

Manuel Fernández Gamero

FLORES DEL GUADAÍRA

CANTARES Y ROMANCES



Paisajes con Letras



Castillo. Rafael Cerdá Martínez, 1995.
Técnica mixta sobre tabla.
Colección Museo de Alcalá de Guadaira.

FLORES DEL GUADAÍRA

CANTARES Y ROMANCES

Manuel Fernández Gamero



Ayuntamiento de
Alcalá de Guadaíra

Alcalá de Guadaíra, 2020



Paisajes con Letras

Núm.: 12

Edita:

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Coordinación de la colección:

MUSEO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Textos:

MANUEL FERNÁNDEZ GAMERO

Ilustraciones:

COLECCIÓN DEL MUSEO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Diseño, maqueta y cuidado de la edición:

JUAN DIEGO BAZÁN GALLEGO

Imprime:

PERMAGRAFIC 2017, S.L.U.

© Para la edición, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira 2020

ISBN: 978-84-89180-79-6

Dep. Legal: SE-1821-2020

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira.

*A la memoria de mis hermanos
Carmen, Juan José y Francisco.
Desde el recuerdo a mis padres.*

Lo ‘viejo’ y lo ‘nuevo’ son los perennes polos de todo sentido de orientación en el mundo. No podemos deshacernos de lo viejo porque en él está invertido todo nuestro pasado, nuestra sabiduría, nuestros recuerdos, nuestra tristeza, nuestro sentido del realismo. No podemos deshacernos de la fe en lo nuevo porque en ella invertimos toda nuestra energía, nuestra capacidad de optimismo, nuestro ciego anhelo biológico, nuestra capacidad para olvidar: la capacidad curativa sin la cual toda reconciliación es imposible.

SUSAN SONTANG

*Quién pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.*

GERARDO DIEGO



Venta o molino en Alcalá. Anónimo, siglo XIX.

Óleo sobre lienzo.

Colección Museo de Alcalá de Guadaíra.

INTRODUCCIÓN: UN PUENTE HISTÓRICO

EL agua es la vida de la tierra y de los seres que la habitan. Con su latido continuo se fueron construyendo los cimientos del pasado y fructificaron las semillas del futuro. Es la savia de la historia y el germen de las civilizaciones y de los pueblos.

Hace una generación, desde la sierra sur sevillana y cruzando su campiña, seguí el curso de un manantial que crecía soñando con el mar. Así llegué hasta un milenario puente de piedra que, bajo la sombra acuosa de sus ojos, seguía reflejando temblorosas las ya desdentadas torres y murallas de lo que fue un majestuoso castillo que vigilaba todavía enhiesto, encaramado en su atalaya, el trasiego de la capital, Sevilla, perdida en el horizonte.

En el costado de esa colina aún se cobijaba el blanco reducto de unas modestas casas que imaginé herederas de las que dibujaron guirnaldas de antiguas calles medievales por las que subieron caballeros, damas y reyes y que fueron testigos mudos de sus luchas de poder, amoríos y ambiciones fraticidas, pero, sobre todo, refugio y solaz de soldados y siervos, de clérigos, campesinos y molineros, de jaboneros y panaderos, de bufones y juglares, de buhoneros y comediantes... Una vida difícil que llenaban de música y alegría en cuanto se ofrecía la oportunidad.

La sólida imagen del puente, en los tiempos duros, sería puerta y frontera, pero en la paz significaría la apertura a nuevos horizontes de comercio y bienestar, de comunicación y cultura. La tierra y la gente que los poseía controlaban las atávicas llaves de esos caminos y de sus beneficios.

Es fácil entender entonces por qué todos esos símbolos: el agua, el puente, un castillo y unas llaves simétricas en cada flanco —coronados por una figura religiosa, la del apóstol San Mateo— han ido configurando el

escudo de la ciudad de Alcalá de Guadaíra, un lugar estratégico del alcor que históricamente fue encrucijada de caminos para los que querían acceder a Sevilla desde la sierra; para los que, viniendo del mar, querían seguir camino hasta Córdoba pasando por Los Alcores y Carmona o para los que, viniendo del oeste, se dirigían a Granada o Málaga. La historia lo corrobora.

Es indudable que la proximidad a Sevilla así como una renombrada y eficiente industria panadera y otras vinculadas a la producción agrícola de aceitunas y de aceite o a la extracción del albero y la fabricación del cemento y su transporte han hecho que, al contrario de otras poblaciones andaluzas, durante el siglo XX fuera ganando en población hasta convertirse en la tercera ciudad de la provincia sevillana, con 76.000 habitantes, de procedencia muy variada —tengamos esta circunstancia en cuenta porque **es una esencia de su cultura actual y de la tradición que pervive en nuestros días— y es una seña de su identidad comunitaria y de su apertura de ideas**. Todos construyen la Alcalá del siglo XXI y contribuyen a su futuro.

Cuando ya se entreabría la última década del siglo XX, crucé ese puente de piedra con mis libros, mi guitarra, algunas nostalgias y unas ilusiones renovadas. Traía ya un compromiso claro con la experiencia docente y mucho interés cultural: había publicado varios libros y algunos discos, dirigido una modesta revista literaria, había recorrido muchos lugares con mis canciones y además había profundizado durante años en la investigación y recopilación de la tradición oral popular, siguiendo la estela de otros investigadores, porque vislumbraba que nos encontrábamos atravesando **un puente histórico** que nos llevaba a un mundo culturalmente distinto y que era necesario preservar la llama de la memoria viva de nuestras tradiciones antes de que el tiempo la apagara inexorablemente.

Fruto de ese humilde empeño han sido algunos artículos y libros, como el *Romancerillo del Guadaíra*¹, en el que recogí y estudié una amplia representación textual de los romances que la tradición oral moderna en el siglo pasado había mantenido sorprendentemente con vida en Alcalá tras siglos de aletargamiento o, en el campo de la lírica, mi recopilación y estudio sobre las canciones de cuna y sus orígenes en el ámbito hispánico en *La rosa de los rosales*².

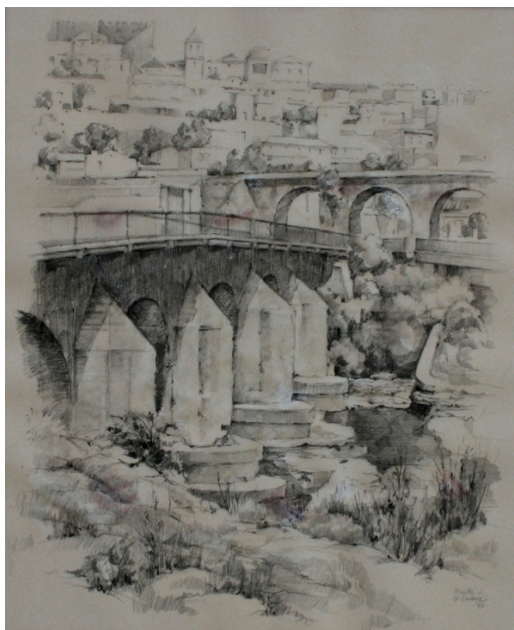
Hoy, con un conocimiento más extenso de la materia, vengo a ampliar aspectos de aquella labor. Reabro mis archivos y, entre el interesante

material audiovisual que recogí en los noventa del pasado siglo, he seleccionado un breve muestrario de unos textos y unas melodías cuyo encanto quedó oculto y es la ocasión para que resuenen de nuevo.

Algunos de vosotros sentiréis estas canciones muy familiares y cercanas, porque además de haber estado vivas en la memoria colectiva y en la voz de nuestros padres y abuelos han impregnado nuestra mejor literatura y nuestra música popular y clásica. Para muchos jóvenes espero que sea un descubrimiento inesperado y sugerente y, para los menos jóvenes, un grato reencuentro con los latidos ocultos que acunaron nuestra infancia.

De ellos venimos y, en estas circunstancias en que la globalización es la realidad cotidiana y el nuevo dogma social, parece aún más necesario conocer y poner en valor nuestras ricas raíces culturales: lo ‘viejo’ debe encontrar su sitio entre lo ‘nuevo’ si ambos son válidos.

Para que haya un puente, por muy modesto que sea, tiene que haber pilares que lo sustenten, por eso incluyo la siguiente página de agradecimiento a las personas que en algún momento han colaborado en su construcción.



Puentes. M^a Joaquina González Sáenz, 1983. Grafito sobre papel. Colección Museo de Alcalá de Guadaira.



Alcalá de Guadaira, castillo y molino. Eric Davis, 1995.
Óleo sobre lienzo.
Colección Museo de Alcalá de Guadaira.

AGRADECIMIENTOS

LOS textos y las melodías sobre los que se ha elaborado esta pequeña antología musicada de romances de la tradición oral de Alcalá de Guadaíra fueron fruto de un trabajo de encuestas de campo y de una labor de investigación, estudio y documentación personal del autor del libro y de las grabaciones, pero detrás de cada verso y de cada melodía siempre ha estado la memoria y el cariño de un conjunto de personas —cuyos nombres aparecen en la relación de informantes, en las páginas finales del libro— los cuales, a través de sus familiares y vecinos, me abrieron las puertas de sus recuerdos y de su casa y accedieron generosamente a compartir el saber familiar y el de su comunidad de origen. Hoy, en cierta medida, va a reintegrarse al río de la cultura colectiva al que pertenece.

Para la grabación del disco hemos contado con la experiencia y la generosidad del músico y arreglista **Álvaro Gandul** que, a la tecnología de su estudio de grabación y a su destreza como técnico de sonido, ha sumado su reconocida calidad como intérprete. También ha sido imprescindible el trabajo realizado en los arreglos instrumentales y en la ejecución de los temas por **Ignacio Gil** y **José Manuel Vaquero** “*El Pájaro*”, dos músicos con una larga y fructífera trayectoria en el campo de la música antigua y étnica. A ellos han añadido sus aportaciones instrumentales los profesores y músicos **Alberto Mateos Lima**, con violonchelo, y **Carmen Espejo Vázquez**, con flauta travesera.

Quiero hacer constar mi sincero agradecimiento a ellos por el trabajo realizado y a **Francisco Mantecón Campos**, director del Museo y exquisto pintor que, desde su compromiso artístico y su cercanía humana, apoyó desde el principio este proyecto musical y literario y le dio cabida en la colección cultural que promueve el Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra.



Panorámica de Alcalá. Juan Martínez Charro, 1993.

Óleo sobre lienzo.

Colección Museo de Alcalá de Guadaira.

Primera Parte

ALGUNAS FLORES DE MÚSICA Y POESÍA DE LA TRADICIÓN ORAL

ESTA es la relación de los títulos de los romances y canciones que encontraremos en este libro y que luego iré desarrollando más ampliamente:

- *Abre la puerta, Teresa (La amiga de Bernal Francés).*
- *La casadita de lejanas tierras.*
- *Don Bueso y la hermana cautiva.*
- *Gerineldo.*
- *La condesita (La boda estorbada).*
- *Las señas del esposo.*
- *Estando yo en mi portal (La vuelta del esposo).*
- *Los cien quintados (El quintado).*
- *La novicia arrepentida.*
- *El curita enfermo.*
- *Dame la mano y la flor (Escogiendo novia).*
- *Las tres hermanitas cautivas.*
- *Agujas de oro (Santa Elena).*
- *La doncella guerrera.*

De algunos de estos temas hay constancia impresa desde el siglo XVI, pues los hallamos en los primeros libros de romances y en los pliegos sueltos de la época, otros vivieron soterrados en la memoria familiar y de sus comunidades durante siglos hasta nuestros días. De estos proceden las versiones que hemos recogido.

Aquí formarán parte de una *breve antología poética* comentada, escogida del mucho más extenso repertorio de romances y canciones de

nuestra tradición oral local, que se complementa con unas **grabaciones de audio** en las que se cantan las versiones musicales de esos temas mencionados.

Suerte, intuición y sobre todo factores como el interés, el estudio y el conocimiento de esta materia ayudaron a recolectarlos, como **flores silvestres** en un tiempo infecundo. Con esos ingredientes recorrí esta ribera del Guadaíra desde finales de los años ochenta, entrevistando a personas mayores nacidas o asentadas en Alcalá, antes de que el deterioro de la memoria colectiva las diluyera en un inevitable olvido.

Tras el tiempo de los Reyes Católicos, con los primeros Austrias: Carlos I, Felipe II, Felipe III... —la llamada época áurea de nuestra literatura y del romancero— los más destacados escritores quisieron elevar el vulgar y rupestre romance medieval a categorías estéticas insospechadas y, de la misma forma, los más afamados músicos de la corte tomaron los romances tradicionales como sustento de sus estudios, así como fuente de inspiración para sus adaptaciones y variaciones, fragmentándolos, reduciéndolos o creando diferencias si era necesario, para dignificarlos y darles nueva vida.

Esa moda fue, como todas, efímera, tuvo un tiempo limitado, sin embargo, el gusto popular por el romance como forma poética y musical se mantuvo enraizado en el extenso mundo de habla hispana y, desde el rincón oscuro del sentimiento, mantuvo su vigor durante siglos, de manera sorprendente, esperando “la mano de nieve” que de tiempo en tiempo despertara sus notas.

Ese es el objetivo, dar a esas notas un destello de vida partiendo de las músicas tradicionales y los textos que recogí. Así, respetando la melodía básica que sostenía el poema, su estructura, estilo e intencionalidad, dado que los romances son textos narrativos muy amplios, les he aportado nuevas frases melódicas y mínimos interludios entre sus partes o he adaptado el ritmo para aligerar el conjunto con objeto de acercarlos no a eruditos o especialistas en la materia, sino a gente común, con gustos diversos, quizá bastante alejados del folclore y de la literatura y de la música antigua.

El saber del pueblo transmitido históricamente de generación en generación ha estado vivo, en uso y en continua transformación e itinerancia desde sus orígenes hasta nuestros días y sirviendo en muchísimos aspectos a la población que los recreaba como materia lúdica y didáctica,

en fiestas familiares o en romerías y festejos populares, en trabajos o en juegos infantiles, en celebraciones de quintos, de cortejo o de bodas.

En tiempos pasados solo una élite podía tener acceso a la enseñanza reglada, por ese motivo este poso de la sabiduría popular era intelectualmente útil porque les enseñaba, de manera natural, a través de la música, además de historia cercana o legendaria, religión o costumbres, un rico vocabulario y un gusto por la poesía, por la literatura, que fluía en sus cantares, refranes, cuentos, leyendas...: compás, métrica, versificación, ritmo, rima, recursos literarios, descripciones, diálogos, narraciones... haciéndoles conjugar memoria, imaginación y fantasía junto con sentimientos primordiales.

A pesar de su innegable valor, la idea de los últimos informantes de la tradición oral a los que accedí era que su saber ya solo era emotivo para ellos y, aunque pensaban que era “bonito” o “entretenido” o, incluso, un reto para las memorias deterioradas, no lo sentían válido para las nuevas generaciones. En mi opinión, un error de percepción más que justificado ante un universo tecnológico sorprendente que parecía traernos cada vez más herramientas para construir futuros de conocimiento ilimitado, de ocio y sabiduría compartidos al que el saber popular solo podría aportar una nota de colorismo exótico anticuado.

Los que hemos andado hacia este horizonte hemos tenido ocasión de comprobar que los mecanismos técnicos nunca podrán sustituir la cercanía del palpito entrañable de la intrahistoria familiar, ni la enseñanza de la experiencia aprendida a golpes de la vida, ni el cálido abrazo que el susurro del agua, del viento y de la tierra ofrece en la narración ancestral de su universo de pueblo.

Sabemos que es difícil ir contracorriente, pero también hemos comprobado que cuando las lluvias son abundantes los antiguos veneros vuelven a iluminar los campos nutriendo los ríos con el sabor y el saber de “*su eterna estrofa de agua*”, como quizá ocurrió en el posromanticismo de Bécquer o, más adelante, en la tendencia neopopularista de Juan Ramón Jiménez, Villalón, Lorca, Alberti, Gerardo Diego, o tal vez con la música folk en los sesenta o el neofolk de los noventa, todos ellos con distintos planteamientos.

Andalucía sabe mucho de esto porque nuestro flamenco es ese folclore artístico que se renueva continuamente con los manantiales musicales del mundo, recordemos solo los cantes de ida y vuelta o la rumba catalana o gipsy o el rap flamenco... En esa búsqueda continua, el olvidado

romance encontró un lugar inesperado cuando un artista de renombre, Antonio Mairena, en los años setenta, asesorado por intelectuales y poetas, lo rescató en sus grabaciones y lo llevó a sus actuaciones públicas y fue como una lluvia suave que volvió a calar de forma natural en otros artistas flamencos.

Esa lluvia serena es lo que este libro puede ofrecer: unos cuantos versos con historias de legendaria estirpe popular, aunque hayan perdido su original motivación noticiera o moralista, y unas bellas y sencillas melodías que el tiempo quiso traer a estas tierras, a estas aguas, desde veneros ocultos que hace siglos movían los sentimientos de nuestro pueblo y llenaban de flores nuestros campos.

Si en este impredecible devenir alguna de estas *flores del Guadaira* es útil para adornar un pensamiento o el ojal de una voz o si estas aguas sirvieran para hacer florecer en la mente creativa de nuestros jóvenes historias, melodías, escenas o imágenes nuevas, se habría vuelto a cumplir su ciclo tradicional.

Prosigamos ahora con un poco de historia.

LA LEGENDARIA ESTIRPE POPULAR DEL ROMANCE

En 1246, según dicen las crónicas, las huestes de Fernando III y del que sería su heredero, Alfonso X, tras conquistar sin derramamiento de sangre el castillo³ almohade de Alcalá y luego Carmona, ponen cerco a Sevilla. Se estaba produciendo un cambio histórico que transformaría nuestra tierra.

Al mismo tiempo que las almenas y murallas de la Baja Edad Media se fortalecían, ya que significaban la frontera entre la vida y la muerte para los que se refugiaban entre sus piedras, se iba consolidando el **castellano**, la nueva lengua romance diferenciada del latín de los cultos, trovando a Santa María, como Berceo, o construyendo con ella las **epopeyas** en verso o las **crónicas** en prosa de los protagonistas de la historia, uniendo detalles fidedignos y leyendas de sus luchas, conflictos y litigios, pero también dejando huellas de sus amores, desengaños, creencias y valores; unas veces fijando acontecimientos y hechos trascendentes o heroicos más o menos veraces y, otras muchas, pergeñándolos como propaganda para partidarios y aviso para enemigos.

El arriesgado pero lucrativo negocio de la guerra, en uno y otro bando, la construcción nacional y la cruzada religiosa entretejían sus hilos de poder e ideología continuamente y la epopeya, que ensalzaba los acontecimientos y hazañas de los cristianos contra los musulmanes o contra otros señoríos cristianos, contribuía a elevar a categoría artística la persecución, el despojo y la muerte del enemigo, la fama y honra del vencedor y el descrédito del vencido, por ambos bandos.

Los **cantares de gesta** elaborados por los juglares, o por clérigos, cumplían esa misión noticiera, propagandística y de entretenimiento contando las hazañas de héroes como Mío Cid, el conde Fernán González, o acontecimientos históricos relevantes como el *Cerco de Zamora* o la *Campana de Huesca*. A través de ellos, el pueblo construía y reforzaba su identidad escuchándolos, aprendiéndolos y compartiendo los avatares de la fortuna de los que regían sus destinos “por designio divino”, según las prefijadas e interesadas creencias de la época.

La mayoría de los cantares de gesta no se han conservado a causa de que eran transmitidos oralmente. En España, solo algunos, muy pocos, de los que transcribieron los copistas o aquellos otros que fueron prosificados e incorporados a las crónicas históricas por considerarlos hechos verídicos se conservaron parcialmente.

Más adelante, cuando a partir del siglo XIII comienza a decaer el gusto por esas extensas narraciones de miles de versos —en largas tiradas de versos irregulares, de unas dieciséis sílabas, y monorrimos— aligeraron su denso contenido y se fueron fragmentando en partes más pequeñas y del interés de los oyentes, que darían lugar a los romances.

Aunque algunos investigadores defienden la existencia previa del romance o la coexistencia de ambas composiciones, la teoría más aceptada, con matizaciones, es la llamada ‘neotradicionalista’, formulada por Ramón Menéndez Pidal⁴ y sus seguidores, que considera que de las gestas se desgajarían los fragmentos más atractivos, los que los oyentes hacían repetir a los juglares, y de ellos derivarían hasta hacerse composiciones independientes los **romances tradicionales**, narraciones versificadas que desarrollarían inicialmente los mismos temas de sus ascendientes: los cantares épicos y las baladas europeas.

Se acepta que estos romances pudieron empezar su existencia en un periodo indefinido entre el siglo XIII y XIV, aunque las primeras muestras manuscritas conservadas de la tradición oral de estas composiciones poéticas son de la primera mitad del siglo XV. Ese número indefinido de

versos octosílabos, que constituye el romance, se cantaba o recitaba con una melodía reiterativa marcada por la rima asonante de sus versos pares y por estructuras paralelísticas, repeticiones y tópicos, siendo el más acertado vehículo rítmico para ayudar a nuestra lengua a la memorización y difusión de narraciones poéticas de muy diversa temática.

El interés creciente del pueblo por esas narraciones en verso, menos extensas y más livianas y musicales que las gestas, es lo que llevaría al artista creador —algún juglar o trovador que, en ocasiones, “*sabía bien su mester; ombre bien razonado que sabía bien leer, su viola tañendo*”— a escribir nuevas composiciones siguiendo ese estilo tradicional y esa estética colectiva.

Serían estos los llamados **romances juglarescos** que junto con los tradicionales serían popularizados en la voz de cantores y recitadores profesionales y, a pesar de que la literatura culta seguía caminos más selectos, a veces compartían creadores, como sigue declarando el **Arcipreste de Hita**⁵, hacia 1330:

*“Después fize muchas cantigas de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas” [...]
“cantares fiz algunos de los que dizen los çiegos
e para escolares que andan nocherniegos
e para muchos otros por puertas andariegos” [...]
“de juglares van llenas cuestas y eriales”. [...]*

Tanto el Arcipreste como el juglar iletrado sabían que la llave de la pervivencia era el gusto de la gente del pueblo: cuando se divertía con los romances, y con otras muy variadas formas líricas, los memorizaba, repetía y divulgaba, olvidando al autor y haciéndolos suyos, era el requisito necesario para su propagación, con inevitables modificaciones en multitud de **variantes** y **versiones**, algunas veces fruto de fallos de memoria, otras de la impronta creadora y otras del mismo proceso de la **performance**, del mismo momento de la actuación.

Tomo a Juan Ruiz como ejemplo de trovador ajugarado, porque él se siente más cercano al **mester de juglaría**, al oficio libre de los juglares:

*Señores, hevos servido con poca sabiduría:
Por vos dar solás a todos fablévos en jograría.*

Incluso un libro culto, su *Libro de Buen Amor* —en estrofas de cuaderma vía, propias del **mester de clerecía**, pero que contiene también jéjeles, serranillas, cantigas— lo ofrece a quien sepa versificar, porque era consciente de la forma de recreación que solía adoptar el pueblo cuando algún cantar le gustaba:

*Qualquier omen, que lo oya, si bien trovar sopiere,
puede más y añadir et emendar si quisiere,
ande de mano en mano a quienquier quel' pidiere.*

Ese sería el proceso que viviría cada romance desde que su autor, culto o vulgar, lo diera a conocer hasta que se hiciera popular y, finalmente, se tradicionalizara.

Pasado el tiempo, esta ‘moda’ romancística se extiende y ya no solo gustaba a la “*gente de baja y servil condición*”, como había pensado el Marqués de Santillana⁶, sino que desde mediados del XV serviría para deleitar y entretener a nobles como el rey de Aragón, Alfonso V, o los reyes castellanos Enrique IV y su hermana Isabel la Católica y sus respectivas cortes. Los romances incluidos en manuscritos de esas cortes como el *Cancionero musical de Palacio* o el *Cancionero de Stúñiga* así lo testimonian.

