

PARADIGMAS Y PROTOTIPOS MEDIEVALES EN EL ROMANCIERO MURCIANO DE TRADICIÓN ORAL. RETAZOS DE PERVIVENCIA*

EMILIO DEL CARMELO TOMÁS LOBA

Universidad de Murcia

Resumen: A lo largo de estas líneas vamos a caminar por los parámetros que dirime el Romancero como forma expresiva del medievo que, todavía, adquiere un grado de plenitud e importancia en el mundo rural o campesino. Es así que, fruto de un largo proceso de trabajo de campo a través de la disciplina de la Etnografía, hemos aunado el saber popular al saber ilustrado advirtiendo de esta forma que sin aquel, no se puede entender, ya no sólo el medievo, sino cualquier periplo literario.

Palabras Clave: Romancero, Juglar, Etnografía, Oralidad, Tradición oral, Difusión oral.

Abstract: Along these lines we are going to walk along the parameters that the Collection of ballads dissolves as expressive form of the medievo that, still, acquires a degree of fullness and importance in the rural or rural world. It is so, fruit of a long process of fieldwork across the discipline of the Ethnography, we have united to know popularly on having known illustrated noticing of this form that without that one, it is not possible to understand, already not only the medievo, but any literary periplus.

Keywords: Collection of ballads, Jongleur, Ethnography, Orality, oral Tradition, oral Diffusion

* Conferencia realizada el 8 de septiembre de 2011 en la Universidad de Murcia, con motivo del XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado Murcia, del 6 al 11 de septiembre de 2011.



En una acertada cita de Jacques Le Goff sobre Pierre Bannaise en relación con la problemática del caballero en *Héroes, mitos y leyendas* entrecomilla la siguiente apostilla que bien podría alzarse como un aforismo: “En el concepto de caballería es difícil distinguir la parte del mito de la parte de la realidad”. Y lo cierto es que el pacto narrativo, la literariedad universalmente se ha comportado como una propuesta frugal de recreaciones que, con el pretexto de la llamada realidad, concepto también muy discutible, ha tratado de otorgar a un espacio novelesco visos de “realidad” en base a las notaciones, datos, rasgos, descripciones..., de carácter histórico.

Sin duda, el medievo forja sus directrices narrativas en diversos espacios de expresión o géneros (concepto éste último también ambiguo y mal ubicado en la Edad Media a decir por la enorme intertextualidad o influencia ejercida entre cada patrón narrativo o poético –género literario diríamos desde un prisma de análisis e interpretación más actual– sin atender a ese más que moderno concepto de “género”).

Fernando Carmona, profesor de la Universidad de Murcia, establece en su libro *La mentalidad literaria medieval*¹ que la oralidad se alza como un rasgo inherente a todos y cada uno de las producciones medievales ya que acerca de ésta advertimos su presencia como un fin primordial en el proceso comunicativo y su posterior difusión: “La *oralidad* es un rasgo que caracteriza y diferencia la literatura de los siglos XII y XIII. Al principio, fue la palabra hecha voz *editada* oralmente por el juglar o el trovador; después, escrita y leída en el manuscrito. Casi toda la literatura del siglo XII se conserva en cancioneros y antologías de los siglos siguientes. Hay poesías tan elaboradas de los trovadores que difícilmente se explican sin una escritura previa y algunas de sus manifestaciones parecen probarlo, aunque el trovador, dicto o escriba, lo hace para la *edición oral* del texto”. El ejemplo más claro, tal vez, lo encontramos en el hecho comunicativo que establece la llamada de atención como hecho definitorio de la oralidad solicitando de esta forma una mayor vinculación con la narración oral del receptor.

“Seygnours, escotez un petit,
Si orez un très bon desduit
De un menestral que passa la terre
Puer merveille e aventure quere.
Si vint de sà Loundres, en un pree

¹ CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, *La Mentalidad Literaria Medieval. Siglos XII y XIII*, Universidad de Murcia, 2001.

Enconuntra le Roy e sa meinée;
Entour son col porta sun tabour
Depeynt de or e riche Aotus.
Le roi demaund par amoru:
“Ou qy este vus, sire Joglour?”².

O la comunicación de un hecho determinado al mismo como cómplice lector oral o receptor:

“Al cargar de las arcas veriedes gozo tanto:
Non las podien poner en somo maguer eran esforçados.
Grádanse Raquel e Vidas con averes monedados,
ca mientras que visquiessen relechos eran amos”³.

