
y en su divino rostro tres besitos le pegué.
Y dice la niña entonces: - Otros tres, otros tres, otros tres.-
Al despedirme de ella un fuerte abrazo me dio
y llorando me decía: - ¡No me olvides, no, no, no!
- Cállate, niña inocente, y no llores más por mí
que soy un hombre casado y mi amor no es para ti.-
Y dice la niña entonces: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!

65:2

LA ZAGALA (estróf.)

0650:2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
24 hemistiquios.

A la orilla de una fuente una chavala yo vi,
con el ruido del agua yo me acerqué pa hacia allí.
Oí una voz que decía: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
Al verla yo tan solita yo le declaré mi amor,
5 ella se quedó enturbiada y nada me contestó.
Yo dije para mí entonces: - ¡Ya cayó, ya cayó, ya cayó!-
En un jardín que allí había varias flores le corté
y se las puse en el pecho, con las manos le apreté.
Y entonces dijo la niña: - ¡Ay, Jesús, qué atrevido es usted!
10 - Cállate, niña hechicera, y no te acuerdes de mí
que soy un hombre casado y mi amor no es para ti.-
Entonces dijo la niña: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!

65:3

LA ZAGALA (estróf.)

0650:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Pastora Caro (74 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
30 hemistiquios.

A la orilla una fuente una zagala vi,
con el rigor del agua, yo me acerqué hacia allí,
y oí una voz que decía: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
Como la vi sola le declaré mi amor.
5 Se quedó un poco turbada y nada me contestó.
Yo dije para mí entonces: - ¡Ya cayó, ya cayó, ya cayó!-
Me la llevé a un olivo, mil flores le corté,
y en su divina mano un beso le pegué.
Entonces dijo la niña: - ¡Ay, Jesús, qué atrevido es usted!-
10 La cogí de la mano, me la llevé a un café,
y en su divino rostro tres besos le pegué.
Y entonces dijo la niña: - Otros tres, otros tres, otros tres.-
Al despedirme de ella, un abrazo me dio,
y me dijo suspirando: - No me olvides, por Dios,
15 bien sabes que mi cariño, sólo a ti, sólo a ti se rindió.-

65:4

LA ZAGALA (estróf.)

0650:4

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
30 hemistiquios

Al abajar de un arroyo una rubita yo vi,
con el ruido del agua yo para ella me fui.
Entonces dice la niña: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
Como la vi tan hermosa le declaré mi pasión,
5 ella se quedó dudosa, nadita me contestó.
Yo dije para mí entonces: - Ya cayó, ya cayó, ya cayó.-

Yo la cogí de la mano al café me la llevé,
 le estuve echando copitas hasta que la emborraché.
 Entonces dice la niña: - ¡Ay, Jesús, qué cansado es usted!-
 10 Yo la cogí de la mano, al campo me la llevé,
 le estuve cortando flores, con la mano la apreté.
 Entonces dice la niña: ¡Ay, Jesús, qué cansado es usted!-
 Yo la cogí de la mano, bajo un árbol la llevé,
 en aquel rostro divino tres besos yo le estampé
 15 y entonces dice la niña: - Otros tres, otros tres, otros tres.

65:5

LA ZAGALA (estróf.)

0650:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Cadena Romero (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
 30 hemistiquios.

A la orillita de un río a una zagala yo vi,
 con el ruido del agua yo me acerqué hacia allí.
 Ella se quedó enturbiada y nada me contestó,
 yo dije para mí, entonces: - ¡Ya cayó, ya cayó, ya cayó!-
 5 Yo la cogí de la mano y del agua la saqué
 y en su divino rostro tres besos deposité
 y entonces dice la niña: ¡Ay, Jesús, qué atrevido es usted!-
 En cama de dos colchones yo con ella me acosté
 y entonces dice la niña: - ¡Tápame, tápame, tápame!
 10 - Cállate, niña hechicera, no me digas eso a mí,
 que soy un hombre casado y mi amor no es para ti.-
 Y entonces dice la niña: ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
 Al despedirme de ella un fuerte abrazo me dio
 y llorando me decía: - ¡No me olvides, no, no, no!
 15 Tú sabes que el amor mío sólo a ti, sólo a ti, se rindió.

65:6

LA ZAGALA (estróf.)

0650:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Magdalena de la Cruz Romero–Castellón (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

24 hemistiquios.

Una mañana temprano una hermosa niña vi
y con el ruido del agua yo me fui acercando a ti.
Así que me ve la niña: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
Como era tan rebonita en mi falda la senté
5 y en sus divinitos labios tres besos le coloqué
y ahora me dice la niña: - ¡Otros tres, otros tres, otros tres!-
La ha agarrado de la mano a un hotel me la llevé
y en cama de dos colchones yo con ella me acosté
y así que dijo la niña: - ¡Tápame, tápame, tápame!
10 - Cállate, niña hechicera, que mi amor no es para ti,
que soy un hombre casado y mi amor está lejos de aquí.-
Y ahora me dice la niña: -¡Ay, Jesús!, ¿qué será ahora de mí?

J. ROMANCES JOCOSOS Y BURLESCOS

J. 2. BURLAS

66:1

DON GATO (á-o)

0144:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Fíler (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser soldado.
El gato por no ir a la guerra, se ha tirado del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
5 Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
Por eso dice la gente: “siete vidas tiene un gato”.*

* Se repiten los hemistiquios impares intercalando: *maramamiau, miau, miau*. Así en todas las versiones.

66:2

DON GATO (á-o)

0144:2

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Pepa Piña León (67 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
18 hemistiquios.

Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
haciendo medias de seda y zapatitos calados,
se ha enamorado de una gata sabiendo que era casado,
hija de una gata blanca, sobrina de un gato pardo.
5 El gato por ver la gata, se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente que siete vidas tiene un gato.

66:3

DON GATO (á-o)

0144:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Borja Carmona (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

5 Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
El gato por ver a la novia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Por eso dicen las gentes: “siete vidas tiene un gato”.

66:4

DON GATO (á-o)

0144:4

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 2005. (Música registrada).
18 hemistiquios.

5 Estando un señor don Gato sentadito en su tejado
haciendo medias de seda y zapatitos bordados.
Ha recibido una carta que se quiere ser casado
con una gatita blanca hija de un gato romano.
El gato por ver a la novia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar a la plaza del mercado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: “siete vidas tiene un gato”.

66:5

DON GATO (á-o)

0144:5

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Tirado (77 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, agosto de 1994. (Música registrada).
16 hemistiquios.

5 Estando un señor Don Gato sentadito en su tejado,
 ha recibido una carta que si quiere ser casado
 con una gatita blanca, sobrina de un gato pardo.
 El gato al ver a la gata, se ha caído del tejado,
 se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
 Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado.
 Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
 Con razón dice la gente: "siete vidas tiene un gato".

66:6

DON GATO (á-o)

0144:6

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
12 hemistiquios

5 Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
 ha recibido una carta que si quiere ser casado
 con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
 Al recibir la noticia se ha caído del tejado,
 se ha roto siete costillas, siete costillas y el rabo.
 Ya lo llevan a enterrarlo por la plaza del pescado.
 Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
 Hay un refrán que dice: “Siete vidas tiene un gato.”

66:7

DON GATO (á-o)

0144:7

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Teodomira Espada Galán (57 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

Estando el señor don Gato sentadito en su tejado,
se ha presentado una gata, sobrina de un gato pardo.
El gato al ver a la gata se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
5 Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Con razón dicen las gentes: “siete vidas tiene un gato”.

66:8

DON GATO (á-o)

0144:8

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Luisa Doblas (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser soldado.
El gato por no ir a la guerra se ha tirado del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
5 Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: “siete vidas tiene un gato”.

66:9

DON GATO (á-o)

0144:9

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Belén Varo Moreno (11 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, septiembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en
El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla), 1992, p.146.
16 hemistiquios.

5 Estando el señor don Gato sentadito en su tejado
ha recibido una carta que debía ser casado
con una gatita blanca que anda por los tejados.
Al recibir la noticia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas y la puntita del rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
Al olor de la sardina el gato ha resucitado.
Con razón dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”.

66:10

DON GATO (á-o)

0144:10

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
18 hemistiquios.

5 Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
haciendo medias de seda y zapatitos calados,
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
El gato por ver a la novia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la plaza del pescado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Con razón dicen las gentes: “Siete vidas tiene un gato

66:11

DON GATO (á-o)

0144:11

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Jiménez Acuña (45 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

5 Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
Con la alegría de la carta se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas y la puntita del rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
Al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Con razón dice la gente: - Siete vidas tiene un gato.

66:12

DON GATO (á-o)

0144:12

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Baranco (85 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, enero de 1982, en *El Romancero de Marchena*
(*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 204.
18 hemistiquios.

5 Estaba un señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca, hija de un gatito pardo.
El gato por ver la novia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Lo llevaron a enterrar por la plaza de Alvarado
y al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Con razón dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”.

66:13

DON GATO (á-o)

0144:13

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Jesús Pérez Núñez (63 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

5 Estando el señor don Gato sentadito en su tejado
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
De contento que se puso se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas el espinazo y el rabo.
Lo llevaron a enterrar por la calle del pescado.
Al olor de la sardina el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”.

66:14

DON GATO (á-o)

0144:14

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Pepi Castro Luna (40 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
18 hemistiquios.

5 Estando un señor don Gato sentadito en su tejado
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca sobrina de un gato pardo.
Al recibir la noticia se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Lo llevaban a enterrar por la calle del pescado.
Al olor de la sardina el gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”.

66:15

DON GATO (á-o)

0144:15

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Dueñas Mora (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta que si quiere ser casado
con una gatita blanca, hija de un gato romano.
El gato al ver a la novia se ha caído del tejado,
5 se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado
y al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Con razón dice la gente: “Siete vidas tiene un gato”

67:1

EL PIOJO Y LA PULGA (6+6; estróf.)

0455:1

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Luisa Martínez
Martín (58 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2003. (Música registrada).
44 hemistiquios.

Una pulga y un piojo se querían casar
y les hacía falta el pan.
Salió una hormiguita de su hormigal:
- Hágase la boda, que yo pongo el pan.
5 - Si no es por el pan, que ya lo tenemos,
 si es por la carne, ¿dónde la hallaremos? -
Salió un lobo detrás de una mata:
- Hágase la boda, que carne no falta.
- Si no es por la carne, que ya la tenemos,
10 si es por el vino, ¿dónde lo hallaremos? -
 Salió un mosquito:

- Hágase la boda, que pongo yo el vino.
 - Si no es por el vino, que ya lo tenemos,
 si es por el cura, ¿dónde lo hallaremos?-

15 Salió un lagarto de su sepultura:
 - Hágase la boda, que yo soy el cura.
 - Si no es por el cura, que ya lo tenemos,
 si es por el padrino, ¿dónde lo hallaremos?-

20 Salió un ratoncillo de su agujerillo:
 - Hágase la boda, que soy el padrino.-
 Formaron la boda con gran regocijo
 y ha venido un gato y se ha comió al padrino.

67:2

EL PIOJO Y LA PULGA (6+6; estróf.)

0455:2

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Recitada sin música).
 56 hemistiquios.

Piojo y pulga se quieren casar
 y ya no se casan por falta de pan.
 Salió una chinche detrás de una estera:

5 - Que siga la boda, que soy panadera.
 - Pan ya tenemos, pan ya tenemos,
 pero la carne, ¿dónde la buscaremos?-

Salió un lobo detrás de una mata:
 - Que siga la boda que carne no falta.
 - Carne tenemos, carne tenemos

10 pero el vino, ¿dónde lo buscaremos?-

Salió un mosquito de un calabacino:
 - Que siga la boda que yo pongo el vino.
 - Vino tenemos, vino tenemos
 pero la cocinera, ¿dónde la buscaremos?-

15 Salió la mosca:
 - Que siga la boda, que soy cocinera.
 - Cocinera tenemos, cocinera tenemos,
 pero el padrino, ¿dónde lo buscaremos?-

Salió un ratón con cara cochino:

- 20 - Que siga la boda, que soy el padrino.
 - Padrino tenemos, padrino tenemos
 pero el cura ¿dónde lo buscaremos? -
 Salió un gato de su cenicero:
 - Que siga la boda, que yo soy el cura.-
 25 Estando la boda en su regocijo
 pegó un salto el gato, se llevó al padrino,
 la novia al disgusto se sube al tejado
 y la cocinera cayó en el guisado.

68:1

LA LOBA PARDA (á-a)

0235:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
 29 hemistiquios.

- Estando en la mía choza, ya pintando la gallarda,
 veo venir una loba derecha a la manada.
 - Deténte, loba,
 que tengo cuatro cachorros y una perra estropellada.
 5 - No me importan de tus cuatro cachorros ni tu perra estropellada,
 que tengo cuatro colmillos como puntas de navajas.-
 A esto de la medianoche se ha entrado por la manada.
 Ha cogido una oveja blanca,
 que es nieta de la cornúa sobrina de la cascarria.
 10 - Andad, perritos, con ella, que si se la lleváis
 dobles raciones tenéis.
 Han corrido siete leguas entre cerros y cañadas
 Y al llegar a la novena la han cogió por uan pata
 - Toma, perro, tu borrega. – Yo no quiero la borrega,
 15 yo quiero el pellejo pa la zamarra (de) un pastor,
 las patas para banquillo y las manos para cucharas.

68:2

LA LOBA PARDA (á-a)

0235:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Recitada sin música).
42 hemistiquios.

Estando yo en la mi choza, pintando la mi cayada,
vi de venir siete lobos por una oscura cañada.
Venían echando suertes, quién llegará a la majada.
Le tocó a una loba vieja, patituerta, cana y parda
5 que tenía los colmillos como puntas de navaja.
Dio tres vueltas al redil y no pudo alcanzar nada,
a la otra vuelta que dio cogió la cordera blanca,
hija de la oveja churra, nieta de la orejisana,
la que tenían mis amos para el domingo de Pascua.
10 - Aquí, mis siete cachorros, aquí, perra trujillana,
aquí perro el de los hierros a correr la loba parda.
Si me cobráis la cordera cenaréis leche y hogaza,
y si no me la cobráis cenaréis de mi cayada.-
Los perros tras de la loba, las uñas se esmigajaban,
15 la corrieron siete leguas por unas tierras aradas,
a la otra vuelta que dio la loba ya va cansada.
- Tomad, perros, la borrega sana y salva, como estaba.
- No queremos la borrega de tu boca alobada,
que queremos tu pellejo para el pastor una zamarra,
20 de la cabeza un zurrón para meter las cucharas,
y las tripas para vihuelas para que bailen las damas.

68:3

LA LOBA PARDA (á-a)

0235:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).
29 hemistiquios.

Estando en la mía choza pintando la mía gallarda,

veo venir una lobita para enfrente mi manada.
Yo le dije: - Tente, loba, tente, loba, con vergüenza,
que tengo cuatro cachorros y una perra cartujana.
5 - No tengo que ver con tus cuatro cachorros
ni tu perra cartujana,
que tengo cuatro colmillos como puntas de navajas.
- Andad, perritos, con ella, que se lleva la oveja blanca,
nieta de la cornúa, sobrina de la cascarria.-
10 Se han corrido siete leguas entre cerros y cañadas.
Al entrar por la lobera la cogieron por una pata.
- Toma, perro, tu cordera, que no la quiero para nada.
- Yo no quiero mi borrega, no la quiero para nada,
lo que quiero es tu pelleja para el pasto(r) una zamarra,
15 tus patas para banquillos y tus manos para cucharas.

* En una segunda versión que la informante dio para subsanar el olvido de los versos 8 y 9, dice: *perra trujillana*.

68:4

LA LOBA PARDA (á-a)

0235:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Manolo López García (78 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Recitada sin música).
28 hemistiquios.

Estando en la mía choza pintando la mía gallarda
se me presentó una loba derecha pa mi manada.
Yo le dije: - Tente, loba,
que tengo cuatro cachorros y una perra tropellana.
5 - A mí no me importa na,
con tus cuatro cachorrillos ni tu perra tropellana,
yo tengo cuatro colmillos como puntas de navajas.-
El lobo se fue p'alante y se ha llevado un borrego,
hijo de la oveja blanca y nieto de la cascarria.
10 - Vamos, perrillos, ahí, alrededor de la lobera,
ya la cogen po(r) una pata, ya la cogen po(r) una oreja.
- Toma, toma tu borrego. - Yo no quiero mi borrego,
yo lo que quiero es tu pellejo para hacer una zamarra,
tus manos pa hace(r) un abanico para abanica(r) una dama
15 tus uñas para una para coser la zamarra.

J. ROMANCES JOCOSOS Y BURLESCOS

J.3. JUEGOS

69:1

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Fíler (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá;
si viene por la Pascua o por la Trinidad.
Por allí viene un parte, ¿qué noticias traerá?
La noticia que trae: Mambrú se ha muerto ya.
5 La caja que llevaba tres palomitas van
cantando el pío, pío, cantando el pío pa.*

* Al cantar los hemistiquios se repiten. Entre los primeros se intercala: *¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!* Y entre los segundos: *¡Do, re, mi, do, re, fa!* Todas las versiones se cantan igual con ligeras variantes.

69:2

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Bambú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Navidad.
Por ahí viene un barco ¿qué noticias tendrá?
4 Las noticias que trae: “Bambú se ha muerto ya”.

69:3

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Naranjo (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
10 hemistiquios.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá;
si vendrá por la noche o por la madrugá.
Por allí viene un parte, no sé de quién será.
Si será de Mambrú, Mambrú se ha muerto ya.
5 En lo alto la tumba tres palomitas van.

69:4

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:4

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores González Caballero
(68 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá;
si vendrá por la noche o por la madrugá.
Por allí viene un coche no sé lo que será.
Que ya Mambrú se ha muerto, lo llevan a enterrar
5 y encima de la tumba tres palomitas van
cantando el pío, pío cantando el pío, pa

69:5

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:5

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Valle (17 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, noviembre de 1991. Publicada por Juan P. Alcaide en
El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla), 1992, p.156.
16 hemistiquios.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.
La Trinidad se pasa, Mambrú no viene ya.
Se suben a una torre por ver si viene ya.
5 Por allí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
- Las noticias que traigo dan ganas de llorar,
que Mambrú ya se ha muerto, lo llevan a enterrar,
en caja de terciopelo con tapa de cristal
y encima de la caja tres pajaritos van
10 cantando el pío, pío, cantando el pío, pa.

69:6

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:6

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

Bambú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá,
si viene pa la Pascua o pa la Trinidad.
La Trinidad se pasa Bambú no viene más
porque Bambú se ha muerto lo llevan a enterrar.
5 La caja de terciopelo y la tumba de cristal.
Encima de la tumba dos pajarillos van
cantando el pío, pío, cantando el pío, pa.

* La informante sólo ha repetido los primeros ocho hemistiquios, por cansancio. Entre las repeticiones del hemistiquio 1 intercaló: *¡Qué dolor, qué dolor, qué pena* y entre las del 5: *¡Mire usted, mire usted, qué guasa!*)

69:7

MAMBRÚ (7+7; á)

0178:7

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Antonia Romero Martín (85 a).
Recogida por Juan P. Alcaide, enero de 1982, en *El Romancero de Marchena* (*Repertorio y estudio*), inédito (fondos de la Fundación Machado), pág. 198.
18 hemistiquios.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.
La Trinidad se pasa y Mambrú no viene ya.
Por allí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
5 - La noticia que traigo, Mambrú se ha muerto ya,
entre cuatro oficiales lo llevan a enterrar,
caja de terciopelo, forrado de cristal,
en medio de la tumba dos pajaritos van,
cantando el pío, pio, el pío, pío, pa.

70:1

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (6+6; estróf.)

0683:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Martín Martín (65 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

Capitán de un barco me ha escrito un papel
hasta que lo lea, casarme con él.
Yo le di la vuelta al (her)moso papel
hasta que mi madre lo vino a saber.
5 Me cogió por moño, tres palos me dio.
¡Maldita la carta y el que la escribió!

70:2

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (6+6; estróf.)

0683:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Pérez Gálvez (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

Capitán de un barco me ha escrito un papel
para que lo lea y me case con él.
Yo le di la vuelta al (her)moso papel
hasta que mi padre no lo pueda ver.
5 Me cogió por moño tres palos me dio.
¡Maldita la gracia que a mi novio dio!

70:3

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (6+6; estróf.)

0683:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Reyes Flores (73 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
20 hemistiquios.

Capitán de un barco me ha escrito un papel
hasta que lo lea, me case con él.
Yo le di la vuelta al (her)moso papel
hasta que mi madre lo vino a saber.
5 Me cogió por moño tres palos me dio.
¡Maldito la carta y el que la escribió!
La escribió un muchacho, del cielo bajó
con las alas verdes y el pico amarrón.
Al cementerio subí, con sangre puse un letrero,
10 arriba puse María y abajo lo que te quiero.

70:4

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (6+6; estróf.)

0683:4

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

El capitán de un barco me escribió un papel
por si yo quería casarme con él.
Yo le di la vuelta al moso papel
hasta que mi madre lo vino a saber.
5 Me cogió por pelo, tres palos me dio.
¡Maldita la carta y quien la escribió!
La escribió un muchacho, del cielo abajó
con los ojos verdes y la capa marrón.

70:5

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (6+6; estróf.)

0683:5

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Emilia Valderrama Carmona (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
16 hemistiquios.

Capitán de un barco me escribió un papel
para que lo lea, casarme con él.
Yo le di la vuelta al moso clavel
hasta que mi madre lo vino a saber.
5 Me cogió por moño, tres palos me dio.
¡Maldita la carta y el que la escribió!
La escribió un muchacho, del cielo abajó
con las alas verdes y el pico marrón.

70:6

NIÑA QUE MALDICE A SU PRETENDIENTE (estróf.)

0683:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Vega Puerto (74 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
26 hemistiquios.

El capitán de un barco me ha escrito un papel
diciendo que si quería casarme con él.
Y yo le contesté en otro papel
que en el mismo día no podía ser.
5 Papeles p'acá, papeles p'allá
hasta que mi madre se vino a enterar.
Y cuando se enteró ¡qué paliza me dio!
¡Maldito sea la carta y el que la escribió!
La escribió Pepito que del cielo bajó
10 con las alas volando y en el pico una flor,
en la flor, una lima y en la lima, un limón.
Más vale mi morena que los rayos del sol.

71:1

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién
Po coge a tu gusto que aquí tiene(s) a quien.
5 - Po cojo a Rosario por ser la más bella
y pura doncella que hay en el jardín.
- Muchas gracias, caballero, por haberme usted elegido,
que de tantas como estamos a sus ojos

71:2

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Ojeda Cortés (70 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

Princesa del Valle al campo salí
a escoger las flores de mayo y abril.
- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
5 - Si quieres casarte y no encuentras con quién,
elige a tu gusto que aquí tiene(s) a quién.
- Pues cojo a Lolita por ser la más bella
y pura azucena que hay en el jardín.

71:2

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:3

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
12 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién,
escoge a tu gusto que aquí tienes quién.
5 - Muchas gracias, jardinero, por el gusto que ha tenido,
tantas niñas en el corro y a mí sola me ha cogido.