A partir de entonces, el desarrollo de **la imprenta** y la vista comercial de algunos avispadados impresores del siglo XVI ayudarían a fijar muchos de estos romances tradicionales y juglarescos en millares de **pliegos sueltos**, o ‘de cordel’, de 1 a 32 páginas, y muy económicos. Luego, ante el éxito logrado y la demanda de los más pudientes, se recopilaron en libros, llamados ‘cancioneros’, ‘romanceros’, ‘**flores**’ o ‘silvas’, creando una tendencia literaria de gran éxito comercial que impregnaría la literatura culta de la época y de autores tan destacados como Góngora, Lope o Vélez de Guevara, extendiéndose por todos los países donde el imperio español llevó la lengua castellana, nuestra cultura y nuestras costumbres, o en países donde se asentaron los sefardíes expulsados en 1492, que siguieron manteniéndolos vivos a pesar de la distancia y del injusto destierro.

De las **versiones** de los romances antiguos, primitivos y viejos, seleccionadas de la tradición oral a criterio de los impresores, que quedaron fijadas en los libros desde finales del siglo XV, algunas se habían incluido además en obras de teatro o en libros de música, formarían

parte del llamado **romancero viejo**; pero a veces de forma erudita o artificiosa se rehicieron, se elaboraron glosas o se incorporaron muchos nuevos romances de todo tipo creados por autores de la época para reediciones o para las nuevas ediciones. Esas creaciones constituyen el **romancero nuevo**.

A pesar del éxito de las impresiones de pliegos y romanceros, cuya pujanza perduraría más de un siglo, como la mayor parte de la población era analfabeta, la **tradición oral** continuó su larga existencia y su desarrollo en la memoria y la voz popular, legando al olvido algunos de esos romances antiguos, como los de tema heroico, y manteniendo vivos otros, a los que al mismo tiempo modificaba continuamente en múltiples variantes; también incorporaba algunos nuevos temas y, aunque no pasaran nunca a la letra impresa, se cantaron durante siglos y luego se mantuvieron en estado latente hasta nuestros días.

El declive de aquella moda editorial, que produjo multitud de reediciones de los romanceros y cancioneros, se acelera en el XVII con la inclusión tanto de romances burlescos, que parodiaban los romances heroicos, como de jácaras, sátiras sobre matones, rufianes y sobre gente de mala vida. A este tipo relatos se le da el nombre de **romances vulgares**, porque iban destinados al vulgo, al pueblo menos culto, que disfrutaba con ellos, pero que desacreditaba el resto de composiciones.

Se produce una división más señalada en el gusto artístico y el romance, asociado a esta vulgarización, es rechazado entonces por las personas más cultas y, finalmente, el romancero cae en el olvido entre los ilustrados del XVIII y es proscrito como material de enseñanza en las escuelas. Eso no impidió que las clases populares siguieran adquiriendo los miles de pliegos y **coplas de ciego** que, a algunos temas tradicionales más o menos actualizados, añadían historias cada vez más truculentas, crímenes y sucesos luctuosos o portentosos, de jácaras o de bandidos, guapos, contrabandistas y bandoleros.

Cuando un mundo se aleja, la nostalgia embellece lo perdido. En el siglo XIX el movimiento romántico europeo comienza a poner en valor la ‘naturpoesie’, poesía ‘natural’ cuyo ejemplo más preclaro piensan que es el romancero hispánico originario. Las alabanzas de románticos alemanes de la talla de Herder, Schlegel, Goethe, Heine y Hegel, que fueron apoyadas por ingleses y franceses, y refrendadas por las nuevas ediciones de los antiguos romances iniciada por Grimm en 1815 y posteriormente por Wolf y Hoffman en 1856, crean un cambio

en la opinión despectiva que los literatos españoles mantenían y el *Romancero General* —dos volúmenes de Agustín Durán, con la inclusión de mil novecientos romances, en 1849— le da un respaldo bibliográfico que lo prestigiaba de nuevo, no importó que esos planteamientos teóricos románticos fueran luego rebatidos.

Andalucía, a través de los reivindicativos escritos de Juan Nicolás Böhl de Faber, fue abanderada de esta valoración romántica de nuestra tradición literaria y oral y *Fernán Caballero*, pseudónimo de su hija Cecilia, siguiendo su enseñanza realizaría una importante recolección de romances de la tradición oral que incluiría en muchas de sus obras de ficción y en antologías, aunque con criterios de transcripción discutibles. También Estébanez Calderón nos dejaría algunos artículos costumbristas muy importantes sobre estas manifestaciones y el erudito Bartolomé José Gallardo, hallándose preso en la cárcel de Sevilla por sus ideas políticas, recogió en 1825 los dos primeros romances de la **tradición oral moderna**. Posteriormente Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, y un grupo de intelectuales amigos, impulsaron diversos proyectos, entre ellos la revista *El Folk-Lore Andaluz*⁷, e incluyeron en sus páginas algunos romances tradicionales.

Tras este primer paso, que a pesar de las críticas negativas fue esencial para hacer camino, nuevos investigadores y eruditos como Manuel Milá y Fontanals o su discípulo Marcelino Menéndez Pelayo, con tesis opuestas a las románticas, profundizaron en el análisis histórico y literario del romancero y en la recopilación, catalogación y edición de textos, al mismo tiempo que ahondaban en el latente venero del **romancero de la tradición oral moderna**.

Sus ocultos manantiales se convertirían en abundantes ríos con la perspicacia, la inteligencia y la constante laboriosidad de Ramón Menéndez Pidal, discípulo y heredero de las ideas de los anteriores, cuya labor de campo iniciada en 1900 —y continuada durante seis décadas con la colaboración de un extenso plantel de destacados investigadores— y sobre todo una enorme erudición fundamentan su magisterio con, entre otras, su obra magna *Romancero Hispánico*⁸, de 1953, una obra clave e inacabada que ha marcado muchos de los derroteros por los que los estudios del romancero han discurrido hasta nuestros días, a pesar de contradicciones, matizaciones, reconstrucciones y nuevas perspectivas lógicas en un campo filológico tan extenso en su contenido y tan dilatado en el tiempo y en su geografía.

Hoy sería una tarea ingente aunar la multitud de estudios tan distintos que sobre esta materia se ha generado en el mundo académico y las aportaciones, y diferencias de criterio, que tanto la han enriquecido. Me limito a constatarlo y a señalar que esta pequeña muestra alcalaíña de la recopilación de la tradición oral —así como la más extensa que recogí en el *Romancerillo del Guadaíra* de 2006— en el aspecto literario es deudora de las teorías y del trabajo de campo desarrollados por Pidal y sus discípulos y que, en el aspecto musical, partiendo nuevamente de la intuición personal que me llevó a insistir en la recogida de romances ‘cantados’ —y no recitados— y a darme cuenta de la enorme riqueza melódica que guardaban, he de reconocer que la gran labor de investigación y divulgación folclórica realizada por Joaquín Díaz González fue la que, siendo yo un joven estudiante, me mostró un camino distinto al de la música comercial de moda, y es el que he sentido más acertado y cercano a nuestras raíces culturales.

No sé si este modesto trabajo de recuperación del romancero alcalaíño sigue ese camino o es una vereda corta, efímera o errónea en sus planteamientos, pero si alguien que lea o escuche esta antología encuentra algo de valor en ella, que recuerde que, por una parte, es deudora de esas personas mayores que conservaron esas historias cantadas como herederas de una tradición común y, por otra, de la inteligencia y del esfuerzo de los investigadores mencionados que iluminaron el camino.

PÁGINAS BORROSAS O BORRADAS DEL ROMANCERO

Volvamos a retomar algunos momentos históricos vinculados con nuestra localidad y con la literatura de la época.

Para los eruditos en el romancero, la segunda mitad del siglo XIII, la época en la que Alfonso X el Sabio ayuda a consolidar y ampliar el importante avance cristiano en Andalucía protagonizado por su padre, se cree que es el momento de conformación y desarrollo del **romancero**.

En aquel tablero, Sevilla era la pieza más importante y difícil de lograr y Alcalá de Guadaíra era la torre, el bastión de defensa donde Fernando III y su cohorte se afincaron en 1246 en su acechanza contra la capital. Dos años después se culminó la entrega de la ciudad y comenzaron los repartimientos entre las tropas de los conquistadores.

Los cronistas, trovadores y juglares dejaban sus impresiones sobre el cambio histórico que se estaba produciendo y nuestra tierra estaba en

el centro de los acontecimientos que a sangre y fuego se esculpían en los muros de la historia.

En la *Estoria de España*⁹, que mandó escribir don Alfonso, se cuenta:

*“Et desque el rey don Fernando ouo talado et astragado a Carmo-
na, mouio ende con su hueste et fuese para **Alcalá de Guadara**; et
los moros de **Alcala**, quando lo sopieron que el rey de Granada yua
y, salieron et dieronse a el, et el dio luego el castiello a su sennor el
rey don Fernando. Et el rey don Fernando finco en **Alcala**. Et dende
enbio adelante a don Alfonso su hermano et al maestre don Pelay
Correa correr el Axaraf de Seuilla, et enuio contra Xerez al rey de
Granada et al maestre de Calatraua et a su fijo don Enrrique.”*

En el capítulo siguiente se cuenta que “Estando el rey don Fernando en **Alcalá** adobando sus carcauas et sus fortalezas et basteciendo su castiello, llegóronle y nuevas de que a el peso mucho: de la noble reyna donna Beringuella su madre, que era finada.”

Menciones muy escuetas que nos sitúan a Fernando y Alfonso en Alcalá, como centro de operaciones y de residencia, por las que conocemos que la conquista no significó el exterminio o expulsión de sus antiguos moradores, por lo menos en aquellos momentos iniciales, también sabemos que aquí vivió el rey y mejoró las defensas del castillo y sus estancias y, por último, aquí conoció que su madre había fallecido. Es decir que, circunstancialmente, Alcalá acogió a la gente que estaba escribiendo la historia, que estaba construyendo la nueva lengua y dándole esencia y raíz a la música y a la literatura.

Conocer un poco más de ese mundo cambiante nos puede ayudar a entender el valor de nuestro patrimonio local visible y material y también el inmaterial, el de esos romances tradicionales que venían de un tiempo indefinido y seguían, deteriorados, pero vivos en la memoria de nuestros mayores, aunque de aquella literatura oral legendaria que se gestó entre nobles y villanos que seguían a Fernando III, Alfonso X el Sabio, Alfonso XI... muy poco o nada quede entre los versos que recogimos.

Alcalá en las *Cantigas de Santa María*

La transmisión narrativa oral, en prosa o verso, no pretendía competir con las crónicas oficiales sino que tenía un espíritu noticiero inmediato y propagandístico a más corto plazo, por eso es de suponer que,

aunque no se conserven gestas o romances heroicos específicos donde se aluda a Alcalá de Guadaíra en relación con alguno de los hechos guerreros que tuvieron lugar en el cerco y conquista de Sevilla, sí es posible que existieran en aquella época y que se hayan perdido, transformado o eliminado, como veremos en algún ejemplo un poco más adelante.

Otras huellas de la tradición oral recogida en escritos sí se han reflejado en las *Cantigas de Santa María*, la obra más personal de Alfonso *el Sabio*, donde se hace referencia a nuestra ciudad, no como escenario principal de la historia sino para enmarcar dos milagros de la Virgen, de la cual era muy devoto. Los comento brevemente, para contextualizar su proceso creativo.

En uno de ellos, el CXXIV¹⁰, se cuenta cómo a un posible espía, sospechoso de colaborar con los moros porque iba mucho a ‘Xerez’ y Sevilla, lo condenan a muerte por lapidación. Él pide continuamente a sus verdugos, y ruega a la Virgen María, que le permitan confesar sus pecados antes de morir, para salvar su alma.

Como había sido muy devoto de ella, la Virgen lo protege y, milagrosamente, a pesar de los suplicios tan extremos a que es sometido, no consiguen darle muerte con piedras ni clavándole un venablo ni degollándolo. Finalmente, tras permitir que se confiese, muere en paz, produciéndose otro hecho extraordinario, ya que dice la cantiga:

*E des que foi morto, logo a ora
enbarveceu,
ca ese dia rapara sa barba en
Alcalá / de Guadaya.*

(“cuando hubo muerto, le salió la barba, a pesar de que ese día se la había afeitado en Alcalá de Guadaíra.”)



No sabemos si este pobre y barbado devoto sería uno de los cristianos repobladores de la recién conquistada Alcalá o quizá algún converso, de los antiguos moros alcalañes —del que evidentemente no se fiaban en demasía por viajar a tierra de moros sin autorización— o, simplemente podría ser que este milagro se lo contara a Alfonso el Sabio, como recopilador de la tradición oral mariana, alguien que estuviera vinculado a esta tierra, según el propio rey nos anticipa:

*E dest' un mui gran miragre vos contarei, que oy
dizer aos que o viron, e o contaron assi
como eu vos contar quero; e, segun com' aprendi,
demostrou Santa Maria ena terra que está*

*(Y de esto un gran milagro os contaré que oí decir a los que lo vieron y lo
contaron así tal como yo quiero hacerlo y según como lo he aprendido,
que lo mostró Santa María en la tierra que está...).*

Es decir, Alfonso se considera un trovador —pues domina el arte de trovar, de crear, poética y musicalmente—, toma de la tradición popular alcalaña esta leyenda, podemos entenderlo así, y se convierte en el juglar que quiere divulgar el milagro de manera sencilla y agradable por su devoción a la Virgen y como forma de proselitismo.

En la otra cantiga, la CCCXLV¹¹, en que se menciona solo Guadaíra —por Alcalá—, se narra que estando el rey Alfonso en Sevilla recibió petición de ayuda de Jerez, que estaba en poder de los cristianos desde hacía poco tiempo, porque había una revuelta de los moros y peligraba la vida de la guarnición. El rey mandó a sus huestes armarse y salir aquella misma noche para Guadaíra, pernoctar y salir al amanecer desde allí:

*El Rey' quand' oyu aquesto, fez logo toda sa oste
mover, e ar mandou logo sacar seu pendon mui toste
de Sevilla, essa tenda e cozynna e reposte
querendo yr aquela noite a **Guadeyra** mãe.*

*[mandó luego mover toda su hueste / y mandó luego sacar su pendón
muy rápidamente / de Sevilla, y su tienda y su cocina y su repostero, /
porque quería ir aquella noche a dormir en Guadaíra].*

Aunque los cristianos llegaron a Jerez muy pronto, en dos días, los moros habían matado a los soldados que defendían el alcázar y se había

producido la profanación de la pequeña capilla de Santa María del Alcázar. Pretendieron quemar una talla de la Virgen, pero el fuego respetó la madera y no fue quemada. El rey consiguió sofocar la rebelión y repuso la imagen en su altar.

Esos dos milagros, como todas las *Cantigas de Santa María*, ni son poéticamente romances ni están en castellano, fueron escritos en la lengua galaicoportuguesa que Alfonso X aprendió de sus cuidadores en Orense, donde pasó su infancia, pero son un modelo de la actividad creadora de un artista de la época que no duda en aprovechar las fuentes escritas o las de la literatura oral uniéndolas a la propia experiencia en su propósito. Se cree que de las 427 cantigas que componen los diferentes códices, diez son sin duda suyas, hasta cien se le atribuyen en el manuscrito toledano y otras serían de diferentes autores de la época, como el clérigo, poeta y trovador gallego Airas Nunes, que también anduvo en la corte sevillana.

Alfonso manifestó siempre ese interés por la tradición oral como información veraz, no solo en las *Cantigas*, sino que, como expresa Argote de Molina en la obra *Nobleza del Andalucía*¹², de 1588: “*an hecho muy buen oficio los romances y cantares viejos y refranes antiguos que an quedado de nuestros padres, que son una buena parte desta historia, de quien el rey don Alonso se aprovechó en la suya*”.

En el siglo XVI ese criterio historiográfico de los romances nos dice Pidal¹³ que era compartido por todos los historiadores y nos recuerda que en la *Primera Crónica General* que mandó componer el rey sabio se mencionan reiteradamente esas fuentes: “*Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta*”, p. 355; “*Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas*”, p. 351; “*dizen en los cantares*”, p. 375; “*et dizen en los cantares de las gestas*”, p. 509.

Una maldición y un romance para dos reyes

Como se ha dejado entrever antes, ni puedo profundizar en exceso en la historia ni en la literatura de la época ni hay cantares de gesta o romances antiguos, que conozcamos, que mencionen explícitamente a Alcalá de Guadaíra, solo hay situaciones y personajes ilustres que tangencialmente tuvieron algún nexo con esta tierra y quedó alguna huella

de ellos en la literatura de ese momento, pero la investigación puede deparar nuevos hallazgos.

Quisiera mencionar al respecto un fragmento de un texto en castellano que, para algunos estudiosos del romancero, probaría que los romances comenzaron a desgajarse de los cantares de gesta a mediados del siglo XIII, ya que incluiría algunos versos relativos a la muerte en Sevilla de Fernando III *el Santo*, aunque aparecen incrustados en una historia muy posterior. Veamos.

Como ya he contado, el rey Fernando y su cohorte planificaron y dirigieron la conquista de la capital instalados en la segura atalaya del castillo de Alcalá, desde 1246. Dos años después se culminó la entrega de Sevilla. El fallecimiento de este rey, el 30 de mayo de 1252, consternaría a la población y motivaría la creación de loas y cantares sobre sus hechos heroicos y de santidad, así como sobre su muerte, que se divulgarían entre el pueblo.

Sesenta años después se produciría la muerte de su nieto, el rey Fernando IV, en 1312, cuando contaba con solo 26 años.

Una leyenda que se difundió en ese tiempo y que entró a formar parte de cantares atribuía su muerte a un vaticinio que echaron a ese rey Fernando los hermanos Carvajal, a los que condenó de manera injusta a una muerte encarnizada. Estos hermanos lo emplazaban a presentarse ante el Tribunal de Dios para dar cuenta de sus actos pasados treinta días desde que ellos hubieran muerto.

En la *Crónica de D. Alfonso el Onceno*¹⁴ —el hijo y sucesor de Fernando IV— se recoge de esta forma el hecho:

Et estos caualleros quando los el Rey mandó matar con tuerto, dixieron que emplazauan al Rey que pareciese con ellos ante Dios á Juizio sobre esta muerte que les mandaba dar con tuerto, de aquel dia que ellos morían á treinta días. [...]

Et el Rey estando en cerca de Alcaudete tomóle una dolencia muy grande, et afincóle en tal manera que non pudo y estar; et venose para Jaén, [...]

Et en ese dia jueves siete dias de Setiembre [1309] vispera de Sancta María echóse el Rey á dormir un poco después de medio dia, et falláronlo muerto en la cama, en guisa que ninguno non lo vió morir. Et en este jueves se cumplieron los treinta dias del emplazamiento de los caballeros quel Rey mandó matar en Martos [...]

Ese augurio no probado —verdadero, ficticio o mala propaganda interesada de la familia de los ajusticiados— hizo que el rey pasara a la historia con el denigrante apodo de “*el Emplazado*” y a que se cantasen romances con ese motivo tan enigmático y novelesco, como ya se menciona en 1444, en el *Laberinto de Fortuna*, del poeta cordobés Juan de Mena:

*“de los que de Martos ovo despeñado
segund **dizen** rústicos desto **cantando**”.*

Más adelante, hacia 1550, Martín Nucio incluiría ese romance de “el Emplazado” en su *Cancionero de Romances*¹⁵ tomándolo de la tradición oral. Es decir, más de dos siglos después, ese tema seguía siendo del interés del pueblo, seguía vivo en la tradición oral y un impresor lo encuentra digno de ser incluido y resguardado del olvido en un libro. Otros muchos romances no tuvieron esa suerte.

Precisamente en esta versión impresa había unos versos iniciales que analizados por Pidal¹⁶ consideró que habían sido tomados de un romance anterior que trataba sobre los últimos momentos de Fernando *el Santo*. Esa ‘contaminación’, o refundición, ayudaría a probar, a su juicio, la teoría de la existencia del romance en el siglo XIII, aunque otros especialistas en la materia disienten. Los versos en cuestión son estos, marco su rima en negrita:

*Válasme nuestra señora cual **dizen** de la Ribera
donde el buen rey don Fernando tuvo la su **cuarentena**
desde el miércoles corvillo hasta el jueves de la **cena**
que el rey no hizo la barba ni **peinó** la su **cabeza**.
Una silla era su cama, un canto por **cabecera**,
los quarenta pobres comen cada día a la su **mesa**;
de lo que a los pobres sobra el rey haze la su **cena**,
con vara de oro en su mano bien hace servir la **mesa**.
Dízenle sus cavalleros **dó** iran de tener la **fiesta**.
—A Jaén, —dize— señores, con mi señora la **reina**.*

A partir de aquí, el romance tal como lo conocemos cambia esa rima *—é-a* a la rima *—á-o*, pudiendo ser este uno de varios indicios de que se trata de la otra historia con la que se ha unido:

*Después que estuvo en Jaén y la fiesta hubo pasado,
pártese para Alcaudete, ese castillo nombrado;
el pie tiene en el estribo que aún no se había apeado,
cuando le daban querella de dos hombres hijosdalgo,
y la querella le daban dos hombres como villanos, [...]*

El rey escucha las acusaciones de estos villanos y manda prender a los hermanos Carvajal. Ellos defienden su inocencia, pero el rey:

*Mándales cortar los pies, mándales cortar las manos,
y mándalos despeñar de aquella peña de Martos.*

Entonces el menor de los hermanos le da un plazo al rey para presentarse ante la justicia de Dios y termina el romance:

*El rey, no mirando en ello, hizo cumplir su mandado,
por la falsa información que los villanos le han dado;
y muertos los Carvajales, que lo habían emplazado,
antes de los treinta días él se fallará muy malo,
y desde fueron cumplidos, en el postrer día del plazo,
fue muerto dentro en León do la sentencia hubo dado.*

Es posible que sean dos romances distintos y distantes en el tiempo que finalmente la iniciativa popularista de los juglares que los interpretaban hizo confluir, como ha ocurrido con otras historias concatenadas de manera natural como *Gerineldo* y *La condesita* o *El quintado* y *La aparición*, que hemos incluido en nuestra selección alcalaíña.

Dejemos aquí “el Emplazado” y sus enigmas, en ese mundo medieval que fue tan atractivo para los escritores románticos, y sigamos con otra muestra más breve aún de un posible romance sobre la figura de San Fernando en su etapa alcalaíña-sevillana que, según expone Vicente T. Mendoza en su libro *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*¹⁷, de 1939, seguía transmitiéndose en la tradición oral mexicana cuando lo recogió de la voz de un indígena que lo cantaba y lo bailaba.

Son muy pocos los versos que se conservan de ese romance con danza que titula *De la conquista de Sevilla*:

*Ya viene el Rey don Fernando con todos sus ricoshomes,
ya van a pasar la puente, adelante van los hombres.*

*Traen espadas, traen sus lanzas, y en ellas llevan pendones,
y marchan muy lindamente al son de sus atambores.*

Como podemos observar, con tan pocos versos, los indicios son débiles y esa descripción podría encajar con la conquista de Sevilla, la más destacada de su reinado, o con otro hito bélico, pero, desde una mirada actual, la reflexión que hacemos es que la figura de Fernando III fue lo suficientemente destacada en su época, y pasados los siglos mucho más, para que hubiera dejado unas huellas más profundas en el acervo literario popular, aunque no hayan sido halladas, todavía. Sin embargo, una conclusión que podemos extraer de ese hecho es que la tradición oral no actúa con reglas prefijadas.

En el ámbito culto sí se conserva manuscrito un planto, un lamento, por la muerte del rey que hizo uno de los trovadores que acompañaban a Alfonso X, el gallego Pero Da ponte, y también hay otro texto alfonsí, la cantiga 292, en la que se relata la aparición de San Fernando al orfebre Jorge de Toledo, el artífice del ajuar litúrgico de la capilla donde está el sepulcro del rey, para que le dijera a su hijo que pusiera en la mano de la Virgen el anillo que portaba:

*Como el Rey Don Fernando veo en uission ao tesoureiro de Sevil-
la e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen
no dedo da imagen de Santa María.*

Por supuesto que hay otros muchos romances eruditos que glosan a reyes, personajes importantes o hitos históricos destacados de nuestra historia elaborados artísticamente por autores del XVI y siglos posteriores que llenaron las páginas de romanceros, silvas y flores de ese tiempo, pero a pesar de su artificio nunca consiguieron superar la barrera de la letra impresa en la que fueron fijados de tal forma que no llegaron al pueblo en forma de cantar ni traspasaron los siglos asentados en su memoria, por tanto, no cabe comentarlos aquí.