El recorrido “viceversa” determinado por la literatura medieval se asienta en el mundo de la investigación e interpretación de textos como una indudable constante y fuente de alimentación para con el hecho creativo hasta el punto que entendamos que sin oralidad, no puede haber literatura medieval (y por extensión tampoco la habrá en etapas posteriores por mucho que la literatura de autor adquiriera tintes de independencia y supuesta vanguardia narrativa aunque sí que en el más inmediato pasado y, sobre todo, nuestra contemporaneidad el aislamiento estético esté forjado en base a unas directrices de anomalía creativa, romántica o postromántica..., pero creación al fin y al cabo que, difícilmente, podríamos asumir como una forma de proceso artístico en el medievo). De esta forma, no podremos distinguir una literatura medieval clara y *quasi* objetiva sin una pertenencia a un *Todo Global* como ya estableciera el anteriormente mencionado Le Goff⁴ frente a posiciones más frívolas o enhiestas tales como enfocar una creación desde *fuera* o, simplemente, encasillarla en un marco

² *Le Roi D'Angleterre et le Jongleur D'Ely*, British Museum, Man. Herleien 2253, fol. 107 vº.
Edición de Josefa LÓPEZ ALCARAZ, *Los “Fabliaux”*, Universidad de Murcia, 1990.

³ Versos 170-173 del *Cantar de Mio Cid*, Cantar Primero, Cantar del Destierro, texto antiguo de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, introducción de Martín DE RIQUER, Espasa Calpe, Madrid, 1995¹⁵.

⁴ Maurice de GANDILLAC, y Eduard JEAUNEAU, *Entretiens sur la renaissance de 12e siècle*, París, 1968.

histórico por contextualizarla simplemente.

Recorrer de esta manera los *Lais* de María de Francia por poner un ejemplo, supone adentrarse en un maremagno que denominábamos anteriormente Todo y que implica el acercamiento al denostado y malversado concepto de Folklore, esto es, saber del pueblo del que emana no sólo la música o vestimenta (por romper actuales tópicos coroadanzados) sino un compendio infinito de literatura, formas de vida asociados a medios geográficos, oficios, etc., con los consiguientes vocabularios, arte culinario, supersticiones, leyendas o mitología y, cómo no, religión o filosofía del pensamiento por citar algunos aspectos. Así, queda perfilado el lai a través de unos motivos folklóricos ricos en matices fantásticos o maravillosos matizados con numerosos guiños a textos latinos en el que el texto aparece adscrito o configurado en definitiva, en un equilibrado armazón de ambiente cortesano donde la aventura es contada en recuerdo a un personaje donde se dirimen determinadas circunstancias... En este sentido, lengua, sociedad, música y una consciente disposición a continuar la tradición literaria (aunque a efectos de la historia de la literatura el *Lai* de María de Francia rompe realmente con la forma de contar un suceso en base a una sintomatología o propuesta narrativa distinta con el Cantar o determinadas Baladas europeas de ahí que pudiéramos hablar de vanguardia medieval siempre desde la distancia que es tratado tal nominativo en la actualidad).

El estudioso Daniel Madelénat en su obra *L'épopée*⁵, establece una clara diferencia en torno a la finalidad de la narración en verso o epopeya oriental así como también homérica frente a la medieval en función a que ésta última se solidifica bajo el prisma de una conciencia histórica o un modelo historiado con una base real. Es así que en un intento de imitación aérea, el modelo medieval adquiere tintes espaciales de alargadas dimensiones por hacer constatar la grandeza de un pueblo mediante en proceso mitificador a través del conjunto de hechos dignos de ser cantados épica-mente..., pero con el aditamento fundamental del bosquejo histórico como marco de ubicación narrativa. Este proceso de organización medieval nos permite observar el uso o intervención de lo sobrenatural o maravilloso en el mundo oriental y griego, donde la preeminencia de lo histórico como discurso de lo real-objetivo, en un guiño de "veracidad aristotélica", es una constante medieval legitimada por la afirmación del narrador sobre la importancia del hecho comunicativo cantado-recitado, donde la verdad dada a conocer al público oyente es histórica y, por lo tanto, real.