71:4

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0565:4

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- Soy la viudita del conde Laurel
que quiere casarse y no encuentra con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién,
escoge a tu gusto que aquí tiene(s) a quién.
- 5 - Escojo a Montaña por ser la más bella
y pura doncella que hay en el jardín.
- Muchas gracias, señorita, por haberme a mí elegido
que de tantas como habemos a mí sola me ha cogido.
- Primero me das el pie y después me das la mano
- 10 y después me das un beso y tu corazón amado.

71:5

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; é + í)

0782:5

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Pues siendo tan bella no encuentras con quién,
escoge a tu gusto, que aquí tienes cien.
- 5 - No puedo escoger porque soy mujer,
si algún atrevido se arrodilla a mis pies.
- Levántate, mozo y ponte de pie
y dame una mano que tuya seré.
- 10 Con el conde, conde de Cabra conde de Cabra no es para mí,
que yo en el mundo no he nacido destinada para ti.

71:6

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:6

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a) y Manuela Rojas Escribano (63 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

16 hemistiquios.

- Princesa del valle, al campo salí,
a escoger las flores de mayo y abril.
- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no tengo con quién.
5 - Si quieres casarte y no encuentras con quién,
elige a tu gusto que aquí tienes cien.
- Escojo a María por ser la más bella
y hermosa doncella que hay en el jardín.

71:7

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:7

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a del Carmen Moreno Cantalejo (62 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

18 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quiere casarse y no encuentra con quién,
escoja a su gusto que aquí tiene diez.
5 - Pues cojo a María por ser la más bella
y pura azucena que está en el jardín.
- Pues cójala usted,
que tiene los moños color de café.
La rica, la pe, ocho, nueve y diez.

71:8

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:8

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de M^a Dolores Moreno Cantalejo (76 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, abril de 1994. (Música registrada).

21 hemistiquios.

- A mi esposa le mando una carta, con la carta la hice llorar,
que mirara mucho por sus hijos, que sin padre se iban a quedar.
- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
5 - Si quiere casarse y no encuentra con quién,
escoja a su gusto que aquí tiene diez.
Pues cojo a María por ser la más bella
y pura azucena que está en el jardín.
- Pues cójala usted,
10 que tiene los moños color de café.
La rica, la pe, ocho, nueve y diez.

71:9

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:9

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

16 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién,
pues coge a tu gusto que aquí tienes cien.
5 -Pues cojo a Dolores por ser la más bella
y pura azucena que hay en el jardín.
- Pues cógela usted, que tiene los moños
color de café.

71:10

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:10

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Natalia Doblas García (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
27 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién,
pos coge a tu gusto, aquí tienes quién.
5 - Pos cojo a Dolores por ser la primera
y pura doncella que hay en el jardín.
*Los chavitos de la pajarita,
los chavitos del verde limón.
¡Ay, mi amor, cuánto te quiero yo!*
10 *De rodillas al pie de mi amante
solo constante.
Dame una mano, dame la otra,
dame un besito, salá, de tu boca.
Daremos la media vuelta,*
15 *daremos la vuelta entera,
daremos un paso atrás
y haremos la reverencia.
Porque sí, porque no,
los chavitos se mueren de amor,*
20 *porque no, porque sí,
los chavitos se mueren por ti.*

71:11

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (6+6; estróf.)

0782:11

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de
Adultos. (Ver índice de informantes)
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
31 hemistiquios.

A mi esposa le mandé una carta que con ella la hice llorar,
 que mirara mucho por sus hijos que sin padre se iban a quedar.
 Yo soy la viudita del conde Laurel
 que quiero casarme y no encuentro con quién.
 5 Si quieres casarte y no encuentras con quién
 pues coge a tu gusto que aquí tienes a quién.
 - Pues cojo a Margara por ser la primera
 y pura doncella que hay en el jardín.
Los chavitos de la pajarita,
 10 *los chavitos del verde limón.*
¡Ay, mi amor, cuándo lo veré yo!
De rodillas al pie de mi amante
solo y constante,
dame una mano, dame la otra,
 15 *dame un besito salao de tu boca..*
Daremos la media vuelta,
daremos la vuelta entera,
daremos un paso atrás
y haremos la reverencia.
 20 *Porque sí, porque no,*
los chiquillos se mueren de amor.
Porque no, porque sí,
los chiquillos se mueren por mí.

71:12

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL (estróf.)

0782:12

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Jesús Pérez Núñez (63 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 20 hemistiquios.

- Yo soy la viudita del conde Laurel,
 que quiero casarme y no encuentro con quién.
 - Si quieres casarte y no encuentras con quién
 escoge a tu gusto que aquí tiene usted.
 5 - Escojo a María por ser la más bella,
 por ser la más linda de todo el jardín.
 - Muchas gracias, jardinero, por haberme usted cogido
 como tantas como hay a mí sola me ha cogido.
 Primero me da este pie y después me da la mano
 10 y después me da un abrazo con el corazón amado.

72:1

LA NIÑA DEL CARABÍ (á)

0696:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Valle Ojeda Cortés (70 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
6 hemistiquios.

En coche va una niña hija de un capitán
- ¡Qué hermoso pelo lleva!, ¿quién se lo peinará?
- Se lo peina su tía con peine de cristal.*

* Al cantar se repiten todos hemistiquios. A los impares se les añade: *carabí* y a los pares: *carabirurí, carabirurá*.

72:2

LA NIÑA DEL CARABÍ (7+7; á)

0696:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Florencia Núñez Pérez (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Recitada sin música).
8 hemistiquios

Felisa va en un coche al lado su papá.
- ¡Qué mata pelo lleva!, ¿quién se lo peinará?
- Se lo peina su tía con peine de cristal.-
Felisa ya se ha muerto, ¿qué entierro llevará?

* A los hemistiquios impares se les añade: *¡Viva el amor!* y a los pares: *¡Viva la rosa en el rosal!* Al cantar se repiten todos.

72:3

LA NIÑA DEL CARABÍ (7+7; á)

0696:3

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

6 hemistiquios.

En coche va una niña hija de un capitán.
- ¡Qué lindo pelo lleva!, ¿quién se lo peinará?
- Se lo peina su tía con peine de cristal

* Al cantar se repiten todos hemistiquios. A los impares se les añade: *carabí* y a los pares: *carabirurí, carabirurá*.

72:4

LA NIÑA DEL CARABÍ (á)

0696:4

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Jiménez Acuña (45 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).

6 hemistiquios.

En coche va una niña, hija de un capitán,
- ¡Qué lindo pelo lleva! ¿Quién se lo peinará?
- Con peinecillos de oro y peines de cristal.

* Al cantar se repiten todos hemistiquios. A los impares se les añade: *carabí* y a los pares: *carabirurí, carabirurá*.

73:1

LA PASTORA Y EL GATITO (í-o)

0565:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Estaba la pastora haciendo su quesito,
el gato la miraba con ojos golositos.
- Si me metes la pata la vida te la quito.-
4 La pata la metió y la vida se la quitó.*

* Se repiten todos los hemistiquios. Entre los impares se canta: *larán, larán, larito*.
Por lo general todas las versiones se cantan de la misma manera.

73:2

LA PASTORA Y EL GATITO (í-o + ó)

0565:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Josefa Gómez Piña (79 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Estando una pastora haciendo su quesito,
el gato la miraba con ojos de gatito.
- Como me hinqes la uña te corto el hociquito.-
La uña le hincó, hociquito le cortó.

73:3

LA PASTORA Y EL GATITO (7+7; í-o)

0565:3

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Juana Oviedo Jiménez (85 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

14 hemistiquios.

Estaba la pastora haciendo su guisito,
el gato la miraba con los ojos malditos.
- Como metas la uña te corto el hociquito.-
La uña la metió y el hociquito se lo cortó.
5 Se fueron a confesar con el padre Benito,
le echó de penitencia que le diera un besito.
El besito se lo dio y el hociquito se le curó.

73:4

LA PASTORA Y EL GATITO (7+7; í-o)

0565:4

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).

12 hemistiquios.

Estando una pastora haciendo su quesito
el gato la miraba con ojos de chiquito.
- Como me hinques la uña te cortaré el rabito.-
La uña la hincó y el rabito le cortó.
5 Cuando fue a confesar con el padre Chiquito:
- Perdóname usted, padre, que he matado un gatito.

73:5

LA PASTORA Y EL GATITO (7+7; í-o)

0565:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Isabel Jiménez Acuña (45 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Estaba una pastora haciendo su quesito,
el gato la miraba con ojos golositos.
- Si me metes la uña, te cortaré el rabito.-
La uña la metió y el rabito le cortó.

73:6

LA PASTORA Y EL GATITO (7+7; í-o)

0083:6

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Dueñas Mora (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
8 hemistiquios.

Estaba una pastora haciendo su quesito.
El gato la miraba con ojos y hociquito.
Como metas la uña te corto el hociquito.
La uña la metió, hocico le cortó.

73:7

LA PASTORA Y EL GATITO (7+7; í-o)

0565:7

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Conchi Guisado Martín (56 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
14 hemistiquios.

- Estando la pastora haciendo su quesito
el gato la miraba con ojos de maldito.
- Como metas la mano te corto el dedito.-
La mano la metió y el dedo le cortó.
- 5 Cuando fue a confesarse con el padre Chiquito:
- Perdóneme usted, padre, que he matado un gatito,
estando yo haciendo, haciendo mi quesito.

74:1

HILO DE ORO (estróf.)

0224:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
16 hemistiquios.

- A la hoja, hoja, hoja, a la hoja de laurel,
de laurel,
ha pasado una señora. -¿Cuántas hijas tiene usted?
- Veintitrés.
- 5 - A ésta no la quiero por fea y llorona,
a ésta me la llevo por guapa y hermosa,
parece una rosa parece un clavel,
parece la hija de doña Isabel.
- Sí que lo es, señor marqués.

74:2

HILO DE ORO (é)

0224:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- A la cinta, la cinta de oro, a la cinta de laurel,
que me ha dicho mi señora: - ¿Cuántas hijas tiene usted.
- Tenga las que tenga, eso no le importa a usted,
que del pan que yo comiera no comiera usted también.
5 - Ahora me voy enojado a los palacios del rey,
a decirle a mi señora los modos que me tenéis.
- Ven acá, lucero mío, no te hartes de correr,
que de tres hijas que tengo, la mejor te la daré.
- Ésta me la llevo por bonita y por clavel,
10 que parece una rosa acabada de nacer.

75:1

ESCOGIENDO NOVIA (é)

0224.1:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
26 hemistiquios.

- A las puertas de palacio de una señora de bien
llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
Como el oro su cabello, como la nieve su tez,
sus ojos como dos soles y su voz como la miel.
5 - ¿Qué se os ofrece, caballero, que al punto yo os lo daré?
- Ofrecedme un vaso de agua, que vengo muerto de sed.
- Tan fresca como la nieve, caballero, os la daré,
que la trajeron mis hijas al punto de amanecer.
- ¿Son hermosas vuestras hijas? - Caballero, os las traeré,
10 la mayor se llama Elena y la pequeña Isabel.
A Elena, buen caballero, hoy la podréis conocer,
a Isabel, buen caballero, no la podréis conocer,
que en los palacios reales va a casarse con el rey.

K. ROMANCES DE VARIOS ASUNTOS

76:1

LUCAS BARROSO (í-a)

0407:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de la colección de Rodríguez Marín, recogida hacia 1880. No constan datos sobre la persona que informa.

Publicada en Menéndez Pelayo, *Apéndices*, 1945, (véase bibl. gen.), pág. 299.

20 hemistiquios.

Allá va Lucas Barroso, baquero de gallardía:
lleva las vacas cansadas de subir cuestas arriba,
de pelear con los moros dos o tres beses ar día,
una bes por la mañana, otra bes ar medio día,
5 y otra bes ayá a tarde, cuando er sor se trasponía.
- Suba, suba, mi ganado por las cañadas arriba,
que si algún daño jisiere, mi amo lo pagaría
con er mejor beserriyo qu' hubiere en la baquería,
hijo der toro Pintado y la baca Girardiya:
10 la crió Dios tan ligera, que bolaba, y no corría.

76:2

LUCAS BARROSO (í-a + estróf.)

0407:2

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Encarna González (74 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2004. (Música registrada).

27 hemistiquios.

Allá va Lucas Rabioso, torero de giraldilla,
lleva la vaca cansada, también la lleva rendida,
de pelear con los toros dos o tres veces al día:
una vez por la mañana, otra vez al mediodía,
5 otras veces por la tarde, cuando el sol va de caída.
Sube, sube, mi ganado, por esas cuestas arriba,
que si algún daño hiciera, mi amo lo pagaría
con la mejor becerrilla que hubiera en la vaquería,
hija del toro Pintado, de la vaca Giraldilla,
10 la crio Dios tan ligera, que volaba y no corría.
*Por esos tajos de Ronda
los vaqueros hacen hondas
para carear los toros;*

*en silencio van los moros
cuando llevan las carretas;
en las cañadas hay jetas,
también liebres y conejos,
de Madrid son los espejos,
son tan claros y tan finos;
en las huertas hay pepinos,
los pulidos hortelanos
tienen dedos en las manos
en la cara tienen ojos;
con trabajo andan los cojos
cuando van por cuesta arriba;
Sevilla no tiene cuesta,
que toíta es tierra llana;
buena fruta es la manzana,
nadie la coma con asco,
una vieja la comió
y de asco se murió.*

77:1

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0826:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
14 hemistiquios.

- Madre, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda
con las hijas de Merino que llevan rica merienda?-
A la hora merendar se perdió la más pequeña.
Su madre la anda buscando calle arriba, calle abajo,
5 ¿dónde la vino a encontrar? Hablando con un galán,
el galán que le decía: - Contigo me he de casar
quieran tus padre(s) o no quieran, contigo me he de casar.

77:2

LAS HIJAS DE MERINO (i-a)

0826:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Rafaela Oballe Quintana (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
8 hemistiquios.

4 Mi abuela tenía un peral que echaba las peras muy finas
 y en lo alto del peral se paró una golondrina.
 Por las ala(s) echaba sangre y por el pico decía:
 “Contigo he de casarme, aunque me cueste la vida”

77:3

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0826:3

Versión de **Fuentes de Andalucía** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Naranjo (69 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, mayo de 1994. (Música registrada).
22 hemistiquios.

5 - Madre, ¿quiere usted que vaya un poquito a la alameda
 con los hijos de Merina que llevan rica merienda?.-
 A la hora merendar se perdió la más pequeña.
 Su madre la anda buscando calle arriba y calle abajo.
 ¿Dónde la vino a encontrar? En una sala metida.
 Hablando con el zagal, el zagal que le decía:
 - Mi abuela tiene un peral que echa las peras muy finas,
 y en lo alto del peral había una golondrina,
 por el pico echaba sangre por el ala agua bendita.-
10 ¡Bendita sean las mujeres que con la escoba barrían!
 ¡Bendito sea el escribano que con la pluma escribía!

77:4

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0826:4

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) de Valle Olmo Pérez (72 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Recitada sin música).
23 hemistiquios.

- ¿Madre, quiere usted que vaya un ratito a la alameda
con las hijas de Merino que llevan rica merienda?-
A la hora merendar se perdió la más pequeña.
Su padre que la buscaba calle arriba, calle abajo.
5 ¿Dónde la vino a encontrar? Hablando con un galán.
El galán que le decía: - Mi abuela tiene un peral,
mi abuela tiene un peral que echa las peras muy finas.-
Y en lo alto de peral se paró una golondrina,
por el pico echaba sangre, por la cola agua bendita
10 y por las alas decía:
- ¡Vivan las mujeres guapas y las mujeres bonitas!,
que se fian de los hombres, que de los hombres se fian.

77:5

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0565:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Ramírez González (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
22 hemistiquios.

- Madre, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda
con los hijos de Merina que es muy guapo y me camela?-
A la hora de merendar se perdió la más pequeña.
Su padre la anda buscando calle arriba y calle abajo.
5 ¿Dónde la vino a encontrar? En una sala metida
hablando con el galán, el galán que le decía:
- Mi abuela tiene un peral cargado de peras finas
y en la ramita más alta cantaba una golondrina.
Por el pico echaba sangre y por las alas decía:
10 - Maldito sea el carnicero, que tanta carne vendía,
maldito sea el aguador, que tanta agua vendía.

77:6

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0826:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Peña Sevillano (55 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
20 hemistiquios.

- Mamá, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda
con los hijos de Melina que llevan rica merienda? -
A la hora merendar se perdió la más pequeña.
Su madre la anda buscando calle arriba, calle abajo.
5 ¿Dónde la vino a encontrar? En una sala metida
con un niño quince años diciéndole: - Mira, mira,
mi abuelo tiene un peral cargado de peras finas.
En la ramita más alta cantaba una golondrina,
por el pico echaba sangre y por la cola decía:
10 “Maldito sean las mujeres que de los hombres se fian.”

77:7

LAS HIJAS DE MERINO (estróf.)

0826:7

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Carmen Moncayo Ramírez (75 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
12 hemistiquios.

- Mamá, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda
Con los hijos de Medina que llevan buena merienda? -
Al tiempo de merendar se perdió la más pequeña.
El padre la anda buscando calle arriba y calle abajo.
5 ¿Dónde la vino a encontrar? En una palma metida
con un niño de quince años rezando avemarías.

78:1

MONJA POR FUERZA (é-o + estróf.)

0225:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Arreza Martín (48 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
46 hemistiquios.

Yo me quería casar con un mocito barbero
y mis padres me querían monjita en un monasterio.
Una tarde de verano me sacaron de paseo
y al revolver de una esquina había un convento abierto.
5 Salieron todas las monjas, todas vestidas de negro *
me cogieron de la mano y me metieron p'adentro.
Me empezaron a quitar los adornos de mis manos,
anillitos de mis dedos, anillitos de mis dedos,
pendientes de mis orejas, gargantillas de mi cuello,
10 mantillas de tafetán y un jubón de terciopelo.
Lo que más sentía yo era mi mata de pelo.
Vinieron mis padres con mucha alegría,
me echaron el manto de santa María.
Se fueron mis padres con mucha tristeza,
15 me echaron el manto de santa Teresa.
Vinieron las monjas con mucho fervor,
me echaron el manto de la Concepción.
Si voy a la torre, toco la campana,
dice la abadesa que soy holgazana.
20 Si voy a la huerta y cojo perejil,
dice la abadesa que eso no es así.
Entre los árboles y entre las flores
hay muchos nidos de ruiseñores.

* En la grabación consta: "salieron todas las monjas y me metieron p'adentro" pero la informante hace posteriormente una corrección, que es la que transcribo.)

78:2

MONJA POR FUERZA (estróf.)

0225:2

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Gómez Martos (60 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)
42 hemistiquios.

Una tarde de palique hablando con un mozuelo
mi padre me metió a monja en un triste de misterio.
Mi padre me dijo a mí que me fuera despidiendo,
que me fuera despidiendo de las amigas que tengo,
5 que ya no las veo más por la desgracia que tengo.
Me montaron en un coche, me pasean por el pueblo
y al revolver de una esquina había un convento abierto.
Empezaron a salir monjitas del manto negro
con las velas encendías como si me hubiera muerto.
10 Me tendiero(n) en una silla, me recortan el cabello.
- Mándaselo usted a mi padre, que le sirva de recuerdo.-
Empezaron a quitarme gargantillas de mi cuello,
pulseras de mi muñeca y anillitos de mis dedos.
Estando en el coro diciendo oración,
15 muchacho curioso al coro llegó.
Yo le dije: ¡Dios mío, quién fuera mi amor!
Los cordones me pesan, perdóname, Dios.
¡Si yo estuviera casada, sentada en mi rica mesa
no como una pobre monja cargadita de promesas!
20 ¡Si yo estuviera casada, casada con mi marido,
no como una pobre monja cargada de crucifijos!

78:3

MONJA POR FUERZA (é-o)

0225:3

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Ángeles Rey Rueda (60 a) y
Patricia Povea Buzón (5 a), su nieta.
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
22 hemistiquios.

Una tarde de verano me llevaron de paseo,

me sacaron de paseo
 y al revolver de una esquina me encontré con un convento.
 Salieron todas las monjas todas vestidas de negro,
 5 y me metieron pa dentro.
 Me tendieron en una mesa como si me hubiera muerto,
 me empezaron a quitar anillitos de mis dedos
 pulseritas de mis manos gargantillas de mi cuello.
 Yo lo que sentía más que me cortaran el pelo.
 10 Y por fin me lo cortaron y a mi papá se lo dieron.
 - Papá, dale usted memorias a la familia que tengo,
 que me voy a meter monja de ésas del hábito negro.

* Tras la grabación, la abuela ha corregido los pequeños errores de la nieta, derivados de su corta edad con el objeto de facilitar una transcripción lo más fiel posible a la versión aprendida de su abuelo. Transcribo las correcciones.

79:1

LA NOVICIA ARREPENTIDA (6+6; estróf.)

0225:1

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de Rosario Cano Jordano (57 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 20 hemistiquios.

Desde chiquitita yo me fui a un convento
 con mucha alegría y mucho talento.
Casadita sí, eso sí, pero monja no, eso no.
¡Vaya de mis padres que no me casó
con aquel moreno que quería yo!
 Si yo me casara y tuviera un hijo
 yo lo criaría con mucho cariño.
Casadita sí, eso sí, pero monja no, eso no.
¡Vaya de mis padres que no me casó
con aquel moreno que quería yo!
 5 Yo me subí al coro y al coro a cantar
 a ver si veía a mi amor pasar.
 Yo no quiero coro ni tampoco honor.
¡Vaya de mis padres que no me casó

con aquel moreno que quería yo!
 La madre abadesa me compraba anises
 para consolarme cuando estaba triste.
 10 Yo no quiero anises ni tampoco honor.
¡Vaya de mis padres que no me casó
con aquel moreno que quería yo!

80:1

LOS MOZOS DE MONLEÓN (estróf.)

0371:1

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Recitada sin música).
 41 hemistiquios

En la provincia de Segovia habitaba una viudita
 que tan solo tenía un hijo para buscarle la vida.
 El niño, que había salido un poquito aficionado,
 que quería ser torero para matar un torillo bravo.
 5 Un domingo por la tarde a la madre le decía:
 - Madre, sácame la ropa que me voy a la corrida.
 - A la corrida, hijo mío, a la corrida no vas.
 - Madre, sácame la ropa, si no la pido prestá.-
 10 La madre le dijo: - A Dios le pido llorando
 y a la Virgen del Rosario,
 que si vas a la corrida que te traigan en un carro
 y te meta el toro el cuerno por el costado.-
 El toro como era bravo le ha dado cuatro cornadas.
 15 Ya lo suben para arriba, ya lo bajan para abajo
 y en la puerta la viudita, allí pararon el carro.
 - Aquí tiene usted su hijo por si quiere amortajarlo.
 La maldición que le echaste a tu hijo lo ha alcanzado.-
 La viudita pateaba y berreaba con aquel torito bravo.
 20 La madre que tenga un hijo un consejo le voy a dar:
 que no le echen maldiciones porque le pueden alcanzar.

80:2

LOS MOZOS DE MONLEÓN (estróf.)

0371:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Florencia Núñez Pérez (85 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Recitada sin música).
20 hemistiquios

En la provincia Segovia habitaba una viudita
que tan sólo tenía un hijo para buscarse la vida.
El hijo había salido un poquito aficionado
que quería ser torero y mata(r) un torito bravo.
5 - Madre, sácame la ropa, que me voy a la corrida.
- A la corrida no vayas, a la corrida no vayas.
- Si no me sacas la ropa yo la pediré prestá.
- A Dios le pido llorando y a la Virgen del Rosario
que si vas a la corrida que te traigan en un carro.
/ / / /
10 - Aquí tiene usted a su hijo, ya puede usted amortajarlo.