Presencia y ausencia de doña Leonor de Guzmán

La misma ausencia de Fernando III en el recuerdo tradicional encontramos en otra figura, en este caso más controvertida, que un siglo

después estuvo muy ligada a Alcalá. Pudo influir en ese vacío que, quienes provocaron su desaparición física, también quisieron borrarla de la historia.

Se llamaba **doña Leonor de Guzmán**, una noble dama sevillana, perteneciente a una muy importante e influyente casa aristocrática de Castilla. Era ya viuda cuando inició una relación amorosa con el rey Alfonso XI, ambos contaban con 18 años.

Que no fue una relación efímera lo atestiguan los diez hijos que tuvieron en las dos décadas que perduraría su amor (los hijos destacados en negrita son los que vivían cuando murió Alfonso XI y los que aparecen subrayados murieron por mandato de Pedro I):

- 1º) Pedro de Aguilar (1331/1332-1338).
- 2º) Sancho Alfonso de Castilla, llamado «el Mudo» (1332/1333-1342).
- 3º) **Enrique II** de Castilla. (1333/1334-1379). Su gemelo fue:
- 4º) **Fadrique** Alfonso de Castilla (1333/1334 asesinado en 1358 por orden de Pedro I).
- 5º) Fernando Alfonso de Castilla (1334-1350).
- 6º) **Tello** de Castilla (1337-1370).
- 7º) **Juan** Alfonso de Castilla (1340-asesinado en 1359 por mandato de Pedro I).
- 8º) **Juana** Alfonso de Castilla (1342-después de 1376).
- 9º) **Sancho** de Castilla (1342-1374).
- 10º) **Pedro** Alfonso de Castilla (1345-en 1359 lo mandó matar su hermano Pedro I).

Por el contrario, Alfonso XI solo tuvo dos hijos con la reina oficial, María, hija primogénita del rey de Portugal Alfonso IV y prima suya. Tuvo muchas desavenencias con su suegro por el trato vejatorio que le dispensó. Los hijos de este matrimonio fueron:

Fernando (1332-1333) y **Pedro I** (1334-1369), rey de Castilla y León a la muerte de su padre en 1350. Tras una larga guerra civil, le prepararon una celada y murió en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Enrique II —que recibió alguna ayuda extra— en su lucha por el trono.

El fallecimiento del rey Alfonso XI, cuando Leonor de Guzmán tenía 40 años, hizo girar la rueda de la fortuna inexorablemente, como veremos un poco más adelante.

Sobre Doña Leonor se dice en la p. 166 de la Crónica de D. Alfonso el Onceno:

Et en aquel tiempo era una dueña en Sevilla, que llamaban Doña Leonor, fija de D. Pero Nuñez de Guzman: et comoquiera que fuese viuda, era de pocos días mas que el Rey, et rica dueña, et muy fija-dalgo, et en ferosura era la mas apuesta muger que avía en el regno: et desde otra vegada que la el Rey avia visto en casa de una su hermana, [...] siempre tovo el corazón, puesto en ella, et siempre usára de bondad. [...] Et esta dueña era bien entendida: et desque llegó á la merced del Rey, trabajóse mucho de lo servir en todas las cosas que ella entendía que le podría facer servicio, por tal manera que el Rey la amó et la presció mucho bien, tanto por el servicio que le facia, como por el otro pagamiento. Et ovo della fijos, según que la estoria adelante lo contará. Et otrosí el Rey fiaba mucho della, ca todas las cosas que se avian á facer en el regno, pasaban sabiendolo ella, et non de otra manera, por la fianza que el Rey ponía en ella.

Esas apreciaciones que se dan sobre esta importante dama coinciden con las que aparecen en el *Poema de Alfonso XI*¹⁸, escrito por Rodrigo Yáñez en 1348. Aunque el autor evita mencionar el nombre de Leonor, después de adelantar una previsoría loa al amor como obra de Dios que dice:

*Omne que non ha amor,
nunca puede bien faser,
nin beuir a ssu sabor,
nin auer bien nin placer*

Luego, justifica el amor del rey por las cualidades de la dama no solo como mujer sino por su inteligencia:

*E Dios Padre enobleció
Vna duenna de gran altura,
Esta ssenora nasció
En planeta de ventura.
E Dios por ssu piadat
Le dio muy noble fegura,
E conplióla de bondat,*

*E de muy gran fermosura.
 E dióle sseso e ssabença,
 E de rrasson la conplió,
 De gracia e de parencia,
 Flor de quantas omne uió.
 Sennora de gran noblesa,
 Contra Dios muy omildosa,
 Quita de mal e uilesa,
 Apurada commo rrosa.
 Aquesta muy noble flor,
 Ssienple nonblada sserá,
 Ssu bondat e valor,
 Por espejo fincará.
 E Dios Padre Criador
 Ssu estado enobleció,
 E cobró vn tal ssennor;
 El mejor rrey que nasció.
 Que della fue muy pagado,
 Quisso Dios por ssu messura,
 E la puso en estado
 Por Dios e ssu ventura.
 Dióle Dios entendimiento
 E por la mejor heredar,
 Luego en el fundamento,
 Nobles fijos le fue dar.
 E muy acabados ssennores,
 Commo ssienple hablarán,
 Estos fueron los mejores,
 Que nunca fueron nin serán.*

Estos versos laudatorios, casi todos octosílabos y tan musicales que podrían haber sido cantados por los juglares si se hubieran divulgado, es evidente que, si llegaron a ser conocidos por la reina María, no le gustarían nada y serían un motivo más que añadir a los muchos agravios que recibió, por eso no sorprende que en 1350, tras la muerte de Alfonso XI en el cerco a Gibraltar a causa de la epidemia de peste negra que diezmo España y Europa, su hijo y sucesor con dieciséis años, Pedro I, llamado *el Justo* y *el Justiciero* o *el Cruel*, dependiendo de

la propaganda interesada de cada bando, hizo encarcelar a Leonor de Guzmán cuando se atrevió a llegar a Sevilla acompañando el cadáver de su amado Alfonso.

¿Valor, amor y dignidad o solo soberbia, prepotencia y defensa calculada de los intereses de sus muchos hijos y parientes? Quizá un poco de todo, pero mal sopesado porque no pasarían muchos meses hasta que le quitaran la vida en la cárcel de Talavera, por mandato de la reina María.

En las *Crónicas de los reyes de Castilla*¹⁹ el canciller Pero López de Ayala detalla así la muerte de Leonor:

*El rey mandó a Gutier Ferrandez que tomase a Doña Leonor e la levase a Talavera e así lo fizo, que luego partió dende, e la levó presa a Talavera, e pusola en el alcazar de la dicha villa. [...] E dende a pocos días envió la Reyna Doña María a un su Escribano que decían Alfonso Ferrandez de Olmedo, **e por su mandato mató a la dicha Doña Leonor** en el alcazar de Talavera.*

El cronista, a tiro pasado, nos comenta la lógica pero previsible preocupación por las consecuencias de esta muerte:

E desto pesó mucho a alguno del Regno; ca entendían que por tal fecho como este vernían grandes guerra e escandalos en el Regno, segund fueron después, por quanto la dicha Doña Leonor avia grandes fijos e muchos parientes.

A pesar de que “Esta ssenora nasció / en planeta de ventura” y de que creía el poeta que “*aquesta muy noble flor, /ssienple nonblada sserá*”, la fortuna no pudo hacer que sobreviviera al odio acumulado en su contra no solo por el sucesor legítimo y su madre sino por muchos miembros de la nobleza que se sintieron menospreciados y perseguidos durante los intensos 18 años que convivió y aconsejó al rey, logrando a cambio innumerables prebendas para ella, sus hijos y familiares.

Fueron tiempos muy convulsos los que se vivieron en todo el reino y, en el caso de Alcalá y su gente, fueron testigos de muchos acontecimientos notables, como la muerte del Maestre de Calatrava, don Diego García de Padilla, prisionero en el aljibe del castillo, o la prisión de don Juan Cardellac (arzobispo de Braga, obispo de Orense, Arzobispo

de Tolosa y Patriarca de Alejandría), “fizolo prender el Rey D. Pedro e levar preso al Castillo de Alcalá de Guadaya e allí estuvo en un Silo, fasta que se venció la pelea de Montiel, que lo sacó de allí D. Enrique”, nos dice el padre Flores (Leandro José de Flores) en *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaíra*²⁰.

Se cumplió el vaticinio de López de Ayala de que “vernian grandes guerra e escandalos en el Regno” porque durante las casi dos décadas de terror del reinado de Pedro I, y no solo por su culpa, hubo una continua y fratricida guerra civil contra sus hermanastros y sus aliados. Además, en la guerra de descrédito del enemigo, se intentaría borrar con miedo, dolor y sangre cualquier vestigio de alusión en cantares o romances noticieros o propagandísticos menciones favorables a Leonor de Guzmán o a sus hijos.

Esta idea de la carencia de huellas de doña Leonor en la memoria popular queda reflejada en un artículo del investigador Fredo Arias de la Canal²¹ en el que analiza diversos romances dedicado a Isabel de Liar, nombre ficticio en el texto, pero que en la realidad se refiere a **Inés de Castro**, la amante del que llegaría a ser rey de Portugal, también llamado Pedro I, como el que reinaba en España en ese momento. Veamos por qué están relacionadas ambas damas.

El rey Alfonso IV —padre de este Pedro I de Portugal y también de la reina María, esposa de Alfonso XI— instigó el asesinato de Inés y, cuando su hijo conoció los hechos, repudió a su padre y luego se vengó de los que participaron en la muerte de su amante cuando fue coronado rey. Una leyenda popular y romanceril, no corroborada por ningún documento, cuenta que desenterró a Inés y la sentó a su lado en el trono para que todos le rindieran honores.

El drama histórico del ecijano Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, es una obra de gran calidad sobre la tragedia de Inés de Castro, que también fue tratada por Luis de Camoens, Jerónimo Bermúdez y el mismo Lope de Vega.

Recordemos que Leonor murió en 1351 e Inés en 1355, es decir, eran coetáneas y ambas por ser amantes de reyes fueron asesinadas por mandato real, en el caso de Leonor por orden de **la reina** María y en el caso de Inés por intervención **del rey** Alfonso IV. Lo destaco en negrita porque es muy importante ese dato, como veremos.

Todas esas similitudes históricas mencionadas podrían haber hecho que, pasado el tiempo, en los romances tradicionales dedicados a Inés

de Castro/Isabel de Liar, creados al calor noticiero de los hechos se introdujeran esos versos que por su sentido debieron pertenecer a un perdido romance de Leonor de Guzmán. Es una teoría plausible, si pensamos que con Fernando *el Santo* y su nieto Fernando *el Emplazado* pudo ocurrir lo mismo.

Debido a su extensión no creo necesario para esta obra transcribir los poemas completos en los que se han encontrado esos vestigios textuales, así que solo pondré los versos concretos que Arias de la Canal ha señalado como pertenecientes al romance de Leonor de Guzmán por su interés para nuestra historia local y esperemos que se pueda consolidar esa hipótesis con el descubrimiento de otros documentos que la apoyen y refrenden.

Uno de esos fragmentos lo encuentra incrustado en un romance recogido de la tradición oral canaria por Maximiano Trapero (*Romancero tradicional canario*, 1990):

—*Güenos días, dueña Isabel.* —*Yo le pego a contestar.*
—***Por mandado de la reina, yo la he venido a matar,***
que dice que tiene celos de su sagrar majestad,
que contigo tiene hijos y con ella no los hay.
—*Si conmigo tiene hijos, cumpla Dios su voluntad.*

Y más adelante se dice:

Ya sale dueña Isabel, ya sale de confesar,
sus tres niños por la mano, no cesando de llorar.
Don Rodríguez de Madrid por tus niños ha de mirar,
que aunque son de baja madre, proceden de sangre real.
Le cortaban la cabeza y al pajecillo la dan;
se la llevan a la reina, la reina contenta está.

En otra versión incluida por Durán en su *Romancero General* se dice:

—*Sálveos Dios, doña Isabel.* —*Caballeros, bien vengades.*
—*¿Conoscédesnos, señora, pues así vais a hablar?*
—*¡Ya os conozco, don Rodrigo, ya os conozco por mi mal!*
¿A qué era vuestra venida? ¿quién os ha enviado acá?
—***Perdonédesme, señora, por lo que os quiero hablar.***

*Sabed que la reina mi prima acá enviado me ha,
porque ella es muy mal casada, y esta culpa en vos está,
porque el rey tiene en vos hijos y en ella nunca los ha,
siendo, como sois, su amiga, y ella mujer natural:
manda que muráis, señora, paciencia queráis prestar.*

Y termina el romance:

*—Adiós, adiós, hijos míos; hoy os quedareis sin madre:
caballeros de alta sangre, por mis hijos queráis mirar,
que al fin son hijos de rey, aunque son de baja madre.
Tiéndenla en un repostero para habella de degollar:
así murió esta señora, sin merecer ningún mal.*

Las menciones de que sus hijos son de ‘baja madre’, porque ella no es de sangre real, podrían aplicarse tanto a una dama como a otra, sin embargo, la indicación expresa de que fue la reina quien la mandó matar solo se cumple en el caso de Leonor de Guzmán y el intento de borrar cualquier huella de su persona tuvo que venir del bando de Pedro I de Castilla y de su madre, la reina María.

Al mismo tiempo, en los territorios que apoyaban a su oponente y finalmente vencedor, Enrique II, de la nueva dinastía Trastámara, cualquier romance o mención contrario a su madre Doña Leonor o sus hermanos sería igualmente perseguido y eliminado.

Cuando Enrique consigue asesinar a su hermanastro y hacerse con el poder, los descalificativos contra Pedro serían la norma y de ello sí ha quedado una muestra en el romance fronterizo²² más antiguo, de 1368, que contiene muchos datos históricos, que dice:

*Cercada tiene a Baeza ese arráez Audalla Mir
Con ochenta mil peones, caballeros cinco mil.
Con él va ese traidor; el traidor de **Pero Gil**.
Por la puerta de Bedmar la empieza de combatir;
ponen escalas al muro, comiéndanle a conquistar;
ganada tiene una torre, no le pueden resistir,
cuando de la de Calonge escuderos vi salir.
Ruy Fernández va delante, aquese caudillo ardil,
arremete con Audalla, comienza de le ferir,
cortado le ha la cabeza, los demás dan a fuir.*

¿Quién era ese ‘Pero Gil’? Por una carta del rey Enrique II sabemos quién era ese ‘traidor’ al que se refiere:

*Bien sabedes, en como el traydor, hereje, tirano de **Pero Gil** fizo estruyr la cibdad de Úbeda con los moros, e la entraron, e quemaron e estruyeron toda, e mataron muchos de los vecinos de la dicha cibdad e moradores della, e robaron e lievaron quanto en ella fallaron.*

En la exitosa campaña de desprestigio que se llevó a cabo contra el rey legítimo Pedro I, que pasaría a ser ‘*el Cruel*’ para sus oponentes, la difamación que se propaló fue que no era hijo de Alfonso XI sino de unos amores adulterinos de la reina María con el caballero portugués Juan Alfonso de Alburquerque, que tenía entre sus apellidos el Gil que endosaron a Pedro I, y otra maledicencia de la misma índole decía que la reina María había dado a luz una hija y la cambió ocultamente por el hijo recién nacido de una judía, para que el rey Alfonso pudiera tener un heredero. Ambas eran acusaciones graves, no olvidemos que estar vinculado con la raza judía era el mayor desprestigio que el rey podía tener y cualquier noble podía así estar legitimado para cambiar de bando y luchar contra él.

A pesar de tan encarnizados y sanguinarios enfrentamientos, la rueda de la fortuna dio un nuevo giro, pues los descendientes de ambas ramas establecieron lazos matrimoniales en 1388: Enrique III, Trastámara, se casó con doña Catalina de Lancaster, nieta de Pedro I.

A partir de ese momento dejó de ser ya prudente airear los pasados blasones de crueldad y muerte y muchos romances a favor de los Trastámara serían acallados o modificados para no molestar a la nueva reina y su familia. Más adelante Isabel la Católica mandaría eliminar el apelativo de ‘*el Cruel*’ de las crónicas.

Una infancia alcalareña para un personaje de romance: Don Fadrique

Siguiendo con esta idea de aproximarnos a personajes vinculados con Alcalá y relacionados con el romancero antiguo, voy a presentar a continuación un romance más, probablemente gestado en la época

de Pedro I, que trata sobre el asesinato de don Fadrique, porque puede servir de ilustración de cómo se produce el paso de una noticia, a un romance noticiero de autor, a su éxito y consolidación popular y, finalmente, a integrarse en la corriente del romancero anónimo de tradición oral.

Aunque hay más textos que podríamos utilizar para nuestro cometido, cerraremos con este nuestro apartado y seguiremos presentando luego los distintos romances seleccionados en la muestra antológica alcalaíña.

Se sabe que el nacimiento de Fadrique y el de su hermano gemelo Enrique fue en Sevilla, pero quizá nacieran en el castillo de Alcalá porque esta fortaleza fue la residencia de doña Leonor de Guzmán y de Alfonso XI, por eso podemos también suponer factible una infancia ‘alcalaíña’ de los niños Enrique, futuro rey, Fadrique y sus otros hermanos, pero no hay referencias ni documentos que lo confirmen.

Tras la muerte de su padre, Don Fadrique ejerció mucha influencia en las luchas y en la política del reino porque era Maestre de la orden de Santiago, una orden religiosa y militar. Tuvo graves desavenencias y enfrentamientos con su hermanastro Pedro I e incluso no pudo impedir que degollaran a su madre, pero luego se reconciliaron y estaba a su servicio cuando fue mandado asesinar en el Alcázar de Sevilla.

El canciller López de Ayala en la *Crónica de Pedro I* cuenta con detalle:

Estando el Rey Don Pedro en Sevilla en el su Alcázar martes veinte é nueve días de mayo de este año [1358], llegó ay Don Fadrique su hermano Maestre de Santiago, que venia de cobrar la villa é castillo de Jumilla, que es en el Regno de Murcia. [...] é cobróla por facer al Rey servicio; ca el Maestre Don Fadrique avia voluntad de servir al Rey, é de le facer placer.

A continuación relata cómo el propio rey, tras acogerlo bien y decirle que se fuera a descansar, le prepara una encerrona y da la orden para que lo maten:

é en esto abrieron un postigo del palacio do estaba el Rey, é dixo el Rey á Pero López de Padilla su Ballestero mayor: “Pero López, prended al Maestre.” [...] E luego Pero López de Padilla travo del Maestre Don Fadrique, é dixole: “Sed preso.” E el Maestre

*estovo quedo muy espantado: é luego dixo el Rey á unos Balles-
teros de maza, que ay estaban: “Ballesteros, matad al Maestre
de Santiago.” [...] E los Ballesteros estonce, quando vieron que
el Rey lo mandaba, comenzaron á alzar las mazas para ferir al
Maestre Don Fadrique.*

El cronista completa la escena de crueldad contando que el propio rey dio un puñal a un mozo de su cámara para que rematara a don Fadrique, que estaba agonizando, y luego:

*asentóse el Rey á comer donde el Maestre yacia muerto en una
quadra que dicen de los azulejos, que es en el Alcázar.*

Este retrato de la crueldad de Pedro I contrasta con la imagen que López de Ayala ofrece de María de Padilla, la amante del rey y madre de sus dos hijas. Cuenta que don Fadrique había pasado a saludarla antes del atentado y ella no pudo ocultar su pesar:

*Doña Maria sabia todo lo que estaba acordado contra el Maes-
tre, é quando le vió fizo tan triste cara, que todos lo podrian
entender; ca ella era Dueña muy buena, é de buen seso, é non
se pagaba de las cosas que el Rey facia, é pesábale mucho de la
muerte que era ordenada de dar al Maestre.*

Si damos un poco de credibilidad a la realidad expuesta por el cronista, —interesadamente parcial, puesto que cambió de bando y estaba al servicio del vencedor de la contienda— contrastémosla con la fantasía creadora del autor del romance sobre la *Muerte del maestre de Santiago*, que trata sobre el mismo hecho.

La primera versión de este romance fue publicada en Amberes, en 1547, en el *Cancionero de romances*, por el editor Martín Nucio que la recogió de los cantares tradicionales que escuchó en sus viajes a España:

*—Yo me estaba allá en Coimbra que yo me la hube ganado,
cuando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano
que fuese a ver los torneos que en Sevilla se han armado.
Yo, maestre sin ventura, yo, maestre desdichado,
tomara trece de mula, veinte y cinco de caballo,*

todos con cadenas de oro y jubones de brocado.
 Jornada de quince días en ocho la había andado.
 A la pasada de un río, pasándole por el vado,
 cayó mi mula conmigo, perdí mi puñal dorado,
 ahogárase un paje de los míos más privado,
 criado era en mi sala y de mí muy regalado.
 Con todas estas desdichas a Sevilla hube llegado;
 a la puerta Macarena encontré con un ordenado,
 ordenado de evangelio que misa no había cantado.
 —Manténgate Dios, Maestre, Maestre, bien seáis llegado.
 Hoy te ha nacido hijo, hoy cumples veinte y un año.
 Si te pluguiese, Maestre, volvamos a baptizallo,
 que yo sería el padrino, tú, Maestre, el ahijado.
 Allí hablara el Maestre, bien oiréis lo que ha hablado:
 —No me lo mandéis, señor, padre, no queráis mandallo,
 que voy a ver qué me quiere el rey don Pedro mi hermano.
 Di de espuelas a mi mula, en Sevilla me hube entrado;
 de que no vi tela puesta ni vi caballero armado,
 fuíme para los palacios del rey don Pedro mi hermano.
 En entrando por las puertas las puertas me habían cerrado,
 quitáronme la mi espada, la que traía a mi lado,
 quitáronme mi compañía, la que me había acompañado.
 Los míos desde esto vieron de traición me han avisado,
 que me saliese yo fuera que ellos me pondrían en salvo.
 Yo como estaba sin culpa de nada hube curado
 fuíme para el aposento del rey don Pedro mi hermano.
 —Manténgaos Dios, el rey, y a todos de cabo a cabo.
 —Mal hora vengáis, Maestre, Maestre, mal seáis llegado.
 Nunca nos venís a ver sino una vez en el año,
 y esta que venís, Maestre, es por fuerza o por mandado.
 Vuestra cabeza, Maestre, mandada está en aguineldo.
 —¿Por qué es aqueso, buen rey? Nunca os hice desaguisado,
 ni os dejé yo en la lid, ni con moros peleando.
 —Venid acá, mis porteros, hágase lo que he mandado.—
 Aun no lo hubo bien dicho, la cabeza le han cortado;
 a doña María de Padilla en un plato la ha enviado.
 Así hablaba con él como si estuviera sano.
 Las palabras que le dice de esta suerte está hablando:

*—Aquí pagaréis, traidor, lo de antaño y lo de ogaño,
 el mal consejo que diste al rey don Pedro tu hermano.
 Asióla por los cabellos, echado se la ha a un alano;
 el alano es del Maestre, púsola sobre un estrado,
 a los aullidos que daba atronó todo el palacio.
 Allí demandara el rey: —¿Quién hace mal a ese alano?—
 Allí respondieron todos a los cuales ha pesado:
 —Con la cabeza lo ha, señor, del Maestre vuestro hermano.—
 Allí hablara una su tía que tía era de entrambos:
 —¡Cuán mal lo mirastes, rey! Rey, ¡qué mal lo habéis mirado!
 Por una mala mujer habéis muerto un tal hermano.—
 Aun no lo había bien dicho, cuando ya le había pesado.
 Fuese para doña María, de esta suerte le ha hablado:
 —Prendela, mis caballeros, ponédmela a buen recado,
 que yo le daré tal castigo que a todos sea sonado.—
 En cárceles muy oscuras allí la había aprisionado;
 él mismo le da a comer, él mismo con la su mano;
 no se fía de ninguno sino de un paje que ha criado.*

Los investigadores y estudiosos del romancero opinan que este romance noticiero tuvo que ser creado en fechas próximas a la muerte de don Fadrique, en 1358, y que suscitó el interés de la gente que conocía de cerca el hecho ocurrido y les conmovió de tal forma que lo memorizaron y continuaron divulgándolo, además sería aprovechado por la propaganda de Enrique II para socavar aún más el menguado prestigio del rey don Pedro e incrementar las razones morales de su derrocamiento, pero muchos de los motivos que estructuran el romance son falsos, y no quiero decir con eso que lo que ocurrió realmente fuera menos trágico y despreciable que lo que cantó el juglar: María de Padilla parece que no intervino en la muerte más que previsible del Maestre de Santiago ni fue encarcelada por ello, asimismo el fiero perro alano no pudo aullar con la cabeza degollada de don Fadrique, porque como leímos en la crónica fue destrozada con mazas, ni consta que hubiera una tía allí que lo defendiera ni que en el camino se le hubiera ahogado un criado...