Remitiendo de nuevo al profesor Fernando Carmona sobre la menta-

⁵ MADALÉNAT, Daniel, *L'épopée*, PUF, Paris, 1986.

lidad literaria medieval parece firme la sentencia de que “la verdad histórica de los personajes y acontecimientos es inseparable también de su función moral y didáctica. El texto literario medieval, lejos del concepto de autonomía, remita a la oralidad de su origen o a la circunstancia de su ejecución oral; sobre cualquier rasgo diferenciador reclama, incluso su autor, el referente intertextual; en fin, permanece siempre en un estado de referencialidad”. Pero esta mentalidad o proceso coagulador tan necesario para enfrentarnos al texto medieval prototifica un universo de caracteres, símbolos, una ideología constructiva o un proceso evocador “de imaginario colectivo” a través de unos movimientos que vienen a referirnos la idea de unidad (compuesta por personajes, espacio simbólico, espacio físico narrativo, acciones basadas en la razón, inteligencia, sabiduría, virtud, esencia, etc.) y donde un componente no menos esencial nos remite al proceso que Dominique Boutet califica como *metáfora histórica* donde, por poner un ejemplo en el caso del Cantar, se alza éste como un fenómeno convertido en presente glorificando un hecho histórico pasado más o menos remoto, y que ubicado en la contemporaneidad del recitador, supone en esa conversión al presente una vuelta al pasado.

Lo cierto y claro es que dando un salto cualitativo hacia el objeto de discusión aquí tratado, el romancero en uno de los términos geográficos de la Península donde, hasta ahora, no se ha trabajado nunca, Murcia, a excepción del genial florilegio de pliegos que supo reunir don Antonio Pérez Gómez y reeditó en facsímil bajo la tutela de la revista *Monteagudo* de la Universidad de Murcia⁶, nos encontramos con que la vastedad de la oralidad sigue siendo una genial, imprescindible e inevitable fuente de nutrientes y paradigmas literarios, moldeados con la impronta que otorga la diacronía y la sincronía, que nos remontan a literaturas pasadas insertas éstas, todavía, en una mentalidad campesina que, como ya vaticinaba el profesor Flores Arroyuelo por los años ochenta del siglo pasado, el ocaso se estaba produciendo de forma inminente ante el cambio de mentalidad y asentamiento de una forma nueva de estructura socioeconómica que, si bien es cierto que caminaba hacia un proceso preindustrial como señalaba el antropólogo Manuel Luna Samperio, no menos cierto es que al día de hoy ha deambulado hacia un sector terciario de turismo sin una base cultural adecuada (urbanizaciones, golf resorts, fiestas de interés turístico desubicadas

⁶ PÉREZ GÓMEZ, Antonio, *Pliegos*, editado por la revista *Monteagudo*, Universidad de Murcia.

de su verdadero sentido primigenio o desfloklorizadas, etc.). El caso es que la literatura oral para buscarla hemos de asociarla al medio campesino (y si raramente la ubicamos en el medio urbano es porque, sociológicamente atendemos a masas de emigrantes que transformaron su ritmo de vida ante determinadas eventualidades pasadas o la búsqueda de una vida mejor que la que ofrecía el campo sin que por ello olvidaran el mundo de la niñez y/o juventud asociada a la oralidad y ritualidad) y la incuestionable realidad de continuos y acelerados cambios nos habla de una notable celeridad en la pérdida de memorias literarias a decir por la cantidad de personas mayores que han pasado a mejor vida. Es indudable que en pleno siglo XXI, lo raro es encontrar a algún anciano centenario que haya conocido de primera mano la República Española, y aunque son más los que vivieron los primeros años de la dictadura franquista, siguen siendo muy pocos los habidos para referir historias en verso que hablan del más inmediato Romanero, el de ciego o de cordel con truculentos casos de asesinatos, amores truncados por el egoísmo de unos padres sin escrúpulos, ironía mordaz, etc., pero también algunos otros Romances, no muy numerosos ciertamente, son los que nos hablan de damas y caballeros, doncellas guerreras, aventuras, muestras de fidelidad, moros y cristianos, temas de asuntos bíblicos del antiguo testamento, asuntos variados de antiguas cortes o imperios, etc., que aluden o insinúan un mundo ciertamente medieval aunque dirimido por los trazos de lo novelesco como no podía ser menos...