80:3

LOS MOZOS DE MONLEÓN (estróf.)

0113:3

Versión de **Osuna** (com. Campiña Sevillana) de M^a José Angulo Moncayo (36 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada).
54 versos.

En la provincia de Murcia habitaba una viudita,
tan sólo tenía un hijo para hacer lo de su vida.
El muchacho ha salido un poquito aficionado
que quería ser torero pa matar los toros bravos.
5 Un domingo por la tarde a su madre le decía:
- Madre, dame usted la ropa que me voy a la corrida.
- La ropa no te la doy, a la corrida no vas,
porque son toritos bravos y a ti te pueden matar.
- Si usted no me da la ropa yo la pideré emprestá
10 pa sacar la alternativa pa poder yo torear.

- Permita Dios de los cielos y la Virgen del Rosario
que si vas a la corrida que te traigan en un carro.
Ya salió Pepe García a torea(r) un toro negro,
le ha metido un arranque en el costado izquierdo.
15 Del arranque que le dio le traspasó el corazón,
aunque no murió en el acto pero muy poco duró.
Ya lo suben para arriba, ya lo bajan para abajo
y en la puerta la Victoria allí pararon el carro.
Y el pobrecito decía: - Que me muero, que me acabo.-
20 Ya lo suben para arriba, ya lo bajan para abajo
y en la puerta la viudita allí pararon el carro.
- Aquí tiene usted a su hijo, ya lo pue usted amortajarlo.
Aquí tiene usted a su hijo la maldición que le ha echado.-
La madre que tenga hijos un consejo le v(o)y a dar
25 que no eche maldiciones que le pueden alcanzar.
A los nueve meses justos la viudita salió al campo
berreaba y pateaba como aquel toro bravo.

81:1

POLONIA Y LA MUERTE DEL GALÁN (á-a + á-o)

0115:1

Versión de **La Puebla de Cazalla** (com. Campiña Sevillana) de Fco. Andrade Pérez (66 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Recitada sin música).
27 hemistiquios.

Una noche de relámpagos bien capotaíto en mi capa
la respuesta que me dieron, llenarme de puñaladas.
Me recogió la justicia y me llevan a mi casa.
- Ábreme, esposa mía,
5 que vengo muerto y herido y las heridas son malas.
- ¿Quién te ha herido, esposo mío? - Tu cuñaíto Juan Zapata,
al otro no lo conocí porque se tapó la cara.
Si lo conozco, lo revuelco en sangre las muelas se las trepaba.
Te encargo que si me muero no me entierre(n) en un sagrado,
10 me entierre(n) en un verdecito donde no pase el ganado,
de cabecera me pones un ladrillo colorado
con un letrero que diga: “Aquí ha muerto el desgraciado,
no ha muerto de calentura, tampoco de resfriado,
que ha muerto de puñaladas que Juan Zapata le ha dado.”

82:1

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:1

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Dolores Palma Martos (76 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, enero de 2006. (Música registrada).
32 hemistiquios.

Hacia Roma caminan dos pelegrinos
pa que los case el papa porque son primos.
Le ha preguntado el papa que qué edad tienen.
La pelegrina quince y él diecinueve.
5 Le ha preguntado el papa que si han pecado.
- Al pasar del arroyo le di la mano.
- Pelegrinita mía, de buen parecer,
dame tus ojos negros, yo te salvaré.
- Si no me salva usía, me salva el cielo
10 que estos ojitos negros son pa el romero.-
Al medio del camino había un retamal,
se sentó pelegrina para descansar.
Llegaron a Valencia, alquilaron cuarto
para la pelegrina que iba de parto.
15 Alquilaron el cuarto, tuvo una niña,
de nombre le pusieron María Cristina.

82:2

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:2

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Cristiana Rodríguez Mateos (80 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, noviembre de 2005. (Música registrada).
28 hemistiquios.

Hacia Roma caminan dos peregrinos
a que los case el papa porque son primos.
Sombbrero de hule lleva el mozuelo

y la peregrinita de terciopelo.
 5 Al llegar a palacio suben arriba
 y en la sala del papa los examinan
 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
 10 y él le dice que un beso que ella le ha dado.
 Y la peregrinita que es vergonzosa
 se le ha puesto la cara como una rosa.
 Al pasar por el puente de la Victoria
 tropezó la madrina, cayó la novia.

82:3

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:3

Versión de **La Campana** (com. Campiña Sevillana) de Dolores González Caballero (68 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
 24 hemistiquios.

Hacia Roma caminan dos peregrinos
 a que los case el papa porque son primos.
 Y el papa le pregunta que qué edad tienen,
 ella dice que quince y él diecisiete.
 5 Y el papa le pregunta cómo se llaman,
 él le ha dicho que Pedro y ella que Juana.
 Y el papa le pregunta que si han pecado
 y él le ha dicho que un beso que le había dado.
 Y la peregrinita que es vergonzosa
 10 se le ha puesto la cara como una rosa.
 Las campanas de Roma ya repicaron
 al ver los peregrinos que se casaron.*

* La forma de cantarlo es la siguiente:

Hacia Roma caminan dos peregrinos (bis)
a que los case el papa, mamita mía
porque son primos, niña bonita,
porque son primos, niña)

82:4

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:4

Versión de **La Luisiana** (com. Campiña Sevillana) del grupo de la Escuela de Adultos. (Ver índice de informantes).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).

32 hemistiquios.

- Hacia Roma caminan dos pelegrinos
a que los case el papa porque son primos.
Al pasar el arroyo de la Victoria,
tropezó la madrina, cayó la novia.
- 5 Le ha preguntado el papa que qué edad tienen,
ella dice dice que quince y él diecisiete.
Le ha preguntado el papa cómo se llaman,
él le dice que Pedro y ella que Ana.
Le ha preguntado el papa que si han pecado
- 10 él le dice que un beso que le había dado.
Y la pelegrinita que es vergonzosa
se le ha puesto la cara como una rosa.
Y el papa le contesta mirando al santo:
- ¡Quién fuera pelegrino para otro tanto!-
- 15 Las campanas de Roma ya repicaron
porque los pelegrinos ya se casaron.*

* La forma de cantarlo es la siguiente:

*Hacia Roma caminan dos pelegrinos, (bis)
a que los case el papa, mamita,
porque son primos, niña bonita
porque son primos, niña.)*

82:5

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:5

Versión de **Lantejuela** (com. Campiña Sevillana) de Manuela Andújar Bellido (65 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
20 hemistiquios.

Hacia Roma caminan dos pelegrinos
a que los case el papa porque son primos.
Le ha preguntado el papa cómo se llaman,
él le dice que Pedro y ella que Ana.
5 Le ha preguntado el papa que qué edad tienen
y ella dice que quince y él diecisiete.
Le ha preguntado el papa que si han pecado,
ella dice que un beso que él le había dado.
Y la pelegrinita, que es vergonzosa,
10 se le ha puesto la cara como una rosa.

82:6

LOS PRIMOS ROMEROS (7+5; estróf.)

0142:6

Versión de **Marchena** (com. Campiña Sevillana) de M^a Jesús Pérez Núñez (63 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
22 hemistiquios.

Hacia Roma caminan dos pelegrinos
a que los case el papa porque son primos.
Al pasar por el puente de la Victoria
trompezó la madrina, cayó la novia.
5 Cuando llegan a Roma muy de mañana
el papa le pregunta: - ¿Cómo te llamas? -
Él le dice que Pedro y ella que Ana.
El papa le pregunta que si han pecado
y él le dice que un beso que le había dado.
10 Y la pelegrita que es vergonzosa,
se le ha puesto la cara como una rosa.

L. COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS

L.1. PROFANAS

EL RETRATO DE LA DAMA (6+6; estróf.)

0548:1

Versión de **Cañada Rosal** (ay. Cañada Rosal; p.j. Écija; comarca: Campiña Sevillana) de Ángeles Sánchez Álvarez (80 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, octubre de 2005. (Música registrada).
68 hemistiquios.

- A cantar los mayos, señores, venimos
y para cantarla licencia pedimos.
Ya estamos cantando, no nos dicen nada,
señal que tenemos la licencia dada.
- 5 ¡Ay, niña!, tu cabeza, fina y redondita,
sólo me parece una naranjita.
¡Ay, niña!, tu cabello qué fino y qué largo,
con cintas de seda te lo van atando.
- 10 ¡Ay, niña!, tu frente, que es campo de guerra,
donde el rey Cupido puso su bandera.
¡Ay, niña!, tus cejas, finas y arqueadas,
que ningún pintor pudo dibujarlas.
¡Ay, niña!, tus ojos, que son dos luceros,
que por la mañana alumbra(n) el mundo entero.
- 15 ¡Ay, niña, tus pestañas, que son alfileres,
que cuando me miras clavármelos quieres.
¡Ay, niña!, tu nariz, un canuto de plata,
que ningún platero pudo dibujarla.
- 20 ¡Ay, niña!, tu boca, que es un cuartelito,
los dientes menudos son los soldaditos.
¡Ay, niña!, tu barba, con el hoyo en medio,
donde me enterraran, que me estoy muriendo.
¡Ay, niña!, tu garganta, qué larga y qué fina,
que el agua que bebe sola se trasmina.
- 25 ¡Ay, niña!, tus pechos son dos fuentes claras,
donde yo bebiera si tú me dejaras.
¡Ay, niña!, tu ombligo, un botón de nácar,
donde el rey Cupido puso su petaca.
Ya vamos llegando a partes ocultas,
- 30 no diremos nada si no nos preguntan.
¡Ay, niña!, tus piernas, que son dos columnas,
donde se sostiene toda tu hermosura.
¡Ay, niña!, tus pies, dos plantas preciosas,
que todo lo que pisan se le vuelven rosas.

L. COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS

L.2. RELIGIOSAS

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS

0423:1

Versión de **Cañada Rosal** (com. Campiña Sevillana) de Ascensión Gómez Filter (69 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
 26 versos.

De las doce palabras retorneadas
 dime la una:
 la una es una,
 que parió en Belén
 5 y quedó pura.
 De las doce palabras retorneadas,
 dime las dos:
 las dos tablas de Moisés,
 donde Cristo puso los pies
 10 para ir a la casa santa de Jerusalén.
 Hombre varón,
 duémela, duémela,
 ¿quién te alumbra?
 Más me alumbra el sol
 15 que no la luna.
 De las doce palabras retorneadas
 dime las tres:
 las tres, las tres Marías,
 las dos tablas de Moisés,
 20 donde Cristo puso los pies
 para ir a la casa santa de Jerusalén.
 Hombre varón,
 duémela, duémela,
 ¿quién te alumbra?
 25 Más me alumbra el sol
 que no la luna.

84:2

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (estróf.)

0423:2

Versión de **Écija** (com. Campiña Sevillana) de Encarna Martín Martín (57 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, diciembre de 2005. (Música registrada).
173 versos.

De las doce palabras retorneadas,
buen amigo, dime la una:
la una es una
que parió en Belén y quedó pura...

.....
De las doce palabras retorneadas,
buen amigo, dime las doce:
los doce, los doce apóstoles,
las once, las once mil Vírgenes,
los diez, los diez mandamientos,
los nueve, los nueve meses,
los ocho, los ocho gozos,
las siete, las siete palabras,
los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas
los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos, las dos tablitas de Moisés
londe Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.*

* Se canta repitiendo en cada nueva palabra todas las anteriores ya cantadas, resultando un texto acumulativo, como el que transcribimos en la versión 6.

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (estróf.)

0423:3

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Domínguez Muñoz (43 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

De las doce palabras retorneadas
llego a la una:
la una es una,
que nació en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
que duerme y no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
De las doce palabras retorneadas
llego a las dos:
las dos tablitas de Moisés
donde Jesucristo puso sus pies,
la una es una
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
que duerme y no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
De las doce palabras retorneadas
llego a las tres:
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés
donde Jesucristo puso sus pies,
la una es una
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
que duerme y no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.

.....

De las doce palabras retorneadas

llego a las doce:
 los doce, los doce apóstoles,
 las once, las once vírgenes,
 los diez, los diez mandamientos,
 los nueve, los nueve meses,
 los ocho, los ocho gozos,
 los siete, los siete coros,
 los seis, los seis candelabros,
 las cinco, las cinco llagas,
 los cuatro, los cuatro evangelios,
 las tres, las tres Marías,
 las dos tablitas de Moisés
 donde Jesucristo puso sus pies,
 la una es una,
 que parió en Belén y quedó pura.
 Hombre varón,
 que duerme y no duerme,
 ¿quién te alumbra?
 Más me alumbra el sol
 que no la luna.

* La informante no ha cantado las estrofas centrales por evitar el cansancio, pero en la última, quedan recogidos y enumerados los versos principales de todas.

84:4

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (estróf.)

0423:4

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).
 Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).
 107 versos.

¡Ay, de mí!, de que va,
 una, una yo no sé, Cristo fili Jusé.
 ¡Ay, de mí!, de que va,
 dos, dos las tablas de Moisés,
 5 una yo no sé, Cristo fili Jusé.
 ¡Ay, de mí!, de que va,
 tres, tres patriarqué
 la obligada de linsé al coger,
 dos las tablas de Moisés,
 10 una yo no sé, Cristo fili Jusé.

¡Ay, de mí!, de que va,
cuatro, cuatro de evangeliqué,
tres patriarqué
la obligada de linsé al coger,
15 dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.
¡Ay, de mí!, de que va,
cinco, cinco, la piedra de abrir,
cuatro de evangeliqué,
20 tres patriarqué
la obligada de linsé al coger,
dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.
¡Ay, de mí!, de que va,
25 seis, seis ciriné posité
en ganada en galidé,
cinco la piedra de abrir,
cuatro de evangeliqué,
tres patriarqué
30 la obligada de linsé al coger,
dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.
¡Ay, de mí!, de que va,
siete, siete son de espíritu,
35 seis ciriné posité
en ganada en galidé,
cinco, la piedra de abrir,
cuatro de evangeliqué,
tres patriarqué
40 la obligada de linsé al coger,
dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.
¡Ay, de mí!, de que va,
ocho, ocho el título de Inés,
45 siete son de espíritu,
seis ciriné, posité
en ganada en galidé,
cinco la piedra de abrir,
cuatro de evangeliqué,
50 tres patriarqué
la obligada de linsé al coger,
dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.
¡Ay, de mí!, de que va,
55 nueve, nueve son los angelorum,

ocho el título de Inés,
 siete son de espíritu,
 seis ciriné posité
 en ganada en galidé,
 60 cinco la piedra de abrir,
 cuatro de evangeliqué,
 tres patriarqué
 la obligada de linsé al coger,
 dos las tablas de Moisés,
 65 una yo no sé, Cristo fili Jusé.
 ¡Ay, de mí!, de que va,
 diez, diez de su perfecta ley,
 nueve son los angelorum,
 70 ocho el título de Inés,
 siete son de espíritu,
 seis ciriné posité
 en ganada en galidé,
 cinco la piedra de abrir,
 cuatro de evangeliqué,
 75 tres patriarqué
 la obligada de linsé al coger,
 dos las tablas de Moisés,
 una yo no sé, Cristo fili Jusé.
 ¡Ay, de mí!, de que va,
 80 once, once son los virginorum,
 diez de su perfecta ley,
 nueve son los angelorum,
 ocho el título de Inés,
 siete son de espíritu,
 85 seis ciriné posité
 en ganada en galidé,
 cinco la piedra de abrir,
 cuatro de evangeliqué,
 tres patriarqué
 90 la obligada de linsé al coger
 dos las tablas de Moisés,
 una yo no sé, Cristo fili Jusé.
 ¡Ay, de mí!, de que va,
 doce, doce son los apostolorum,
 95 once son los virginorum,
 diez de su perfecta ley,
 nueve son los angelorum,
 ocho el título de Inés,
 siete son de espíritu,
 100 seis ciriné posité

en ganada en galidé
cinco la piedra de abrir,
cuatro de evangeliqué,
tres patriarqué
105 la obligada de linsé al coger
dos las tablas de Moisés,
una yo no sé, Cristo fili Jusé.

84:5

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (estróf.)

0542:5

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a)
y Dolores Cabello Gaona (61 a), sobrina.

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

50 hemistiquios

De las doce palabras retorneadas
llego a la una,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
que vela y no duerme,
¿Quién te alumbrá?
Más me alumbrá el sol
que no la luna.

.....
De las doce palabras retorneadas
llego a las doce,
las doce, los doce apóstoles,
las once, las once vírgenes,
los diez, los diez mandamientos,
los nueve, los nueve meses,
los ocho, los ocho gozos,
los siete, los siete dolores,
los seis, los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas,
los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,

las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso sus pies,
la una es una,
que nació en Belén y quedó pura.*

* Transcribo sólo la primera y la última estrofa, donde aparecen las doce palabras.
En medio, cada estrofa vuelve sobre las anteriores.)

84:6

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (estróf.)

0423:6

Versión de **La Luisiana** (com.Campiña Sevillana) de Francisco Reina Jaime (42 a).
Recogida por Dolores Flores Moreno, septiembre de 2005. (Música registrada).
187 versos.

Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
5 que no la luna.
De las doce palabras retorneadas,
buen amigo, dime la una:
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
10 Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
15 De las doce palabras retorneadas,
buen amigo, dime las dos:
las dos, las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
20 que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?

Más me alumbra el sol
25 que no la luna.
De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las tres:
las tres, las tres Marías
las dos tablitas de Moisés,
30 donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
si duerme o no duerme,
35 ¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las cuatro:
40 los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
45 que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
50 que no la luna.
De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las cinco:
las cinco, las cinco llagas,
los cuatro, los cuatro evangelios,
55 las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
60 Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
65 De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las seis:
los seis, los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas,

70 los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
75 Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
80 De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las siete:
las siete, las siete palabras,
los seis, los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas,
85 los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
90 que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
95 que no la luna.
De las doce palabras torneadas,
buen amigo, dime las ocho:
los ocho, los ocho gozos,
las siete, las siete palabras,
100 los seis, los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas,
los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
105 las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
110 si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
Más me alumbra el sol
que no la luna.
De las doce palabras torneadas,

115 buen amigo, dime las nueve:
 los nueve, los nueve meses,
 los ocho, los ocho gozos,
 las siete, las siete palabras,
 los seis, los seis candelabros,
 120 las cinco, las cinco llagas,
 los cuatro, los cuatro evangelios,
 las tres, las tres Marías,
 las dos tablitas de Moisés,
 donde Jesucristo puso los pies,
 125 la una es una,
 que parió en Belén
 y quedó pura.
 Hombre varón,
 si duerme o no duerme,
 130 ¿quién te alumbra?
 Más me alumbra el sol
 que no la luna.
 De las doce palabras retorneadas,
 buen amigo, dime las diez:
 135 los diez, los diez mandamientos,
 los nueve, los nueve meses,
 los ocho, los ocho gozos,
 las siete, las siete palabras,
 los seis, los seis candelabros,
 140 las cinco, las cinco llagas,
 los cuatro, los cuatro evangelios,
 las tres, las tres Marías,
 las dos tablitas de Moisés,
 donde Jesucristo puso los pies,
 145 la una es una,
 que parió en Belén y quedó pura.
 Hombre varón,
 si duerme o no duerme,
 ¿quién te alumbra?
 150 Más me alumbra el sol
 que no la luna.
 De las doce palabras retorneadas,
 buen amigo, dime las once:
 las once, las once vírgenes,
 155 los diez, los diez mandamientos,
 los nueve, los nueve meses,
 los ocho, los ocho gozos,
 las siete, las siete palabras,
 los seis, los seis candelabros,

160 las cinco, las cinco llagas,
los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
donde Jesucristo puso los pies,
165 la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.
Hombre varón,
si duerme o no duerme,
¿quién te alumbra?
170 Más me alumbra el sol
que no la luna.
De las doce palabras retorneadas,
buen amigo, dime las doce:
los doce, los doce apóstoles,
175 las once, las once vírgenes,
los diez, los diez mandamientos,
los nueve, los nueve meses,
los ocho, los ocho gozos,
las siete, las siete palabras,
180 los seis, los seis candelabros,
las cinco, las cinco llagas,
los cuatro, los cuatro evangelios,
las tres, las tres Marías,
las dos tablitas de Moisés,
185 donde Jesucristo puso los pies,
la una es una,
que parió en Belén y quedó pura.

LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS

0423:7

Versión de **Marinaleda** (com. Campiña Sevillana) de Antonio Borja Montes (75 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, marzo de 2006. (Música registrada)

28 hemistiquios.

De las doce palabras retorneadas,
 buen amigo dime la una,
 la una es una,
 que parió en Belén
 y qué hermosura.
 Hombre varón
 que vela y no duerme
 ¿quién te alumbra?
 Más me alumbra el sol
 que no la luna.

.....
 De las doce palabras retorneadas,
 buen amigo dime las doce,
 los doce, los doce apóstoles,
 las once las once
 los diez, los diez mandamientos
 los nueve, los nueve meses,
 los ocho, los ocho bandoleros,
 las siete, las siete llagas,
 los seis, los seis candeleros,
 los cinco, los cinco golosos,
 los cuatro, los cuatro evangelios,
 las tres, las tres Marías,
 las dos tablitas de Moisés
 donde Jesucristo puso sus pies,
 la una es una,
 que parió en Belén
 y qué hermosura.*

* Se canta como las anteriores, volviendo siempre sobre lo anterior.

85:1

LA BARAJA (estróf.)

0470: 1

Versión de **El Rubio** (com. Campiña Sevillana) de Isidora Guerra Gómez (70 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2005. (Recitado sin música).

Estaba un soldado en misa con sus naipes entretenido,
le replicó su sargento, se hizo el desentendido.
Su capitán le miraba, su sargento al mismo instante
y él, con humildad bastante, de este modo le explicó:
5 - Señor, hay más naipes que yo en lo que se ha barajado
y aquí traigo yo cifrado un libro muy singular,
un libro muy singular: la baraja del soldado.
Para empezar en el juego yo considero en el as
un solo Dios verdadero, sin Dios no puede haber na.
10 En el dos yo considero una cosa tan hermosa:
toda la pasión de Cristo, afligida y dolorosa.
En el tres yo considero las tres divinas personas,
las tres divinas personas y un solo Dios verdadero.
Y en el cuatro considero que son los cuatro evangelios,
15 aquél que no lo creyera parte no tendrá en el cielo.
En el cinco considero las llagas del Redentor,
sufrirlas con humildad para dárselas al Señor.
Y en el seis yo considero cuando Dios el mundo hizo,
trabajar de noche y día y descansar el domingo.
20 Y en el siete considero que son los siete dolores
que pasó la Virgen pura por nosotros, pecadores.
Y en la sota considero una mujer dolorosa
que con sus manos limpió a Jesús su cara hermosa.
En el caballo contemplo que a la entrada en el Calvario
25 él con su lanzada fuerte hirió el divino costado.
En el rey yo considero hombre de mucho poder
que quiso subir al cielo para no vernos padecer.
La baraja del soldado ya la tienes explicá,
para que creas en Dios con toda tu voluntad.

85:2

LA BARAJA (estróf.)