Todos esos elementos que acentúan el dramatismo de la muerte real del hermanastro del rey Pedro I, por orden suya, fueron incorporados a la historia por el primer poeta que compuso el romance con ánimo de conmover a un auditorio especialmente predispuesto, porque conocía la noticia y las

habladurías que la rodeaban, así que esos detalles, muchos de ellos fórmulas de estilo pertenecientes al folclore y utilizados con anterioridad, fueron incrementando sin mayor obstáculo una trama en torno al Rey Cruel que le venía muy bien a sus no menos crueles y sanguinarios enemigos.

Sobre este romance hay multitud de estudios, pero quien esté interesado puede consultar un reciente y muy interesante compendio realizado por Pedro M. Piñero y José M. Pedrosa en su libro *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*²³ (2017).

Como la difusión de estos romances noticieros se hacía por medio del canto, imagino que la melodía en la que se apoyaban y también la manera de interpretarlos sería parte fundamental en su aceptación popular y luego en su permanencia en la tradición oral que ha permitido que desde mediados del siglo XIX se hayan recogido versiones en muchos lugares de España, no como recuerdo histórico trascendente sino como ¡canto de petición de aguinaldo navideño!, lo que no deja de ser paradójico, y todo porque en la tradición oral el romance se principia con unos versos pidiendo dicho aguinaldo (los dos fragmentos de romances que siguen se pueden consultar completos en la web *Pan-hispanic ballad Project*, de Suzanne H. Petersen):

*Mañanita de los Reyes, la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo.*

Y ya de corrido, sin más anestesia formal, entre mantecado y copa de anís, se va a perpetrar el asesinato más cruel:

*Unos le pedían la seda, otras el fino brocado,
una era doña María, que se le pidió llorando,
la cabeza del maestro, del maestro de Santiago.
El rey se la concedió y al buen maestro han llamado.*

A veces, los informantes-recreadores perdían la compostura y soltaban algún exabrupto que habían guardado para la ocasión, como en este comienzo del romance recogido en León en 1986:

*Hoy es día de los Reis, primera fiesta del año,
todas damas y doncellas piden al rey aguinaldo;*

*no siendo doña María que a la puerta se ha quedado.
—¿Qué haces, doña María, que no pides aguinaldo?
—L'aguinaldo que yo quiero no me será otorgado.
—Sí será, doña María, aunque 'o baje de mi estado.
—Yo quería la cabeza del maestro de Santiago.
—¡Qué mal hiciste, María, que ese tal es mi hermano!
¡Siete hermanos que tenía, por puta los has matado!*

Y ese informante se quedaría tan convencido de que doña María era la instigadora del crimen.

Así se escribe la historia.

Realmente es como parodiaba el que dijo que:

—Los caminos de la pervivencia del romancero son insondables.

Por eso el cronista —con permiso de Cervantes—, desde su secular rincón y sin ánimo de polemizar, le recitó:

*—Es cierto cuanto dice voacé, señor soldado,
y el que dijere lo contrario, miente.*

Y luego, incontinente,
cerró los pliegos, recogió las gafas,
miró de soslayo y se fue a su casa.

Y nosotros... nos vamos a la segunda parte, la antología.

Segunda Parte

PEQUEÑA ANTOLOGÍA DE ROMANCES DE TRADICIÓN ORAL DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

LOS textos que siguen los he seleccionado de mi libro *Romancerillo del Guadaíra*, donde se pueden consultar todas las versiones distintas de estos romances sin ningún tipo de modificación, así como el nombre, la edad y la fecha de realización de la entrevista a las personas nativas o afincadas en Alcalá de Guadaíra que, en la década de los noventa del siglo XX, me cantaron los romances.

Las grabaciones de dichas entrevistas están en mis ficheros y los textos se han transcrito según las ediciones modernas del romancero: cada línea consta de dos versos octosílabos (dieciséis sílabas en total), o hexasílabos (doce sílabas), marcando la cesura entre cada hemistiquio con un pequeño espacio de separación entre ellos.

Al tener varias versiones, he elegido la más completa para esta antología musicada y, en aras de la mejor comprensión de las historias, he añadido motivos complementarios de otras versiones alcalareñas o he adaptado algún verso a la melodía, si así lo requería, de una forma parecida a lo que hizo Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*²⁴. Por tanto, el conjunto de los versos de cada romance pertenece a la tradición de Alcalá.

Musicalmente he tenido que optar por una de las melodías con que se cantaba en la localidad, ante la imposibilidad de incluirlas todas, pero en dos temas sí he querido mostrar esta riqueza musical con dos versiones de cada uno. Son *Gerineldo* y *La condesita*, por una parte, y *Las señas del esposo* y *Estando yo en mi portal*, por otra.

He puesto un título propio a cada tema y debajo expongo cómo se le ha denominado en distintas colecciones y catálogos de romanceros.

A continuación incluyo la sigla IGRH (Índice General del Romancero Hispánico) y el número con que se clasifica en este catálogo internacional.

En los textos he preferido no reflejar las características del habla andaluza, salvo cuando se alteraba la métrica del verso, con objeto de que se entendiera cómo la cantaban mis informantes.

En esos pocos casos, he puesto unas comillas simples delimitando la palabra o frase en cuestión y la he destacado en cursiva y, para su mejor comprensión por lectores no andaluces, he repuesto entre paréntesis la consonante que se hubiera eliminado al cantar el verso, como en estos ejemplos de la columna de la izquierda:

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1) cuando la ‘cebá’ se siega (...) | [‘cebada’] |
| 2) —¿(De) dónde vienes, Gerineldo, (...) | [se canta ‘ <i>De onde</i> ’] |
| 3) —‘Alevanta’, madre, deja de dormir, (...) | [‘alevanta’ es un arcaísmo] |
| 4) hizo un (a)gujerito y allí la metió. (...) | [se canta ‘ <i>bujerito</i> ’] |

A continuación del texto del romance va un resumen del argumento completo que suele tener en el ámbito de los países de habla hispana, aclarando las variaciones y los distintos comienzos y desenlaces con que se ha recogido, de esa manera podemos poner en valor las versiones recogidas en Alcalá.

Después doy algunas breves explicaciones adicionales sobre la antigüedad del texto y su estilo y características más destacadas, sin introducir muchos ejemplos comparativos porque este libro no es una monografía exhaustiva sino una muestra divulgativa.

Por el mismo motivo, he procurado no poner muchas anotaciones ni citas de citas, pero sí incluyo al final algunas referencias mínimas de libros y páginas webs que los interesados en profundizar en el tema podrían consultar para ampliar su información. Asimismo, hago una relación de los nombres de las personas que entrevisté y que me cantaron las versiones de los romances de esta muestra antológica.

ABRE LA PUERTA, TERESA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:
Bernal Francés, La amiga de Bernal Francés, La venganza del marido,
La adúltera, El gran francés IGRH 0222

(—¿Quién será ese caballero que a mi puerta dice “Abrid”?)

—Abre la puerta, Teresa, ramillete de marfil,
que soy aquel don Francisco, aquel que suele venir.

Y al subir las escaleras se le ha apagado el candil.
 (“Quien apagó mi candela, puede apagar mi vivir.”)
Lo ha cogido de la mano, se lo ha llevado a dormir
entre sábanas de Holanda y colchas de carmesí.

A eso de la medianoche despierta y le dice así:
—¿Qué tiene usted, don Francisco, que no se arrima usted a mí?
No tema usted a mi marido, que está muy lejos de aquí,
ni tampoco a mis criados, que están en un buen dormir.

—Yo no temo a tus criados, que están en un buen dormir,
ni tampoco a tu marido que es el que está junto a ti.
Llama a tu padre, a tu madre... ¡mira que vas a morir!
Le ha dado tres puñaladas y muerta la dejó allí.

(Mis informantes cantaban detrás de la primera parte de cada verso (el primer hemistiquio) la frase “*la dina y dana*” y, detrás de la segunda parte, acentuaban la fuerza de la rima en —*í* cantando “*la dana e din*” o “*la dana y din*”).)

Conozcamos ahora qué se contaba en las versiones más completas de este romance novelesco de adulterio.



Argumento de *La amiga de Bernal Francés*

Una dama, cuyo marido está en tierras lejanas, oye que llaman a su puerta. Es una noche oscura. Pregunta quién es y una voz responde que es Bernal Francés —su jardinero de día y su amante de noche—.

Alumbrándose con un candil, la mujer baja a la puerta y, cuando la abre, el caballero sopla la luz y se la apaga, mientras le susurra que lo hace para que no lo descubra la justicia, ya que los alguaciles lo persiguen por haber matado a un hombre en la calle. La dama lo toma de la mano, sube con él las escaleras, lo lleva a su habitación y lo agasaja en la forma que acostumbra. Viendo que el amante no se comporta como en otras ocasiones, le dice que no tenga miedo, que la justicia no entrará en la casa, que sus criados están durmiendo y que su marido está lejos. Entonces, el hombre le responde con ira y sarcasmo que no tiene miedo porque quien está a su lado es su marido que le va a hacer varios regalos: un vestido grana forrado de carmesí y una gargantilla encarnada, aludiendo a la sangre que va a cubrir su cuerpo y su cuello, porque la va a matar. Algunas versiones añaden una mención a los padres de la dama y al destino de los hijos.



Este romance no fue impreso en las ediciones antiguas de cancioneros y romanceros del siglo XV y siguientes, su recolección en la tradición oral se ha producido a partir del siglo XIX en muchos lugares de España, de la América hispana y de territorios con hablantes judeo-españoles. También se documenta la historia en territorios de habla portuguesa, catalana y gallega. Sorprende el número de versiones tan numeroso encontrado y la diversidad geográfica y de lenguas de su origen, —aunque en Andalucía solo han quedado testimonios de pocos versos, salvo esta versión de Alcalá— pero más sorprendente es que se sigan grabando corridos con este tema por muchos cantantes de éxito en México, no por folkloristas, señal de la aceptación del tema por un público al que interesa la trama, a veces actualizada, de esta sangrienta venganza del marido contra la infiel esposa.

Para don Ramón Menéndez Pidal este romance pudo gestarse en la época de los Reyes Católicos, a finales del siglo XV. La versión que recrea en su libro *Flor nueva de romances viejos* (1973), basándose en las múltiples versiones de la tradición oral, se compone de 62 versos octosílabos y la rima en los versos pares es aguda, en –í, que es para este erudito señal de su españolidad.

Pidal atestigua la antigüedad de este romance por el tema y por la referencia a un personaje histórico llamado Bernal Francés²⁵, que fue

uno de los capitanes de las tropas de los Reyes Católicos que participó en las guerras de Granada (1482-1492); por otra parte, en textos del siglo XVII de Lope de Vega o de Góngora se utilizan algunos versos originarios del romance. De este último leemos esta simpática parodia, en su estilo característico de otros temas burlescos, con variadas menciones romanceriles:

¿Quién es aquel caballero que a mi puerta dijo: “Abrid”?

—Caballero soy, señora, caballero de Moclín.

*Nieto soy de cuatro grandes de a tres varas de medir,
tan deudo del conde Claros, que me acuesto sin candil.*

...

*Sangre, más que una morcilla, honra, más que un paladín,
doña Blanca está en Sidonia, y en mi bolsa, ni un ceutí.*

Ingenio y creatividad que siempre merece una lectura detenida del poema para disfrutar de la ironía continua y de la maestría conceptual de los dobles sentidos del poeta insertas en este su estilo más popular.

Como he mencionado antes, hay otro elemento repetitivo de nuestra versión alcalaíense que nos remonta, como mínimo, al siglo XVII: la inclusión detrás de cada verso de las frases “*la dina y dana*” y “*la dana e din*” o “*la dana y din*”. Así es como me la cantaron Carmen y Nicolasa García Martínez, en 1993. Esa fórmula, o muy parecida, fue utilizada por Lope de Vega en el acto II de su obra *La madre de la mejor*, de 1615, y la pone en boca de unos gitanos que tocan instrumentos, cantan y bailan. Explica Lope en una acotación: (*Salen músicos gitanos y los que bailan; cantan.*)

Luego comienzan a cantar:

*A la dana dina, / a la dina dana,
a la dana dina, / Señora divina,
a la dina dana / Reina soberana.*

Años antes ya había utilizado Góngora expresiones parecidas en una de sus letrillas religiosas:

*A la dina, dana dina, la dina dana,
vuelta, zoberana;
a la dina, dana dina, la dina dana,
mudanza divina.*

Asimismo fue utilizada por otros autores del siglo XVII como el granadino Antonio Mira de Amescua, Valdivielso o Cañizares... Todos sabían que al intercalar esas frases entre sus versos la gente los cantaría de manera natural, con las melodías tan popularizadas de esos cantares que hacían gitanos o gente del sur, porque solían introducir alguna indicación al respecto o alguna marca lingüística como el ceceo de “zoberana”. Es indudable, pues, que ese cantar tenía ya en la época un carácter tradicional y tan divulgado que cualquier creador se apropiaba de él sin recato.

La versión recogida por mí en Alcalá de Guadaíra, aunque tiene solo 26 versos, es la más completa de Andalucía y, a pesar de su brevedad, captamos plenamente el sentido de la historia original, no se requieren más aclaraciones. Además, la tonada de mis informantes, cuyas familias procedentes de Jaén se asentaron en Alcalá siendo ellas niñas, la construyen en dos frases melódicas, la primera ascendente y la segunda como cierre, fórmula muy acertada al incluir los elementos repetitivos mencionados “*la dina y dana*” “*la dana e din*”, con una estructura circular que le da el aire de una canción lírica popular, más ligera y agradable que un mero romance repetitivo.

Entre los músicos áureos era habitual hacer ese tipo de adaptaciones, variaciones o diferencias y acortamiento textual de algunos larguísimos y tediosos romances, para hacerlos más accesibles al gusto de nobles y plebeyos, recreándolos y dándoles así nueva vida.

De esa forma he actuado en este tema y en el resto de las canciones que integran esta muestra antológica: sobre las frases musicales originales de mis informantes y respetando su cadencia y su aire musical, me he permitido apoyarlas construyendo unas pequeñas variantes musicales que ayuden a mantener la fuerza del texto y he añadido además una introducción melódica que sirva también de puente entre las distintas partes del tema, a la manera en que Lorca o Falla —salvando las distancias— hicieron en sus repertorios de canciones populares.

GERINELDO Y LA PRINCESA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

Gerineldo, El conde Gerineldo IGRH 0023

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los torillos bravos, los caballos corredores,
cuando la ‘cebá’ se siega y el trigo echa sus colores.

La mañana de San Juan se levanta Gerineldo
a dar de ‘bebé’ al caballo en la orillita del Ebro.
Mientras su caballo bebe, Gerineldo echa un cantar,
los peces que iban nadando se pararon a escuchar,
la princesa, como niña, a los balcones se va:

—Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
¡quién estuviera esta noche dos ‘horita’ a tu albedrío!
—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 y a las once está dormido,
a eso de las once y media puedes rondar mi castillo
con zapatillas de seda para que no seas sentido.

Cada escalón que subía le costaba un suspirito
y en el último escalón la princesa lo ha sentido.

—¿Quién es ese arrogante? ¿Quién es ese atrevido?
—Soy el conde Gerineldo que vengo a lo prometido.

Lo ha cogido por su mano, en su lecho lo ha metido
y a fuerza de ‘abrazo’ y besos los dos quedaron dormidos.

A eso de las dos y media pidió el rey su vestido
y como no se lo daban él solito lo ha cogido.
Se fue al cuarto de la infanta y halló a los dos dormidos.

—¿Qué me hago yo ahora? ¿Qué es lo que hago, Dios mío?
Pongo mi espada por medio ‘pa’ que sirva de testigo.

Con el frío del acero la princesa lo ha sentido:
—Levántate, Gerineldo, que somos los dos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo de testigo.
—¿A dónde me voy yo ahora?, ¿a dónde me voy, Dios mío?
—Vete por esos jardines cortando rosas y lirios.

Estando cogiendo rosas el rey se le ha aparecido:

—¿(De) dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
—Vengo del jardín, buen rey, de coger rosas y lirios,
la fragancia de una rosa mi color se lo ha comido.
—No me engañes, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
—Deme la muerte, buen rey, porque me lo he merecido.
—No te mato, Gerineldo, que te crie desde niño
y si mato a la princesa tengo mi reino perdido.
Antes de los ocho días seréis esposa y marido
y así los dos os quedáis como esta noche os he visto.
El domingo en la mañana serás mi yerno querido.



Argumento de *Gerineldo*

La historia original comenzaba con unas palabras directas de la infanta seduciendo a Gerineldo, el paje del rey, para que tuviera un encuentro amoroso con ella. El joven, al ser de clase inferior, cree que es una burla, pero la princesa se reafirma y lo cita a sus aposentos cuando su padre esté dormido. Así lo hace, cuidando de no ser descubierto. Consuman el encuentro y se quedan dormidos. El rey despierta —o tiene un mal presagio—, pide sus vestidos y nadie lo asiste. Pregunta por Gerineldo y no saben dónde está. Sospechando de él, se va a la alcoba de su hija y, cuando los ve como amantes y dormidos, piensa en matarlos, pero desiste y coloca su espada en medio como testigo y como amenaza por su honra perdida. El frío acero hace que se despierte la princesa y, temerosa, apresura a Gerineldo para que huya por el jardín. Allí lo sorprende el rey y Gerineldo intenta excusarse, pero el rey conoce la verdad y exige a su criado que se case con la infanta.

En otras versiones, Gerineldo se niega al matrimonio alegando ser de otra clase social o por no disponer de vestimenta adecuada o, más frecuentemente, por haber hecho un juramento ante la Virgen de no casarse con ninguna mujer con la que ya haya estado. En otro final, Gerineldo escapa de la prisión y abandona a la princesa deshonrada. Hay también un pliego del siglo XVI cuyo autor elabora una rocambolesca huida de ambos amantes a tierras lejanas, pero esa historia poco creíble no dejó huella en la tradición oral.



Toda la diversidad de desenlaces de este antiguo romance caballeresco, muy conocido en los Siglos de Oro, nos indica que el eje narrativo: las demandas amorosas de una mujer seductora hacia un hombre de clase social inferior, ha movido el interés de los oyentes durante siglos y en ámbitos geográficos dispares, por eso siguió imprimiéndose en pliegos hasta el siglo XX y continuó vivo en la tradición oral alimentando la memoria colectiva femenina. El número de versiones recogidas de la tradición oral se cuenta por miles.

Una tendencia muy generalizada y adecuada con su contenido es continuar la historia añadiendo el romance de *La condesita* o *La boda estorbada*, que veremos a continuación. A estas uniones de romances distintos, enteros o parciales, los investigadores las denominan ‘contaminaciones extrafabulísticas’. Así lo hemos recogido en Alcalá y precisamente la versión que incluyo en esta antología musicada recoge versos de varios romances distintos: además de la unión de *Gerineldo* y *La condesita*, los versos iniciales son del *Romance del prisionero*, que dota a la historia de un marco espacio-temporal; le siguen unos versos del *Romance del Conde Niño* y del *Romance del Conde Alarcos*, que ofrecen una justificación a los posteriores requiebros de la princesa a Gerineldo, puesto que la joven al escuchar su canto mágico ha quedado enamorada de él, de esa manera, su oferta amorosa está motivada. El gusto del pueblo es el que ha ido estableciendo estas uniones, que no resultan forzadas, pues consideraban que de esta forma el relato adquiriría mayor coherencia y, además, el anónimo autor no se iba a enfadar.

Esta historia se suele clasificar entre los romances carolingios, referidos a personajes y leyendas de la corte del emperador Carlomagno, temática muy abundante en la baladística europea. En este caso recrea

los amores de Emma, hija de Carlomagno, con su secretario, Eginardo o Eginhart. Las similitudes sonoras de ‘Eginardo’ y ‘Gerineldo’ son evidentes.

Como en mi *Romancerillo del Guadaíra* disponía de bastantes versiones y muy completas, en esta ocasión he preferido tomar el texto que me cantó Josefita Alcántara, con esas ‘contaminaciones’ tan interesantes, que he retocado en muy pocos versos. La aprendió siendo niña cuando servía como criada en la casa de una maestra de Alcalá que solía cantarla cuando hacía las tareas. La música que he elegido, además de su atractivo melódico, aporta otro emotivo ingrediente ya que me la facilitó Enriqueta López, la persona de más edad a la que entrevistamos, tenía entonces 95 años y estaba ya muy enferma. Había nacido en 1896 en Sevilla, y siendo niña la cantaba jugando “en la Puerta Osario, al lado de las cocheras de autobuses”. Aunque lo intenté, no tuve más ocasión de entrevistarme con ella. Este es un humilde reconocimiento a ambas señoras y a sus familias.

El texto que sigue me lo cantaron junto con el anterior, como un solo romance en todas las versiones, pero he preferido subdividirlo porque era muy extenso y también para poder mostrar otra de las músicas con las que se canta en Alcalá *La condesita*.

LA CONDESITA Y LA BODA ESTORBADA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

*La condesita, La boda estorbada, El conde Flores,
El conde Sol, El conde don Blas, El conde ausente* IGRH 0110

Ha mandado ‘*hacé*’ una guerra con Francia y con Portugal
y a Gerineldo lo nombran de capitán general.

Al enterarse la infanta no paraba de llorar.

—Si en seis años yo no vuelvo, niña, te puedes casar.

Han pasado ya seis años y siete van a pasar,
se ha vestido de romera y lo ha salido a buscar.

Lleva andados siete reinos y no lo pudo encontrar.

A la subida de un monte, abajo de una ‘*cañá*’
se ha encontrado un vaquerito con las vacas ‘*señalá*’:

—Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
que me niegues la mentira y me digas la verdad,
¿de quién es este ganado con tanto hierro y señal?

—No le digo la mentira ni le niego la verdad,
es del Conde Gerineldo que ya está para casar.

—Toma este doblón de oro y llévame a su portal.

—No, señora, no la llevo, que el ganado se me va.

—Si el ganado se te fuera, mi bolsa lo pagará.
La ha cogido por la mano y la ha puesto en el portal,
Ha pedido una limosna, por si se la quieren dar
y tuvo tan buena suerte que él se la salió a dar.

—¡Ay, qué cara más divina, ay, qué cara más igual
a una mujer que yo tuve en las tierras de allá!

—Si con dos cuartos me pagas, siendo mío el caudal...
¿tan desconocida estoy que no me conoces ya?

—¿Eres demonio, romera, que me has venido a buscar?

—No lo soy, Gerineldo, que soy tu mujer leal,
que en mis sábanas dormiste y en mi mesa te di pan,
y el hijo que me dejaste siete años tiene ya.

—Las fiestas y los torneos para otros quedarán,
que yo me voy a mi tierra con mi mujer natural.