Por lo que respecta a la tradición oral, creemos que queda suficientemente claro y demostrado que una cosa es la *tradición oral* (que puede nutrirse de múltiples componentes incluida por supuesto la tradición escrita) y la *transmisión oral* (proceso que implica o bien induce a tal finalidad pero que puede aparecer en la tradición escrita con una clara intencionalidad o filiación con lo oral), decimos que nos apartamos de esa digresión en un intento de alejarnos de la polémica ya que entonces por los años 60 y 70 del siglo XX este binomio dio lugar a los más encendidos debates por intentar de una forma banal, así lo entendemos nosotros, acudir en la búsqueda de la *editio princeps*. Es así que si nos planteáramos qué espacio preeminente se atribuiría a quién, esto es, qué fue antes o cuál la intencionalidad comunicativa en base a una tradición existente, indudablemente habríamos de acudir al proceso conformador de las lengua neolatinas estructuradas en el grueso de las literaturas occidentales medievales para darnos cuenta de que es en torno a 1150 y 1250 el periodo a través del cual podemos atestiguar la aparición de narrativas y líricas identitarias, alzándose tal periodo como momento en que se produce un paso, a nuestro juicio más que notable, del estado de la oralidad al de la escritura. En torno a esta problemática el profesor Carmona afirma que “La literatura

del siglo XII se conserva en textos del XIII, salvo raras excepciones como el *Roldán* de Oxford, el de *San Alexis*, *Santa Eulalia* y el más antiguo de *San Brandan*. Conocemos aquella literatura gracias a la escritura. Pero el paso por el filtro de ésta puede ocultar y traicionar su carácter oral. El estudioso moderno, formado en la cultura escrita antigua y medieval, puede malinterpretar una literatura oral surgida al margen de la escritura”.

Es así que no son pocas las historias en el mundo medieval conservadas que nos refieran, indiquen o señalen a la oralidad como vehículo conductor como es el caso del Cantar de Gesta y, consiguientemente, el Romance como proceso evolutivo y sintético íntimamente ligado a los gustos imperantes de la población sobre un pasaje en concreto de una anterior edición príncipe (o *Cantar y/o Balada*) acorde a la teoría neotradicionalista de don Ramón Menéndez Pidal⁷ a través de la cual, de alguna forma, establece una propuesta acorde a la lógica reacción del pueblo ante el gusto imperante por un hecho creativo, proceso establecido ya desde la antigüedad y que Maximo Fusillo⁸ vino en definir o catalogar como paraliteratura a aquella la literatura de consumo determinada por el binomio oferta-demanda literaria, y que bien puede aplicarse este patrón teórico a cada uno de los periodos literarios.

De esta forma, en las grandes narraciones épicas los héroes llaman la atención sobre el hecho de que deben desarrollar toda la estrategia, inteligencia y valor necesario en la empresa para que, el día de mañana, el aedo divino medieval, ese bardo que cita María de Francia y que la nueva Europa designa como *juglar*, *jongleur*, *joglar*, *giullare*, *jogral*, *gengler*, *gokelaer...*, en base a la raíz etimológica *jocus* (juego), para que éste fuera lo más benévolo posible y pudiera magnificar la historia del héroe con los hechos más sobresalientes gracias a la labor de estos intérpretes, recreadores, adaptadores y ejecutores de la obra.

Sea como fuere, si atendemos al contenido intrínseco de algunos de los “géneros” no tardaremos en darnos cuenta que muchos de ellos conllevan implícitos un proceso de ejecución y, por tanto, de comunicación oral.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Obras Completas, Espasa Calpe, Madrid, 1970.

⁸ Para el concepto de Paraliteratura véase FUSILLO, Maximo: “Il romanzo antico come paraletteratura? Il topos del racconto di ricapitolazione”, en *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, PECERE O., e STRAMGLIA A. (eds.), Casino, 1996. FUSILLO, Maximo, *Naissance du roman*, Editions du Seuil, traduit de l’italien par Marielle ABRIOUX, Paris, 1989. Y COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Editions du Seuil, Paris, 1992.