0470:2

Versión de **Herrera** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Gaona Granados (77 a).

Recogida por Dolores Flores Moreno, febrero de 2006. (Música registrada).

54 hemistiquios

Estando un soldado en misa con los naipes entretenido,
lo reclama su sargento, se hizo el desentendido.
Para que usted no me riña ni tampoco me haga na
la baraja de los naipes ya se la voy a explicar
5 para que de Dios te acuerdes cuando vayas a jugar.
Para principiar en el juego yo considero en el as
que es un solo Dios inmenso que en él no puede haber más.
En el dos yo considero que es la cosa más hermosa
toda la pasión de Cristo angustiada y dolorosa.
10 En el tres yo considero son tres divinas personas,
son tres divinas personas y un solo Dios verdadero.
En el cuatro considero que son los cuatro evangelios,
aquél que no lo creyera no tendrá parte en el cielo.
En el cinco considero las llagas del Redentor,
15 míralas con humildad, lávarselas al Señor.
En el seis yo considero cuando Dios el mundo hizo,
los seis días trabajando y descansar el domingo.
En el siete considero que son los siete dolores
que pasó la Virgen pura por nosotros, pecadores.
20 En la sota considero que es la mujer más piadosa
que con su toca limpió a Jesús su cara hermosa.
En el caballo contemplo al en el Calvario
que con su lanzada fuerte rompió el divino costado.
En el rey yo considero hombre de tanto poder
25 antes de subir al cielo fue obligado a padecer.
La baraja de los naipes ya la tenéis explicada,
toda la pasión de Cristo dolorosa y angustiada.

LA BARAJA (estróf.)

0470:3

Versión de **La Puebla** (com. Campiña Sevillana) de Francisca Merchán Hurtado (75 a).
 Recogida por Juan P. Alcaide, noviembre de 1983. Publicada por Juan P. Alcaide en
El Romancero (Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla), 1992, p.121.
 52 hemistiquios.

Estando un soldado en misa con sus naipes entretenido
 le ha regañado el sargento, se ha hecho el desentendido.
 - Es que usted me ha regañado y hasta me quiere pegar.
 La baraja de los naipes yo se la voy a explicar.
 5 Así comenzando el juego yo considero en el as
 que es un solo Dios inmenso y no ha podido ser más.
 En el dos yo considero que es la carta más hermosa,
 toda la pasión de Cristo angustiada y dolorosa.
 En el tres, como cristiano hacia el misterio comprendo,
 10 son tres personas distintas y un solo Dios verdadero.
 En el cuatro considero son cuatro los Evangelios
 y aquél que no lo supiere no espere parte en el cielo.
 En el cinco considero las llagas del Redentor
 que obligan por humildad lavárselas al Señor.
 15 En el seis yo considero cuando Dios al mundo hizo
 empleando los seis días y descansando el domingo.
 En el siete considero que bien claro demostró
 que estando Cristo en la cruz siete palabras habló.
 En la sota considero que es la carta tan hermosa
 20 toda la pasión de Cristo angustiada y dolorosa.
 En el caballo contemplo a los himnos del Calvario
 cuando una lanzada a Cristo le dieron en el costado.
 En el rey considero que es un inmenso señor,
 rey de los cielos, mar y tierra, la muerte de cruz sufrió.
 25 La baraja de los naipes ya la tenéis explicada,
 toda la pasión de Cristo no dejéis de contemplarla.

ÍNDICES Y RELACIONES

ÍNDICE DE ROMANCES

- A Belén llegar 0542
Adúltera del cebollero, La 0625
Alba Niña 0234
Anunciación, La 0505
Aparición, La 0168
Asturianita, La 5021
Atentado anarquista contra Alfonso XII 0202
Baraja, La 0470
Bastarda y el segador, La 0161
Blancaflor y Filomena 0184
Cabrera devota elevada al cielo, La 0214
Casada de lejas tierras 0155
Celos de San José, Los 0777
Conde Claros en hábito de fraile 0159
Conde Claros en hábito de fraile + La Condesita 0159 + 0110
Conde Niño 0049
Condesita, La 0110
Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana 0210
Corregidor y la molinera, El 0218
Cura enfermo, El 0177
Cura y la penitencia, El 0083
Dama y el pastor, La 0191
Delgadina 0075
Divina panadera, La 5555
Doce palabras retornadas, Las 0423
Don Bueso 0169
Don Gato 0144
Doncella guerrera, La 0231
¿Dónde vas, Alfonso XII? 0162

Escogiendo novia 0224.1
Fusilamiento de García y Galán 0158
Galán que corteja a una mujer casada 0203
Gerineldo 0023
Gerineldo + La Condesita 0023 + 0110
Hermanas reina y cautiva 0136
Hijas de Merino, Las 0826
Hilo de oro 0224
Huésped afortunado, El 0612
Infanticida, La 0096
Loba parda, La 0235
Lucas Barroso 0407
Lux Aeterna 0195
Madre, en la puerta hay un niño 0179
Mala suegra, La 0153
Malcasada, La 0221
Mambrú, 0178
Mariana Pineda 0175
Marinero al agua 0180
Mesonera despiadada, La 0493
Mesonero despiadado, castigado, El 0493.1
Milagro del trigo, El 0512
Monja por fuerza 0225
Mozos de Monleón, Los 0371
Muerte ocultada, La 0080
Mujer del molinero y el cura, La 0461
Niña del carabí, La 0696
Niña que maldice a su pretendiente 0683
Niño perdido y hallado en el templo, El 0605.1
Novicia arrepentida, La 0225.1
Pájaro verde, El 0701
Pastora y el gatito, La 0565

Pedigüeña, La 0204
Piojo y la pulga, El 0455
Polonia y la muerte del galán 0115
Presagios del labrador, Los 0234.1
Primos romeros, Los 0142
Prisionero, El 0078
Quintado, El 0176
Quintado + La aparición, El 0176 + 0168
Retrato de la dama, El 0548
San Antonio y los pájaros 0194
Santa Catalina 0126
Santa Elena 0173
Santa Rita 0691.3
Señas del esposo, Las 0113
Siendo las escarchas tantas 0414
Silvana 0005
Tamar 0140
Tamar + Delgadina 0140 + 0075
Tres cautivas, Las 0137
Virgen costurera, La 0863
Virgen vestida de colorado, La 0034.2
Virgen y el ciego, La 0226
Viudita del conde Laurel, La 0782
Zagala, La 0650

ÍNDICE DE CÓDIGOS TEMÁTICOS

0005	Silvana
0023	Gerineldo
0023 + 0110	Gerineldo + La Condesita
0034.2	Virgen vestida de colorado, La
0049	Conde Niño
0075	Delgadina
0078	Prisionero, El
0080	Muerte ocultada, La
0083	Cura y la penitencia, El
0096	Infanticida, La
0110	Condesita, La
0113	Señas del esposo, Las
0115	Polonia y la muerte del galán
0126	Santa Catalina
0136	Hermanas reina y cautiva
0137	Tres cautivas, Las
0140	Tamar
0140 + 0075	Tamar + Delgadina
0142	Primos romeros, Los
0144	Don Gato
0153	Mala suegra, La
0155	Casada de lejas tierras
0158	Fusilamiento de García y Galán, El
0159	Conde Claros en hábito de fraile
0159 + 0110	Conde Claros en hábito de fraile + La Condesita
0161	Bastarda y el segador, La
0162	¿Dónde vas, Alfonso XII?
0168	Aparición, La
0169	Don Bueso

0173	Santa Elena
0175	Mariana Pineda
0176	Quintado, El
0176 + 0168	Quintado + La aparición, La
0177	Cura enfermo, El
0178	Mambrú
0179	Madre, en la puerta hay un niño
0180	Marinero al agua
0184	Blancaflor y Filomena
0191	Dama y el pastor, La
0194	San Antonio y los pájaros
0195	Lux Aeterna
0202	Atentado anarquista contra Alfonso XII
0203	Galán que corteja a una mujer casada
0204	Pedigüeña, La
0210	Conflictos de conciencia en la guerrilla
0214	Cabrera devota elevada al cielo, La
0218	Corregidor y la molinera, El
0221	Malcasada, La
0224	Hilo de oro
0224.1	Escogiendo novia
0225	Monja por fuerza
0225.1	Novicia arrepentida, La
0226	Virgen y el ciego, La
0231	Doncella guerrera, La
0234	Alba Niña
0234.1	Presagios del labrador, Los
0235	Loba parda, La
0371	Mozos de Monleón, Los
0407	Lucas Barroso
0414	Siendo las escarchas tantas
0423	Doce palabras torneadas, Las

0455	Piojo y la pulga, El
0461	Mujer del molinero y el cura, La
0470	Baraja, La
0493	Mesonera despiadada, La
0493.1	Mesonero despiadado, castigado
0505	Anunciación, La
0512	Milagro del trigo, El
0542	A Belén llegar
0548	Retrato de la dama, El
0565	Pastora y el gatito, La
0605.1	Niño perdido y hallado en el templo, El
0612	Huésped afortunado, El
0625	Adúltera del cebollero, La
0650	Zagala, La
0683	Niña que maldice a su pretendiente
0691.3	Santa Rita
0696	Niña del carabí, La
0701	Pájaro verde, El
0777	Celos de san José, Los
0782	Viudita del conde Laurel
0826	Hijas de Merino, Las
0863	Virgen costurera, La
5021	Asturianita, La
5555	Divina panadera, La

ÍNDICE DE ROMANCES Y NÚMERO DE VERSIONES

	Nº de versiones
1. A Belén llegar 0542	8
2. Adúltera del cebollero, La 0625	1
3. Alba Niña 0234	4
4. Anunciación, La 0505	2
5. Aparición, La 0168	1
6. Asturianita, La 5021	4
7. Atentado anarquista contra Alfonso XII 0202	1
8. Baraja, La 0470	3
9. Bastarda y el segador, La 0161	10
10. Blancaflor y Filomena 0184	3
11. Cabrera devota elevada al cielo, La 0214	1
12. Casada de lejas tierras 0155	10
13. Celos de San José, Los 0777	3
14. Conde Claros en hábito de fraile 0159	9
15. Conde Claros en hábito de fraile + La Condesita 0159 + 0110	1
16. Conde Niño 0049	11
17. Condesita, La 0110	1
18. Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana 0210.....	6
19. Corregidor y la molinera, El 0218	3
20. Cura enfermo, El 0177	6
21. Cura y la penitencia, El 0083	2
22. Dama y el pastor, La 0191	4
23. Delgadina 0075	4
24. Divina panadera, La 5555.....	1
25. Doce palabras retorneadas, Las 0423	7
26. Don Bueso 0169	27
27. Don Gato 0144	15
28. Doncella guerrera, La 0231.....	19

29.	¿Dónde vas, Alfonso XII? 0162	6
30.	Escogiendo novia 0224.1	1
31.	Fusilamiento de García y Galán 0158	3
32.	Galán que corteja a una mujer casada 0203	12
33.	Gerineldo 0023	3
34.	Gerineldo + La Condesita 0023 + 0110	16
35.	Hermanas reina y cautiva 0136	2
36.	Hijas de Merino, Las 0826	7
37.	Hilo de oro 0224	2
38.	Huésped afortunado, El 0612	1
39.	Infanticida, La 0096	3
40.	Loba parda, La 0235	4
41.	Lucas Barroso 0407	2
42.	Lux Aeterna 0195	10
43.	Madre, en la puerta hay un niño 0179	15
44.	Mala suegra, La 0153	4
45.	Malcasada, La 0221	1
46.	Mambrú, 0178	7
47.	Mariana Pineda 0175	6
48.	Marinero al agua 0180	5
49.	Mesonera despiadada, La 0493	2
50.	Mesonero despiadado, castigado, El 0493.1	1
51.	Milagro del trigo, El 0512	12
52.	Monja por fuerza 0225	3
53.	Mozos de Monleón, Los 0371	3
54.	Muerte ocultada, La 0080	12
55.	Mujer del molinero y el cura, La 0461	6
56.	Niña del carabí, La 0696	4
57.	Niña que maldice a su pretendiente 0683	6
58.	Niño perdido y hallado en el templo, El 0605.1	1

59.	Novicia arrepentida, La 0225.1.....	1
60.	Pájaro verde, El 0701	4
61.	Pastora y el gatito, La 0565	7
62.	Pedigüeña, La 0204	6
63.	Piojo y la pulga, El 0455	2
64.	Polonia y la muerte del galán 0115	1
65.	Presagios del labrador, Los 0234.1	2
66.	Primos romeros, Los 0142	6
67.	Prisionero, El 0078	1
68.	Quintado, El 0176	8
69.	Quintado + La aparición, El 0176 + 0168	5
70.	Retrato de la dama, El 0548	1
71.	San Antonio y los pájaros 0194	6
72.	Santa Catalina 0126	9
73.	Santa Elena 0173	9
74.	Santa Rita 0691.3	1
75.	Señas del esposo, Las 0113	24
76.	Siendo las escarchas tantas 0414	1
77.	Silvana 0005	4
78.	Tamar 0140	12
79.	Tamar + Delgadina 0140 + 0075	2
80.	Tres cautivas, Las 0137	11
81.	Virgen costurera, La 0863	2
82.	Virgen vestida de colorado, La 0034.2	1
83.	Virgen y el ciego, La 0226	13
84.	Viudita del conde Laurel, La 0782	12
85.	Zagala, La 0650	6

TOTAL 484 versiones de 85 temas

RELACIÓN DE ROMANCES POR ORDEN DE FRECUENCIA

	Nº de versiones
1. Don Bueso 0169	27
2. Señas del esposo, Las 0113	24
3. Doncella guerrera, La 0231.....	19
4. Gerineldo + La Condesita 0023 + 0110	16
5. Don Gato 0144	15
6. Madre, en la puerta hay un niño 0179	15
7. Virgen y el ciego, La 0226	13
8. Galán que corteja a una mujer casada 0203	12
9. Milagro del trigo, El 0512	12
10. Muerte ocultada, La 0080	12
11. Tamar 0140	12
12. Viudita del conde Laurel, La 0782	12
13. Conde Niño 0049	11
14. Tres cautivas, Las 0137	11
15. Bastarda y el segador, La 0161	10
16. Casada de lejas tierras 0155	10
17. Lux Aeterna 0195	10
18. Conde Claros en hábito de fraile 0159	9
19. Santa Catalina 0126	9
20. Santa Elena 0173	9
21. A Belén llegar 0542	8
22. Quintado, El 0176	8
23. Doce palabras torneadas, Las 0423	7
24. Hijas de Merino, Las 0826	7
25. Mambrú, 0178	7
26. Pastora y el gatito, La 0565	7
27. Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana 0210.....	6

28.	Cura enfermo, El 0177	6
29.	¿Dónde vas, Alfonso XII? 0162	6
30.	Mariana Pineda 0175	6
31.	Mujer del molinero y el cura, La 0461	6
32.	Niña que maldice a su pretendiente 0683	6
33.	Pedigüeña, La 0204	6
34.	Primos romeros, Los 0142	6
35.	San Antonio y los pájaros 0194	6
36.	Zagala, La 0650	6
37.	Marinero al agua 0180	5
38.	Quintado + La aparición, El 0176 + 0168	5
39.	Alba Niña 0234	4
40.	Asturianita, La 5021	4
41.	Dama y el pastor, La 0191	4
42.	Delgadina 0075	4
43.	Loba parda, La 0235	4
44.	Mala suegra, La 0153	4
45.	Niña del carabí, La 0696	4
46.	Pájaro verde, El 0701	4
47.	Silvana 0005	4
48.	Baraja, La 0470	3
49.	Blancaflor y Filomena 0184	3
50.	Celos de San José, Los 0777	3
51.	Corregidor y la molinera, El 0218	3
52.	Fusilamiento de García y Galán 0158	3
53.	Gerineldo 0023	3
54.	Infanticida, La 0096	3
55.	Monja por fuerza 0225	3
56.	Mozos de Monleón, Los 0371	3
57.	Anunciación, La 0505	2

58.	Cura y la penitencia, El 0083	2
59.	Hermanas reina y cautiva 0136	2
60.	Hilo de oro 0224	2
61.	Lucas Barroso 0407	2
62.	Mesonera despiadada, La 0493	2
63.	Piojo y la pulga, El 0455	2
64.	Presagios del labrador, Los 0234.1	2
65.	Tamar + Delgadina 0140 + 0075	2
66.	Virgen costurera, La 0863	2
67.	Adúltera del cebollero, La 0625	1
68.	Aparición, La 0168	1
69.	Atentado anarquista contra Alfonso XII 0202	1
70.	Cabrera devota elevada al cielo, La 0214	1
71.	Conde Claros en hábito de fraile + La Condesita 0159 + 0110	1
72.	Condesita, La 0110	1
73.	Divina panadera, La 5555.....	1
74.	Escogiendo novia 0224.1	1
75.	Huésped afortunado, El 0612	1
76.	Malcasada, La 0221	1
77.	Mesonero despiadado, castigado, El 0493.1	1
78.	Niño perdido y hallado en el templo, El 0605.1	1
79.	Novicia arrepentida, La 0225.1.....	1
80.	Polonia y la muerte del galán 0115	1
81.	Prisionero, El 0078	1
82.	Retrato de la dama, El 0548	1
83.	Santa Rita 0691.3	1
84.	Siendo las escarchas tantas 0414	1
85.	Virgen vestida de colorado, La 0034.2	1

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A Belén camina, / quisiera saber, // un hombre a deshora / con una mujer.//
43:3, *A Belén llegar.*

A Belén caminan, / quisiera saber, // un hombre a deshora / con una mujer.//
43:2, *A Belén llegar.*

A dónde camina / quisiera saber // un hombre a deshora / con una mujer.//
43:6, *A Belén llegar.*

A eso de abril y mayo, / cuando las ricas calores, // cuando la cebá desgrana / y los
trigos toman colores,//
21:1, *El quintado + La aparición.*

A la cinta, la cinta de oro, / a la cinta de laurel, // que me ha dicho mi señora: / -
Cuántas hijas tiene usted?//
74:2, *Hilo de oro.*

A la hoja, hoja, hoja, / a la hoja de laurel, // de laurel,//
74:1. *Hilo de oro.*

A la orilla de una fuente / una chavala yo vi, // con el ruido del agua / yo me
acerqué pa hacia allí.//
65:2, *La zagala.*

A la orilla de una fuente / una chavalilla vi, // con el ruido del agua / yo me acercaba
hacia allí.//
65:1, *La zagala.*

A la orilla una fuente, / una zagala vi, // con el rigor del agua, / yo me acerqué hacia
allí,//
65:3, *La zagala.*

A la orillita de un río / a una zagala yo vi, // con el ruido del agua / yo me acerqué
hacia allí.//
65:5, *La zagala.*

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / a esas tres cautivas.//
39:3, *Las tres cautivas.*

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / a estas tres cautivas.//
39:6, *Las tres cautivas.*

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / a las tres cautivas.//
39:1, 39:5, 39:8, 39:11, *Las tres cautivas*.

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / a mis tres cautivas.//
39:10, *Las tres cautivas*.

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / estas tres cautivas.//
39:4, *Las tres cautivas*.

A la verde, verde, / a la verde oliva, // donde cautivaron / tres preciosas niñas.//
39:7, *Las tres cautivas*.

A la verde, verde, verde, / a la verde primavera, // cuando los quintillos, madre, / se
los llevan a la guerra.//
20:1, *El quintado*.

A las dos de la mañana / cuando de Madrid salió // Franco con sus aeroplanos / a
defender la nación.//
11:2, *Fusilamiento de García y Galán*.

A las puertas de palacio / de una señora de bien // llega un lindo caballero /
corriendo a todo correr.//
75:1, *Escogiendo novia*.

A mi esposa le mandé una carta / que con ella la hice llorar, // que mirara mucho
por sus hijos / que sin padre se iban a quedar.//
71:11, *La viudita del conde Laurel*.

A mi esposa le mando una carta, / con la carta la hice llorar, // que mirara mucho
por sus hijos, / que sin padre se iban a quedar.//
71:8, *La viudita del conde Laurel*.

A un pobre sevillanito / la desgracia le dio Dios, // de siete hijas que tuvo / ninguna
fueron varón.//
14:8, *La doncella guerrera*.

A un sevillano en Sevilla / la desgracia le dio Dios, // de siete hijas que tuvo /
ninguna fueron varón.//
14:9, *La doncella guerrera*.

Al abajar de un arroyo / una rubita yo vi, // con el ruido del agua / yo para ella me
fui.//
65:4, *La zagala*.

Al pasar por los torneos / pasé por la morería // y había una mora lavando / al pie de una fuente fría.//

38:27, *Don Bueso*.

Al salir de una casa juegos / cansadito de perder, // para alivio de mis penas / me encontré con una mujer,//

16:2, *La pedigüeña*.

Allá en el mes de mayo, / cuando aprietan las calores, // cuando la cebá se seca / y los trigos cogen colores.//

6:1, *El prisionero*.

Allá por el mes de mayo, / allá por recias calores, // cuando los toritos bravos, / los caballos corredores.//

5:5, *Gerineldo + La Condesita*.

Allá por tierras lejanas / habitaba una muchacha // que no tenía más amparo / que la Virgen soberana.//

40:2, *Hermanas reina y cautiva*.

Allá por tierras lejanas / una mujer habitaba, // no tenía más amparo / que la Virgen soberana.//

40:1, *Hermanas reina y cautiva*.

Allá va Lucas Barroso, / baquero de gallardía: // lleva las vacas cansadas / de subir cuestas arriba,//

76:1, *Lucas Barroso*.

Antonio, divino Antonio, / suplica a Dios inmenso // que por tu gracia divina / alumbre mi entendimiento//

55:3, *San Antonio y los pájaros*.

Antonio, divino Antonio, / suplicad a Dios inmenso // que por tu gracia divina / alumbre mi entendimiento//

55:4, *San Antonio y los pájaros*.

Antonio, divino Antonio, / suplicale a Dios inmenso // que por tu gracia divina / alumbre mi entendimiento, //

55:1, *San Antonio y los pájaros*.

Antonio, divino Antonio, / suplicar a Dios inmenso // que por tu gracia divina / alumbre tu entendimiento //

55:2, *San Antonio y los pájaros*.

Allá va Lucas Barroso, / torero de giraldilla, // lleva la vaca cansada, / también la lleva rendida, //

76:2, *Lucas Barroso*.

- Apártate, mora bella, / apártate, mora linda, // deja bebe(r) a mi caballo / de esa agua fresca, cristalina. //

38:24, *Don Bueso*.

¡Ay, de mí!, de que va, // una, una yo no sé, Cristo fili Jusé. //

84:4, *Las doce palabras retorneadas*.

¡Ay, niña!, tu cabeza, / fina y redondita, // sólo me parece / una naranjita. //

83:1, *El retrato de la dama*.

Bambú se fue a la guerra, / no sé cuándo vendrá, // si vendrá pa la Pascua / o por la Navidad. //

69:2, *Mambrú*.

Bambú se fue a la guerra / no sé cuándo vendrá, // si viene pa la Pascua / o pa la Trinidad. //

69:6, *Mambrú*.

Camina la Virgen pura, / camina para Belén, // en la mitad del camino / pide el Niño de beber.

50:5, *La Virgen y el ciego*.

Camina la Virgen Pura / de Egipto para Belén // y en la mitad del camino / el Niño tenía sed. //

50:1, *La Virgen y el ciego*.