Argumento de *La condesita*

Se pregonan una nueva guerra y Gerineldo, o un conde con otro nombre, debe ponerse al frente de sus tropas. Ante los peligros que se ciernen sobre su vida, da permiso a su mujer para que, si no vuelve en unos años, pueda casarse. Pasado ese tiempo, la condesa, que presiente que su esposo está aún vivo, pide permiso a su padre para ir a buscarlo vestida de peregrina.

Tras recorrer muchos reinos, reconoce en unas vacas, o en caballos, el hierro que los señala y pide al que los cuida que le hable del dueño y, como el criado le da noticia de que su señor está para casarse, le pide que la guíe hasta su palacio. Una vez en la puerta, simula que pide una limosna y tiene la fortuna de que es su esposo quien sale a darle una moneda, pero de poco valor, sin reconocerla. Tras quejarse de la limosna que le ha dado, él le pregunta por su procedencia y observa rasgos familiares; finalmente, la reconoce. En otras versiones el reconocimiento se produce tras mostrarle el vestido que le regaló, una joya o una señal. En algún relato, Gerineldo sufre un desvanecimiento ante la noticia y, en otras versiones, la novia interviene en el diálogo maldiciendo a la romera, que se justifica diciendo que es su mujer legítima. Tras anular la boda y los festejos, regresan juntos a su tierra para reencontrarse con su hijo.



Recordemos que nuestra versión alcalareña, tan completa, se presenta como segunda parte o desenlace del romance de *Gerineldo*, que es la tendencia más generalizada en la tradición oral moderna, y, aunque es fácil notar la diferencia de rima entre ambos: el primero lo hace en *—í-o* y *La condesita* rima en *—á*, su contenido lo percibimos como un único relato en verso.

Las primeras versiones conocidas de este tema las recogió en 1825, de forma casual, el bibliófilo Bartolomé José Gallardo estando preso en Sevilla cuando la escuchó cantar a dos presos, uno de ellos un gitano de Marchena. Otra versión la recogió el escritor costumbrista S. Estébanez Calderón en una fiesta flamenca en Triana (Sevilla), en 1847. De ninguna se tomaron notas musicales, solo el texto. Me gustaría pensar que la melodía que recogí a Enriqueta López, sevillana de finales de ese siglo,

conserva aún la esencia musical de ese romance, ya que textualmente no tienen muchas diferencias. Espero que así lo perciban los que escuchan esta grabación que presento.

Una historia con una estructura parecida a *La condesita*, en la que un conde es el que sale a buscar a su esposa vestido de peregrino, se imprimió en un pliego suelto en 1510 y fue incluido en el *Cancionero de Amberes*, de 1550. Quizá ese romance, *El Conde Dirlos*, fuera su precedente inspirador.

Como nota curiosa sobre *Gerineldo* y *La condesita* diré que, para documentar un importante trabajo que realizó don Ramón Menéndez Pidal en 1920, *Sobre geografía folklórica*²⁶, que pretendía analizar cómo se han difundido en los territorios hispánicos los romances a través del tiempo, tomó las diferentes versiones conocidas de estos dos romances y elaboró planos en los que comprobó las distintas variantes que se presentaban, dependiendo de las tres áreas geográficas donde se habían recogido. Sus resultados le permitieron elaborar un método de análisis de geografía folclórica donde exponía el proceso de recreación y consolidación de los motivos que se incluían en las diferentes versiones y los prototipos que generaban. Su estudio fue completado 30 años después por D. Catalán y A. Galmés en *La vida de un romance en el espacio y el tiempo*²⁷.

Hoy día disponemos de miles de versiones recogidas en todo el mundo y hay proyectos muy ambiciosos de catalogación del repertorio que se ha ido recuperando de la tradición oral en todo el ámbito panhispánico, que es de una riqueza incomparable y nos muestra la cercanía no solo idiomática sino cultural y, en cierta medida, ideológica que seguimos manteniendo con todos los países de habla española.

LA CASADITA DE LEJANAS TIERRAS

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

La casadina, La casada de lejos tierras,

El mal parto, La serranita IGRH 0155

Una casadita de lejanas tierras
con el pelo barre, con los ojos riega,
con la boca dice: “¡Quién fuera doncella!”
Sola va a la plaza, sola se pasea,
sola va a la misa, sola se gobierna
y a su maridito sus penas le cuenta.
A los nueve meses un dolor le entra,
un dolor tan fuerte que morir quisiera.
A la media noche un dolor le entra,
dolores de parto, no tiene partera.
—Maridito mío, si tú me quisieras,
a la tuya madre a llamarla fueras.
—‘Alevanta’, madre, deja de dormir,
que mi bella esposa ya quiere parir
y la luz del día ya está ‘pa’ venir.
—Que para o no para, que para un gigante
y cuando lo para se le vuelva sangre.
—Consuélate, esposa, con la Virgen Santa,
Mi madre no viene, no se halla en casa.
—Maridito mío, si tú me quisieras,
a la tuya hermana a llamarla fueras.
—‘Alevanta’, hermana, deja de dormir,
que mi bella esposa ya quiere parir
y la luz del día ya está ‘pa’ venir.
—Que para o no para, que para un varón
que se le atraviese por el corazón.
—Consuélate, esposa, con la Virgen Pura,
mi hermana no viene, tiene calentura.
—Maridito mío, si tú me quisieras,
a la mía madre a llamarla fueras.
—‘Alevanta’, suegra, deja de dormir,
que tu bella hija ya quiere parir

y la luz del día ya está ‘pa’ venir.
—Espérate, yerno, voy a abrir la puerta,
mientras yo me visto apareja la yegua.
Al ‘entrá’ en el pueblo se oyen campanas
y han preguntado que por quién doblaban:
—Una casadita de lejanas tierras
que ha muerto de parto por falta (de) partera,
por mala cuñada y maligna suegra.
—No tengo más hijas, que si las tuviera
no las casaría en tan lejas tierras,
no las casaría fuera de mi tierra.



Argumento de *La casadita de lejanas tierras*

Una joven recién casada se va a vivir a la tierra del esposo y se ve completamente sola en todas las situaciones de su vida cotidiana. Queda embarazada y, cuando se pone de parto, ruega al marido que traiga a la suegra para que la ayude, pero esta se niega deseándole un mal parto. Su marido regresa y se excusa diciendo que no estaba en casa. A continuación, la esposa vuelve a solicitar la ayuda de su cuñada, pero también esta se niega y la maldice. Nuevamente se disculpa el marido alegando que la hermana está enferma. Finalmente la joven parturienta suplica al esposo que vaya hasta su lejana tierra para traer a su madre. La recoge y salen en sus cabalgaduras sin demora —algunas versiones aumentan el dramatismo diciendo que se entretiene haciendo muchos preparativos antes de ponerse en camino—. Cuando ya están cerca del pueblo, oyen campanas de duelo. Al preguntar que por quién doblaban, les responden que ha muerto una joven de parto porque no ha contado con la ayuda de parteras ni de la suegra ni la cuñada. La madre se lamenta y reniega por haber permitido que se casara su hija fuera de su tierra. Otras versiones terminan con menciones a la misa por la difunta y al llanto de la madre y del esposo.



Este romancillo, como otros en versos de seis sílabas, no fue recogido en las colecciones del siglo XVI porque los editores preferían composiciones octosilábicas, pero son las muestras halladas entre los sefardíes de Oriente las que nos atestiguan su antigüedad, dado que son comunidades muy conservadoras de la cultura tradicional que sus antepasados llevaban cuando fueron expulsados de España.

Se han recogido versiones de este tema en la tradición oral de muchas zonas de España, Portugal y Brasil. Las versiones hispanas son todas hexasilábicas, pero las de lengua portuguesa presentan versiones también en octosílabos. La adaptación al habla de la zona hace que encontremos diferencias, por ejemplo, en los diminutivos: maridico, casadina, madrica (en Asturias y León) o casadiña, maridiño (Galicia, León).

En la versión que incluyo he preferido dejar la forma verbal arcaica “Alevanta” porque puede ser una señal de su antigüedad, no de un vulgarismo, y lo mismo ocurre en la expresión “a la tuya madre”. Otras versiones alcalareñas dicen “Levántate”, que gramaticalmente puede parecer más correcto y sin embargo musicalmente es peor, ya que el acento musical recaería sobre la tercera sílaba: “Levantate”. Esos cambios acentuales son frecuentes al cantar los romances porque el cantor va improvisando lo que recuerda del texto y adaptándolo a la melodía básica que le sirve de soporte melódico.

Las versiones de Alcalá son muy completas y nos hablan de unas informantes para las cuales los motivos que configuran esta historia son cercanos a sus sentimientos, ya que se identifican con el injusto sufrimiento de la protagonista por el enfrentamiento con la familia del marido, por eso la mantienen viva en su memoria. También colabora a este recuerdo la estructura poética repetitiva, concéntrica, de las distintas secuencias:

- 1) Diálogo de la joven con el marido, solicitando ayuda.
- 2) Diálogo del marido pidiendo ayuda a su familiar.
- 3) Diálogo del marido con su esposa para que se resigne.

Y así en tres ocasiones. Otro elemento que contribuye a la memorización es la sencillez de la melodía construida sobre 36 sílabas, es decir, seis versos hexasilábicos que forman una unidad con sentido completo textual y musical.

Como en el resto de las composiciones, a la melodía básica, que ha sido la misma en todas mis informantes, le he añadido, siguiendo su misma forma expresiva, una segunda melodía y también he introducido una frase musical que sirva de preludio y puente entre cada parte.

LAS SEÑAS DEL ESPOSO

Título que se le da en los romanceros tradicionales:
Las señas del esposo, La esposa fiel, La viuda fiel, El soldadito,
La vuelta del esposo, La ausencia... IGRH 0113

—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?
—No, señora, no lo he visto, ni sé las señas de él.
—Mi marido es un buen mozo, alto y rubio, aragonés,
y en la punta de su lanza mi pañuelo le bordé.
Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
si a los catorce no vuelve, a monja me meteré.
—Por la señas que me ha dado, su marido muerto es,
entre cuatro lo llevaban por la puerta del cuartel
y en su testamento dijo que me case con usted.
—No lo querrá Dios del cielo ni la reina Isabel,
una vez que yo enviude vuelva a casarme otra vez.
De las tres hijas que tengo, ¿con ellas qué voy a hacer?
Una a casa doña Juana, otra a casa doña Inés,
y la más chiquirritita con ella me quedaré
porque me lave, me peine y me sirva de comer.
—Alza los ojos, mi vida, alza los ojos, mi bien,
yo soy tu querido esposo, tú, mi querida mujer.

(El comentario sobre este tema lo haré después de añadir a continuación la misma historia con variantes. Estos dos romances se cantan con músicas diferentes y me ha parecido conveniente de nuevo mostrar no solo los textos distintos sino sus melodías respectivas para que se pueda comprobar la riqueza creativa popular y su variedad.)

ESTANDO YO EN MI PORTAL

Título que se le da en los romanceros tradicionales:
Las señas del esposo, La esposa fiel, La viuda fiel, El soldadito,
La vuelta del esposo, La ausencia... IGRH 0113

Estando yo en mi portal bordando paños de seda
vide 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?
—Tengo allí a mi maridito que tres años lleva en ella.
—Pues deme usted las señales, por si algún día lo viera.
—Mi marido es alto y rubio y es capitán en la guerra,
y en el puño de la espada lleva un pañuelo de seda
que le bordé cuando niña, cuando niña lo bordé,
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
Tres añitos lo he esperado y otros tres esperaré
y si a los siete no viene a monja me meteré.

—Ese hombre que usted dice muerto ha quedado en la guerra,
que yo le estuve alumbrando ‘pa’ que testamento hiciera
y en el testamento dice que me case con su prenda.
—Eso sí que no es verdad, eso yo nunca lo hiciera
y, con los hijos que tengo, yo vería lo que hiciera.
Uno lo meto en estudio para enseñarlo a leer;
otro se lo doy a mi padre para que se sirva de él.

—Alza los ojos, mi vida, si me quieres conocer,
que este del caballo blanco maridito tuyo es,
que me has guardado la honra como una buena mujer.



Argumento de *Las señas del esposo*

Una mujer le pregunta a un soldado que pasa por su puerta que si viene de la guerra, porque hace siete años que se fue su marido y no tiene noticias de él. El soldado le pide que le dé sus señas y ella va diciendo

algunas características físicas, que varían en las diferentes versiones, y añade datos de su ropa o del caballo o de sus armas. En otros muchos se menciona que ella le bordó un pañuelo y que lo lleva en la lanza o en la espada. El soldado le contesta que su marido ha muerto y, en ocasiones, da algún detalle de cómo ha sido, también se añade en otras versiones que en su testamento pidió que se casara con ella. La señora niega tal posibilidad y le dice que va a esperarlo el doble de años y, si no vuelve, se meterá en un convento, luego explica lo que va a hacer con sus hijos. Tras esta declaración, el soldado le descubre que es su esposo y le alaba su honestidad.

Así terminan muchas versiones, como la nuestra; sin embargo, en las versiones impresas antiguas hay una secuencia en la que el soldado habla mal de su marido —que es él mismo— diciendo que no murió en la guerra sino en una reyerta de taberna y que además tenía amantes. Esos descalificativos eran una prueba más para comprobar la reacción de la mujer y su fidelidad. Otra prueba consistía en preguntar reiteradamente a la mujer cuánto daría por recuperar a su esposo y ella iba ofreciendo diferentes posesiones.



En Alcalá de Guadaíra recogí dieciséis versiones de *Las señas del esposo* o *La esposa fiel*, con dos melodías muy diferentes como base musical: una cuyos versos riman parcialmente en asonante —é—a: *Estando yo en mi portal*, y otra que siempre rima en aguda —é, que es la forma del texto más antiguo, un pliego impreso en 1605 de Juan de Ribera, a la que he mantenido el título de *Las señas del esposo*. En su forma más abreviada, ha sido uno de los cantares infantiles preferidos por los niños para jugar a la rueda, al corro o a la comba.

Se clasifica este tema en el apartado de *Romances sobre la reafirmación de la familia* e incluye historias muy apreciadas por mis informantes: *La muerte ocultada*, *Don Bueso/Hermanas reina y cautiva*, *Las tres cautivas* y este de *Las señas del esposo*: son romances emotivos en los que prevalece la defensa de valores familiares.

Las mujeres y los niños son los dos sectores esenciales de la transmisión y han convertido esta fábula en el “primer romance de la tradición oral moderna”, según R. Menéndez Pidal²⁸, para quien los motivos comunes del folklore universal que contiene en sus raíces medievales

son comunes con otras baladas europeas sobre el tema odiseico de la fidelidad de la mujer: tras una ausencia prolongada por años, el marido va a ponerla a prueba y se presenta ante ella disfrazado de mendigo —o peregrino—, de la misma forma que ya se escenificaba en la *Iliada* cuando el héroe homérico Odiseo (Ulises) regresa a Ítaca tras veinte años de ausencia. Así comprueba la situación en que se encuentra su esposa, Penélope, y su honradez, pues está asediada por pretendientes que consumen sus bienes, a la espera de que tome nuevo marido, por eso Ulises acaba con ellos.

El origen de *Las señas del esposo*, según Pidal²⁹, se hallaba en una balada francesa, *Gentilz gallans de France*, del siglo XV. Otros investigadores apuntan a una canción italiana, *La prova*³⁰, y, asimismo, la tradición oral griega nos ofrece numerosas versiones con el mismo sustrato de motivos folklóricos y secuencias mencionados, lo que incide en la visión europea del tema.

Los versos iniciales que siguen pertenecen a la primera versión publicada por Juan de Ribera en un pliego suelto:

—*Caballero de lejas tierras, llegaos acá y paréis,
hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis,
Preguntaros he por nuevas, si mi esposo conocéis.*
—*Vuestro marido, señora, decid ¿de qué señas es?*
—*Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés, [...]*
—*Por esas señas, señora, tu marido muerto es:
en Valencia le mataron en casa de un ginovés.*

De forma similar a este romance, si se leen las dos versiones alcala-reñas comprobamos que la primera tiene una estructura dialogal, un juego de preguntas y respuestas entre la mujer y el soldado/marido, sin otra contextualización. Su rima siempre es en palabra aguda, en *—é*. Una de las dieciséis versiones que recogí mantiene además la mención a su muerte en Valencia:

—*Por las señas que me ha dado / su marido muerto es, /
a Valencia lo llevaron / a casa del coronel. //*

La segunda versión alcala-reña que incluyo no comienza en diálogo, la protagonista es la narradora que introduce el contexto y anuncia el

porqué del diálogo posterior. La rima de este romance es llana, en *–é–a*, en los versos iniciales, aunque después retoma de forma idéntica el diálogo con la rima aguda en *–é*. Conozco versiones gallegas y asturianas que mantienen la rima llana *–é–a* en todo el texto.

En la versión *Estando yo en mi portal* he dejado la forma verbal arcaica ‘vide’, porque es una muestra de su antigüedad. Una versión sefardí de Bosnia³¹ de hace cien años, vemos que también mantiene ese ‘vide’:

Por ahí pasó un caballero que a su marido asemejaba.
—Así bivas, caballero, así Dios vos dé bonanza,
¿si viteis a mi marido al Montesico de Francia?
—Bien lo vide, bien lo conozco, letra en mi mano daba.
Me dijo que os buscéis otro marido, que él ya se buscó otra dama.

En esta versión la rima cambia, es *–á–a*, y hay otras versiones judeo-españolas que riman en *–í*, indicio de tradiciones distintas.

Creo que las versiones alcalaíñas proceden de dos romances distintos de *Las señas del esposo* y que el segundo, de rima *–é–a*, pudiera ser una glosa o una recreación del primero, que mantenía la rima llana en todo el poema y las mismas secuencias narrativas. La popularidad y fuerza de los diálogos de la primera versión y quizá el atractivo musical de la segunda, hizo que ambas confluyeran y que se produjera una ‘contaminación’ textual y la existencia de versiones con melodías distintas condicionadas por la rima.

LAS TRES HERMANITAS CAUTIVAS

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

Las tres cautivas, A la verde, verde IGRH: 0137

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,
y a la más pequeña llaman Rosalía.

—Esas tres cautivas, ¿qué oficios tenían?

—La mayor amasa; la menor, cernía,
y la más pequeña agua les traía.

A los tres viajes que dio Rosalía
se ha encontrado un viejo en la fuente fría.

—¿Qué hace usted, buen viejo, en la fuente fría?

—Pues yo estoy buscando a mis tres hijitas
que las cautivaron cuando eran chiquitas.

—Esas tres hijitas, ¿cómo se llamaban?

—La mayor, Constanza; la menor, Lucía,
y a la más pequeña llaman Rosalía.

—Es usted mi padre y yo soy su hija...
Voy a dar aviso a mis hermanitas.

—¡No sabes, Constanza, no sabes, Lucía,
cómo he visto a padre en la fuente fría!

Constanza lloraba, Lucía gemía
y la más pequeña “¡callad! —les decía—,
si nos oye el moro estamos perdidas”.

A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a las tres cautivas.

El pícaro moro que oyéndola(s) estaba
en una mazmorra (a) las tres encerraba.
El pícaro moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó.



Argumento de *Las tres hermanitas cautivas*

Tres hermanas que estaban en campos de olivares fueron cautivadas por un moro, o por el propio rey moro, que se las entregó a la reina para que le hicieran los trabajos domésticos: cernir, amasar e ir por agua, u otras tareas similares, lavar, vestirla, barrer, fregar... Los nombres de las niñas también difieren de una versión a otra. Un día, yendo por agua a la fuente, la más pequeña se encontró a un anciano. En una de las versiones alcalareñas es un ciego. No se reconocieron al principio, pero haciéndole preguntas, la pequeña se da cuenta que es su propio padre, que nunca había dejado de buscarlas. Llena de alegría, fue corriendo a comunicárselo a sus hermanas, pero la reina o el propio rey escuchan la conversación y...

El desenlace difiere mucho de una a otra versión y recoge desde un final feliz de cuento hasta la más truculenta tragedia, así:

- 1) El rey moro —o raramente, la reina— se compadece y libera a las niñas, entregándoselas a su padre. En alguna versión incluso les ayuda a irse en un barco.
- 2) La reina las encierra y el rey las libera. A veces se dice que mata o ahorca a la reina para liberarlas.
- 3) Las devuelven a las mazmorras y siguen en su cautiverio al servicio de la reina mora.
- 4) El moro le quita la vida al padre de las cautivas.
- 5) La reina, o el rey, las manda matar. Alguna versión amplía la trama y el padre se venga matando a la reina mora.
- 6) El final más cruel cuenta que las entierran vivas.



Las tres hermanitas cautivas por su belleza y sencillez poética es uno de los romances que pasó al repertorio infantil y que solía incluirse en los textos escolares, junto con *El prisionero*, *El conde Olinos* o *Abenámbar*. La memoria tradicional se ha visto así reforzada y, en estos casos, resulta más difícil discernir si las versiones que se recogen en la tradición oral moderna en nuestra época han sido fruto de la herencia familiar y comunitaria o fruto de la lectura y el magisterio en la escuela.

Dijimos antes que los romances con versos de seis sílabas no fueron incluidos en las ediciones áureas y, dado que en este caso tampoco se han encontrado versiones entre los judíos de Oriente, se descarta su antigüedad y se piensa que pudiera ser una creación reciente de la que no conocemos el autor. El tema ha tenido una gran aceptación —en Alcalá se recogieron siete versiones muy completas— porque ha sabido adaptar con sencillez diversos motivos folklóricos como el rapto, la búsqueda, el encuentro, el reconocimiento, la fuga, y porque ha utilizado de manera muy natural recursos literarios habituales en la poética tradicional: paralelismos sintácticos y semánticos, combinaciones estróficas, repeticiones estructurales ternarias.

Aunque hay versiones que incluyen versos acabados en rima aguda en *—á* o en *—ó*, mayoritariamente este romancillo hexasilábico mantiene la rima asonante en *—í—a*, tanto en España como en América.

Las similitudes en el tema y en las secuencias y la carencia de huellas antiguas le sugieren a la doctora Anahory-Librowicz³² que este romance puede ser una creación de un autor del s. XVIII o XIX que siguió el modelo compositivo de otros romances de cautivos, como *Don Bueso*. A finales del XIX, en 1880, Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, publicó una versión recogida en Sevilla en la revista *La Enciclopedia*³³.

El estrofismo de este romance y su estructura repetitiva configuran sus características interpretativas. Su melodía básica se resuelve en 36 sílabas métricas, es decir, 6 versos. La variante también la he construido sobre ese número de sílabas.

YA SE VAN LOS CIEN QUINTADOS

Título que se le da en los romanceros tradicionales:
El quintado, Mes de mayo, La esposita IGRH: 0176

Ya se van los cien quintados, cien quintados a la guerra,
en medio de ellos va uno el que lleva la bandera
y el que más penita lleva.

Unos cantan y otros ríen, unos saltan y otros juegan,
tan solo aquel pobre quinto que pensativo se queda.
¡Cien quintados, a la guerra!

Le pregunta el capitán: —¿Por qué tienes tanta pena,
si es por padre o es por madre o es porque vas a la guerra?
—No lloro porque soy quinto ni porque voy a la guerra,
que el día que me tallaron fue mi boda y fue mi ausencia
y he dejado a mi mujer ni casada ni soltera.

—¿Tan bella es esa mujer que tanto te acuerdas de ella?
El retrato de su dama se sacó de su cartera
y al capitán se lo enseña.
Mira si sería guapa, mira si sería bella,
que hasta el mismo capitán se ha enamorado de ella.

—Coge el caballito y vete al lado de tu doncella
que por un soldado menos no se va a perder la guerra.

A eso de la medianoche él que llamaba a la puerta:
—Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, estrella,
que por tu cara divina me he librado de la guerra.