Tal caso es el del Cantar donde la recitación musicada es una consecuencia en base a la dualidad causa–efecto: lírica para ser cantada. Pero no menos cierto resulta la situación de la canción amorosa provenzal o cansó (por atender a dos casos bien diferenciados donde, anteriormente, atendemos a un ejemplo difundido plenamente gracias a la labor del juglar en el que la oralidad forma parte del proceso de difusión, frente a ésta última, donde la labor del trovador con la *cansó* nos viene a situar en una actividad copada por la canción lírica, de ahí que la base etimológica *tropare* nos remita al proceso de creación o invención literaria). Es más, acudir a términos como *Fabliaux* o *Lai* supone adentrarnos por procesos narrativos en verso que, de alguna forma, no quieren terminar de alejarse de la oralidad a pesar de que ésta se ve mermada ante la expansión de la escritura a partir del siglo XIII, tal vez porque la oralidad, presente hasta entonces en las narraciones en verso, vendrían a ser catalogadas como engañosas frente a las prosificaciones, tenidas éstas por garantía de verdad y a las que se les consideraba herederas de la tradición latina, así como escrita. De hecho, provenientes de la tradición oral o bien como proceso de elaboración escrita, la Edad Media necesita y hace uso de la oralidad como bienpreciado al que recurrir como así lo muestran numerosos textos que apelan al público a que escuche, intercalando canciones, haciendo uso de verbos relacionados con la recepción auditiva así como la ejecución oral como hablar, contar, escuchar, oír, recitar... Y si además unimos el hecho de que, por lo general, toda narración tradicional está sometida a la variante, la oralidad de se hace más patente si es que alguna vez cupo duda alguna sobre la necesidad de aunar Folklore y erudición para poder completar semióticamente la labor de recogida y catalogación una narración en verso.

Pero volviendo al inicio de la situación que nos sitúa en esta contemporaneidad, lo cierto es que la oralidad, entendida hoy en día como el sustrato perteneciente al mundo del Folklore (saber del pueblo), a través del cual un saber enciclopédico se ha transmitido de generación en generación, bien porque se ha popularizado (moda oral o escrita) bien porque procede de la tradición oral sin una conciencia clara de su origen, nos ha permitido vagar por las lindes de este reino también histórico como otros para menoscabar por las sendas de historias, oraciones, dichos y proverbios, que todavía, pululan por bocas ya ciertamente anacrónicas ante la furiosa rapidez de esta sociedad desarraigada.

Así, tras varios años de recopilación literaria tras la búsqueda de la palabra a través de la oralidad, la narración en verso del romancero vino a

hacerse presente en el momento en el que el “juglar” contemporáneo hacía que la historia viviera o reviviera nuevamente por boca de un anciano o persona no tan mayor pero vinculado inexorablemente al mundo de la cultura campesina. De esta forma, tras cientos de romances recogidos, la tradición permitió a través de numerosas entrevistas que un amplio elenco social en este Reino de Murcia contemplara la posibilidad una nueva transmisión (en este caso consciente) a través de la recitación musicada en su gran mayoría.

Además, el campo del Romancero ha podido proporcionarnos una poética y un campo de estudio semiótico, antropológico que nos ha conducido a la inamovible verdad que es la vida, determinando una importante función social. Y aunque lejano queda ya el fin primigenio que hacía del romancero un portador de noticias referentes a personajes reales como los que nos dibujaba el Romancero Viejo, no menos cierto es que sin perder esa perspectiva de referente noticiero (*¿Dónde vas Alfonso XII?*, *Mariana Pineda*, etc.) como reducto del antiguo Romancero, el más cercano a nosotros nos retrotrae a un mundo que refleja al pueblo en su crudeza: un pueblo que muere, que es violado, que se suicida, que perdona, que se entenece, que ríe y que llora amargamente... El anonimato y la vida cotidiana se hacen un hueco más que notable en el corpus del *romancero moderno* para convertirse, fruto de la tradición oral, en una intrahistoria que pervive al paso del tiempo.

Otro aspecto importantísimo del Romancero recogido por estos lares alude a cómo en cada una de las variantes emitida por cada informante, advertimos la capacidad de hacerse realidad por boca del transmisor de tal forma que por mucho que la composición aparezca fragmentada o fusionada a otras narraciones, siempre se nos ofrece una visión particular por boca de cada persona ofreciendo a la vez una versión nueva donde se omite y subraya aquello que más gusta o, simplemente, se recuerda (de una forma intencionada o no)... De ahí que cada variante suponga dentro del original “princeps”, texto base, o ideal, una rama de omisiones o aportaciones en la que cada informante ve su moraleja, su lado positivo y negativo, o su lado irrisorio... En definitiva, rara vez un romance siendo el mismo es idéntico a otro..., pero sin lugar a dudas, como apuntábamos anteriormente, la narración de viejas historias o que acuden al pasado pasan a convertirse en un elemento vivo, descontextualizado del ambiente rural, pero real al fin y al cabo.