Camina la Virgen Pura / huyéndole al rey de Herodes, // por el camino han pasado / mucha hambre y calores. //

49:1, *El milagro del trigo*.

Camina la Virgen pura / temiéndole al rey de Herodes, // en el camino han pasado / grandes fríos y calores.

49:5, *El milagro del trigo*.

Caminaba el conde Olinos, / mañanita de san Juan, // a dar agua a su caballo / a las orillas del mar. //

3:10, *Conde Niño*.

Caminito, caminito, / caminito de Belén. // Como el camino es tan largo, / pidió el niño de beber. //

50:7, *La Virgen y el ciego*.

Capitán de un barco / me escribió un papel // para que lo lea, / casarme con él.//
70:5, *Niña que maldice a su pretendiente.*

Capitán de un barco / me ha escrito un papel // hasta que lo lea, / casarme con él.//
70:1, *Niña que maldice a su pretendiente.*

Capitán de un barco / me ha escrito un papel // hasta que lo lea, / me case con él.//
70:3, *Niña que maldice a su pretendiente.*

Capitán de un barco / me ha escrito un papel // para que lo lea / y me case con él.//
70:2, *Niña que maldice a su pretendiente.*

Carmela se paseaba / por el jardín de su tía // y la cogieron los moros, / se la
llevaron cautiva.//
38:8, *Don Bueso.*

Carmela se paseaba / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se la
llevaron cautiva.//
38:11, *Don Bueso.*

Carmela se paseaba / por una sala adelante, // con los dolores de parto, / qu' er
corazón se le parte.//
33:1, *La mala suegra.*

Carmela se paseaba / por una salita alante, // con los dolores de parto / que el
corazón se le parte. //
33:2, 33:3, 33:4, *La mala suegra.*

Carmela se paseaba / por una sendita arriba, // se la cogieron los moros, / día de
Pascua florida.//
38:14, *Don Bueso.*

Casado con su mujer.// - Déjalo que te lo pise / si te da bien de comer.- //
62:6, *La mujer del molinero y el cura.*

Cien soldaditos nuevos / con su regimiento y su batallón, // salieron al encuentro /
los insurrectos, ¡ay, qué dolor!//
10:1, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.*

Con edad de quince años / me metí en fuego de amor, // mujer que yo más quería /
traicionó mi corazón.//
0078, *El prisionero.*

Cuando el ángel san Grabiél / vino a traer la embajada // entró por la vedriera, /
María queda turbada.//
42:2, *Los celos de san José.*

Cuando el Eterno se quiso hacer niño //le dijo al ángel con mucho cariño://
41:1, *La Anunciación.*

Cuando el Padre Eterno se quiso hacer niño, // ha llamado a un ángel con mucho
cariño.//
41:2, *La Anunciación.*

Cuando san José y María / caminaban pa Belén // en la mitad del camino / al niño le
ha dado sed.//
50:12, *La Virgen y el ciego.*

Cuando san José y María / iban pa su romería // la Virgen iba preñada, / i(r) a su
paso no podía//
46:1, *Siendo las escarchas tantas.*

De las doce palabras retorneadas, // buen amigo, dime la una:// la una es una // que
parió en Belén y quedó pura.//
84:2, *Las doce palabras retorneadas.*

De las doce palabras retorneadas, // buen amigo, dime la una:// la una es una // que
parió en Belén y qué hermosura.//
84:7, *Las doce palabras retorneadas.*

De las doce palabras retorneadas //dime la una:// la una es una, // que parió en Belén
// y quedó pura.//
84:1, *Las doce palabras retorneadas.*

De las doce palabras retorneadas // llego a la una: // la una es una, // que nació en
Belén y quedó pura.//
84:3, 84:5, *Las doce palabras retorneadas.*

Del Arcos de la Frontera / un molinero afamao // que molía en su molino, / molía
trigo alquilao//
63:3, *El corregidor y la molinera.*

Desde chiquitita / yo me fui a un convento // con mucha alegría / y mucho talento.//
79:1, *La novicia arrepentida.*

- Dios te guarde, señorita, / en el término de un año, // te lavarás y te peinarás, / yo
te regalaré un paño.//
16:3, *La pedigüeña.*

Divino Antonio, precioso, / replícale a Dios si miento, // que por tu gracia divina /
alumbra mi entendimiento//

55:6, *San Antonio y los pájaros*.

Divino Antonio, precioso, / suplicó a Dios inmenso // que por tu gracia divina /
alumbra lo(s) entendimientos//

55:5, *San Antonio y los pájaros*.

- ¿Dónde ba usté, cabayero? / ¿Dónde ba usté por ahí? // - Boy en busca de mi
esposa / que hace años que la bi.//

19:1, *La aparición*.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, / dónde vas, triste de ti? // - Voy en busca de
Mercedes, / que ayer tarde no la vi. //

9:1, 9:2, 9:3, 9:5, 9:6 *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, / dónde vas tú por ahí? // - Voy en busca de Mercedes, /
que ayer tarde no la vi.//

9:4, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

Doña Laura quedó viuda / con sus dos hijas gemelas, // una era Blancaflor / y otra
era Filomena.//

24:2, *Blancaflor y Filomena*.

Dos de mayo, dos de mayo, / dos de mayo en primavera // cuando los quintos
soldados / se marchan para la guerra.//

21:4, *El quintado + La aparición*.

Dos y dos de mayo / y dos de la primavera, // cuando los quintos soldados / se
marchan para la guerra.//

20:8, *El quintado*.

Dos y dos y dos de mayo / y dos de la primavera, // cuando los quintos soldados / se
marchan para la guerra.//

20:6, *El quintado*.

El capitán de un barco / me escribió un papel // diciendo si quería / casarme con él.//

70:6, *Niña que maldice a su pretendiente*.

El capitán de un barco / me escribió un papel // por si yo quería / casarme con él.//

70:4, *Niña que maldice a su pretendiente*.

El moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba, // un día en altas mares / se enamoró de su hermana.//

26:12, *Tamar*.

El rey ha mandado dar / una orden que se cumplió, // que maten a to los padres, / el que no tenga varón.//

14:16, *La doncella guerrera*.

El rey moro tenía un hijo / que Paquino se llamaba, // se enamoró de Altasmare, / que era su querida hermana.//

26:7, *Tamar*.

El rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba, // estando un día en altas mares / se enamoró de su hermana.//

26:11, *Tamar*.

El rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba, // se enamora de Altasmare, / siendo su querida hermana.//

26:8, *Tamar*.

El rey moro tenía un hijo / que Torquino se llamaba, // se enamoró de Altasmare, / siendo su querida hermana.

26:4, *Tamar*.

El rey moro tenía un hijo / que Torquino se llamaba, // se ha enamora de Altasmare, / siendo su querida hermana.//

26:3, *Tamar*.

El veinticinco de mayo / en Madrid se presentó // un joven desconocido, / natural de Castejón.

8:1, *Atentado anarquista contra Alfonso XII*.

Elisarda se pasea / por sus lindos corredores // con un vestido a diario, / que le arrastran los galones.//

1:5, *Conde Claros en hábito de fraile*.

Elisarda se pasea / por sus lindos corredores // vestida de to diario, / que le arrastran los galones.//

5:3, *Gerineldo + La Condesita*.

Elisarda se pasea / por sus santos corredores // con un vestido a diario / que le arrastran los galones.//

1:7, *Conde Claros en hábito de fraile*.

En Arcos de la Frontera / un molinero afamado // se buscaba su sustento / con un
molino alquilado.//
63:1, *El Corregidor y la molinera.*

En Cádiz hay una niña / que Catalina se llama // - Levántate, Catalina, / que
Jesucristo te llama.//
56:9, *Santa Catalina.*

En Cádiz hay una niña / que Catalina se llama. // Todos los días de fiesta / su madre
la castigaba.//
56:8, *Santa Catalina.*

En Cádiz hay una niña / que Catalina se llama. // Todos los días de fiesta / su padre
la castigaba.//
56:2, 56:3, 56:4, *Santa Catalina.*

En cierto lugar de España // había un molinero honrado // que ganaba su sustento //
en un molino arrendado.//
63:2, *El corregidor y la molinera.*

En coche va una niña, / hija de un capitán. // - ¡Qué hermoso pelo lleva!, / ¿quién se
lo peinará?//
72:1, *La niña del carabí.*

En coche va una niña, / hija de un capitán. // - ¡Qué lindo pelo lleva!, / ¿Quién se lo
peinará?
72:3, 72:4, *La niña del carabí.*

En el campo moro, / entre las olivas, // allí cautivaron / tres niñas perdidas.//
39:2, *Las tres cautivas.*

En el hospital de Cádiz / estando yo de enfermera // sólo un soldado allí había /
lloraba de tal manera.//
20:4, *El quintado.*

En el pueblo de Arzabache / habitaba una zagala, // como los rayos de sol / tiene la
niña la cara.//
22:1, *El pájaro verde.*

En el río del amor / una morita lavaba, // se ha acercado un caballero / y le dice
estas palabras.//
38:15, *Don Bueso.*

En el valle, valle, / de la verde oliva, // donde cautivaron / las tres mozas niñas.//
39:9, *Las tres cautivas.*

En la baranda del cielo / hay una dama sentada // vestida de azul y blanco / que Catalina se llama.//
56:7, *Santa Catalina*.

En la montaña de Asturias / una niña vi, // que tenía quince años, / regando su jardín.//
18:4, *La asturianita*.

En la provincia de Murcia / habitaba una viudita, // tan sólo tenía un hijo / para hacer lo de su vida.//
80:3, *Los mozos de Monleón*.

En la provincia de Segovia / habitaba una viudita // que tan solo tenía un hijo / para buscarle la vida.//
80:1, *Los mozos de Monleón*.

En la provincia Segovia / habitaba una viudita // que tan sólo tenía un hijo / para buscarse la vida.//
80:2, *Los mozos de Monleón*.

En la zona de Madrid / se pasea un cebollero // vendiendo sus cebollitas / para ganarse el dinero.//
60:1, *La adúltera del cebollero*.

En las montañas de Asturias / yo vi // una niña regando / su jardín.//
18:1, *La asturianita*.

En los montes de asturiana / una niña vi // regando su(s) hermosas plantas, / al momento la seguí.//
18:2, *La asturianita*.

En San Juan de Aznalfarache / se pasea una chavala // como los rayos del sol / tiene la niña la cara.//
22:2, *El pájaro verde*.

En Sevilla a un sevillano / la desgracia le dio Dios, // de siete hijos que tuvo / ninguno fue varón.//
14:11, 14:12, *La doncella guerrera*.

En Sevilla a un sevillano / siete hijas le dio Dios, // de las siete que tenía / ninguna fueron varón.
14:13, *La doncella guerrera*.

En Sevilla a un sevillano / siete hijas le dio Dios // y tuvo la mala suerte / que ninguna fue varón.//
14:3, 14:14, *La doncella guerrera*.

En Sevilla a un sevillano / siete hijos le dio Dios // y tuvo la mala suerte / que ninguno fue varón.//
14:1, 14:18, *La doncella guerrera*.

En Sevilla a un sevillano / siete hijos le dio Dios // y tuvo la mala suerte, / toas hembras, ningún varón.//
14:17, *La doncella guerrera*.

En Sevilla a un sevillano / siete hijos mandó Dios // y tuvo la mala suerte / que ninguno fue varón.//
14:2, *La doncella guerrera*.

En Sevilla, en Sevilla, / cuatro hijos me dio Dios // y tuve la mala suerte / que ninguno fue varón.//
14:4, *La doncella guerrera*.

En Sevilla hay una casa, / dentro una preciosa dama, // como los rayos del sol / tiene la dama la cara.//
22:4, *El pájaro verde*.

En un hospital de Cádiz, / estando de centinela, // había cuatro soldados / que hablaban de esta manera://
20:2, *El quintado*.

En un pueblo había una niña / que Adelina se llamaba. // Un día estando comiendo / su padre la remiraba.//
25:1, *Delgadina*.

En una montaña oscura / una niña había allí // que tenía quince años / regando su jardín.//
18:3, *La asturianita*.

Enfrente su casa vive / un joven con mucha gracia // y ellos los dos se querían / y con la vista se hablaban.//
22:3, *El pájaro verde*.

- Entra, maridito, y come / que el niño por ahí anda, // como es tan chico y pequeño / en los mandados se tarda.-//
31:2, *La infanticida*.

Er rey moro tenía un hijo / que Taquino le yamaban; // s'enamorado de Artamare /
qu'era su querida hermana.//
26:1, *Tamar*.

Era un chico y una chica / que ellos (se) querían, // que ellos se amaban,//
23:4, *Lux Aeterna*.

Era un labrador que labraba / allá en su rica hacienda, // se ha montado en su
caballo, / su puerta no estaba abierta.//
30:1, *Los presagios del labrador*.

Era una joven muy guapa / llamada Adela, // por el amor de Juan / se ha puesto
enferma//
23:7, *Lux Aeterna*.

Eran cien soldados presos / con su sargento en Nueva York // y le han salido al
encuentro / los insurrectos. ¡Ay, qué dolor!//
10:3, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana*.

Eran tres hermanas / bordando corbatas, // agujas de oro, / dedales de plata.//
15:5, *Santa Elena*.

Es la Reina de los cielos / que se vio tan avanzada // que no podía seguir / con su
esposo la jornada.
45:1, *El mesonero despiadado, castigado*.

Estaba el señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que si
quiere ser casado//
66:11, 66:15, *Don Gato*.

Estaba la pastora / haciendo su guisito, // el gato la miraba / con los ojos malditos.//
73:3, *La pastora y el gatito*.

Estaba la pastora / haciendo su quesito, // el gato la miraba / con ojos golositos.//
73:1, *La pastora y el gatito*.

Estaba un señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que si
quiere ser casado//
66:12, *Don Gato*.

Estaba un soldado en misa / con sus naipes(s) entretenido, // le replicó su sargento /
se hizo el desentendido.
85:1, *La baraja*.

Estaba una pastora / haciendo su quesito, // el gato la miraba / con ojos golositos.//
73:5, *La pastora y el gatito.*

Estaba una pastora / haciendo su quesito, // el gato la miraba / con ojos y hociquito.//
73:6, *La pastora y el gatito.*

Estaba una señorita / sentadita en su balcón, // muy peinada, muy lavada / y un poquito de arrebó;//
29:3, *Alba Niña.*

Estando el señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que debía ser casado//
66:9, *Don Gato.*

Estando el señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que si quiere ser casado//
66:13, *Don Gato.*

Estando el señor don Gato / sentadito en su tejado, // se ha presentado una gata, / sobrina de un gato pardo.//
66:7, *Don Gato.*

Estando en la mía choza / pintando la mía gallarda, // se me presentó una loba / derecha pa mi manada.//
68:4, *La loba parda.*

Estando en la mía choza / pintando la mía gallarda, // veo venir una lobita / para enfrente mi manada.//
68:3, *La loba parda.*

Estando en la mía choza, / ya pintando la gallarda, // veo venir una loba / derechita a la manada.//
68:1, *La loba parda.*

Estando Galán y Hernández / en la puerta de su casa // fue y le dijo a su mujer: / - Sácame el traje de gala,//
11:1, *Fusilamiento de García y Galán.*

Estando guardando cochinos / una niña me llamó. // La niña salía corriendo, / corriendo salía yo.//
61:1, *El huésped afortunado.*

Estando la pastora / haciendo su quesito // el gato la miraba / con ojos de maldito.//
73:7, *La pastora y el gatito.*

Estando la pastorcita / guardando las suyas cabras // alrededor de una peña, / en el duro suelo estaba.//

57:1, *La Cabrera Devota Elevada al Cielo*.

Estando Sidora Linda / bordando paños de seda, // se presenta un caballero / por lo alto de la sierra.//

35:24, *Las Señas del Esposo*.

Estando tres niñas / bordando corbatas, // agujas de oro, / dedales de plata.//

15:4, 15:7, 15:8, 15:9, *Santa Elena*.

Estando tres niñas / bordando corbatas, // dedales de oro, / agujas de plata.//

15:1, *Santa Elena*.

Estando tres niñas / bordando corbatas, // dedales de oro / y agujas de plata.//

15:6, *Santa Elena*.

Estando un día barriendo / la Excelentísima Reina // a su preñado repara / San José, preñado se queda.//

42:1, *Los Celos de San José*.

Estando un día el pastor // de amores muy descuidao // llegó una dama y le dijo: - Pastor, ¿quieres ser casado?//

13:4, *La Dama y el Pastor*.

Estando un día en el balcón / bordando paños de seda, // vi bajar un soldadito / de allá por Sierra Morena.//

35:11, *Las Señas del Esposo*.

Estando un marinerito / echando su barca al agua, // se ha presentado el demonio / hablándole estas palabras://

58:5, *Marinero al Agua*.

Estando un marinerito / en su divina fragata, // al tiempo de echar la ola / cayó el marino al agua.//

58:2, *Marinero al Agua*.

Estando un marinerito / en su divina fragata, // al tiempo de echar la red / el marinero fue al agua.//

58:3, *Marinero al Agua*.

Estando un marinerito / en su divina fragata, // al tiempo de echar la vela / cayó el marinero al agua.//

58:1, *Marinero al Agua*.

Estando un pasto(r) en la sierra // al lado de su ganado, // se presenta una doncella,
// que si quiere ser casado.

13:3, *La dama y el pastor.*

Estando un pasto(r) en la sierra / de amores muy descuidado // llegó una dama y le
dijo / (*¡Sí, sí!*) que si quería ser casado.//

13:1, *La dama y el pastor.*

Estando un señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que si
quiere ser casado //

66:3, 66:5, 66:6, 66:14, *Don Gato.*

Estando un señor don Gato / sentadito en su tejado, // ha recibido una carta / que si
quiere ser soldado.//

66:1, 66:8, *Don Gato.*

Estando un señor don Gato / sentadito en su tejado, // haciendo medias de seda / y
zapatitos bordados//

66:4, *Don Gato.*

Estando un señor don Gato / sentadito en su tejado, // haciendo medias de seda / y
zapatitos calados//

66:2, *Don Gato.*

Estando un soldado en misa / con los naipes entretenido, // lo reclama su sargento,
/ se hizo el desentendido.//

85:2, *La baraja.*

Estando un soldado en misa / con sus naipes entretenido, // le ha regañado el
sargento, / se ha hecho el desentendido.//

85:3, *La baraja.*

Estando un señor Don Gato / sentadito en su tejao, // haciendo medias de seda / y
zapatitos calaos,//

66:10, *Don Gato.*

Estando una mañanita / sentadita en mi portera, // vi de bajar un soldadito / bajo de
Sierra Morena.

35:6, *Las señas del esposo.*

Estando una niña / bordando corbatas, // agujas de oro, / dedales de plata.//

15:3, *Santa Elena.*

Estando una niña / bordando corbatas // pasó un caballero / pidiendo posada.//
15:2, *Santa Elena*.

Estando una pastora / haciendo su quesito, // el gato la miraba / con ojos de gatito.//
73:2, *La pastora y el gatito*.

Estando una pastora / haciendo su quesito, // el gato la miraba / con ojos de
chiquito.//
73:4, *La pastora y el gatito*.

Estando una señorita / sentadita en su balcón // ha pasado un caballero, / de esta
manera le habló://
29:2, *Alba Niña*.

Estando una señorita / sentadita en su balcón // toda lavada y peinada / y vestida de
color.//
29:4, *Alba Niña*.

Estando yo en la mi choza, / pintando la mi cayada, // vi de venir siete lobos / por
una oscura cañada.//
68:2, *La loba parda*.

Estando yo en mi portada / bordando un paño de seda, // vi la cara un soldadito / por
alto Sierra Morena.
35:5, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi portal / bordando paños de seda // ha bajado un soldadito / allá
por Sierra Morena.//
35:4, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi portal / bordando paños de seda // ha pasado un caballero / allá
por Sierra Morena.//
35:8, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi portal / bordando paños de seda // vi de baja(r) un soldadito / de
allá de Sierra Morena.//
35:2, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi portal / bordando pañuelo en seda, // yo vi veni(r) un soldadito /
allá por Sierra Morena.//
35:1, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi balcón / bordando un pañuelo en seda, // vi de veni(r) a un
caballero / por alta sierra Morena.//
35:16, *Las señas del esposo*.

Estando yo en mi balcón / bordando un pañuelo en seda, // vi de veni(r) un caballero / por alta sierra Morena.//
35:15, *Las señas del esposo*.

Este colegio está abierto, / nunca lo veo cerrao, // pasó la Virgen María / vestida de colorao.//
54:1, *La Virgen vestida de colorado*.

Esto era un cura curita, / de la religión de Dios, // se enamoró de una niña / desde que la cristianó.//
59:2, *El cura y la penitencia*.

Esto eran dos segadores / a segar por la mañana. // Uno de los dos llevaba / un traje fino de holanda.
12:2, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / a segar por la mañana // y una dama en su balcón / de uno de ellos se aprendaba//
12:8, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / de segar por la mañana.// Uno de los tres llevaba / un traje fino de holanda,//
12:9, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / de segar trigo y cebada, // los deiles eran de oro / y la hoz de fina plata.//
12:7, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / que a segar por la mañana.// Uno de los tres llevaba / un traje fino de holanda,//
12:5, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores // que venían a segar / a segar fuera de casa.//
12:10, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / que venían de la Habana. // Las hoces eran de oro / y los puñitos de plata.//
12:4, *La bastarda y el segador*.

Esto eran tres segadores / que venían de su casa. // Uno de los segadores gasta la ropa de holanda.
12:1, *La bastarda y el segador*.

Felisa va en un coche / al lado su papá // ¡Qué mata pelo lleva!, / ¿quién se lo peinará?//

72:2, *La niña del carabí*.

Franco con sus eroplanos / a defender la nación // un parte le puso a Hernández, / otro le puso a Galán.//

11:3, *Fusilamiento de García y Galán*.

- Gerineldo, Gerineldo, / Gerineldito pulido, // ¡quién no estuviera una noche / tres horas en tu bedrío!//

4:2, *Gerineldo*.

- Gerineldo, Gerineldo, / mi caballero pulido, // quién pudiera esta(r) esta noche / tres horita(s) en tu abelío.//

5:9, *Gerineldo + La Condesita*.

- Gerineldo, Gerineldo, / mi caballero querido, // ¡quién te pillara esta noche / tres horas por mi adormido!

5:10, *Gerineldo + La Condesita*.

- Gerineldo, Gerineldo, / mi camarero pulido, // ¡quién de las doce a la una / no arrendara mi castillo!//

5:7, *Gerineldo + La Condesita*.

- Gerineldo, Gerineldo, / mi camarero pulido, // ¡quién durmiera una noche / tres horas en mi albedrío!//

5:14, *Gerineldo + La Condesita*.

- Gerineldo, Gerineldo, / mi camarero pulido, // ¡quién te pillara esta noche / tres horitas de marido!//

4:3, *Gerineldo*.

- Gerineldo, Gerineldo, / paje del rey más querido: // ¡quién te cogiera esta noche / tres horas a mi albedrío!//

4:1, *Gerineldo*.

- Gerineldo, Gerineldo, / tú, caballero pulido // ¡quién estuviera esta noche / tres horitas a tu albedrío!//

5:11, *Gerineldo + La Condesita*.