Argumento de *Ya se van los cien quintados*

Los soldados novatos, llamados popularmente ‘quintos’, se tienen que incorporar al ejército porque hay guerra. Muchos van alegres y se divierten, pero hay uno que está triste y pensativo. El oficial al mando

le pregunta por qué está apenado y el joven le responde que es porque tuvo que dejar a su esposa recién casada. Le muestra un retrato de ella y el oficial, que queda prendado ante la belleza de la muchacha, le permite al joven que regrese con su mujer. Algunas versiones más completas añaden la escena del soldado, tras su regreso, llamando a la puerta de su casa y la negativa de la mujer a abrirle, ya que no lo reconoce y, finalmente, el reencuentro y la alegría. A veces el soldado va vestido de mendigo o peregrino y pidiendo limosna, y la esposa pide a su madre que lo ayude, aunque la joven le dé su propia comida, en recuerdo de su marido ausente. Hay versiones en las que el soldado le ofrece al capitán una cadena de oro, regalo de su esposa, como pago por su licencia. Ese detalle va ligado después a la negativa de la esposa a abrirle la puerta cuando le pide como señal que le muestre la cadena que le regaló y él no puede hacerlo, aunque finalmente se produce el reconocimiento y el encuentro de los esposos.



Estas serían las diferentes versiones cuyo desenlace es feliz, pero la tradición ha hecho que, como en *Gerineldo* y *La condesita*, encontremos este romance ‘contaminado’ frecuentemente, es decir, unido con *La aparición* o *El palmero*, un romance muy antiguo, impreso a finales del siglo XV e incluido en obras de teatro del XVII, que da paso a una trama bien tejida y más dramática, como segunda parte; en ella, cuando viene de regreso el soldado, encuentra un espectro en el camino, que es su mujer que ha fallecido en su ausencia y, tras un enigmático diálogo, le pide que vuelva a casarse.

—¿Dónde vas, el escudero, triste cuitado de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi. [...]
Una visión espantable delante mis ojos vi. [...]
—No temas, el escudero, no ayas miedo de mí.
Yo soy la tu enamorada, la que penava por ti.
Ojos con que te mirava, vida, no los traigo aquí.
Braços con que te abraçaba so la tierra los metí.

(Se puede consultar en la web *Pan-hispanic ballad Project*.)

De las diez versiones alcalareñas solo dos mencionan esa ‘sombra negra’, aunque sin desarrollar ese argumento. El romance moderno *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, muy cantado por las niñas para jugar al corro, procede de una transformación (‘contrafactum’) de *La aparición* que se produjo a raíz de la muerte de la reina Mercedes en 1878:

—*¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas tú por aquí?*
Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.

En este sí que nuestras versiones alcalareñas del *Romancerillo del Guadaíra* desarrollan las secuencias del encuentro con la ‘sombra negra’ y el diálogo con ella:

Al bajar por un barranco una sombra negra vi,
mientras más me ‘arretiraba’ más se acercaba hacia mí.
—*No me ‘huigas’, Alfonso XII, no me ‘huigas’ tú a mí,*
que soy tu querida esposa que me vengo a despedir.
—*Si eres mi querida esposa echa los brazos hacia mí.*
—*Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di.*

Como vemos, un tema con una carga emotiva muy intensa que ha logrado sobrevivir desde finales del siglo XV, de manera individual o unido a otros, y que escritores del siglo XIX como Espronceda o Bécquer, imbuidos de su espíritu romántico, retomaron en alguna de sus secuencias para sus creaciones.

En esta ocasión, la versión de *El quintado* que incluyo en esta antología musicada no lleva la ‘contaminación’ habitual de *La aparición* y es parte del material inédito que tengo en mis grabaciones, que todavía es abundante, sobre todo en el apartado de romances de ciego. *Los cien quintados* me lo facilitó en 1996 la familia Manjón, de Alcalá, y me he inclinado por elegirla porque su agradable melodía es distinta de la habitual que suele tener un aire de marcha militar más conocida y acentuada, incluso se usaba para hacer la instrucción en los cuarteles:

Ya se van los quintos, madre, ya se van para la guerra,
ya se van para la guerra. El que va en medio de todos...

Es una versión bastante completa: mantiene la secuencia de la actitud alegre de los soldados, en contraste con el apenado quinto, y también la breve escena final de la puerta. Algunos versos aparecen truncados, con ocho sílabas, es decir, faltaría añadir el segundo hemistiquio para que se adapten a la música del romance que originariamente requería la repetición de cada verso para completar la melodía básica:

*Ya se van los cien quintados ya se van los cien quintados
cien quintados a la guerra cien quintados a la guerra.*

Por incluir los motivos del regreso, del peregrino y del no reconocimiento de la esposa, se suele calificar “de asunto odiseico”, (como *Las señas del soldado*). Está muy difundido en la tradición oral, aunque no aparezca en colecciones ni en pliegos de ediciones antiguas. Sí se ha documentado entre los sefardíes de Marruecos.

Su alta pervivencia pudo estar ligada a las fiestas de despedida de los ‘quintos’—jóvenes seleccionados para el servicio militar— cuyo nombre parece proceder de una antigua forma de reclutamiento iniciada en tiempos del rey Juan II, para contrarrestar la continua actitud levantisca nobiliaria, y fue consolidada por el ilustrado Carlos III, por la que, de cinco mozos aptos para el servicio de las armas, uno era reclutado. La ley permitía que los que tuvieran medios económicos evitaran el reclutamiento abonando una compensación económica o pagando directamente para que otro más pobre fuera en su lugar.

Las fiestas de los quintados servían de consolidación o inicio de los noviazgos y de rito de paso a la mayoría de edad. Las bromas, el vino y las canciones de todo tipo intentaban mitigar el momento amargo de la incorporación al ejército y, por desgracia, en muchas ocasiones, a la guerra. Las personas más mayores aún recuerdan esta celebración que se sigue manteniendo como ‘rito de paso’ en muchas regiones.

He eliminado en la interpretación de la música las repeticiones de cada verso, así se puede mantener todo el texto sin que parezca una historia interminable, y he adaptado la melodía original a esa nueva estructura, además he introducido variaciones y un interludio entre las partes.

EL CURITA ENFERMO Y LA CRIADA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:
El cura enfermo, El cura pide chocolate IGRH: 0177

Estando un curita malito en la cama
a la medianoche llama a la criada:

—¿Qué quieres, curita, que tanto me llamas?
—Quiero chocolate. —No, porque no hay agua.
—Coge el cantarillo y vete a buscarla.
—El pozo está seco, la sogá no alcanza.
—Tengo aquí un pedazo que mide dos cuartas.

Al tirar el cubo le picó una rana,
le picó con gusto, le picó con ganas.

A los nueve meses parió la criada
y ha ‘*teni(d)o*’ un curita con capa y sotana.

El cura le dice: —Le pondremos ama.
Y ella le contesta: —No me da la gana,
tengo yo dos pechos como dos tinajas
que derraman leche como fuentes de agua.

Esto era un curita malito en la cama
que a la medianoche llamó a la criada.



Argumento de *El cura enfermo y la criada*

Un cura llama a su criada, a la medianoche, para que le prepare un chocolate, porque dice que está enfermo en la cama. La muchacha pone excusas para no ir, pero el cura insiste y, como no hay agua, le manda que vaya a por ella al pozo, o a la fuente. En algunas versiones, le responde que el pozo está seco, o que es muy hondo, o que la sogá es corta, y el cura le da otro trozo para alargarla. Al tirar el cubo le pica una rana,

o una araña, y queda embarazada. En algunas versiones se dice cómo está a los tres meses, a los siete meses y, en todas, concluye que a los nueve meses parió la criada un ‘curita’, un niño con los atributos del curita. Las versiones más cortas terminan ahí y otras añaden la petición de encubrimiento del cura para que lo lleve a un orfanato o para ponerle un ama de cría, para guardar las apariencias, y la negativa de la muchacha, que alardea de sus atributos como mujer para criarlo sola.



Nuevamente nos encontramos con un romance hexasilábico no recogido en las ediciones antiguas, pero muy conocido en la tradición moderna, a pesar de que por su temática erótica y quizá anticlerical debía estar censurado públicamente por las ‘fuerzas vivas’ y autocensurado por los propios cantores en determinadas situaciones. A pesar de ello, la temática de las aventuras amorosas de los clérigos, desde Berceo y el Arcipreste de Hita hasta *La Regenta*, tiene un largo recorrido tanto en la literatura culta como en la menos erudita.

En esta ocasión la relación amorosa se presenta a través de símbolos y eufemismos: la cama, la enfermedad, el pozo, la fuente, el cubo, la cuerda, la rana, el agua, metafóricamente tienen connotaciones sexuales que obligan a una doble lectura irónica muy del gusto popular.

Son romancillos breves, pero las repeticiones de cada verso alargan el texto e incrementan su musicalidad:

*Estando un curita / estando un curita /
malito en la cama / malito en la cama / malito en la cama.*

De esa forma, en dos versos se reproduce toda la melodía y, aunque entre ellos textualmente no se percibe rima, las reiteraciones (–ita –ita y –ama, –ama, –ama) les dan una gran sonoridad y acentúan el ritmo, facilitando su aprendizaje.

Se trata de una canción lírica, con pinceladas ligeras, más que de un romance narrativo al uso. De hecho muchas versiones incorporan una especie de estribillo, al estilo de: *chiriví, chirivaina* o *chilindrón, dron, dron, chilindraina, chilindrón*, que se repite tras cada verso, convirtiéndolo en una estrofa musical completa de ritmo ternario.

A la música base le he hecho unas variaciones y un interludio entre cada parte, conservando el aire jocoso original.

LA DONCELLA GUERRERA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

La doncella guerrera, El caballero don Marcos,

La niña guerrera, La joven guerrera IGRH 0231

El rey publica un bando de Sevilla hasta Aragón:
“Todo el que no tenga un hijo pena de su perdición”.
En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios
y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.

A la más chica de todas le llevó la inclinación
de ir a servir al rey vestidita de varón:

—Padre, deme usted un caballo que a la guerra me voy yo
a pelear con el moro y a defender la nación.

—No, hija mía, no vayas, que te van a conocer
con ese pelo que tienes y esa cara de mujer.

—Padre, si lo tengo largo, recórtelo usted,
y con el pelo cortado un varón pareceré.

—¿Y esos ojos que tú tienes? Dirán que no eres varón.

—Padre, cuando a mí me miren, al suelo los echo yo.

—¿Y ese pecho que tú tienes? Dirán que no eres varón.

—Me pondré para mis pechos, un corsé ajustador.

Ha cogido su caballo y a la guerra se marchó,
siete años peleando y nadie la conoció.

Un día al entrar en palacio la espada se le cayó
y por decir: “pecador”, dijo: “pecadora, yo”.

El rey que la estaba oyendo la palabra le cogió.

—Madre, yo estoy muy malito, me voy a morir de amor,
que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.

—Convidala, tú, hijo mío, al jardín a pasear,
que si ella fuera hembra las flores le han de gustar.

—Ya la he convidado, madre, al jardín a pasear,
mientras yo cogía rosas, ella se subió al peral.

—Convidala, tú, hijo mío, a las tiendas a comprar
que si ella fuera hembra la seda le ha de gustar.
—Ya la he convidado, madre, a las tiendas a comprar,
yo me iba ‘pa’ la seda y ella se iba al puñal.

—Pues, convidala, hijo mío, a nadar contigo un día
que si ella fuera hembra desnudarse no querría.
Ya todos los caballeros por en medio del mar iban
y el caballero don Marcos en la orilla que suspira.

—¿Por qué suspiras, don Marcos? —¿Por qué voy a suspirar?
Tengo una pena muy grande que ya no puedo ocultar.
—Ay, madrecita, del alma, con el don me muero yo,
que el caballero don Marcos en mis brazos se rindió.



Argumento de *La doncella guerrera*

Un padre, que solo ha tenido hijas, se queja de su mala suerte y maldice a su mujer, porque no puede enviar a ningún hijo a la nueva guerra que se pregona y no podrá mejorar socialmente. La más pequeña de las siete le pide que no insulte a su madre y le dice que ella se vestirá como un varón y se irá de soldado. En algunas versiones, se especifica que le pide un caballo, para ir como caballero. El padre le recomienda que no vaya porque van a reconocer su pelo, sus pechos o su mirada de mujer. A cada una de esas objeciones la joven le ofrece una solución factible y finalmente se incorpora al ejército del rey. Tras ese planteamiento, se destaca que ha estado siete años peleando sin que nadie la conociera, pero un día estando en el palacio, se le cayó la espada al subir a su caballo y dijo una frase al estilo de estas: “pecadora yo”, “maldita sea yo”, sin darse cuenta de que había señalado su condición femenina. En muchas versiones esa frase es la justificación para que el hijo del rey se dé cuenta de que es “hembra y no varón” y ese es el nudo del relato. En otras es la mirada de la joven la que le indica su identidad. Enamorado de ella, pide consejo a su madre para descubrirla con claridad y poderle declarar su amor. Todas las pruebas a las que la somete, junto a otros caballeros, son actividades donde

mostrar capacidades y actitudes de hombre, pero la doncella gana a todos en destreza, capacidad física o actitud varonil, salvo cuando se tiene que desnudar, entonces se descubre su condición o a veces presenta la excusa de que ha recibido cartas de que su padre está gravemente enfermo y debe ir a verlo. Este romance-cuento suele terminar con el matrimonio de ambos o con la doncella rendida en los brazos del rey, aunque a veces se cierra con la burla de ella al irse alardeando de que nadie se había dado cuenta de que era mujer.



La doncella guerrera es un romance sobre la conquista amorosa muy recordado en Alcalá y con versiones bastante extensas, de hasta 80 versos octosílabos, aunque hay otras bastante breves pertenecientes al cancionero infantil y utilizada por los niños en sus juegos.

De ese tema de la muchacha que por conseguir honor para su familia se disfraza de varón para poder servir al rey como soldado, hay muestras poéticas y narrativas tanto en el folclore europeo como en el oriental y ha sido tratado argumentalmente por diferentes autores. Nuestro romance, a pesar de su evidente atractivo novelesco, no fue incluido en las colecciones de romances del XVI, pero sí han quedado huellas de su existencia en esa época, según Pidal en su *Flor nueva* (1973), en la obra *Aulegraphia* del comediógrafo portugués Ferreira de Vasconcelos y en un himnario —colección de himnos— sefardí oriental de 1599, donde se incluyen versos de *La doncella guerrera*.

La realidad también imita a la ficción y el conocimiento de la historia inspira la creatividad. Del siglo XV tenemos un nombre de mujer inscrito en la historia, Juana de Arco (1412-1431), llamada la *Doncella de Orleans*, que fue armada caballero y consiguió diversas victorias al servicio del rey Carlos VII de Francia. Su figura ha sido tratada ampliamente por la literatura. Más cercana geográfica y temporalmente nos resulta la llamada *Monja alférez*, la vasca Catalina de Erauso, en la primera mitad del XVII, religiosa dominica que, tras abandonar los hábitos, se disfrizó de hombre y pasó a América donde se alistó como soldado destacando por su valentía en la lucha contra los indígenas. Llegó a conseguir el grado de alférez. Al ser herida gravemente en un duelo, se descubrió su condición femenina. Posteriormente fue enviada a España donde recibió el reconocimiento del rey Felipe IV.

Además de las míticas amazonas griegas o de *Mulan*, leyenda china del siglo VI, hay constancia de mujeres guerreras reales tanto en la Grecia clásica, como en Roma, o contra Roma, en Japón o China... por tanto, el primer juglar, trovador o poeta que compuso nuestra *Doncella guerrera* tuvo modelos varios en los que inspirarse.

Una de las características del texto es que, salvo unos versos iniciales que presentan la situación desencadenante de la historia en forma narrativa, el texto es un extenso diálogo que se divide en dos partes:

1) El diálogo que establece la ‘doncella’ con su padre, para convencerle de que sí puede pasar por varón en la guerra ocultando sus atributos femeninos.

Le sigue un inciso narrativo en el que se explica el motivo por el que el rey descubre su condición de mujer.

2) El diálogo que mantiene el rey con su madre declarándole su enamoramiento de un soldado ‘con ojos de hembra’, y las sucesivas pruebas que la madre le propone para desvelar un secreto del que los receptores estamos avisados desde el principio.

Respecto a la rima vemos una clara división entre la que considero la rima originaria, asonante —*ó* en los versos pares, que encontramos en la introducción y en el diálogo con el padre, y la rima asonante en —*á*, que se utiliza en la parte de las pruebas, que son, en mi opinión, adiciones posteriores según el gusto del transmisor y de la época porque hay otras versiones que introducen rimas diversas precisamente en esa parte.

La melodía básica que he recogido en Alcalá está construida sobre cuatro versos —una copla o cuarteta asonantada— y dos frases musicales, una ascendente para los dos versos iniciales, que se va a repetir dos veces:

En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios
En Sevilla a un sevillano siete hijos le dio Dios

y otra frase descendente, de cierre, para los dos versos finales:

y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.

Así se cantaba todo el romance, los 78 versos que componen esta versión facticia que he hecho a partir de todos los textos que recogí

a mis informantes, más los 20 de las repeticiones, una canción muy adecuada por su extensión para ir andando o con marcha militar a conquistar Nueva España, pongo el ejemplo lejano de donde fue la “Monja alférez”, permítaseme la ironía. Y esa era la tónica de muchos cantos de romances, por eso, como ya expliqué, los músicos de la época cortaban, adaptaban, introducían diferencias melódicas y rítmicas cuando alguna buena música les atraía y, también por eso, los niños en sus juegos dejaban la canción en su esqueleto, en las cuatro ideas que les resultaban más sonoras y atractivas.

Para los impresores y escritores ya era otro cantar u otro leer: cuando un romance tenía un tema sugerente le hacían glosas, ampliaciones inacabables y construían una novela bizantina en verso que no había santo varón que pudiera memorizar, salvo algunos versos anecdóticos.

Por todo ello, conservando su esencia musical y su melodía original, le he hecho algunas aportaciones en cuanto a la estructura rítmica, buscando darle un aire más oriental y de raíz andaluza, y le he creado un interludio entre las diferentes partes y una frase melódica diferente que abarcaría dos cuartetos, sin repeticiones de versos, lo que permite aligerar la historia y hacerla más amena. Al menos esa ha sido la intención.

DON BUESO Y LA HERMANA CAUTIVA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

Don Bueso, La infantina, La hermana cautiva, La cristiana cautiva, Moralinda, Los dos hermanos, Al volver de los torneos IGRH 0169

La infanta se paseaba por una sendita arriba,
la cautivaron los moros día de Pascua Florida.
Su madre se ha vuelto loca, su padre llora y suspira,
las campanas de la iglesia tocaban de noche y día.

—Padre, deme su caballo, que voy a caballería,
voy en busca de mi hermana por si la encuentro algún día.

Un domingo de torneos marché a la morería
y vi a una mora lavando al pie de una fuente fría.
Yo le dije: —Mora bella, Dios te guarde, mora linda,
deja *bebe(r)* a mi caballo de ese agua cristalina.

—No soy mora, caballero, que soy de España nacida,
me cautivaron los moros día de Pascua Florida.
—¿Quieres venirte conmigo? Aquí en mi caballo irías.

—Caballero, ¿y estas ropas donde yo las dejaría?
—La de seda y la de Holanda, aquí en mi valija iría
y la que no valga nada río abajo la echarías.

—Y mi honra, caballero, ¿quién me la defendería?
—Con el filo de mi espada a mi cuerpo iría ceñida.
Yo te juro, mora bella, por mi hermanita María
de no tocarte ni hablarte hasta los montes de Oliva.

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 don Alejo y yo en su compañía.
—Si es verdad lo que me dices... ¡Virgen Sagrada María,
pensé que traía esposa y traigo una hermana mía!

—¡Ábrame las puertas, madre, ventanas y celosías
que aquí tiene usted la prenda por quien llora noche y día!
El padre que suspiraba y la madre que decía:
—Hija mía de mi alma, ¿dónde has estado perdida?
—Cuando ustedes me buscaban por toda la morería
a mí me tenían los moros en las mazmorras metida.



Argumento de *Don Bueso*

Una niña —o una infanta perteneciente a la nobleza o hija del rey cristiano— es capturada, o se ha quedado perdida en los campos, y es llevada como esclava al palacio del rey moro. Los padres la buscan desesperados y un hermano decide ir con la caballería para buscarla en tierra de moros. Algunas versiones añaden una secuencia en la que la reina mora a la que tiene que servir, temiendo que el rey la convierta en su concubina, la alimenta mal y le manda hacer los trabajos más duros para deteriorar su belleza, durante años, sin conseguirlo. En algún texto son los celos de las hijas de la reina los que provocan el maltrato. Todas las versiones incluyen el encuentro del caballero con esa ‘mora bella’ en la fuente, o en el río, donde ella lava las ropas de sus amos. Algunas versiones comienzan a partir de esa escena. Ese día festivo, de torneos, él le pide a la ‘mora linda’ que deje beber a su caballo y ella le responde que es cristiana cautiva desde niña. El joven le dice que si quiere volver a España puede llevarla en su caballo y, ante la desconfianza de la muchacha, le dice que se lleve la mejor ropa que está lavando y jura por su espada que respetará su honra hasta que llegue a su tierra —ya que después dirá que pensaba en ella como una posible esposa—. Entonces, acepta la muchacha y, cuando llegan hasta una tierra que le resulta familiar, da muestras de alegría o pena porque allí iba con su padre y con su hermano a cazar y, tras dar otros detalles, se produce el reconocimiento (anagnórisis) de ambos hermanos. El joven anuncia a sus padres el rescate de su hermana y se desata el contento de todos. Aquí suelen terminar muchas versiones, como las nuestras; otras continúan el desenlace con las preguntas de la madre sobre su honra, sobre el lugar dónde ha estado e incluso hay algunos romances-cuentos, procedentes de reelaboraciones más modernas de cantares de ciego, en las que la

muchacha pide volver a la morería porque tiene a un hijo allí o porque los moros la habían tratado muy bien y eran ricos o incluso podrían ayudar a sus padres.



Esta es una historia de larga y fructífera trayectoria de la que son buena muestra las quince versiones que recogí en Alcalá de Guadaíra tan completas en secuencias y motivos específicos y simbólicos, todas ellas octosilábicas y con rima asonante en —*í*—*a*, que se cantan con dos melodías diferentes.

Aunque no hay ediciones antiguas que lo recogieran por escrito —quizá porque inicialmente era hexasilábica y, como ya hemos explicado, los editores rehuían de los romancillos de seis sílabas—, las pruebas de su antigüedad las encontramos entre las comunidades judías de Oriente y de Marruecos donde se ha conservado con las dos métricas y con relatos muy completos, y de igual forma en todo el ámbito hispánico.

En diversos países europeos se conocen baladas similares a este romance odiseico arquetípico, es decir, modélico, porque recoge el cautiverio, el sufrimiento, el rescate, el regreso y el reconocimiento.

Menéndez Pidal³⁴ demostró que su origen primigenio era un poema épico austriaco del siglo XIII que cuenta cómo la princesa Kudrun es raptada por un pretendiente al que había rechazado y llevada a su lejano país donde tiene que hacer los trabajos más duros, mandados por la madre de su raptor, como castigo para doblegarla o para dañar su lozanía y belleza. Estando un día de invierno lavando la ropa en la playa, llegan a rescatarla su hermano y su amado, pero no la reconocen inicialmente, después sí y se marcha con ellos dejando que las ropas sean arrastradas por las aguas. Todas esas secuencias son compartidas con nuestro romance, pero otras no fueron incluidas, como la venganza contra los secuestradores de Kudrun.

De la misma forma que hemos visto textos de romances ‘contaminados’ por otras historias o formados por la unión completa de dos —porque en la tradición oral no hay que pedir permiso a ningún autor para modificar su obra— quien la ha aprendido de sus abuelos o padres o vecinos asume que es tan suya como del resto de la comunidad, con la melodía con que se canta pasan cosas parecidas:

- un mismo romance puede cantarse con melodías distintas, a veces con modificaciones leves entre una u otra, pertenecientes a una misma ‘familia’, o con estructuras musicales radicalmente distintas.
- una misma melodía puede usarse para cantar muy diferentes romances, porque el esquema métrico, en octosílabos o en hexasílabos, lo permite y el informante asegura que así se lo cantaban a él. La memoria y el oído musical del informante es lo que en último término fideliza o tergiversa la interpretación de la melodía.
- hay zonas donde predomina una melodía para un romance y en pueblos próximos se ha escogido tradicionalmente una distinta.
- hay melodías de romances andaluces que son idénticas, por ejemplo, a las de Galicia o Hispanoamérica, y solo la manera de interpretarlas produce la impresión de que son diferentes.
- la melodía del romance suele tener dos partes complementarias una ascendente y otra que da respuesta y cierra en descenso, abarcando cuatro o seis versos, pero si es necesario se alarga la frase musical para incluir alguna idea completa con más versos.
- hay romances que se han reducido hasta convertirse en canciones breves e incluso, en ocasiones, incorporan algún tipo de estribillo.