El informante que canta un romance, cual juglar, es a la vez un lector que nos recita su lectura personal sustrayendo para sí la obra, donde la aportación de cada persona en la emisión de la narración no surtirá el mismo efecto al oyente en una persona que transmita e interprete el texto

“teatralizándolo” con las facciones de la cara por ejemplo, frente a aquel que se limita a cantar una parrafada de versos... No obstante, la sensibilidad artística de cada informante por poca que fuere, nutre al texto base de una impronta que consuma lo que podríamos catalogar el matiz personal.

Hemos de señalar también el carácter moldeable del romance como elemento adaptado a la “casualidad” de la época y espacio con que le toca convivir, entremezclándose en un pueblo que genera un fenómeno de obra inacabada a través de la fragmentación, fusión o incluso invención... Pero no es menos notable esa adaptación musical en común relación con la formación versal, permitiendo una conjunción ideal en contacto con fenómenos musicales como el pasodoble, el tango, la copla o palos más castizos como el fandango... Además, el romance nunca presenta ningún detalle gratuito sea del grupo temático que fuere, de ahí que tanta importancia tenga un aspecto formal relacionado con la métrica, como otro que pueda tener que ver con el nutriente compositivo del que puede hacerse valer una argumentación, por muy insignificante o fuera de lugar que estuviera ésta ubicada. Así, lo superfluo y ocioso no tiene aquí cabida aunque coincidan con elementos secundarios de desigual importancia a los principales.

Así, cosechado el fruto tras una labor, muchas veces ingrata, que como alumno hemos aprendido del gran etnógrafo Francisco J. Flores Arroyuelo, discípulo éste de Julio Caro Baroja, hemos podido considerar el grado de conservación de la narración, más o menos medieval, frente a narraciones en verso posteriores. De esta forma, los romances que coagulan rasgos más antiguos y, por tanto, prototipos medievales han referido hechos desde el punto de vista temáticos relacionados con el ambiente cortesano, el honor y la valía como fin, el amor furtivo *quasi* inocente sin el tratamiento posterior que de éste aparecerá en los romances de pliego, cordel o de ciego, las historias de moros y cristianos, cautivas..., pero también incestos (o intentos), amores prohibidos y condenados, doncellas guerreras, etc. Pero no todo acaba ahí, la ironía medieval trata de abrirse hueco a través de retazos de pervivencia mediante tríos amorosos que nos evocan a los *Fabliaux*.

En definitiva, qué nos queda de ese reducto medieval tan importante para entender épocas literarias posteriores. Pues la verdad es que poco ya que la lógica de la supremacía se impone. Todo aquello que presenta un origen remoto o bien sobrevive adaptado a otras narraciones o bien lo hace fragmentado o de forma difusa frente a composiciones más recientes..., pero la diferencia fundamental estriba en que la música de tradición oral

aplicada a las composiciones pertenecientes o inspiradas en el mundo medieval del Romancero Viejo es notablemente distinta, podríamos decir que más monótona frente a la vanguardia musical de aquellas que se sitúan más cercanas a nuestros días, y fundamentalmente el tratamiento de personajes y ambientes nobles lejos de ambientaciones villanas (lo cual no implica la aparición o presencia de hechos truculentos).

Las flores narrativas que a continuación mostramos no son sino un extracto a la vez que un anticipo de lo que será una publicación de este género en el Reino de Murcia en un intento por reivindicar la medievalidad de este tipo de narración antigua así como la importancia de la tradición oral como vehículo de originalidad y pervivencia como ya estableciera el gran maestro Diego Catalán Menéndez-Pidal.