- Gerineldo, Gerineldo, / tú, camarero pulido, // ¡quién estuviera esta noche / tres horitas a mi albedrío!-//

5:13, *Gerineldo + La Condesita*.

Hacia Belén camina, / yo quisiera ver, // un hombre a deshora / con una mujer.//
43:4, *A Belén llegar.*

Hacia Roma caminan / dos pelegrinos // a que los case el papa / porque son
primos.//
82:4, 82:5, 82:6, *Los primos romeros.*

Hacia Roma caminan / dos pelegrinos // pa que los case el papa / porque son
primos.//
82:1, *Los primos romeros.*

Hacia Roma caminan / dos peregrinos // a que los case el papa / porque son
primos.//
82:2, 82:3, *Los primos romeros.*

Han mandado echar un bando / desde Sevilla a Aragón, // pena de la vida tiene / el
que no tenga un varón.//
14:5, 14:6, *La doncella guerrera.*

Han venido a echar un bando / desde Sevilla a Aragón, // pena de la vida tiene / el
que no tenga un varón.//
14:7, *La doncella guerrera.*

Hombre varón, // si duerme o no duerme, // ¿quién te alumbra? // Más me alumbra
el sol // que no la luna.
84:6, *Las doce palabras retorneadas.*

Iban caminando / José y María, // al niño llevaban / en su compañía,//
43:5, *A Belén llegar.*

Iban caminando / y se han encontrado // un triste portal / muy bien preparado,//
43:8, *A Belén llegar.*

Iban caminando / y se han encontrado // unos pastorcitos / y le han preguntado //
43:7, *A Belén llegar.*

Iban cien soldados presos / con su sargento a Nueva York // y le ha salido al
encuentro / un insurrecto. ¡Ay, qué dolor!//
10:2, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.*

La infanta salió a paseo / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se
la llevaron cautiva.//
38:25, *Don Bueso.*

La infanta se paseaba / por un arroyito arriba, // la cautivaron los moros / el día de Pascua florida.//

38:12, 38:16, *Don Bueso*.

La infanta se paseaba / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se la llevaron cautiva.//

38:10, 38:13, 38:17, *Don Bueso*.

La mora se paseaba / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros / se la llevaron cautiva.//

38:4, *Don Bueso*.

La reina sale de pasado / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros / el día de Pascua florida.//

38:3, *Don Bueso*.

La reina salió a paseo / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se la llevaron cautiva.//

38:7, 38:18, *Don Bueso*.

La reina salió a paseo / por un arroyito arriba, // se la ha encontrado los moros, / se la llevaron cautiva.//

38:2, *Don Bueso*.

La reina salió al paseo / por una montaña arriba // y la pillaron los moros, / se la llevaron cautiva.//

38:27, *Don Bueso*.

La reina se paseaba / por un arroyito arriba, // la cautivaron los moros / día de Pascua florida.//

38:1, *Don Bueso*.

La reina se paseaba / por un arroyito arriba, // la cautivaron los moros / noche de Pascua florida.//

38:23, *Don Bueso*.

La reina se paseaba / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se la llevan a cautiva.//

38:6, *Don Bueso*.

La reina se paseaba / por un arroyito arriba, // se la encontraron los moros, / se la llevaron cautiva.//

38:5, *Don Bueso*.

La reina se paseaba / por un arroyito arriba // y la pillaron los moros / y se la llevan cautiva.//

38:22, *Don Bueso*.

La Virgen camina a Egipto / huyendo del rey Herodes // y en el camino han pasado / hambre, fríos y calores//

49:4, *El milagro del trigo*.

La Virgen camina, / quisiera saber, // un hombre a deshora / con una mujer.//

43:1, *A Belén llegar*.

La Virgen camina y está / huyéndole al rey de Herodes, // por el camino han pasado / muchas hambres y calores.//

49:11, *El milagro del trigo*.

La Virgen iba a moler / por una honda cañada // con la nieve a la rodilla / de nueve meses preñada.//

51:1, *La divina panadera*.

La Virgen iba caminando / caminito de Belén // y en la mitad del camino / pide el niño de beber.//

50:13, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen no tenía aguja / ni hilo para coser // ni dedal para su dedo / ni pa el niño entretener.//

47:2, *La Virgen costurera*.

La Virgen no tiene aguja / ni hilo para coser // ni dedal para su dedo / para la costura hacer.//

47:1, *La Virgen costurera*.

La Virgen sale de Egipto, / de Egipto para Belén // y en la mitad del camino / pidió el niño de beber. //

50:6, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen sale de Egipto, / de Egipto para Belén // y en medio del caminito / pide el niño de beber.//

50:10, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando, / caminito de Belén, // a la mitad del camino / al niño le ha entrado sed.//

50:9, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando, / caminito de Belén // y en la mitad del camino / pide el niño de beber.//

50:4, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando / con su esposo san José. // Como el camino es tan largo / pide el niño de beber.//

50:2, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando / con su niño y san José // y en la mitad del camino / pidió el niño de beber.//

50:3, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando / de Egipto para Belén // y en la mitad del camino / al niño le ha dado sed.//

50:8, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va caminando / huyendo del rey Herodes, // por el camino se encuentra / muchos fríos y calores.//

49:3, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / huyendo del rey Herodes, // por una montaña oscura / pasando frío(s) y calores.

49:6, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / huyéndole al rey Herodes, // en el camino han pasado / muchas hambres y calores //

49:12, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / huyéndole al rey Herodes, // en el camino han pasado / hambre, fríos y calores.//

49:9, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / huyéndole al rey Herodes, // por el camino han pasado / hambre, fríos y calores //

49:8, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / huyéndole al rey de Herodes, // por el camino han pasado / mucha hambre y calores.//

49:2, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando / por un estrecho camino // huyéndole del rey Herodes / que quiere degolla(r) al niño.//

49:10, *El milagro del trigo*.

La Virgen va caminando, / va caminando a Belén // y en la mitad del camino / pide el niño de beber.//

50:11, *La Virgen y el ciego*.

La Virgen va hacia el arroyo / a lava(r) una camisita // y estándola refregando / apareció santa Rita.//

48:1 *Santa Rita*.

La Virgen y san José / van por estrecho camino // huyéndole al rey de Herodes / que no le quiten su niño.//

49:7, *El milagro del trigo*.

Labrador que está en el campo / recorriendo su hacienda // oye una voz que le dice: / - Márchate a casa y no vuelvas,//

30:2, *Los presagios del labrador*.

Lisarda se paseaba / por los altos corredores // con un traje a to diario, / que le arrastran los galones.//

1:3, *Conde Claros en hábito de fraile*.

Lisarda se paseaba / por los altos corredores // con vestido a to diario, / que le arrastran los galones.//

1:6, *Conde Claros en hábito de fraile*.

Lisarda se paseaba / por sus altos corredores // con vestido de diario / que le arrastran los galones.//

1:1; 1:2; 1:9, *Conde Claros en hábito de fraile*.

Lisarda se paseaba / por sus anchos corredores // con vestido de diario / que le arrastran los galones.//

2:1, *Conde Claros + La Condesita*.

Lisarda se paseaba / por sus lindos corredores // con el vestido a diario, / que le arrastran los galones.//

1:4, *Conde Claros en hábito de fraile*.

Los caminos se hicieron / con agua, viento y frío, // caminaba un anciano / muy triste y afligido.//

44:1, 44:2, *La mesonera despiadada*.

- Madre, a la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // me parece que trae frío / porque el ángel viene en cueros.//

52:12, *Madre, en la puerta hay un niño*.

- Madre, a la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello.// No digo que tenga frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:6, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más bonito que el sol bello, // yo creo que tiene frío / porque el pobre viene encueros.//
52:7, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el rey bello, // yo digo que tiene frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:3, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // de seguro que tie frío / porque viene medio en cueros.//
52:13, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // no dirás que trae frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:1, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // parece que tiene frío / porque viene medio en cueros.//
52:4, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello // que dice que tiene frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:8, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // yo digo que tendrá frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:10, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // yo digo que trae frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:9, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // yo diré que tendrá frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:15, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // yo digo que traerá frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:5, 52:11, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, // yo diré que tiene frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:14, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que sol bello, // yo digo que traerá frío / porque el pobre viene en cueros.//
52:2, *Madre, en la puerta hay un niño.*

- Madre, ¡qué linda noche!, / cuántas estrellas! // Ábreme la ventana, / que quiero verlas.//
23:2, 23:3, 23:6, *Lux Aeterna.*

- Madre, ¿quiere usted que vaya / un poquito a la alameda // con los hijos de Merina / que llevan rica merienda?-///
77:3, *Las hijas de Merino.*

- Madre, ¿quiere usted que vaya / un ratito a la alameda // con las hijas de Merino / que llevan rica merienda?-///
77:1, 77:4, *Las hijas de Merino.*

- Madre, ¿quiere usted que vaya / un ratito a la alameda // con los hijos de Merina / que es muy guapo y me camela?-///
77:5, *Las hijas de Merino.*

Madrugaba el conde Olequio / mañanita de san Juan // pa dar agua a su caballo / a la orilla de la mar.//
3:2, *Conde Niño.*

Madrugaba el conde Olinos, / mañanita de san Juan, // a dar agua a su caballo / a las orillas del mar.//
3:1, 3:8, *Conde Niño.*

Madrugaba el conde Olinos / mañanitas de san Juan // a darle agua a mi caballo / en las orillas del mar.//
3:11, *Conde Niño.*

- Mamá, ¿quiere usted que vaya / un ratito a la alameda // con los hijos de Medina / que llevan buena merienda?-///
77:7, *Las hijas de Merino.*

- Mamá, ¿quiere usted que vaya / un ratito a la alameda // con los hijos de Melina / que llevan rica merienda?-///
77:6, *Las hijas de Merino.*

Mambrú se fue a la guerra, / no sé cuándo vendrá; // si vendrá por la noche / o por la madrugada.//
69:3, 69:4, *Mambrú*.

Mambrú se fue a la guerra, / no sé cuándo vendrá; // si vendrá por la Pascua / o por la Trinidad.//
69:5, 69:7, *Mambrú*.

Mambrú se fue a la guerra, / no sé cuándo vendrá; // si viene por la Pascua / o por la Trinidad.//
69:1, *Mambrú*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // el rey conde paseaba / por la orillita del mar.//
3:7, *Conde niño*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // había una señorita / sentadita en su balcón //
29:1, *Alba Niña*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // iba el conde Gerineldo / con su caballo hacia el mar.//
5:16, *Gerineldo + La Condesita*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de San Juan, // mientras el caballo bebía / Gerineldo echó un cantar.//
5:12, *Gerineldo + La Condesita*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de San Juan, // paseaba el Rey Conde / por la orillita del mar.//
3:6, *Conde Niño*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // salió el conde Gerineldo / con su caballo hacia el mar.//
5:8, *Gerineldo + La Condesita*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // se levanta Gerineldo // a darle agua al caballo / a la orillita del Ebro.//
5:6, *Gerineldo + La Condesita*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // se pasea Gerineldo / por la orillita del mar.//
5:1, 5:4, *Gerineldo + La Condesita*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de san Juan, // se pasea Gerineldo / por las orillas del mar.//

3:3, *Conde Niño*.

Mañanita, mañanita, / mañanita de San Juan, // se paseaba el Rey Conde / por la orillita del mar.//

3:4, 3:5, *Conde Niño*.

María dice a José: / - ¿No se fue el niño contigo? // Que desde que no lo veo / el corazón me ha partido.//

53:1, *El niño perdido y hallado en el templo*.

Marianita salió de Granada, / al encuentro salió un militar // y le dice: - Doña Marianita, / hay peligro, vuélvase usted atrás.//

7:6, *Mariana Pineda*.

Marianita salió de Granada / y al encuentro salió un militar // y le dice: - Doña Marianita, / hay peligro, vuélvase usted atrás.//

7:5, *Mariana Pineda*.

Marianita salió de paseo / y al encuentro salió un militar. // -Buenas tardes, doña Marianita, / qué peligro, vuélvase usted atrás.//

7:3, *Mariana Pineda*.

Marianita sentada en su casa / no dejaba de considerar: // “si mi esposo me viera bordando / la bandera de la libertad”.//

7:4, *Mariana Pineda*.

Marianita sentada en su patio / no dejaba de considerar // si don Carlos la viera bordando / la bandera de la libertad.//

7:1, *Mariana Pineda*.

- Maridito mío, / si tú me quisieras, // a la madre tuya / a llamarla fueras.//

32:3, *Casada de lejas tierras*.

- Maridito mío, / si tú me quisieras // a la tuya madre / a llamarla fueras.//

32:6, *Casada de lejas tierras*.

Mes de mayo, mes de mayo, / cuando las fuertes calores, // cuando las cebadas granan, / los trigos toman colores.//

5:15, *Gerineldo + La Condesita*.

Mes de mayo, mes de mayo / el mes de todas las flores // cuando la cebada grana / los trigos toman colores.

5:2, *Gerineldo + La Condesita*.

Mes de mayo, mes de mayo / mes de mayo en primavera // donde van los quintos,
madre, / soldados para la guerra.

21:2, *El quintado + La aparición.*

Mi abuela tenía un peral / que echaba las peras muy finas // y en lo alto del peral / se
paró una golondrina.//

77:2, *Las hijas de Merino.*

Mi madre me casa / chiquita y bonita, // con unos amores / que yo no quería.//

34:1, *La malcasada.*

- Padre cura, mi marido / me quiere pisar el pie.// Déjalo que te lo pise / si te da
bien de comer.-//

62:4, *La mujer del molinero y el cura.*

- Pastor, tú que estarás hecho // a dormir entre cañadas, // si te vinieras conmigo //
durmieras entre almohadas.-//

13:2, *La dama y el pastor.*

Piojo y pulga / se quieren casar // y ya no se casan / por falta de pan.//

67:2, *El piojo y la pulga.*

Por la baranda del cielo / se paseaba una dama // vestida de azul y blanco / que
Catalina se llama.//

56:5, *Santa Catalina.*

Por las barandas del cielo / se paseaba una dama // toda vestida de blanco, /
Catalina se llamaba.//

56:6, *Santa Catalina.*

Por las barandas der cielo / se pasea una sagala // bestida de azur y blanco / que
Catalina se yama.//

56:1, *Santa Catalina.*

Por las calles de Morón / se pasean dos donseyas; // una era Branca-Fró / y la otra
Filomena;//

24:1, *Blancaflor y Filomena.*

- Prepárame mi caballo / y espérame en la salida. // Voy en busca de mi hermana /
por si la encuentro algún día.

38:9, *Don Bueso.*

Princesa del Valle / al campo salí // a escoger las flores / de mayo y abril.//

71:2, 71:6, *La viudita del conde Laurel.*

- ¿Qué hace un molinero / casado con su mujer?- // La pretende el padre cura / le ha querido pisá el pie.//

62:5, *La mujer del molinero y el cura.*

- ¿Qué se hace, mora bella, / qué se hace, mora linda? // - No soy mora, caballero, / que soy cristiana cautiva, //

38:20, *Don Bueso.*

Rey Conde tenía una hija / que Paquina se llamaba // la rondan condes y marqueses / y a todos los despreciaba.//

12:3, *La bastarda y el segador.*

Rey moro ha echado una instancia / desde Sevilla a Morón // pena de la muerte tiene / el que no tenga varón.//

14:19, *La doncella guerrera.*

Rey moro tenía un hijo / que Juanito le llamaban, // un día en el automóvil / se enamoró de su hermana.//

26:10, *Tamar.*

Rey moro tenía un hijo / que Paquino se llamaba.// Estando un día en altas mares, / se enamoró de su hermana.//

26:6, *Tamar.*

Rey moro tenía un hijo / que Paulino se llamaba // y yendo por altas mares / se enamoró de su hermana.//

27:1, *Tamar + Delgadina.*

Rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba. // Navegando en altas mares / se enamoró de su hermana.//

27:2, *Tamar + Delgadina.*

Rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba. // Se enamoró de Altasmars, / que era su querida hermana.

26:5, *Tamar.*

Rey moro tenía un hijo / que Turquino se llamaba. // Se enamoró de Altasmars, / siendo su querida hermana.

26:2, 26:9, *Tamar.*

Riserda se paseaba / por sus lindos corredores, // todas las tardes un vestido / de diferentes colores;//

1:8, *Conde Claros en hábito de fraile.*

Salí de la casa el juego / cansaíto de perder, // para alivio de mis penas / me
encontré con una mujer.//
16:5, *La pedigüeña*.

Salí de la casa de juego / cansaíto de perder // y con mi mala fortuna / me encontré
con una mujer.//
16:1, *La pedigüeña*.

Salí de mi casa el juego / cansadito de perder, // para alivio de mis penas / me
encontré con una mujer.//
16:6, *La pedigüeña*.

San José mira a su esposa / que el vientre se le aumentaba, // se empezó a tener
celos / sin saber por dónde andaba.//
42:3, *Los celos de san José*.

Se publicaron las guerras / que de Francia a Portugal // nombra al conde Gerineldo,
/ su capitán general.//
36:1, *La Condesita*.

Sentadita en mi portal / bordando paños de seda, // vi bajar un soldadito / por alta
Sierra Morena.//
35:7, *Las señas del esposo*.

Sentadita en mi portal / bordando paños de seda, // vi pasar a un soldadito / por alta
Sierra Morena.//
35:9, *Las señas del esposo*.

Sentadita en mi portal / bordando paños de seda, // yo he visto baja(r) un soldado /
allá por Sierra Morena.//
35:22, *Las señas del esposo*.

- Señorita, si usted quiere / en el término de un año // se lavara y se peinara, / yo le
regalaría un paño.//
16:4, *La pedigüeña*.

Si usted se parara un rato / le cantarí el entremés. // Lo que le pasó a un tahonero /
un día con su mujer.//
62:3, *La mujer del molinero y el cura*.

Silvana se paseaba / por el jardín la Florida, // su padre la remiraba / por un mirador
que había.//
28:2, *Silvana*.

Silvana se paseaba / por el jardín la Florida, // su padre que la miraba / por un mirador que había.//

28:3, *Silvana*.

Silvana se paseaba / por sus altos corredores // con vestido de diario / que le arrastran los galones.

28:1, *Silvana*.

Silvana se paseaba / por un corredor que había, // su padre la remiraba / por un mirador que había.//

28:4, *Silvana*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de dónde ha venido usted? // - De la guerra de Melilla, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?//

35:12, 35:17, *Las señas del esposo*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de dónde ha venido usted? // - De la guerra, señorita, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?//

35:10, *Las señas del esposo*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de dónde ha venido usted? // - De la guerra, señorita, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?

35:14, *Las señas del esposo*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de la guerra viene usted? // - Sí, señora, de allí vengo, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?//

35:3, *Las señas del esposo*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de la guerra viene usted? // - Sí, señora, de la guerra, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?//

35:23, *Las señas del esposo*.

- Soldadito, soldadito, / ¿de qué guerra viene usted? // - De la guerra de Melilla, / ¿qué se le ha ofrecido a usted?//

35:13, 35:18, 35:19, 35:20, 35:21, *Las señas del esposo*.

- Soldado, ¿qué tienes ya, / soldado, que na te alegra? // - A mí no me alegra ya / ni el humo de la caldera.//

20:7, *El quintado*.

- Soy la viudita / del conde Laurel // que quiere casarse / y no encuentra con quién.//

71:4, *La viudita del conde Laurel*.

Tardecita de paseo, / mañanita de san Juan, // se pasea Gerineldo / por la orillita del mar.//

3:9, *Conde Niño*.

Tarquino era del servicio / y a la guerra se lo llevan // y a la venida del frente / se ha llevado a Filomena,//

24:3, *Blancaflor y Filomena*.

Tiene mi cuerpo una historia / en desde el día en que yo nació, // si de pequeña me hubiera muerto / me ahorraría de tal vivir.//

Novio, *Novio a los quince años*.

Tras, tras, que en la puerta llaman, / tras, tras, que no quiero abrir, // tras, tras, que será la muerte, / tras, tras, que viene por mí.//

0222, *Bernal Francés*.

Tronlorón tenía tres hijas, / blanca, rubia, colorada, // la más chiquita de todas / Delgadina se llamaba.//

25:3, *Delgadina*.

Tronlorón tenía tres hijas / y a la más chica miraba // - Padre, ¿qué me mira usted? / - Hija, no te miro nada,//

25:4, *Delgadina*.

Tronlorón tenía tres hijos / que tranquilos se llevaban. // Se sentaron a comer, / la más chica remiraba.//

25:2, *Delgadina*.

Un capitán sevillano / siete hijas le dio Dios // y tuvo la mala suerte / que ninguna fue varón.//

14:15, *La doncella guerrera*.

Un cura siendo tan cura, / de la religión de Dios // se enamoró de una niña / desde que la cristianó.//

59:1, *El cura y la penitencia*.

Un domingo de mañana / iendo a misa con mi madre // me ha trompezao una señora / que era más bella que un ángel.//

17:11, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Un domingo de mañana / fui yo a misa con mi padre, // me he encontrao una mujer / que es más hermosa que un ángel;//

17:10, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Un domingo por la mañana / yendo a misa con mi madre // me encontré a una mujer / que era más bella que un ángel.
17:7, *Galán que corteja a una mujer casada.*

Un niño y una niña / se paseaban, // hacía mucho tiempo / que ellos se hablaban.//
23:9, *Lux Aeterna.*

Un padre cura ha venido / me ha querido pisar el pie. // -Déjalo que te lo pise / si te da bien de comer.
62:1, *La mujer del molinero y el cura.*

Un padre cura ha venido / me quiere pisar el pie. // -Déjalo que te lo pise / si te da bien de comer.
62:2, *La mujer del molinero y el cura.*

Un padre tenía un hijo / que buena cuenta le daba. // Un día le dijo el niño: / - Un caballero entra en casa //
31:3, *La infanticida.*

Un padre tenía un hijo / y le cuenta lo que pasa: // - Escucha, padre querido, / escucha, padre del arma, //
31:1, *La infanticida.*

Un sevillano en Sevilla / siete hijos le dio Dios // y tuvo la mala suerte / que ninguno fue varón.//
14:10, *La doncella guerrera.*

Una casadita / de lejana tierra // con las manos barre, / con los ojos riega, //
32:8, *Casada de lejas tierras.*

Una casadita / de lejanas tierras // con el pelo barre, / con la boca riega, //
32:10, *Casada de lejas tierras.*

Una casadita / de lejanas tierras // con el pelo barre, / con los ojos friega, //
32:9, *Casada de lejas tierras.*

Una casadita / de lejanas tierras // con los pelos barre, / con los ojos riega, //
32:7, *Casada de lejas tierras.*

Una casadita / de lejanas tierras // se puso de parto / sin haber partera.//
32:4, *Casada de lejas tierras.*

Una casadita / en lejanas tierras // con el pelo barre, / con los ojos riega, //
32:5, *Casada de lejas tierras.*

Una chica muy guapa, / llamada Adela, // que por su novio Juan / se hallaba enferma. //

23:5, *Lux Aeterna*.

Una joven muy guapa / llamada Adela // por el querer de un Juan / se hallaba enferma. //

23:8, *Lux Aeterna*.

Una joven rubita / llamada Adela // por amores de un hombre / se encuentra enferma. //

23:10, *Lux Aeterna*.