Estas observaciones, incompletas, pueden aplicarse al repertorio alcalaño en todas sus apreciaciones y, en particular, nuestro *Don Bueso*, que comparte algunas de ellas, ha sido escogido por la antigüedad de su texto y por la belleza de su melodía.

AGUJAS DE ORO DE SANTA ELENA

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

*Santa Irene, Santa Elena, Santa Iria,
Muerte de Elena, Rapto de Elena* IGRH: 0173

Estando tres niñas bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata,
pasó un caballero pidiendo posada:

—Si mi madre quiere, yo, de buena gana.

Le puso la mesa en medio (de) la sala,
mantiles de hilo, cubiertos de plata.
Le puso la cama en medio (de) otra sala,
colchones de plumas, sábanas de Holanda.

A la media noche fue y se levantó,
de las tres que había, a Elena escogió.
La montó a caballo y se la llevó
y, en medio de unos montes, allí la bajó.

—Di, niña bonita, tú cómo te llamas.

—En mi casa, Elena, y aquí, desgraciada.

Cogió un cuchillito, allí la mató,
hizo un (a)gujerito y allí la metió.

Al año siguiente por allí pasó,
cogió una ramita y Elena salió.

—Perdóname, Elena, por lo que te hice,
dame la manita y seremos felices.

Argumento de *Agujas de oro de Santa Elena*

En las versiones más completas, un caballero pide posada en una casa, o en un castillo real, se la conceden y, al ver la belleza de la hija, pide casarse con ella, pero el padre —o el rey— se niega porque la van a meter a monja. Aquella noche, con la ayuda cómplice de la criada, rapta a la muchacha, se la lleva lejos y en un monte abusa de ella —en otras versiones intenta abusar, sin conseguirlo—, luego la degüella y la entierra. En aquel lugar se forma milagrosamente una ermita con cada parte del cuerpo de la joven. Pasado el tiempo, vuelve allí el asesino y por un pastor se informa de que aquella ermita es de Santa Elena. Decide entrar para pedir perdón, pero ni la santa ni Dios lo perdonan sino que, como castigo, queda convertido en un candelero del altar y su alma se va al infierno. Las versiones infantiles, hexasilábicas como las de Alcalá, mucho más reducidas, no mencionan los abusos de la mártir, ni muchas veces la ermita, además la aparición milagrosa de la santa se produce cuando tira de una ramita o de la rosa de un rosal que creció donde la enterraron.



Si alguien lee o escucha por primera vez nada más que la escueta versión infantil de este romance, seguramente no se le ocurriría pensar que es un romance religioso sino más bien una fantasiosa o casi absurda canción de raptó de doncella con motivos maravillosos o sobrenaturales; sin embargo, su origen parece estar en la leyenda de Santa Iria o Irene, santa y mártir portuguesa del siglo VII.

La imaginación popular ha realizado unas modificaciones de carácter mitológico a la leyenda originaria que nos contaba que en el año 653 un gentil-hombre despechado manda asesinar a la bella y joven monja Irene porque no quiere casarse con él ni romper su voto de castidad. Tras arrojar su cuerpo al río, las aguas del Tajo la arrastraron hasta Escalabis, allí se abrieron las aguas de su cauce milagrosamente y apareció el cuerpo de la santa en un sepulcro labrado por ángeles. Desde entonces la villa comenzó a denominarse Santa Irene, luego ese topónimo se fue modificando hasta contraerse en Santarem.

Tanto por el origen del personaje y de la leyenda, como porque hay multitud de versiones portuguesas en la tradición oral, siempre se ha

defendido que el romance es de creación luso. Se cree que al pasar a España se adoptaría el verso octosílabo, más común en nuestro romancero, y se construirían versiones muy completas y detalladas.

Dado que no hay versiones andaluzas octosilábicas, valga de ejemplo esta magnífica versión vallisoletana³⁵:

*En casa de los mis padres, un traidor pidió posada
y mis padres, como nobles, al momento se la daban.
De las tres hijas que tiene, le pidió la más mediana:
—Mi hija no se la doy. Mi hija no está casada,
que la voy a meter monja del convento santa Clara—.
El traidor, que ha oído esto, ha intentado de robarla.
No la ha sacado por puerta ni tampoco por ventana,
la sacó por un balcón al favor de una criada.
Han andado siete leguas sin hablar una palabra
y, de las siete a las ocho, estas palabras hablaban:
—¿Cómo se llama la joven? ¿Cómo se llama la dama?
—En casa de los mis padres Elenita me llamaban,
ahora, aquí, por estos montes, Elena la desgraciada—.
El traidor, que ha oído esto, ha intentado de matarla:
la ha bajado del caballo y a la tierra la arrojaba,
la ha cortado la cabeza y a un peñasco la tiraba.
De ella se formó una ermita muy blanca y muy dibujada;
de los huesos, las paredes; de las costillas, bisagras;
de las cejas de sus ojos, tejas para retejarla.
Pasa tiempo, pasan años, y el traidor por allí pasa:
—Dime, pastorcito, dime, que tu rebañito guardas,
de quién es aquella ermita tan blanca y tan dibujada.
—Pues es la de santa Elena, que allí murió degollada.
—Pues si es la de santa Elena, vamos a entrar a rezarla.
¿Me perdonas, santa Elena, que yo fui tu amor primero?
—No te perdono, no, no, ni tampoco el Dios del cielo.
Vete a aquel altar de allí y servirás de candelero—.
La figura allí quedó pa que sirva de escarmiento;
la figura allí quedó, cuerpo y alma, en los infiernos.*

(Se puede consultar en la web *Pan-hispanic ballad Project*.)

Aunque versiones octosilábicas sí se recolectan en muchos países de habla hispana, las más difundidas son las de versos hexasilábicos, como las siete recogidas en Alcalá. Son composiciones breves dotadas de un lírico e inexplicable misterio, que las niñas cantaban en sus juegos sin preocuparse de buscar una explicación lógica a los versos que entonaban. En nuestras versiones, además de no mencionar las escenas escabrosas del abuso, dos de ellas silencian además que el raptor degüella a Elena y simplemente dicen que la deja abandonada en el monte:

*La montó a caballo y se la llevó,
al bajar de un monte allí la dejó.*

Quizá los informantes al recrearla han querido suavizar la imagen del asesinato o solo hacer más verosímil la historia eliminando el elemento sobrenatural de la resurrección:

“tiró de una ramita / y Elena salió”.

En la versión que he incluido en esta antología sí he querido reflejar los motivos más habituales del romancillo infantil adaptado a los moldes tradicionales, tal como predomina en nuestra tierra, con versos ‘formulaicos’ (usados de la misma manera o parecida en diferentes textos) como “*agujas de oro, /dedales de plata*”, “*manteles de hilo, cubiertos de plata*”, “*colchones de plumas, / sábanas de Holanda*”, estructuras bimembres y paralelísticas que valen para contextualizar este y otros muchos romances.

Su melodía básica se desarrolla en solo cuatro versos de seis sílabas, que se repiten de dos en dos:

*Estando tres niñas bordando corbatas,
estando tres niñas bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata,
agujas de oro, dedales de plata.*

Los dos primeros tienen la misma melodía, con las notas finales en ascenso, y los dos de cierre repiten la melodía en descenso.

Esa es la esencia de la canción, que mantengo, aunque le he proporcionado un ritmo más oriental y he construido otra melodía, que actúa como respuesta de la anterior, pero sin repeticiones de versos, para aligerar el tema.

LA NOVICIA ARREPENTIDA

No se trata de un romance sino de una canción lírica tradicional,
que entraría, por su temática, en el mismo grupo que
el romance tradicional *La monja por fuerza* IGRH 0225

Desde chiquitita me fui a un convento,
con mucha alegría, con mucho contento,

pero la alegría pronto se acabó.

*¡Malhaya mi padre que no me casó,
ay, con aquel moreno que quería yo!*

La madre abadesa me compraba anises,
ella me los daba cuando estaba triste.

Casadita, sí, eso sí; pero moza, no, eso no.

*¡Malhaya mi padre que no me casó,
ay, con aquel moreno que quería yo!*

Si yo me casara y tuviera hijos
yo los criaría con mucho cariño.

Casadita, sí, eso sí; pero moza, no, eso no.

*¡Malhaya mi padre que no me casó,
ay, con aquel moreno que quería yo!*

La madre abadesa se fue con el cura
y a mí me dejó en una sala oscura.

La madre abadesa, ¡qué lista salió!,

*se fue con el cura y ahora me voy yo
¡ay!, con aquel moreno que quería yo.*

Argumento de *La novicia arrepentida*

Una joven va contando en primera persona que entró en un convento siendo niña y llena de ilusión, pero al poco tiempo perdió la alegría y deseó haberse casado con un joven al que quería. No da explicaciones de su desencanto, solo maldice al padre por esa imposición. A pesar de que la madre abadesa la trataba muy bien e intentaba consolarla, la niña seguía soñando con ser casada y tener hijos. Por eso, cuando la abadesa se fue con el cura, ella decidió escapar también para reencontrarse con su enamorado.



Nuestra *Novicia arrepentida* parece que está construida métricamente en función de la simpática melodía ternaria y alegre con que me la cantaron las hermanas Carmen y Nicolasa García Martínez, en 1993, todo encaja a la perfección y el interludio y la variación que le he añadido, modestamente creo que potencia su melodía básica.

Solo con observar el agrupamiento de los versos en el texto —que he querido reflejar gráficamente— vemos que este tema no es un romance sino una canción con estribillo: los versos son de seis sílabas y su rima asonante en los pares cambia para cada estrofa de cuatro versos (cuarteta asonantada); va seguida de dos versos de enlace que dan paso al estribillo, marcado en cursiva, con el cual comparte su rima asonante en *-ó*, en los pares. Su esquema sería:

6 + 6 **a** 6 + 6 **a** // 6 + 6 **b** [*-ó*] / Estribillo: 6 + 6 **b** [*-ó*] //

El título de *La novicia arrepentida* es creación mía, se lo puse a esta canción en mi *Romancerillo del Guadaira* para que se distinguiera de otros temas que comparten parte del contenido, que se nombran como *Monja por fuerza*.

(Ha sido acertado, porque ya ha sido utilizado por otros investigadores, aunque no citen a quién se debe esa denominación. Aprovecho para pedir perdón porque yo habré hecho lo mismo en alguna ocasión, sin darme cuenta.)

La misma coincidencia ocurrió con los romances *La hermana cautiva*, *Las tres cautivas* o *Hermanas reina y cautiva* que tienen en común la situación de cautiverio para tres relatos distintos.

La monja por fuerza —en versos de ocho sílabas con rima asonante en los pares— es claramente un romance por su estructura métrica y, por su contenido, es una historia distinta, aunque coincida con *La novicia* en su comienzo cuando trata la historia de una muchacha forzada por sus padres a entrar en un convento para apartarla de un joven que no les resulta adecuado para ella.

Todas las secuencias que siguen no están en *La novicia* y contienen una carga elevada de simbolismo: los padres la meten en un coche y la pasean por diferentes sitios para que se despidan de amigas y conocidos, luego la llevan al convento y se describe el proceso de recepción que hacen las monjas a las nuevas que van a profesar: le quitan las joyas y los vestidos y le cortan el pelo y se lo entregan al padre. A veces se dan detalles de las privaciones a las que la someten en el convento. Algunas versiones terminan despidiéndose de sus allegados y en otras ve al novio desde la ventana y le pide que la saque de allí, incluso se añade un final trágico.

Es el sometimiento de la mujer a la autoridad paterna, el hombre, y de las leyes establecidas, religiosas o civiles, incluyendo ahí a las mujeres de las clases sociales más elevadas, hasta reinas apartadas del poder porque molestaban al poder fáctico masculino.

Veamos una versión bastante completa de este romance que recogió José Manuel Fraile Gil en la provincia de Cáceres³⁶:

*Estando yo enamorada de un pulidito mancebo,
me quieren meter mis padres monjita de un monasterio.
Una tarde de verano me sacaron de paseo
mis padres y mis padrinos, los principales del pueblo.
Al revolver de una esquina estaba un convento abierto,
eran las puertas de bronce y los umbrales de hierro.
Salieron todas las monjas, todas vestidas de negro,
con las velas encendidas como si fuera un entierro,
me cogieron de la mano y me metieron adentro.
Me sientan en una silla y allí me cortan el pelo,
me empiezan a desnudar mis sayas y mis aseos:
mis enaguas coloradas, mi jubón de terciopelo,*

*pendientes de mis orejas, aderezos de mi cuello;
 me empezaron a quitar anillitos de los dedos.
 Lo que más sentía yo era mi mata de pelo,
 se lo mandan a mis padres metido en un guardapelo.
 Me sacaron pa comer rebajillos de pan tierno;
 como no tenía gana yo traspasarlos no puedo.
 Me salí a los miradores, vide pasar a mi dueño.
 —¡Sácame de aquí, mi vida! ¡sácame de aquí, mi dueño!
 Que yo no quiero ser monja, por fuerza no quiero serlo.*

La similitud de motivos entre el romance y la canción ha hecho que en la tradición oral se encuentren versiones del romance con la adición (‘contaminación’) de coplas de *La novicia*, así como de otras coplas con ese motivo común.

A pesar de no estar documentado en los Siglos de Oro, esa temática de la mujer forzada por los padres a aceptar un rol contra su deseo pertenece al folclore internacional y en nuestra lengua se inserta en una larga tradición enraizada en la época medieval, que ha llegado hasta nuestros días en forma de romance infantil de juego.

Esta versión que recogí en Morón³⁷ en 1988, entra en ese apartado del romancero:

*Yo me quería casar con un mocito barbero
 y mi madre me decía: “Monjita del velo negro”.
 Una tarde verano me sacaron de paseo
 y al revolver de una esquina me encontré un convento abierto.
 Salieron todas las monjas, todas vestidas de negro,
 con las velas encendidas como si me hubiera muerto.
 Me agarraron de la mano, me metieron más ‘pa’ adentro,
 empezaron a quitarme las alhajas de mi cuerpo;
 lo que yo sentía más... que me cortaran el pelo.
 El pelo me lo cortaron y a mi padre se lo dieron.
 —Padre, dale usted memoria a las amigas que tengo
 y si preguntan por mí, dile usted que yo me he muerto.*

Esta es una versión bastante más reducida, pero conservando los motivos esenciales, la expresión coloquial y la dureza del argumento, que no olvidemos que era cantada por las niñas al corro o a la comba.

Además de ser un canto a la libertad de la mujer, *La novicia arrepentida* tiene rasgos estilísticos propios muy destacados: por una parte la utilización de expresiones arcaicas como ‘*malhaya*’ (mal encuentro, mal halle), también la mención a los ‘*anises*’ (confitura) son elementos que nos hablan de su antigüedad, así como el eufemismo cariñoso ‘*moreno*’, que se solía usar en el Siglo de Oro, atribuido al joven, en lugar de ‘negro’.

Pondré solo un par de ejemplos al respecto, porque hay muchísimos. Recuerdo los versos de Quevedo en su poema satírico, cruel para nuestra mentalidad, de *Boda de negros*³⁸ donde dice:

*Tan pobres son que una blanca no se halla entre todos ellos,
y por tener un cornado casaron a este **moreno**.
Él se llamaba Tomé, y ella Francisca del Puerto,
ella esclava y él esclavo que quiere hincársele en medio.*

Asimismo, en 1615 su “amigo” Góngora hace una parodia del habla de los negros en una composición navideña³⁹:

—¿Entraste?
—Sí, e maliciosa
a mula con cox me tiró.
—Caya, que no fu cox, no.
—¿Pos qué fu?
—Invidia, **morena**.

Así que cuando la niña dice:

*Malhaya mi padre / que no me casó
ay, con aquel **moreno** / que quería yo.*

Nos está explicando que la motivación de los padres para oponerse a su relación amorosa y a enclaustrarla era la raza del joven, porque era negro y quizá todavía esclavo, como los de la época imperial, o con seguridad de clase inferior, condición que compartiría el rechazado ‘barbero’ del que estaba enamorada la *Monja por fuerza*.

Un ingrediente muy destacado en *La novicia arrepentida* es su matiz burlesco y satírico (“*la madre abadesa, ¡qué lista salió!*”) y sobre todo

anticlerical, que seguramente produjo su silenciamiento por parte de la censura o el temor a la Inquisición en muchos momentos de nuestra historia: la madre abadesa y el cura que se van juntos y abandonan los hábitos, ejemplo y estímulo para nuestra novicia rebelde y otras colegas, con ser una decisión posiblemente muy natural a nuestros ojos, produciría mucha desazón a la jerarquía eclesiástica de otras épocas afortunadamente ya pasadas, en parte.

Sin embargo, ese hecho me suscita mayor interés folclórico y sociológico por saber cómo fue el proceso de transmisión que llevó a que unas niñas aprendieran en los años veinte esta jocosa canción y la conservaran oculta en su memoria durante los años grises del nacional-catolicismo, hasta mi encuentro con ellas en los años noventa.

Como tantas otras cosas, no lo podré averiguar; lo dejo a vuestra imaginación y entendimiento.

DAME LA MANO Y LA FLOR (Escogiendo novia)

Título que se le da en los romanceros tradicionales:

*Escogiendo novia, Buscando novia, A la cinta cinta de oro,
A la quinta quinta, La niña y el caballero (Hilo de oro) IGRH 0224*

A las puertas de palacio de una señora de bien
llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
Como el oro es su cabello, como la nieve su tez,
sus ojos como dos soles y su voz como la miel.

—Deme usted un vaso de agua, que vengo muerto de sed.

—Ahora mismo, caballero, ahora mismo os la traeré,
la cogieron mis tres hijas a punto de amanecer.

*Dame la mano,
dame la mano y la flor
que te doy mi amor.*

—¿Son hermosas vuestras hijas? —Como un sol de Dios las tres.

—Decidme cómo se llaman, si en ello gusto tenéis.

—La mayor se llama Elena; la segunda, Isabel;
la más pequeña de todas Rosalinda la nombré.

*Dame la mano,
dame la mano y la flor
que te doy mi amor.*

—Decid a todas que salgan, que las quiero conocer.

—La mayor y la mediana al punto aquí las tendréis,
(a) la más pequeña de todas, por favor, la perdonéis,
por vergüenza y cobardía no quiere dejarse ver.

—Lindas son las dos que veo, lindas son como un clavel,
pero más linda será la que no se deja ver.

*Dame la mano,
dame la mano y la flor
que te doy mi amor.*

A las puertas de palacio de una señora de bien
llegan siete caballeros siete semanas después.

—Tres hijas como tres soles me han dicho que vos tenéis,
la más pequeña de todas, por favor, me la entreguéis,
que en los palacios reales va a casarse con el rey.

*Dame la mano,
dame la mano y la flor
que te doy mi amor.*



Argumento de *Dame la mano y la flor*

Fatigado y sediento del camino, llega a las puertas de un palacio un atractivo caballero en su caballo y pide a la señora de aquel lugar que le dé un vaso de agua. Ella se la trae y, para ponderar su frescura, dice que la habían recogido sus hijas al amanecer. El caballero pide conocerlas, pero solo salen dos, muy hermosas ambas, porque la tercera hermana es muy vergonzosa. Agradecido, prosigue su camino el caballero. Siete semanas después se presenta una comitiva en el palacio y dirigiéndose a la señora le reclaman a esta tercera hija porque el rey quería casarse con ella.



La historia se construye con elementos folclóricos presentes en muchas baladas europeas tradicionales. En las colecciones de romances suele titularse actualmente como *Escogiendo novia*, porque al ser su contenido similar a un romance tradicional conocido como *Hilo de oro*, del que procede, se han confundido ambas denominaciones en muchas publicaciones.

Este cuento infantil en verso, lleno de tópicos de la literatura de princesas y de moralina e imitando una forma de expresión arcaica y cortesana del teatro áureo, tiene un recorrido interesante en su difusión y tradicionalización que quiero comentar, sin extenderme demasiado, siguiendo en parte las explicaciones de Ana Pelegrín en su interesante estudio *Romancero infantil*⁴⁰ (1989).

El texto original de *Escogiendo novia* es del autor bilbaíno Antonio de Trueba, que publicó un poema titulado *A la quinta quinta*⁴¹ en diversas revistas y en su libro *Mari-Santa* (de 1874). En un capítulo sobre los cantos infantiles, critica el contenido poco apropiado de algunas canciones tradicionales que las niñas enseñaban a los niños que cuidaban, por ejemplo *La malcasada*, y a continuación incluye su texto como modelo a seguir. El mismo autor indica que debe cantarse con la melodía de un romance tradicional que es conocido como *Hilo de oro*, que comenzaba *A la cinta, cinta de oro / y a la hoja de laurel*. Su intención era ofrecer a los niños en sus juegos un texto más moral, sin las expresiones mal sonantes que, a su juicio, el romance tradicional contenía.

Su cantar *A la quinta quinta* comenzó pronto a hacerse muy popular por toda España y América y a enseñarse en las escuelas a través de los libros de lectura y fue pasando a la tradición oral de muchos países de habla española.

Las pocas modificaciones en los textos recogidos respecto al poema original son signo de que llevaba poco tiempo transmitiéndose, sin embargo, el olvido por parte de los informantes de que tenía un autor conocido era un claro indicio de su proceso de tradicionalización. Entonces pasó a ser clasificado en los romanceros como *Hilo de oro*, como su antecesor, o como *Escogiendo novia*. Si nos remontásemos al origen de los romances más antiguos y venerables muchos habrán seguido un proceso parecido en su divulgación hasta pasar a ser propiedad de la voz del pueblo.

Estas que siguen son dos versiones extremeñas de *Hilo de oro* editadas por Demófilo en su revista *Biblioteca de las tradiciones populares españoles*, en 1883, la primera es de Zafra:

- De Francia vengo, señores, de por hilo portugués
y en el camino me han dicho buenas hijas tiene usted.
- Que las tenga o no las tenga, yo las sabré mantener
con un pan que Dios me ha dado y otro que yo ganaré.
- A Francia vuelvo, señores, **a los palacios del rey,**
que las hijas del rey moro no me las dejaron ver.
- Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,
de las tres hijas que tengo, tome la que guste usted.
- Esta tomo por esposa, por esposa y por mujer;

me ha parecido una rosa, me ha parecido un clavel.
—Lo que le encargo, señores, que me la traten muy bien.
—Bien tratadita, señora, bien comidita también:
sentada en silla de plata haciendo puños de ré,
azotitos con correa cuando lo sea menester.

Y la segunda de Mérida:

—De Francia vengo, señores, de por hilo portugués;
en el camino me han dicho que tres hijas tiene usted.
—Que las tenga o no las tenga, que las deje de tener,
medio pan que yo tuviere con ellas lo comeré.
*—**Muy enojado me voy a los palacios del rey,***
que las hijas del rey moro no me las dan a escoger.
—Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés;
de las tres hijas que tengo, escoja la más mujer.
—Ésta cojo por bonita, por bonita y por clavel.
Me ha parecido una rosa acabada de nacer.

El contenido, como vemos, es casi similar a la recreación de Trueba, pero con diálogo algo menos comedido, aunque normal en la tradición oral.

La antigüedad de *Hilo de oro* fue contrastada por Menéndez Pidal al comprobar que algunos versos del romance entraban a formar parte de un entremés de Lope de Vega, *Daca mi mujer*, en la que un personaje, el sacristán, replica al padre de la mujer que quiere, cuando este le impide que se case con ella:

Pues me niega la suegrez,
enojado me voy, enojado
a los palacios del rey...