Delgadina⁹

Un padre tenía tres hijas como tres tazas de plata
y un día estando en la mesa a una la remiraba.
–Padre, ¿qué remira usted? –Hija mía qué remiro
cuando tu madre muera tienes que ser mi enamorada.
–No lo quiera Dios del cielo ni la Virgen Soberana
que siendo yo su hija llegue a ser su enamorada.
–Pajecitos, pajecitos, los que *veneis* a mi casa
a mi hija Delgadina encerradla en una sala
y no dadle de comer ni tampoco de beber
na más que agua de retama y carne agusanada.
Se ha asomado Delgadina por las ventanas tan *artas*
y ha visto a sus hermanitos jugando a la baraja.
–Hermanos si sois mis hermanos *subirme* una jarra de agua
que es tanta la sed que tengo que a Dios entrego mi *arma*.
–Quita de ahí perra judía, quita de ahí perra malvada

⁹ Romance recogido a Antonia Gambín Gallego el 11 de agosto de 2000 en Villanueva del Segura (Valle de Ricote, Murcia).

que si el padre rey te viera morirías asesinada.
Se ha asomado Delgadina por las ventanas tan *artas*
y ha visto a su padre y madre jugando a la baraja.
–Madre si es usted mi madre súbeme una jarra de agua
que es tanta la sed que tengo que a Dios entregó mi *arma*.
–Hija mía de mi vida, hija mía de mi alma
hasta el agua de fregar tiene tu padre encerrada;
Pajecitos, pajecitos, los que veneis a mi casa
a mi hija la Delgadina subir una jarra de agua,
no subirle la de oro ni tampoco la de plata,
subirle la de cristal que se le riega en el alma.
Cuando la jarra subía Delgadina ya expiraba,
cuando la jarra llegó Delgadina expiró.
Las campanas de la gloria Delgadina las tocaba,
las campanas del infierno su padre las repicaba.

Las señas del esposo¹⁰

Sordadito, sordadito de qué guerra viene usted.
–He venido de Larache, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
–Si ha visto usted a mi marido en Larache *arguna* vez.
–No, señora no lo he visto ni tampoco sé quien es.
–Mi marido es un buen mozo alto, rubio, aragonés
–Si señora sí lo he visto, lo mataron hace un mes
y estos papeles me ha dado, que me case con usted.
–Eso si que no lo hago ni tampoco lo haré,

¹⁰ Romance recogido a Antonia Gambín Gallego el 11 de agosto de 2000 en Villanueva del Segura (Valle de Ricote, Murcia).

siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré.
y un hijito que yo tengo que vaya a servirle al rey
que adonde ha muerto su padre es justo que muera él.
–Levántate rosa temprana, levanta lirio y clavel
levanta lirio de amor
que ese hijito tiene padre y tu marido soy yo.

La Hermana cautiva¹¹

Mañanita, mañanita, mañana de Juan Simón
paseaba una morita que era más bella que el sol.
La mandaron a lavar pañuelos a la *morisma*,
pasa el rey con su caballo a la morita le decía:
–Te quieres venir a España. –De buenas ganas me iría
y los pañuelos que lavo, ¿dónde me los dejaría?
–Los de seda y los dorados en mi caballo irían
y los más estropeados el agua los llevaría.
A montando en su caballo a España se la traía
y en la mitad del camino la morita se reía.
–De qué te ríes morita, de qué te ríes usía.
–Pues te ríes del caballo o te ríes de tu guía.
–No me río del caballo ni tampoco de su guía
de lo que me estoy riendo es de ver las tierras mías.
–Válgame, San Juan de Dios y su Sagrada familia
que por traerme una morita me traído una hermana mía.

¹¹ Romance recogido a Antonia Gambín Gallego el 11 de agosto de 2000 en Villanueva del Segura (Valle de Ricote, Murcia).

Tamar y Amnón (Hijo de hermano y hermana)¹²

Un padre tenía un hijo más hermoso que la plata
a la edad de quince años se enamora de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama
con un dolor de cabeza y unas calenturas malas.
–Quieres que te mate un ave de esos que vuelan *por* casa.
–Aves no quiero ninguno, quiero una paloma blanca,
quiero una taza de caldo, que me la suba mi hermana.
Si me la sube mi hermana que no suba acompañada,
que si sube acompañada soy capaz de degollarla.
Como era veranito lleva una bata blanca,
la cogió de la cintura y la echó para la cama.
–¡Por Dios, hermano querido, por Dios, hermano del alma!
–Que si tú eres mi hermana, quién te mandó ser tan guapa.
A los nueve meses justos cayó malita en la cama,
unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada.
Llamaron a los doctores, a los más sabios de España,
el más jovencito dice: –Tu hija está deshonrada.
No permita Dios del cielo, ni la Virgen Soberana,
que en casa de una doncella digan que estoy deshonrada.

¹² Romance recogido a Antonia Loba Ortiz el 22 de abril de 2000 en Villanueva del Segura (Valle de Ricote).