Una lejanita / de lejanas tierras // ha muerto de parto / por faltar partera. //

32:1, *Casada de lejas tierras*.

Una mañana de abril, / una mañana serena, // caminaba un general / con sus soldado(s) a la guerra. //

21:3, *El quintado + La aparición*.

Una mañana lluviosa / a misa fui con mi madre // y yo he visto a una mujer / que me ha parecido un ángel. //

17:9, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Una mañana temprano / a misa fui con mi madre // me he encontrado una señora / que me ha parecido un ángel. //

17:8, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Una mañana temprano, / iendo a misa con mi madre, // me he encontrado a una mujer / que era más bella que un ángel. //

17:1, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Una mañana temprano / iendo a misa con mi madre // me he encontrado una señora / que es más bonita que un ángel. //

17:5, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Una mañana temprano / que fui a misa con mi madre // me he encontrado una señora / y era más bella que un ángel. //

17:12, *Galán que corteja a una mujer casada*.

Una mañana temprano / una hermosa niña vi // y con el ruido del agua / yo me fui acercando a ti. //

65:6, *La zagala*.

Una mañana temprano, / yendo a misa con mi madre, // me ha encontrado una
señora / que me ha parecido un ángel.//
17:4, *Galán que corteja a una mujer casada.*

Una mañana temprano, / yendo a misa con mi madre, // me he encontrado a una
mujer / que me ha parecido un ángel.
17:2, *Galán que corteja a una mujer casada.*

Una mañana temprano, / yendo a misa con mi madre, // me he encontrado una
muchacha / que me ha parecido un ángel.
17:3, *Galán que corteja a una mujer casada.*

Una mañana temprano, / yendo a misa con mi madre, // me he encontrado una
señora / que era más bella que un ángel.//
17:6, *Galán que corteja a una mujer casada.*

Una niña chiquita y bonita / los carlistos la quieren matar // porque estaba bordando
en su patio / la bandera de la libertad.//
7:2, *Marianita Pineda.*

Una niña muy guapa / llamada Adela // por el amor de Juan / se hallaba enferma.//
23:1, *Lux Aeterna.*

Una noche de relámpagos / bien capotaíto en mi capa // la respuesta que me dieron,
/ llenarme de puñaladas.//
81:1, *Polonia y la muerte del galán.*

Una pulga y un piojo / se querían casar // Y les hacía / falta el pan.//
67:1, *El piojo y la pulga.*

Una señorita / del mantón de seda // con su pelo barre, / con sus ojos riega, //
32:2, *Casada de lejas tierras.*

Una tarde de palique / hablando con un mozuelo // mi padre me metió a monja / en
un triste de misterio.//
78:2, *Monja por fuerza.*

Una tarde de torneo / pasé por la morería, // había una mora lavando / al pie de una
fuente fría.//
38:19, *Don Bueso.*

Una tarde de torneo / pasé por la morería // y había una mora lavando / al pie de una
fuente fría.//
38:21, *Don Bueso.*

Una tarde de verano / con mi mulita fajada, // al tiempo de echar la vela / el
marinero fue al agua.//
58:4, *Marinero al agua*.

Una tarde de verano / me llevaron de paseo, // me sacaron de paseo //
78:3, *Monja por fuerza*.

Verde como la albahaca, / verde como la primavera // to los quintos de este año, /
todos se van a la guerra.//
21:5, *El quintado + La aparición*.

Ya está aquí don Pedro / de la guerra herido, // ya está aquí, que vuela, / para ve(r) a
su hijo.//
37:11, *La muerte ocultada*.

Ya se van los quintos, madre, / los llevan para la guerra, // el que va en medio de
todos, / el que más penita lleva.//
20:3, *El quintado*.

Ya se van los quintos, madre, / ya se van para la guerra, // el que en medio va de
todos / (es) el que más pena lleva.
20:5, *El quintado*.

Ya viene don Paco / de la guerra herido, // que viene, que vuela / para ve(r) a su
hijo.//
37:8, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // viene con el ansia / de ver a su hijo.//
37:1, 37:2, 37:6, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // viene maltratado, / sangriento y herido, //
37:3, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // ya viene con ansia / de ver a su hijo.//
37:12, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // ya viene con el ansia / de ver a su hijo.//
37:10, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // ya viene que vuela / a ver a su hijo.//
37:5, 37:9, *La muerte ocultada*.

Ya viene don Pedro / de la guerra herido, // ya viene que vuela / por ver a su hijo, //
37:4, 37:7, *La muerte ocultada*.

Ya viene el soldado nuestro // con su sargento y su batallón // y le ha salido al
encuentro // los ensurrectos, ¡ay, qué dolor!//
10:6, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.*

Ya viene el soldado nuestro // con su sargento y su batallón // y le ha salido al
encuentro // los insurrectos, ¡ay, qué dolor!//
10:5, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.*

Ya viene el soldado nuestro // con su sargento y su batallón // y le han salido al
encuentro // mil insurrectos, ¡ay, qué dolor!//
10:4, *Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana.*

Yo me quería casar / con un mocito barbero // y mis padres me querían / monjita en
un monasterio.//
78:1, *Monja por fuerza.*

- Yo soy la viudita / del conde Laurel // que quiero casarme / y no encuentro con
quién.//
71:1, 71:3, 71:5, 71:7, 71:9, 71:10, 71:12, *La viudita del conde Laurel.*

Yo tenía un curita / malito en la cama, // a la medianoche / llama a la criada.//
64:2, 64:3; 64:6, *El cura enfermo.*

Yo tenía un curita / malito en la cama, // y a la medianoche / llama a la criada.//
64:1, 64:4, *El cura enfermo.*

Yo tenía un curita / malito en la cama, // a la medianoche / llamó a la criada. //
64:5, *El cura enfermo.*

ÍNDICE DE LUGARES E INFORMANTES

Cañada

Almenara Caro, Carmen (82 a) 2005: 38:2.

Álvarez Fernández, África (85 a) 2005: 49:2, 43:2, 52:2, 9:1.

Gómez Filter, Ascensión (69 a) 2005: 68:1, 20:1, 49:1, 43:1, 50:1, 52:1, 69:1, 71:1,
66:1, 14:1, 39:1, 38:1, 84:1.

Martín Martín, Dolores (65 a) 2005: 70:1.

Piña León, Pepa (67 a) 2005: 66:2.

Sánchez Álvarez, Ángeles (80 a) 2005: 83:1.

Sánchez Álvarez, Auxiliadora (67 a) 2005: 32:1.

Sánchez Álvarez, Dolores (71 a) 2005: 43:3.

Sánchez Álvarez, Valle (75 a) 2005: 61:1.

Écija

Angelina Jaén, José (67 a) 2005: 63:1.

Anónimo 2005: 14:2.

Arreza Martín, M^a José (48 a) 2005: 39:2, 3:1, 78:1, 20:3, 68:2, 75:1, 71:3, 50:3,
74:1, 73:1, 52:4.

Borja Carmona, Josefa (73 a) 2005: 66:3.

Cobrerros Delgado, M^a del Valle (57 a) 2005: 26:2.

Gómez Muriana, Dolores (69 a) 2005: 52:5.

Gómez Piña, Josefa (79 a) 2005: 26:4, 7:2, 17:1, 35:4, 16:1, 11:1, 38:7, 15:2, 37:2,
33:2, 29:1, 5:1, 14:3, 23:1, 73:2, 71:4.

López García, Manolo (78 a) 2006: 68:4.

Luque Muñoz, M^a Cristina (44 a) 2005: 20:2.

Martín Martín, Encarna (57 a). 2005: 84:2.

Oballe Quintana, Rafaela (69 a) 2005: 38:8, 4:2, 3:2, 18:1, 14:4, 77:2, 71:5, 43:4.

Ojeda Cortés, Valle (70 a) 2005: 71:2, 38:4, 15:1, 72:1.

Palma Martos, Dolores (76 a) 2005: 38:5, 77:1, 35:3, 3:3, 21:1, 69:2, 49:4, 32:2, 37:3, 39:3, 15:3, 68:3, 53:1, 57:1, 71:6, 65:1, 44:2, 82:1, 43:5, 74:2, 23:2.
Pérez Gálvez, M^a del Carmen (66 a) 2005: 35:1, 52:3, 70:2, 44:1.
Pérez Jiménez, Cristina (47 a) 2005: 49:3, 50:2.
Priego Gutiérrez, Margarita (68 a) 2005: 20:4.
Reyes Flores, Valle (73 a) 2005: 35:2, 70:3, 31:2, 37:1, 26:3, 64:1, 38:6.
Rojas Escribano, Manuela (63 a) 2005: 7:1, 38:3, 0226, 71:6.

El Rubio

Rodríguez Mateos, Cristiana (80 a.) 2005: 17:2, 35:5, 26:5, 50:4, 7:3, 15:4, 62:1, 21:2, 66:4, 10:1, 37:6, 65:2, 82:2, 70:4, 13:1.
Guerra Gómez, Isidora (70 a.) 2005: 38:9, 5:2, 50:5, 45:1, 85:1, 2:2.
Marabel Prieto, Francisca (66 a.) 2005: 28:1, 1:1, 12:1, 62:2, 8:1, 35:6, 17:4, 40:1.
Castillo Prado, Dolores (72 a.) 2005: 42:1, 12:2, .
Castillo Prado, Isabel (69 a.) 2005: 49:5, 17:3

Fuentes de Andalucía

Aguilar Galindo, Encarna 1994: 56:3, 39:4.
Caro, Pastora (74) 1994: 14:7, 5:5, 62:4, 65:3, 22:1.
Crespillo, Manuela (58 a) 1994: 62:3.
Fernández, Mercedes (75 a) 1994: 38:12.
Flores, Ascensión (74 a) 1994: 56:4.
Galán Talavera, Rosario (77 a) 1994: 35:9, 35:10, 38:10, 50:7.
Gamero Caro, Aurora (82 a). 1994: 35:11.
González, Encarna (74 a) 2004: 76:2.
Hidalgo González, M^a del Carmen (39 a) 1994: 15:5.
Hidalgo, Lugarda (88 a) y Conde, Josefina (57 a) 1994: 27:2, 32:5, 14:9, 5:3, 56:2, 55:1.

León, Salud (69 a) 1994: 1:5.
López, Dolores (53 a) 1994: 14:8, 38:14, 22:2, 10:3.
López, Isabel, (69 a). 1994: 14:6.
Lora Morillo, Teresa (71 a) 1994: 7:4.
Malagón Camacho, Carmen y Amalia (65 y 71 a) 2005: 49:6.
Martín, Román (53 a) 1994: 12:4.
Martínez Martín, Luisa (58 a) 2003: 67:1.
Moreno Cantalejo, M^a del Carmen (62 a) 1994: 3:4, 1:3, 16:2, 6:1, 71:7, 23:4, 58:1, 10:2.
Moreno Cantalejo, M^a Dolores (76 a) 1994: 27:1, 32:4, 21:3, 37:5, 14:5, 33:3, 24:2, 5:4, 38:13, 1:6, 16:3, 71:8.
Naranjo, Dolores (69 a) 1994: 77:3, 69:3.
Narváez, Pastora (59 a) 1994: 32:3, 35:8
Parrado, Dolores (42 a) 1994: 15:6.
Pinilla Rodríguez, María (64 a) 1994: 26:6, 3:6, 28:2, 38:11, 12:3, 50:6, 9:2, 23:5, 52:6, 58:2.
Ruano Tortolero, Remedios (64 a) 1994: 3:5, 37:4, 35:7, 23:3.
Tirado, Carmen (77 a) 1994: 66:5.
Vega, Manuela (65 a): 1:4.

Herrera

Cabello Gaona, Dolores (61 a) 2006: 14:10, 43:6, 42:2, 41:1, 84:5.
Domínguez Muñoz, Francisca (43 a) 2006: 84:3, 17:5, 26:7, 56:5, 66:6, 80:1, 63:2.
Gaona Granados, Francisca (77 a) 2006: 12:5, 1:7, 18:2, 49:7, 65:4, 14:10, 85:2, 43:6, 42:2, 41:1, 84:4, 84:5.
Núñez Pérez, Florencia (85 a) 2006: 80:2, 72:2.
Rodríguez Haro, Paula (62 a) 2006: 38:15.

La Campana

Espada Galán, Teodomira (57 a) 2005: 66:7.

González Caballero, Dolores (68 a) 2005: 17:6, 82:3, 69:4.

Lora Caballero, María (73 a) 2005: 5:9, 16:4, 14:12, 38:16, 3:7, 24:3, 31:3, 17:7.

Moreno Guerra, Concha (82 a) 2005: 55:2, 5:6, 26:8, 20:5, 35:12, 50:8, 52:7, 62:5.

Oviedo Jiménez, Juana, (85 a) 2005: 5:8, 73:3, 52:8, 14:11, 71:9, 23:6.

Ruiz Beltrán, Dolores (69 a) 2005: 5:7, 37:7, 12:6, 33:4.

La Luisiana

Doblas, Luisa (72 a) 2005: 66:8.

Doblas García, Natalia (72 a) 2005: 71:10.

Fernández Liébanes, Carmen (70 a) 2005: 41:2.

Grupo de Mujeres de la Escuela de Adultos, 2005:

- Arjona Ruiz, Dolores (57 a).

- Enri, Rosario (67 a).

- García Castaño, Emilia (65 a).

- Martín Conde, Dolores (60 a).

- Martín Conde, Belén (65 a).

- Peña Conde, Margarita (65 a).

- Rodríguez Cadenas, Pepa (62 a).

- Ruiz Anción, Carmen (65 a):

49:8, 16:5, 35:13, 56:6, 64:2, 52:10, 82:4, 39:5, 64:3, 72:3, 71:11.

Llamas Pedraza, Carmen (72 a) 2005: 20:6, 52:9

Olmo Pérez, Valle (72 a) 2005: 5:10, 38:17, 28:3, 77:4, 14:13, 26:9, 49:9, 16:6,
52:11, 67:2, 60:1, 13:2.

Reina Jaime, Francisco (42 a) 2005: 84:6.

Rodríguez Cadenas, Pepa (62 a) 2005: 58:3.

Valderrama Carmona, Emilia (72 a) 2006: 14:14, 38:18, 70:5.

La Puebla de Cazalla

Andrade Pérez, Francisco (66 a) 2006: 15:9, 12:7, 14:16, 23:8, 38:21, 20:7, 64:4, 35:16, 22:3, 17:9, 50:9, 49:10, 52:13, 58:4, 81:1, 25:1.

Cárdenas Sánchez, Milagros (18 a) 1983: 18:3.

Contreras Román, Carmina (47 a) 1984: 23:7, 17:8, 15:7.

Gil Sánchez, Concepción (65 a) 1984: 39:6, 38:20, 39:6

Merchán Hurtado, Francisca (75 a) 1983: 85:3.

Montesinos Biedma, Dolores (65 a) 1983: 29:2, 5:11.

Montesinos Pérez, Dolores (25 a) 1983: 37:8, 9:3, 14:15, 52:12.

Natera Sánchez, Rosario (47 a) 1983: 32:6.

Orellana Navarrete, Francisca (65 a) 2006: 56:8, 35:15, 15:8

Rivero Gallardo, Ana (25 a) 1984: 26:10.

Valle Cordero, Josefa (17 a) 1991: 69:5.

Varo Moreno, Belén (11 a) 1983: 66:9, 56:7.

Varo Moreno, Consuelo (15 a) 1983: 35:14.

Sánchez Gómez, Lucía (45 a) 1984: 23:7, 38:19, 15:7, 55:3.

Sánchez Raya, Pilar (47 a) 1984: 23:7, 38:19, 17:8, 15:7, 55:3.

Lantejuela

Andujar Bellido, Manuela (65 a) 2005: 26:11, 4:3, 56:9, 82:5, 64:5.

Cadena Romero, Antonia (68 a) 2005: 26:11, 7:5, 4:3, 42:3, 56:9, 65:5.

Castillo López, Carmen (82 a) 2005: 10:4.

Isabel (80 a) 2005: 14:17.

Jiménez Acuña, Isabel (45 a) 2006: 20:8, 3:8, 72:4, 66:11, 73:5.

Quirós Fuentes, Juana (62 a) 2005: 12:8.

Ramírez González, Carmen (80 a) 2005: 21:4, 11:2, 69:6, 73:4, 66:10, 77:5.

Marchena

- Ayora Castro, Encarnación (77 a) 1981: 17:10, 29:3, 34:1, 26:12, 5:13, 38:24, 55:4.
- Baranco, Francisca (85 a) 1982: 66:12, 9:4.
- Cañete Cortés, Manuela, (62 a) 2006: 35:19, 50:10.
- Carmona Álvarez, Concha (46 a) 1981: 5:12, 38:23, 39:8.
- Carmona Álvarez, M^a Jesús (48 a) 1981: 35:17.
- Castro Luna, Pepi (40 a) 2006: 9:6, 3:10, 66:14.
- De la Cruz Romero-Castellón, Magdalena (62 a) 2006: 5:14, 37:11, 14:18, 18:4, 65:6, 35:18, 43:7, 62:6, 64:6.
- Gómez Reina, Isabel (72 a) 2006: 25:2.
- Guisado Martín, Conchi (56 a) 2006: 38:25, 9:5, 73:7.
- Hidalgo Martín, Mercedes (58 a) 2006: 47:1, 39:10, 48:1, 32:10, 29:4, 23:9, 35:21, 52:14.
- Martín Castillo, Encarnación (71 a) 2006: 55:5.
- Martín Martín, Carmen (66 a) 2006: 35:20.
- Martín Martín, Mercedes (71 a) 2006: 10:5.
- Peña Sevillano, Rosario (55 a) 2006: 77:6, 50:11.
- Pérez Hierro, Irene (68 a) 2006: 3:9, 32:8, 59:1, 39:9, 30:1.
- Pérez Núñez, M^a Jesús (63 a) 2006: 32:9, 82:6, 71:12, 66:13.
- Puerto Sevillano, M^a Carmen (80 a) 1981: 37:9, 39:7.
- Ramírez Guisado, Manuela (68 a) 2006: 25:3.
- Romero Martín, Antonia (85 a) 1982: 13:3, 37:10, 69:7.
- Ruiz Cortés, Encarna (57 a) y Sánchez Verdugo, Salud (56 a) 2006: 25:4.
- Sánchez Puerto, Concepción (43 a) 1981: 1:8, 35:17, 38:22.
- Tagua, Mercedes (63 a) 1981: 32:7.
- Vega Puerto, Dolores (74 a) 2006: 70:6.

Marinaleda

Borja Montes, Antonio (75 a): 49:11, 51:1, 46:1, 84:7, 43:8, 13:4, 39:11.

Gómez Martos, Antonio (60 a) 2006: 1:9, 12:9, 40:2, 5:15, 37:12, 38:26, 17:11,
28:4, 14:19, 35:22, 23:10, 50:12, 21:5, 58:5, 78:2, 55:6, 54:1, 30:2.

Osuna

Angulo Moncayo (36 a) 2006: 80:3.

Cano, Rosario (57 a) 2006: 3:11, 79:1.

Castañeda Carrasco, Dolores (69 a) 2006: 47:2, 49:12.

Dueñas Mora, Rosario (48 a) 2006: 73:6, 66:15.

Fernández Garrido, Encarna (65 a) 2006: 50:13, 52:15.

Moncayo Ramírez, Carmen (75 a) 2006: 7:6, 10:6, 11:3, 35:24, 38:27, 2:1, 59:2,
5:16, 12:10, 77:7, 63:3, 17:12.

Pérez Rodríguez, Dolores (73 a) 2006: 22:4.

Povea Buzón, Patricia (5 a) 2006: 78:3.

Rey Rueda, Ángeles (60 a) 2006: 78:3.

Rodríguez Carvajal, Concha (76 a) 2006: 35:23.

RELACIÓN DE LUGARES, TEMAS Y VERSIONES

Cañada

A Belén llegar, (3)
Casada de lejas tierras (1)
Doce palabras retorneadas, Las (1)
Don Bueso (2)
Don Gato (2)
Doncella guerrera, La (1)
¿Dónde vas, Alfonso XII? (1)
Huésped afortunado, El (1)
Loba parda, La (1)
Madre, en la puerta hay un niño (2)
Mambrú (1)
Milagro del trigo, El (2)
Niña que maldice a su pretendiente (1)
Quintado, El (1)
Retrato de la dama, El (1)
Tres cautivas, Las (1)
Virgen y el ciego, La (1)
Viudita del Conde Laurel, La (1)

TOTAL 24 versiones de 18 temas

Écija

A Belén llegar (2)
Albaniña (1)
Asturianita, La (1)

Cabrera devota elevada al cielo, La (1)
Casada de lejas tierras (1)
Conde Niño (3)
Corregidor y la molinera. El (1)
Cura enfermo, El (1)
Doce palabras retornadas (1)
Don Bueso (6)
Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (3)
Escogiendo novia (1)
Fusilamiento de García y Galán (1)
Galán que corteja a una mujer casada (1)
Gerineldo (1)
Gerineldo + La condesita (1)
Hijas de Merino, Las (2)
Hilo de oro (2)
Infanticida, La (1)
Loba parda, La (3)
Lux Aeterna (2)
Madre, en la puerta hay un niño (3)
Mala suegra, La (1)
Mambrú (1)
Mariana Pineda (2)
Mesonera despiadada, La (2)
Milagro del trigo, El (2)
Monja por fuerza (1)
Muerte ocultada, La (3)
Niña del carabí, La (1)
Niña que maldice a su pretendiente (2)
Niño Dios perdido y hallado en el templo, El (1)

Pastora y el gatito, La (2)
Pedigüeña, La (1)
Primos romeros, Los (1)
Quintado, El (3)
Quintado + La aparición (1)
Santa Elena (3)
Señas del esposo, Las (4)
Tamar (3)
Tres cautivas, Las (2)
Virgen y el ciego, La (2)
Viudita del conde Laurel (5)
Zagala , La (1)

TOTAL 84 versiones de 45 temas

El Rubio

Atentado anarquista contra Alfonso XII (1)
Baraja, La (1)
Bastarda y el segador, La (2)
Celos de San José, Los (1)
Conde Claros en hábito de fraile (2)
Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana (1)
Dama y el pastor, La (1)
Don Bueso (1)
Don Gato (1)
Galán que corteja a una mujer casada (3)
Gerineldo + La Condesita (1)
Hermanas reina y cautiva (1)
Mariana Pineda (1)

Mesonero despiadado, castigado, El (1)
Milagro del trigo, El (1)
Muerte ocultada, La (1)
Mujer del molinero y el cura, La (2)
Niña que maldice a su pretendiente (1)
Primos romeros, Los (1)
Quintado, El (1)
Santa Elena (1)
Señas del esposo, Las (2)
Silvana (1)
Tamar (1)
Virgen y el ciego, La (2)
Zagala, La (1)

TOTAL 33 versiones de 26 temas

Fuentes de Andalucía

Bastarda y el segador, La (2)
Blancaflor y Filomena (1)
Casada de lejas tierras (3)
Conde Claros en hábito de fraile (4)
Conde Niño (3)
Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana (2)
Don Bueso (5)
Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (5)
¿Dónde vas, Alfonso XII? (1)
Gerineldo + La Condesita (3)
Hijas de Merino, Las (1)