La versión alcalareña me la cantó la tía de una alumna, Inés M^a Ramos, en 1993 y está bastante completa en su contenido, coherente con su posible origen de lectura escolar, sin embargo, no es habitual que un romance tenga estribillo —de hecho no he encontrado ningún romance-ro que incluya alguna versión de *Hilo de oro* o de *Escogiendo novia* con

estribillo— pero sí ocurre de esta manera cuando pasa a formar parte de las canciones de juego infantiles.

La melodía original del romance es muy agradable y la adición del estribillo, que contribuye a la escenificación de la danza del juego, parece que rítmicamente no cuadra muy bien con la melodía base o que conscientemente busca romper con ella.

(Como he procedido en los temas anteriores, a la melodía básica he añadido un interludio y solo he hecho una pequeña variación para acentuar el estribillo).

Los especialistas en esta materia dirían que tanto este romance como el texto del estribillo añadido están cargados simbólicamente —“*Dame la mano, dame la mano y la flor que te doy mi amor*”—, pues tanto el “pedir la mano” como el “pedir la flor” tienen connotaciones sexuales claras, lo mismo que “la sed” del caballero, pero las niñas lo que percibían es que este cuento en verso tenía una música cadenciosa, que lo podían dramatizar sin dificultades y que ellas eran las princesas, por turnos, que iban a ser llevadas al palacio con el príncipe. Lo demás no estaba en su horizonte y así debía ser.

En el nuestro está cerrar este apartado y dejar que suene la música.

RELACIÓN DE ROMANCES E INFORMANTES

En la columna de la izquierda van los títulos de los romances incluidos en esta muestra antológica extraída del *Romancerillo del Guadaira* y en la columna de la derecha van los nombres de las informantes y las edades que tenían el año en que se realizó la entrevista.

TÍTULO DE LOS ROMANCES	INFORMANTES, EDAD Y AÑO DE LA ENTREVISTA
• <i>Abre la puerta, Teresa</i> (<i>La amiga de Bernal Francés</i>)	Carmen García Martínez (70 años) 1993 Nicolasa García Martínez (73 años) 1993
• <i>La casadita de lejanas tierras</i>	Concepción Sánchez Sánchez (72 años) 1992 M ^a Dolores Soto Fernández (71 años) 1991 Mercedes Lazpiu Medinabeitia (69 años) 1994 Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995 Concepción Sousa (—) 1997 Ángeles Peña Vivas (57 años) 1997 Mercedes Gómez Acosta (33 años) 1994
• <i>Don Bueso y la hermana cautiva</i>	Josefita Alcántara Salcedo (74 años) 1993 Ángeles Peña Vivas (57 años) 1997 Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995 Concepción Sánchez Sánchez (72 años) 1992 Rafaela Jiménez García (42 años) 1997 Cristina Bono Moya (67 años) 1994 María Oliver (50 años) 1997 Aurora Rodríguez León (61 años) 1990 Antonia Antúnez Tristanco (62 años) 1997 Dolores Ojeda Guisado (70 años) 1997 Rocío Díaz Gómez (—) 1997
• <i>Gerineldo</i> • <i>La condesita</i>	Enriqueta López García (95 años) 1991 Josefita Alcántara Salcedo (74 años) 1993 Concepción Sánchez Sánchez (72 años) 1992 Dolores Ojeda Guisado (70 años) 1997 Felipa González Jiménez (72 años) 1991 M ^a Dolores Soto Fernández (71 años) 1991 Rosario Vega González (59 años) 1994
• <i>Las señas del esposo</i> • <i>Estando yo en mi portal</i> (<i>La vuelta del esposo</i>)	M ^a Carmen Martín Rodríguez (81 años) 1997 M ^a Ángeles Expósito Antúnez (37 años) 1997 Rosario Vega González (59 años) 1994 María Carmona (77 años) 1995 Ana López Garrido (57 años) 1991 Ana Jiménez (67 años) 1994 Antonia Ramos Sánchez (77 años) 1995 Concepción Sánchez Sánchez (72 años) 1992 M ^a Carmen Jiménez (30 años) 1991

• <i>Los cien quintados</i> (<i>El quintado</i>)	Natividad Rodríguez Manjón (47 años) 1998 M ^a Ángeles Expósito Antúnez (37 años) 1997 Concepción Sousa (—) 1997 Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995 Felipa González Jiménez (72 años) 1991 Concepción Sánchez Sánchez (73 años) 1993 Ana Fernández Alabarte (60 años) 1993 Ana López Garrido (57 años) 1991 Rosa M ^a Ramírez Duarte (38 años) 1997 Carmelo... (59 años) 1990
• <i>La novicia arrepentida</i>	Carmen García Martínez (70 años) 1994 Nicolasa García Martínez (73 años) 1994
• <i>El curita enfermo y la criada</i>	Ana Fernández Alabarte (60 años) 1993 Ortega González (59 años) 1994 Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995
• <i>Dame la mano y la flor</i> (<i>Escogiendo novia</i>)	Ana M ^a Ramos (—) 1994 Ángeles Peña Vivas (57 años) 1997
• <i>Las tres hermanitas cautivas</i>	Ángeles Peña Vivas (57 años) 1997 Concepción Sánchez Sánchez (72 años) 1992 Rosalía Nieto Antonietti (40 años) 1997
• <i>Agujas de oro</i> (<i>Santa Elena</i>)	Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995 Chelo Montoya García (35 años) 1994 Dolores Ojeda Guisado (70 años) 1997 Rafaela Jiménez García (42 años) 1997 Antonia Ramos Sánchez (77 años) 1995 M ^a Carmen Jiménez (30 años) 1991 Rosario Vega González (59 años) 1994
• <i>La doncella guerrera</i>	Dolores Ojeda Guisado (70 años) 1997 Rosario Vega González (59 años) 1994 Carmen Capitas Domínguez (68 años) 1995 Aurora Rodríguez León (61 años) 1990 Ortega González (59 años) 1994 Carmen y Nicolasa García (70 años) 1993 Rafaela Jiménez García (42 años) 1997 Ángeles Peña Vivas (57 años) 1997

NOTAS

1. FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel, *Romancerillo del Guadaira I. Romances de la tradición oral moderna de Alcalá de Guadaira*, Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá Guadaira-Fundación Machado, 2002.
2. FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel, *La rosa de los rosales. Estudios sobre las canciones de cuna en Andalucía*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008. Premio *Archi-vo Hispalense* de Literatura, 2007.
3. Extraigo esta información de GARCÍA RIVERO, Francisco, *Orígenes e Historias de Alcalá de Guadaira*, Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 1997. —ROMERO MUÑOZ, Vicente, *Historia Breve de Alcalá de Guadaira*, Alcalá de Guadaira: Fundación Ntra. Sra. del Águila, 2018. —GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, “Alcalá de Guadaira en el siglo XIII”, *Anales de la Univ. de Alicante: Historia Medieval*, 1987, pp. 135-158.
4. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el romancero*, obras completas de Ramón Menéndez Pidal, tomo XI, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
5. RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa Calpe, 1963.
6. SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, *Proemio y carta* [en línea: <cervantesvirtual.com>]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
7. *El Folk-Lore Andaluz*, 1882-1883. Ed. facsimilar al cuidado de José Blas Vega y Eugenio Cobo, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla–Tres-Catorce-Dieciséiete, 1981.
8. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, 2 vols., Madrid: Espasa Calpe, 1968 [cit. *Rom. Hisp.*]
9. *Primera Crónica General. Estoria de España*. 3 tomos. Edit. Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1906.
10. *Cancionero de Santa María de El Puerto*, edic., trad. y notas de Jesús Montoya Martínez, Sevilla: *Alcanate. Revista de estudios Alfonsíes*, n.º 1, pp. 115-278, 1998-1999.
11. MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús, “Historicidad del ‘Cancionero Marial’ de Alfonso X”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 11, 2001, pp. 59-76.
12. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza del Andalucía*, Sevilla: Ed. Fernando Díaz, 1588, p. 6.
13. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el romancero*, 1973.
14. *Crónica de D. Alfonso el Onceno*, tomo I, editada por Francisco Cerdá y Rico, Madrid: Imp. A.Sancha, 1787, p. 10.
15. DURÁN, Agustín, *Romancero General*, tomo II, Madrid: Rivadeneyra editor, 1882, p. 33.

16. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas*, t. I, Madrid: Gredos, 1957, pp. 310-314.
17. MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*, México: UNAM, 1997, 2ª ed., p. 413.
18. *Poema de Alfonso Onceno*, ed. de Tomás Antonio Sánchez, Madrid: Rivadeneira, 1864.
19. LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónicas de los Reyes de Castilla: Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*, tomo I, ed. Eugenio de Llaguno A., Madrid: Imp. A. Sancha, 1779, cap. III, pp. 36-37.
20. FLORES, Padre (Leandro José de Flores), *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaíra*, Alcalá de Guadaíra: Asociación Libre de Prensa Alcalareña (ALPA), 2009 (toma la cita de la *Crónica de Pedro I*, cap. XIX, p. 474).
21. ARIAS DE LA CANAL, Fredo: “El romance de Leonor de Guzmán”, Prólogo a José María Chacón y Calvo, *Romances tradicionales de Cuba*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011, pp. vii-xxxvi.
22. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de los poetas líricos castellanos*, cap. 37: “Romances fronterizos”, pp. 86-93 (en línea: larramendi.es, Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo).
23. PIÑERO, Pedro M. y PEDROSA, José M., *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*, México: Frente de afirmación hispanista, 2017.
24. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
25. TRISTÁN GARCÍA, Francisco, “Bernal Francés, nuestro capitán, personaje de leyenda, entre la historia y el romancero”, *Péndulo. Papeles de Bastitania*, nº 15, 2014, pp. 277-307. Y sobre el mismo tema: David Cuevas Góngora y Serafín Becerra Martín, “Más allá del romance. La figura histórica de Bernal Francés”, *Takuruna: Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, nº. 3, 2013, pp. 157-200.
26. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios, op. cit.*, t. XI, pp. 217-323. “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método” (1920), completado por Diego Catalán-Álvaro Galmés con la adición de *La vida de un romance en el espacio y el tiempo* (1950).
27. CATALÁN, Diego y Álvaro Galmés, *Como vive un romance: dos ensayos, sobre tradición y actualidad*, CSIC, 1950. Incluye *La vida de un romance en el espacio y el tiempo* (1950).
28. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Rom. Hisp.*, t. I, 1953, p. 194.
29. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *ibidem*.
30. BRONZINI, G., “Las señas del marido y la prova”, *Cultura Neolatina*, 18, 1958, pp. 217-247.
31. Se puede consultar en la web *Pan-hispanic ballad Project*: Dra. Suzanne H. Petersen.
32. ANAHORY-LIBROWICZ, Oro, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*, Madrid: Cátedra-Semin. Menéndez Pidal, 1980, pp. 43-34.

33. MACHADO ÁLVAREZ, Antonio, “Las tres cautivas”, *La Enciclopedia*, 2ª época, año IV, nº 14, 1880.
34. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Los romances de Don Bueso”, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid: Espasa-Calpe, 1951, pp. 103-112.
35. *Santa Elena* [en línea: corpusdeliteraturaoral.ujaen.es]. Recogida por Oroncio J. García Campo, en 1997, a Julia Campo Escolar, 1899.
36. *Monja por fuerza* [en línea: *Pan-Hispanic Ballad Project*]. Recogida por José M. Fraile Gil e Íñigo Granzow, en 1990, a Domitila Parra Molano (69 a.) en Arroyo de la Luz (Cáceres).
37. *Monja por fuerza*. Recogida por Manuel Fernández Gamero, en 1988, a Rosario López Matamoros (60 años) en Morón de la Fra. (Sevilla) [Romancero inédito.]
38. “*Boda de negros*” [en línea: <www.cervantesvirtual.com>]. *Antología poética Francisco de Quevedo*; edic. Roque Esteban Scarpa, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
39. “*Villancico de Góngora*” [en línea: cvc.cervantes.es] [en línea: dialnet.unirioja.es] artíc. “*Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz.*”, Ángel Mª Aguirre.
40. PELEGRÍN, Ana: “Romancero infantil”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Fundación Machado-Univ. Cádiz, 1989, pp. 355-369.
41. *A la quinta a la quinta*. TRUEBA, Antonio de, *Mari-Santa, cuadros de un hogar y sus contornos*, cap. 22, Madrid, 1874.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

- AGUIRRE, Ángel M^a: “*Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz*” [en línea: cvc.cervantes.es] [en línea: dialnet.unirioja.es].
- ALVAR, Manuel: *El Romancero viejo y tradicional*, México: Porrúa, 1971.
- ANAHORY-LIBROWICZ, Oro: *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*, Madrid: Cátedra Semin. Menéndez Pidal, 1980.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Nobleza del Andalucía*, Sevilla: Ed. Fernando Díaz, 1588.
- ARIAS DE LA CANAL, Fredo: “El romance de Leonor de Guzmán”, Prólogo a José María Chacón y Calvo, *Romances tradicionales de Cuba*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- ARMISTEAD, Samuel G., colab. Oro Anahory Librowicz: *Romances judeo-españoles de Tánger, recogidos por Zarita Nahón*, Madrid: Cát. Sem. Menéndez Pidal, 1979.
- ASENSIO GARCÍA, Javier y ORTIZ VIANA, Helena: Riojarchivo [en línea].
- BÉNICHOU, Paul: *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968.
- BRONZINI, G.: “Las señas del marido y La prova”, *Cultura Neolatina*, 18, 1958, pp. 217-247.
- CATALÁN, Diego: *Por campos del Romancero. Estudios de la tradición oral moderna*, Madrid: Gredos, 1971.
- CATALÁN, Diego y GÁLMÉS, Álvaro: *La vida de un romance en el espacio y el tiempo*, Madrid: CSIC, 1950.
- CERDÁ Y RICO, Francisco (ed.): *Crónica de D. Alfonso el Onceno*, 2 tomos, Madrid: Imp. A. Sancha, 1787.
- CID, J. A.: “El Romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de Manrique de Lara (1916)”, en: Piñero, P. M., E. Baltanás, y A. J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla: Signatura, 1999, pp. 23-61.
- CUEVAS GÓNGORA, David y BECERRA MARTÍN, Serafín: “Más allá del romance. La figura histórica de Bernal Francés”, *Takurunna: Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, nº 3, 2013, pp. 157-200.
- DÉBAX, Michelle (ed.): *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982.
- DI STÉFANO, Giuseppe (ed.): *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Fundación Joaquín Díaz* [recursos en línea].
- DÍAZ-MÁS, Paloma (ed.): *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994.
- DURÁN, Agustín: *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 tomos, Madrid: Rivadeneyra, 1882.
- FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel: *Romancerillo del Guadaira I. Romances de la tradición oral moderna de Alcalá de Guadaira*, Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira-Fundación Machado, 2002.

- : *La rosa de los rosales. Estudios sobre las canciones de cuna en Andalucía*, Sevilla: Diputac. Sevilla, 2008. Premio Archivo Hispalense de Literatura, 2007.
- FLORES, Leandro José de (Padre Flores): *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira*, Alcalá de Guadaira: Asociación Libre de Prensa Alcalaíense (ALPA), 2009.
- FLORES MORENO, Dolores: *El Romancero de tradición oral de Fuentes de Andalucía*, Fuentes de Andalucía: Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía y Diputación de Sevilla, 1997.
- GARCÍA RIVERO, Francisco: *Orígenes e Historias de Alcalá de Guadaira*, Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 1997.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: “Alcalá de Guadaira en el siglo XIII”, *Anales de la Univ. de Alicante: Historia Medieval*, 1987, pp. 135-158. “La Frontera de Granada en las Cantigas de Santa María”, *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera: IV Estudios de Frontera* (Homenaje a Don Enrique Toral y Peñaranda Molina), 2002, pp. 229-246.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (ed.): *Escenas andaluzas*, Madrid: Cátedra, 1985.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro: *Crónicas de los Reyes de Castilla: Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*, 3 tomos, ed. Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid: Imp. A. Sancha, 1779.
- MACHADO ÁLVAREZ, Antonio: *La Enciclopedia*, 2ª época, año IV, nº 14, 1880.
- MAÑERO LOZANO, David: Corpus de literatura oral [recursos en línea]. Universidad de Jaén.
- MENDOZA, Vicente T.: *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*, México: UNAM, 1997, 2ª ed.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de los poetas líricos castellanos* [en línea: larramendi.es].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Primera Crónica General. Estoria de España*, 3 tomos, Madrid: Bailly-Bailliere, 1906.
- : *Cancionero de romances*, ed. facsímil y estudio, Madrid: CSIC, 1914.
- : *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid: Espasa-Calpe, 1951.
- : *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas*, t. I, Madrid: Gredos, 1957.
- : *Estudios sobre el romancero*, Obras completas, tomo XI, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- : *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (edic., trad. y notas): *Cancionero de Santa María de El Puerto*, Sevilla: Alcanate. Revista de estudios Alfonsíes, nº 1, pp. 115-278, 1998-1999.
- : “Historicidad del ‘Cancionero Marial’ de Alfonso X”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 11, 2001, pp. 59-76.
- PELEGRÍN, Ana: “Romancero infantil”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Fundación Machado-Univ. de Cádiz, 1989, pp. 355-369.

- PÉREZ VIDAL, José: “Santa Irene (contribución al estudio de un romance tradicional)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IV, 1984, pp. 518-569.
- PETERSEN, Suzanne H.: *Pan-Hispanic Ballad Project* [en línea]. Archivo internacional del romancero pan-hispánico, Washington University.
- PIÑERO, Pedro M. (ed.): *Romancero*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M., y ATERO BURGOS, V.: *Romancero andaluz de la tradición oral*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M y PEDROSA, José M.: *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*, México: Frente de afirmación hispanista, 2017.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.): *Romancero*, Madrid: Akal, 1992.
- ROMERO MUÑOZ, Vicente: *Historia Breve de Alcalá de Guadaira*, Alcalá de Guadaira: Fundación Ntra. Sra. Del Águila, 2018.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, ed. y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio (ed.): *Poema de Alfonso Onceno*, Madrid: Rivadeneyra, 1864.
- SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Marqués de: *Proemio y carta* [en línea: cervantesvirtual.com]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- SCARPA, Roque Esteban (ed.): *Antología poética Francisco de Quevedo* [en línea: <www.cervantesvirtual.com>]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002)
- TRISTÁN GARCÍA, Francisco: “Bernal Francés, nuestro capitán, personaje de leyenda, entre la historia y el romancero”, *Péndulo. Papeles de Bastitania*, nº 15, 2014, pp. 277-307.
- TRUEBA, Antonio de: *Mari-Santa, cuadros de un hogar y sus contornos*, cap. Madrid, 1874.
- VEGA, José Blas y COBO, Eugenio (eds.): *El Folk-Lore Andaluz, 1882-1883*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla Tres-Catorce-Dieciséiete, 1981.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

AGRADECIMIENTOS	11
-----------------------	----

1ª Parte

ALGUNAS FLORES DE MÚSICA Y POESÍA DE LA TRADICIÓN ORAL	13
La legendaria estirpe popular del romance	16
Páginas borrosas o borradas del romancero	22
Alcalá en las <i>Cantigas de Santa María</i>	23
Una maldición y un romance para dos reyes	26
Presencia y ausencia de doña Leonor de Guzmán	30
Una infancia alcalareña para un personaje de romance: Don Fadrique	38

2ª Parte

PEQUEÑA ANTOLOGÍA DE ROMANCES DE LA TRADICIÓN ORAL

DE ALCALÁ DE GUAJAÍRA	45
<i>Abre la puerta, Teresa (La amiga de Bernal Francés)</i>	47
<i>Gerineldo y la princesa</i>	51
<i>La condesita y la boda estorbada</i>	55
<i>La casadita de lejanas tierras</i>	58
<i>Las señas del esposo</i>	61
<i>Estando yo en mi portal (La vuelta del esposo)</i>	62
<i>Las tres hermanitas cautivas</i>	66

<i>Ya se van los cien quintados</i>	69
<i>El curita enfermo y la criada</i>	73
<i>La doncella guerrera</i>	75
<i>Don Bueso y la hermana cautiva</i>	80
<i>Agujas de oro de Santa Elena</i>	84
<i>La novicia arrepentida</i>	88
<i>Dame la mano y la flor (Escogiendo novia)</i>	94
RELACIÓN DE ROMANCES E INFORMANTES	99
NOTAS	101
BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS	104



Paisajes con Letras

Esta colección, iniciativa del Museo de Alcalá de Guadaíra, está formada por textos que tengan como marco o referente los paisajes y elementos del patrimonio cultural de esta ciudad.

NÚMEROS PUBLICADOS

- Nº 1. *Historia viva*, de Carmen Troncoso de Arce (2015).
- Nº 2. *La torre mocha*, de Carmen Troncoso de Arce (2015).
- Nº 3. *El encanto por los celos y Fuente de la Judía*, de Cristóbal de Monroy y Silva (2017).
- Nº 4. *La Tapada*, de José María Gutiérrez de Alba (2017).
- Nº 5. *Compendio de la Fundación y Antigüedad de la Villa de Alcalá de Guadaíra*, de Pedro León Serrano (2017).
- Nº 6. *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla. Tomo I (A-B) –Alcalá de Guadaíra–*, de José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán (2018).
- Nº 7. *Relatos de Alcalá: El Molino del Algarrobo en Alcalá de Guadaíra. En los Meandros del Guadaíra*, de Eugenio Noel (2018).
- Nº 8. *Aproximación al imaginario de los últimos molineros*, de Francisco López Pérez (2019).
- Nº 9. *Alcalá de Guadaíra en los diccionarios geográficos del siglo XIX*, edición e introducción de Marcos Fernández Gómez (2019).
- Nº 10. *La revista Oromana (1924-1928)*, edición e introducción de Marcos Fernández Gómez y José María Barrera López (2019).
- Nº 11. *El tiempo sumergido. Una crónica y cinco relatos sobre la ballena de Alcalá de Guadaíra*, de Joaquín Cárdenas Carretero, Rafael Castillo Gómez y Gracia María Sánchez Cobano (2020).
- Nº 12. *Flores del Guadaíra. Cantares y Romances*, de Manuel Fernández Gámero (2020).

Este libro, que se terminó de imprimir en noviembre de 2020, en los talleres de Artes Gráficas Pinelo, es el primero que edita el Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra tras el confinamiento motivado por la pandemia Covid 19, pretendiendo que las flores del arte y la cultura sigan brotando, como ha sido durante toda la historia, en medio de las dificultades de la vida.

FLORES DEL GUADAÍRA

CANTARES Y ROMANCES

El CD adjunto reproduce
una pequeña antología musicada
de romances de la tradición oral
de Alcalá de Guadaíra.

Autor e intérprete:
Manuel Fernández Gamero



Paisajes con Letras

Participantes:

Ignacio Gil: *flautas de pico, gaitas, oboe de cápsula, axabebe, bansuri, panderos y lira.*

Álvaro Gandul: *teclados, acordeón y guitarra.*

José M. Vaquero “el Pájaro”: *zanfoña, teclados y melódica.*

Carmen Espejo Vázquez: *flauta travesera.*

Alberto Mateos Lima: *violonchelo.*

Manuel Fernández Gamero: *voz y guitarra.*

Programaciones: Álvaro Gandul y José M. Vaquero “el Pájaro”.

Producción y arreglos: Manuel Fernández Gamero, Álvaro Gandul, Ignacio Gil y José M. Vaquero “el Pájaro”.

Temas:

Dame la mano y la flor 05:29

Gerineldo y la condesita 05:32

La condesita y la boda estorbada 04:33

Agujas de oro de Santa Elena 03:57

Las tres hermanitas cautivas 03:28

La doncella guerrera 07:58

Los cien quintados 03:14

Las señas del esposo 03:00

Estando yo en mi portal 04:02

Don Bueso y la hermana cautiva 05:21

La novicia arrepentida 02:26

Abre la puerta, Teresa 03:39

La casadita de lejanas tierras 04:54

El curita enfermo y la criada 03:10



Ayuntamiento de
Alcalá de Guadaíra