Lucas Barroso (1)
Lux Aeterna (3)
Madre, en la puerta hay un niño (1)
Mala suegra, La (1)
Mambrú (1)
Mariana Pineda (1)
Marinero al agua (2)
Milagro del trigo, El (1)
Muerte ocultada, La (2)
Mujer del molinero y el cura, La (2)
Pájaro verde, El (2)
Pedigüeña, La (2)
Piojo y la pulga, El (1)
Prisionero, El (1)
Quintado + La aparición, El (1)
San Antonio y los pájaros (1)
Santa Catalina (3)
Santa Elena (2)
Señas del esposo, Las (5)
Silvana (1)
Tamar + Delgadina (2)
Tamar, (1)
Tres cautivas, Las (1)
Virgen y el ciego, La (2)
Viudita del Conde Laurel, La (2)
Zagala, La (1)

TOTAL 74 versiones de 38 temas

Herrera

A Belén llegar (1)
Anunciación, La (1)
Asturianita, La (1)
Baraja, La (1)
Bastarda y el segador, La (1)
Celos de san José, Los (1)
Conde Claros (1)
Corregidor y la molinera, El (1)
Doce palabras retorneadas, Las (3)
Don Bueso (1)
Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (1)
Galán que corteja a una mujer casada (1)
Milagro del trigo (1)
Mozos de Monleón, Los (2)
Niña del carabí (1)
Santa Catalina (1)
Tamar (1)
Zagala, La (1)

TOTAL 22 versiones de 18 temas

La Campana

Bastarda y el segador, La (1)
Blancaflor y Filomena (1)
Conde Niño (1)
Don Bueso (1)

Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (2)
Galán que corteja a una mujer casada (2)
Gerineldo + La Condesita (4)
Infanticida, La (1)
Lux Aeterna (1)
Madre, en la puerta hay un niño (2)
Mala suegra, La (1)
Mambrú (1)
Muerte ocultada, La (1)
Mujer del molinero y el cura, La (1)
Pastora y el gatito, La (1)
Pedigüeña, La (1)
Primos romeros, Los (1)
Quintado, El (1)
San Antonio y los pájaros (1)
Señas del esposo, Las (1)
Tamar (1)
Virgen y el ciego, La (1)
Viudita del conde Laurel (1)

TOTAL 30 versiones de 24 temas

La Luisiana

Adúltera del cebollero, La (1)
Anunciación, La (1)
Cura enfermo, El (2)
Dama y el pastor, La (1)
Don Bueso (2)

Doce palabras retorneadas, Las (1)
Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (2)
Gerineldo (1)
Hijas de Merino, Las (1)
Madre, en la puerta hay un niño (3)
Marinero al agua (1)
Milagro del trigo, El (2)
Niña del carabí, La (1)
Niña que maldice a su pretendiente (1)
Pedigüeña, La (2)
Piojo y la pulga, El (1)
Primos romeros, Los (1)
Quintado, El (1)
Santa Catalina (1)
Señas del esposo, Las (1)
Silvana (1)
Tamar (1)
Tres cautivas, Las (1)
Viudita del conde Laurel (2)

TOTAL 33 versiones de 25 temas

La Puebla de Cazalla

Albaniña (1)
Asturianita, La (1)
Baraja, La (1)
Bastarda y el segador, La (1)
Casada de lejas tierras (1)

Cura enfermo, El
Delgadina (1)
Don Bueso (3)
Don Gato (1)
Doncella guerrera, La (2)
¿Dónde vas, Alfonso XII? (1)
Galán que corteja a una mujer casada (2)
Gerineldo + La condesita (1)
Infanticida, La (1)
Lux Aeterna (2)
Madre, en la puerta hay un niño (2)
Mala suegra, La (1)
Mambrú (1)
Marinero al agua (1)
Milagro del trigo, El (1)
Muerte ocultada, La (1)
Pájaro verde, El (1)
Polonia y la muerte del galán (1)
Quintado, El (1)
San Antonio y los pájaros (1)
Santa Catalina (2)
Santa Elena (3)
Señas del esposo, Las (3)
Tamar (1)
Tres cautivas, Las (1)
Virgen y el ciego, La (1)

TOTAL 42 versiones de 31 temas

Lantejuela

Bastarda y el segador, La (1)
Celos de san José, Los (1)
Conde Niño (1)
Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana (1)
Cura enfermo, El (1)
Don Gato (2)
Doncella guerrera, La (1)
Fusilamiento de García y Galán (1)
Gerineldo (1)
Hijas de Merino, Las (1)
Mambrú (1)
Mariana Pineda (1)
Niña del carabí, La (1)
Pastora y el gatito, La (2)
Primos romeros, Los (1)
Quintado + La aparición, El (1)
Quintado, El (1)
Santa Catalina (1)
Tamar (1)
Zagala, La (1)

TOTAL 22 versiones de 20 temas

Marchena

A Belén llegar (1)
Albaniña (2)

Asturianita, La (1)
Casada de lejas tierras (4)
Conde Claros en hábito de fraile (1)
Conde Niño (2)
Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana (1)
Cura enfermo, El (1)
Cura y la penitencia, El (1)
Dama y el pastor, La (1)
Delgadina (3)
Don Bueso (4)
Don Gato (3)
Doncella guerrera, La (1)
¿Dónde vas, Alfonso XII? (3)
Galán que corteja a una mujer casada (1)
Gerineldo + La condesita (3)
Hijas de Merino, Las (1)
Lux Aeterna (1)
Madre, en la puerta hay un niño (1)
Malcasada, La (1)
Mambrú (1)
Muerte ocultada, La (3)
Mujer del molinero y el cura, La (1)
Niña que maldice a su pretendiente (1)
Pastora y el gatito, La (1)
Presagios del labrador, Los (1)
Primos romeros, Los (1)
San Antonio y los pájaros (2)
Santa Rita (1)
Señas del esposo, Las (5)
Tamar (1)

Tres cautivas, Las (4)
Virgen costurera, La (1)
Virgen y el ciego, La (2)
Viudita del conde Laurel, La (1)
Zagala, La (1)

TOTAL 64 versiones de 37 temas

Marinaleda

A Belén llegar (1)
Bastarda y el segador, La (1)
Conde Claros (1)
Divina panadera, La (1)
Dama y el pastor, La (1)
Doce palabras retorneadas (1)
Don Bueso (1)
Doncella guerrera, La (1)
Galán que corteja a una mujer casada (1)
Gerineldo + La condesita (1)
Hermanas reina y cautiva (1)
Lux Aeterna (1)
Marinero al agua (1)
Milagro del trigo (1)
Monja por fuerza (1)
Muerta ocultada, La (1)
Presagios del labrador, Los (1)
Quintado + La aparición, La (1)
San Antonio y los pájaros (1)
Señas del esposo, Las (1)

Siendo las escarchas tantas (1)

Silvana (1)

Tres cautivas, Las (1)

Virgen vestida de colorado (1)

Virgen y el ciego (1)

TOTAL 25 versiones de 25 temas

Osuna

Aparición, La (1)

Bastarda y el segador, La (1)

Blancaflor y Filomena (1)

Conde Claros + La condesita (1)

Conde Niño (1)

Condesita, La (1)

Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana (1)

Corregidor y la molinera, El (1)

Cura y la penitencia, El (1)

Don Bueso (1)

Don Gato (1)

Fusilamiento de García y Galán (1)

Galán que corteja a una mujer casada (1)

Gerineldo (1)

Gerineldo + La condesita (1)

Hijas de Merino, Las (1)

Lucas Barroso (1)

Madre, en la puerta hay un niño (1)

Mariana Pineda (1)

Milagro del trigo, El (1)

Monja por fuerza (1)
Mozos de Monleón, Los (1)
Novicia arrepentida (1)
Pájaro verde, El (1)
Pastora y el gatito, La (1)
Santa Catalina (1)
Señas del esposo, Las (2)
Tamar (1)
Virgen costurera, La (1)
Virgen y el ciego, La (1)

TOTAL 31 versiones de 30 temas

RELACIÓN DE LUGARES E INFORMANTES

Cañada

Almenara Caro, Carmen (82 a) 2005: 0169.

Álvarez Fernández, África (85 a) 2005: 0512, 0542, 0179, 0162.

Gómez Fíler, Ascesión (69 a) 2005: 0235, 0176, 0512, 0542, 0226, 0179, 0178,
0782, 0144, 0231, 0137, 0169, 0423.

Martín Martín, Dolores (65 a) 2005: 0683.

Piña León, Pepa (67 a) 2005: 0144.

Sánchez Álvarez, Ángeles (80 a) 2005: 0548.

Sánchez Álvarez, Auxiliadora (67 a) 2005: 0155.

Sánchez Álvarez, Dolores (71 a) 2005:0542.

Sánchez Álvarez, Valle (75 a) 2005: 0612.

Écija

Angelina Jaén, José (67 a) 2005: 0218.

Anónimo 2005: 0231.

Arreza Martín, M^a José (48 a) 2005: 0137, 0049, 0225, 0176, 0235, 0224.1, 0782,
0226, 0224, 0565, 0179.

Borja Carmona, Josefa (73 a) 2005: 0144.

Cobrerros Delgado, M^a del Valle (57 a) 2005: 0140.

Gómez Muriana, Dolores (69 a) 2005: 0179.

Gómez Piña, Josefa (79 a) 2005: 0140, 0175, 0203, 0113, 0204, 0158, 0169, 0173,
0080, 0153, 0234, 0023 + 0110, 0231, 0195, 0565, 0782.

López García, Manolo (78 a) 2006: 0235.

Luque Muñoz, M^a Cristina (44 a) 2005: 0176.

Martín Martín, Encarna (57 a). 2005: 0423.

Oballe Quintana, Rafaela (69 a) 2005: 0169, 0023, 5021, 0231, 0826, 0782, 0542.

Ojeda Cortés, Valle (70 a) 2005: 0782, 0169, 0173, 0696, 0049.

Palma Martos, Dolores (76 a) 2005: 0169, 0826, 0113, 0049, 0176 + 0168, 0178, 0512, 0155, 0080, 0137, 0173, 0235, 0605, 0214, 0782, 0650, 0493, 0142, 0542, 0224, 0195.

Pérez Gálvez, M^a del Carmen (66 a) 2005: 0113, 0179, 0683, 0493-a.

Pérez Jiménez, Cristina (47 a) 2005: 0512.

Priego Gutiérrez, Margarita (68 a) 2005: 0176.

Reyes Flores, Valle (73 a) 2005: 0113, 0683, 0096, 0080, 0140, 0177, 0169.

Rojas Escribano, Manuela (63 a) 2005: 0175, 0169, 0226, 0782.

El Rubio

Rodríguez Mateos, Cristiana (80 a.) 2005: 0203, 0113, 0140, 0226, 0175, 0173, 0461, 0176 + 0168, 0144, 0210, 0080, 0650, 0142, 0683, 0191.

Guerra Gómez, Isidora (70 a.) 2005: 0169, 0023 + 0110, 0226, 0493, 0470, 0159.

Marabel Prieto, Francisca (66 a.) 2005: 0005, 0159, 0161, 0461, 0202, 0113, 0203, 0136.

Castillo Prado, Dolores (72 a.) 2005: 0777, 0161, 0203.

Castillo Prado, Isabel (69 a.) 2005: 0512.

Fuentes de Andalucía

Aguilar Galindo, Encarna 1994: 0126, 0137.

Caro, Pastora (74) 1994: 0231, 0023 + 0110, 0461, 0650, 0701.

Crespillo, Manuela (58 a) 1994: 0461.

Fernández, Mercedes (75 a) 1994: 0169.

Flores, Ascensión (74 a) 1994: 0126.

Galán Talavera, Rosario (77 a) 1994: 0113, 0113-a, 0169, 0226.

Gamero Caro, Aurora (82 a). 1994: 0113.

González, Encarna (74 a) 2004: 0407.

Hidalgo González, M^a del Carmen (39 a) 1994: 0173.
Hidalgo, Lugarda (88 a) y Conde, Josefina (57 a) 1994: 0140 + 0075, 0155, 0231,
0023 + 0110, 0126, 0194.
León, Salud (69 a) 1994: 0159.
López, Dolores (53 a) 1994: 0231, 0169, 0701, 0210.
López, Isabel, (69 a). 1994: 0231.
Lora Morillo, Teresa (71 a) 1994: 0175.
Malagón Camacho, Carmen y Amalia (65 y 71 a) 2005: 0512.
Martín, Román (53 a) 1994: 0161.
Martínez Martín, Luisa (58 a) 2003: 0455.
Moreno Cantalejo, M^a del Carmen (62 a) 1994: 0049, 0159, 0204, 0078, 0782,
0195, 0180, 0210.
Moreno Cantalejo, M^a Dolores (76 a) 1994: 0140 + 0075, 0155, 0176 + 0168, 0080,
0231, 0153, 0184, 0023 + 0110, 0169, 0159, 0204, 0782.
Naranjo, Dolores (69 a) 1994: 0826, 0178.
Narváez, Pastora (59 a) 1994: 0155.
Parrado, Dolores (42 a) 1994: 0173.
Pinilla Rodríguez, María (64 a) 1994: 0140, 0049, 0005, 0169, 0161, 0226, 0162,
0195, 0179, 0180.
Ruano Tortolero, Remedios (64 a) 1994: 0049, 0080, 0113, 0195.
Tirado, Carmen (77 a) 1994: 0144.
Vega, Manuela (65 a): 0159.

Herrera

Cabello Gaona, Dolores (61 a) 2006: 0231, 0542, 0777, 0505, 0423.
Domínguez Muñoz, Francisca (43 a) 2006: 0423, 0203, 0140, 0126, 0144, 0371, 0218.
Gaona Granados, Francisca (77 a) 2006: 0161, 0159, 5021, 0512, 0650, 0231, 0470,
0542, 0777, 0505, 0423, 0423.
Núñez Pérez, Florencia (85 a) 2006: 0371, 0696.
Rodríguez Haro, Paula (62 a) 2006: 0169.

La Campana

Espada Galán, Teodomira (57 a) 2005: 0144.

González Caballero, Dolores (68 a) 2005: 0203, 0142, 0178.

Lora Caballero, María (73 a) 2005: 0023 + 0110, 0204, 0231, 0169, 0049, 0184, 0096, 0203.

Moreno Guerra, Concha (82 a) 2005: 0194, 0023 + 0110, 0140, 0176, 0113, 0226, 0179, 0461.

Oviedo Jiménez, Juana, (85 a) 2005: 0023 + 0110, 0565, 0179, 0231, 0782, 0195.

Ruiz Beltrán, Dolores (69 a) 2005: 0023 + 0110, 0080, 0161, 0153.

La Luisiana

Doblas, Luisa (72 a) 2005: 0144.

Doblas García, Natalia (72 a) 2005: 0782.

Fernández Liébanes, Carmen (70 a) 2005: 0505.

Grupo de Mujeres de la Escuela de Adultos, 2005:

- Arjona Ruiz, Dolores (57 a).

- Enri, Rosario (67 a).

- García Castaño, Emilia (65 a).

- Martín Conde, Dolores (60 a).

- Martín Conde, Belén (65 a).

- Peña Conde, Margarita (65 a).

- Rodríguez Cadenas, Pepa (62 a).

- Ruiz Anción, Carmen (65 a):

0512, 0204, 0113, 0126, 0177, 0179, 0142, 0137, 0177, 0696, 0782.

Llamas Pedraza, Carmen (72 a) 2005: 0176, 0179

Olmo Pérez, Valle (72 a) 2005: 0023 + 0110, 0169, 0005, 0826, 0231, 0140, 0512, 0204, 0179, 0455, 0625, 0191.

Reina Jaime, Francisco (42 a) 2005: 0423.

Rodríguez Cadenas, Pepa (62 a) 2005: 0180.

Valderrama Carmona, Emilia (72 a) 2006: 0231, 0169, 0683.

La Puebla de Cazalla

Andrade Pérez, Francisco (66 a) 2006: 0173, 0161, 0231, 0195, 0169, 0176, 0177, 0113, 0701, 0203, 0226, 0512, 0179, 0180, 0115, 0075.

Cárdenas Sánchez, Milagros (18 a) 1983: 5021.

Contreras Román, Carmina (47 a) 1984: 0195, 0203, 0173.

Gil Sánchez, Concepción (65 a) 1984: 0137, 0169.

Merchán Hurtado, Francisca (75 a) 1983: 0470.

Montesinos Biedma, Dolores (65 a) 1983: 0234, 0023 + 0110.

Montesinos Pérez, Dolores (25 a) 1983: 0080, 0162, 0231, 0179.

Natera Sánchez, Rosario (47 a) 1983: 0155.

Orellana Navarrete, Francisca (65 a) 2006: 0173, 0126, 0113.

Rivero Gallardo, Ana (25 a) 1984: 0140.

Valle Cordero, Josefa (17 a) 1991: 0178.

Varo Moreno, Belén (11 a) 1983: 0144, 0126.

Varo Moreno, Consuelo (15 a) 1983: 0113.

Sánchez Gómez, Lucía (45 a) 1984: 0195, 0169, 0173, 0194.

Sánchez Raya, Pilar (47 a) 1984: 0195, 0169, 0203, 0173, 0194.

Lantejuela

Andujar Bellido, Manuela (65 a) 2005: 0140, 0023, 0126, 0142, 0177.

Cadena Romero, Antonia (68 a) 2005: 0140, 0175, 0023, 0777, 0126, 0650.

Castillo López, Carmen (82 a) 2005: 0210.

Isabel (80 a) 2005: 0231.

Jiménez Acuña, Isabel (45 a) 2006: 0176, 0049, 0696, 0144, 0565.

Quirós Fuentes, Juana (62 a) 2005: 0161.

Ramírez González, Carmen (80 a) 2005: 0176 + 0168, 0158, 0178, 0565, 0144, 0826.

Marchena

Ayora Castro, Encarnación (77 a) 1981: 0203, 0234, 0221, 0140, 0023 + 0110, 0169, 0194.

Baranco, Francisca (85 a) 1982: 0144, 0162.

Cañete Cortés, Manuela, (62 a) 2006: 0113, 0226.

Carmona Álvarez, Concha (46 a) 1981: 0023 + 0110, 0169, 0137.

Carmona Álvarez, M^a Jesús (48 a) 1981: 0113.

Castro Luna, Pepi (40 a) 2006: 0162, 0049, 0144.

De la Cruz Romero-Castellón, Magdalena (62 a) 2006: 0023 + 0110, 0080, 0231, 5021, 0650, 0113, 0542, 0461, 0177.

Gómez Reina, Isabel (72 a) 2006: 0075.

Guisado Martín, Conchi (56 a) 2006: 0169, 0162, 0565.

Hidalgo Martín, Mercedes (58 a) 2006: 0863, 0137, 0691.3, 0155, 0234, 0195, 0113, 0179.

Martín Castillo, Encarnación (71 a) 2006: 0194.

Martín Martín, Carmen (66 a) 2006: 0113.

Martín Martín, Mercedes (71 a) 2006: 0210.

Peña Sevillano, Rosario (55 a) 2006: 0826, 0226.

Pérez Hierro, Irene (68 a) 2006: 0049, 0155, 0083, 0137, 0234.1.

Pérez Núñez, M^a Jesús (63 a) 2006: 0155, 0142, 0782, 0144.

Puerto Sevillano, M^a Carmen (80 a) 1981: 0080, 0137.

Ramírez Guisado, Manuela (68 a) 2006: 0075.

Romero Martín, Antonia (85 a) 1982: 0191, 0080, 0178.

Ruiz Cortés, Encarna (57 a) y Sánchez Verdugo, Salud (56 a) 2006: 0075.

Sánchez Puerto, Concepción (43 a) 1981: 0159, 0113, 0169.

Tagua, Mercedes (63 a) 1981: 0155.

Vega Puerto, Dolores (74 a) 2006: 0683.

Marinaleda

Borja Montes, Antonio (75 a): 0512, 5555, 0414, 0423, 0542, 0191, 0137.

Gómez Martos, Antonio (60 a) 2006: 0159, 0161, 0136, 0023+0110, 0080, 0169, 0203, 0005, 0231, 0113, 0195, 0226, 0176 + 0168, 0180, 0225, 0194, 0034, 0234:1.

Osuna

Angulo Moncayo (36 a) 2006: 0371.

Cano, Rosario (57 a) 2006: 0049, 0225.1.

Castañeda Carrasco, Dolores (69 a) 2006: 0863, 0512.

Dueñas Mora, Rosario (48 a) 2006: 0565, 0144.

Fernández Garrido, Encarna (65 a) 2006: 0226, 0179.

Moncayo Ramírez, Carmen (75 a) 2006: 0175, 0210, 0158, 0113, 0169, 0159+0110, 0083, 0023 + 0110, 0161, 0826, 0218, 0203.

Pérez Rodríguez, Dolores (73 a) 2006: 0701.

Povea Buzón, Patricia (5 a) 2006: 0225.

Rey Rueda, Ángeles (60 a) 2006: 0225.

Rodríguez Carvajal, Concha (76 a) 2006: 0113.

RELACIÓN DE TEXTOS PROCEDENTES DE OTRAS ENCUESTAS

1. Procedentes de la encuesta realizada por Alcaide en Marchena, 1981, en *Romancero de Marchena, recopilación y estudio*, inédito, fondos de la Fundación Machado.

Albaniña 29:3.

Casada de lejas tierras 32:7.

Conde Claros 1:8.

Dama y el pastor, La 13:3.

Don Bueso 38:22, 38:23, 38:24.

Don Gato 66:12.

¿Dónde vas, Alfonso XII? 9:4.

Galán que corteja a una mujer casada 17:10.

Gerineldo + La condesita 5:12, 5:13.

Malcasada, La 34:1.

Mambrú 69:7.

Muerte ocultada, La 37:9, 37:10.

San Antonio y los pájaros 55:4.

Señas del esposo 35:17.

Tamar 26:12.

Tres cautivas, Las 39:7, 39:8.

TOTAL 21 versiones de 21 temas

2. Procedentes de la encuesta realizada por Juan P. Alcaide en La Puebla de Cazalla, en 1984 publicados en *El Romancero. Tradición Oral Moderna en La Puebla de Cazalla*, 1992.

Albaniña 29:2.
Asturianita, La 18:3.
Baraja, La 85:3.
Casada de lejas tierras 32:6.
Don Bueso 38:19, 38:20.
Don Gato 66:9.
Doncella guerrera, La 14:15.
¿Dónde vas, Alfonso XII? 9:3.
Galán que corteja a una mujer casada 17:8.
Gerineldo + La condesita 5:11.
Lux Aeterna 23:7.
Madre, en la puerta hay un niño 52:12.
Mambrú 69:5.
Muerte ocultada, La 37:8.
San Antonio y los pájaros 55:3.
Santa Catalina 56:7.
Santa Elena 15:7.
Señas del esposo, Las 35:14.
Tamar 26:10.
Tres cautivas, Las 39:6.

TOTAL 21 versiones de 20 temas

3. Procedentes de la colección de Rodríguez Marín publicada en *Apéndices*

La Puebla de Cazalla

Infanticida, La 31:1.

Mala suegra, La 33:1.

Osuna

Aparición, La 19:1.

Blancaflor y Filomena 24:1.

Tamar 26:1.

Gerineldo 4:1.

Condesita, La 36:1.

Lucas Barroso 76:1.

Santa Catalina 56:1.

Total 9 versiones de 9 temas