

JOSÉ PÉREZ VIDAL

POESIA
TRADICIONAL
CANARIA

EDICIONES DEL EXCMO. CA-
BILDO INSULAR DE
GRAN CANA-
RIA

Entre los primordiales propósitos del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria se ha contado siempre el estímulo y exaltación de todas las actividades del espíritu en la Isla. Para hacer más eficiente ese propósito, el Excmo. Cabildo, a través de su Comisión de Educación y Cultura, ha emprendido unas cuidadas ediciones que abarcan diversas ramas del saber y de la creación literaria.

Entre otros textos, se publicarán antologías, monografías y manuales en que se presenten y estudien aspectos relativos a nuestras Islas; y se reeditarán, además, obras que por su rareza, por su importancia o por su antigüedad, merezcan ser divulgadas. A competentes especialistas se encomendarán los prólogos y notas, así como cada una de las ediciones.

* * *

Esta empresa editorial constará de las secciones siguientes:

- I.—Lengua y literatura.
- II.—Bellas Artes.
- III.—Geografía e historia.
- IV.—Ciencias.
- V.—Libros de antaño.
- VI.—Varia.

Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
(*Comisión de Educación y Cultura*)



I

LENGUA Y LITERATURA

(Al cuidado de Ventura Doreste y de Alfonso Armas)

JOSÉ PÉREZ VIDAL

POESIA
TRADICIONAL
CANARIA

1968

DEPOSITO LEGAL G. C. 388 - 1967

LIT. SAAVEDRA - LA NAVAL, 225/227 - LAS PALMAS

NOTA PRELIMINAR

EL doctor don José Pérez Vidal recoge en el presente volumen una serie de estudios publicados hace algún tiempo en distintas revistas de erudición. Tales estudios —como otros no recopilados aún en libro— revelan la probidad y el espíritu investigadores del doctor Pérez Vidal, así como hasta qué punto se ha llegado en el conocimiento de la poesía tradicional en Canarias, materia en que nuestro autor es ya maestro de primer orden.

Pérez Vidal es aventajado discípulo de don Ramón Menéndez Pidal; sigue las ideas y métodos de éste, los prolonga sabiamente y enriquece sus personales estudios con notables observaciones agudas y nuevos enfoques.

El misterioso camino que la voz del pueblo ha recorrido en Canarias, desde las fuentes de Castilla, León o Portugal hasta llegar a las voces recreadoras de nuestra poesía popular, es lo que Pérez Vidal examina con el celo y seguridad propios de una indiscutible maestría.

Constituye este libro, pues, un capítulo poco explorado dentro del acervo literario hispano; porque, como el autor va exponiendo a lo largo de sus páginas, muchos de los versos oídos, recitados y reelaborados en las Islas son los mismos que se siguen escuchando en otros lugares donde aún pervive el poder creador de la lengua española.

De ahí que el presente libro sobrepase, con máxima autoridad, las fronteras regionalistas.

Añadamos, para concluir, que el doctor Pérez Vidal es no sólo etnólogo consumado, sino un minucioso y admirable especialista en Galdós, a quien ha dedicado importantes libros y monografías.

EL ESTRIBILLO EN EL ROMANCERO TRADICIONAL CANARIO*

* Publicado por primera vez con el título de *Romances con estribillo y bailes romancescos* en la “Revista de Dialectología y Tradiciones Populares”, tomo IV (Madrid, 1948), pp. 197-241, y después, con importantes ampliaciones, en “El Museo Canario”, Las Palmas de Gran Canaria, núms. 31-32 (julio-diciembre 1949), pp. 1-58.

EL RESPONDER, ELEMENTO UNIFORME E INSEPARABLE
DE LOS ROMANCES.

AL iniciar el estudio del romancero canario —el de la isla de La Palma, por lo menos¹—, nada sorprende de una manera más viva y clara que el inseparable e imprescindible acompañamiento del *responder* o estribillo. No se concibe un romance

¹ También en Tenerife y en el Hierro se cantan los romances con acompañamiento de estribillo, repetido cada cuatro versos por el coro. Acerca de esta práctica en Tenerife, nos informa don Juan Bethencourt Alfonso en su artículo *Cantos*, publicado en los *Trabajos en prosa y verso* de la Biblioteca de Escritores Canarios, dirigida por Isaac Viera, Santa Cruz de Tenerife, s. a., cuaderno 2.º, págs. 44 y s.:

“Aunque creemos imposible sea trasladado al pentagrama el *canto de los segadores* con todo su sabor primitivo, porque su *desentonada melodía* no cabe ser reproducida, acompasado por el tambor, el *tajaraste*, o en seco, monótono y rudo, tiene, sin embargo, un aire de profunda melancolía de que sólo se emancipa el alma con los alegres *ajijides*, que lanzan de vez en cuando, a manera de sobresalientes, para darle colorido y vida. El segador que quiere llevar la voz prorrumpe de pronto en un *ajijide*, que es contestado por el rancho, entonando de seguida el dístico, que sirve de estribillo a la multitud, para corearle al final de cada cuarteto, aunque esta regla tiene sus excepciones. Cuando interesa el recitado o para hacer resaltar un concepto o simplemente para reanimarse, suelen corear el estribillo cada dos versos o intercalan al capricho los *ajijides*: estribillos que repite el que *romancea* para

sin un *responder*. Romances tradicionales, como el de *La Infantina*, el de *Blanca Flor y Filomena*, o el de *La Serrana*, que en la Península no han conocido estribillo, en los campos de La Palma no se cantan sin él. Exactamente igual ocurre con romances más modernos, como el de *Los doce pares de Francia*, el de *Rosaura la de Trujillo* o el de *El Maltés en Madrid*. No ha llegado un romance al Archipiélago que, al caer en el cauce de la tradición isleña, se haya librado del monótono apéndice. Algunos han recibido el injerto de responderes compuestos expresamente para ellos. Así, por ejemplo, el romance de *Los doce pares de Francia*, que tiene como responder propio el que aquí se publica con el número 274:

Vuelva a la vaina el acero
donde estaba de primero.

El romance de *Santa Rosalía* también tiene el suyo, número 81:

Rosalía en la montaña
hizo vida solitaria.

E igual el romance de *Rosaura la de Trujillo*; el núm. 282:

Cuenta el mancebo y no acaba
los trabajos de Rosaura.

anunciar que ha terminado y va seguido de dos, tres o más *ajijides* colectivos.

"También entonan el *canto de los segadores* cuando un *rancho* va de camino, en cuyo caso es frecuente que en lugar del estribillo repitan las dos últimas estrofas [?] de cada cuarteto, etc."

Del Hierro me ha dado a conocer varios estribillos, algunos de ellos iguales a los palmeros, don Gelasio Armas Morales, poeta popular, ciego, natural de aquella isla.

Sin embargo, no sé, con seguridad, si en ambas islas los romances se cantaban con estribillo en todas las ocasiones. Ni si en las demás islas del Archipiélago existió alguna vez esta costumbre. Como consecuencia de esta escasez de datos, limito el presente estudio a la isla de La Palma, a la cual debe entenderse referido todo cuanto aquí se diga sin expresa indicación local.

Pero la mayor parte no tiene estribillo fijo. De la abundante colección de estos pareados, muestra la más breve de la poesía tradicional canaria, los cantadores escogen uno que rime con el romance que van a cantar. Unas veces procuran que entre el romance y el estribillo haya, además, alguna relación temática; otras, sin embargo, relacionan más bien el tema del responder con la ocasión en que el romance se canta. De suerte que el citado de *Los doce pares de Francia* se puede cantar en una madrugada, al regreso de una fiesta, con este responder:

Esta noche no me duermo,
que mañana lugar tengo.

O con cualquiera de estos dos de tema amoroso:

No me olvides, dulce dueño,
hasta ver el fin que tengo.

Una cinta azul de cielo
trae mi dama en el sombrero.

Y los otros romances de *Santa Rosalía y Rosaura la de Trujillo* pueden ir acompañados en una peregrinación o romería con el responder:

Por ver a la madre amada,
no siento la caminada.

Y en un “baile de castañuelas”, por el más propio que dice:

Yo canto pa la nombrada,
y no canto pa más nada.

En resumen: un romance puede ser cantado unas veces con un responder y otras veces con otro. Y el mismo responder puede ser aplicado a diferentes romances. Basta únicamente que haya la indispensable correspondencia de rima.

Esta aptitud de los responderes para el intercambio está, sin embargo, más desarrollada en unos que en otros. Como se comprenderá, está en razón directa de la vaguedad e imprecisión de su tema y sentido. Los responderes de contornos más esfumados e indefinidos suelen ser también, por grata coincidencia, los de valor poético más fino y sobresaliente. Son como menudas flores de vago aroma que pueden aplicarse, sin que desentonen, a romances de asuntos muy diversos. Veamos algunos:

Pa la mar va una pardela,
el pico dorado lleva.

Por aquí quiero que vaya
a mi toronjil el agua.

¡Qué delgado viene el aire
cuando de la cumbre sale!

¡Viva la luz de la vela,
que Dios se alumbró con ella!

En el pinar de amor, madre,
piñas de amor tumba el aire.

Por el aire va que vuela
la flor de la marañuela.

En cambio, los responderes de los romances vulgares isleños son los más fijos, precisos y difícilmente intercambiables. El mismo autor del romance los ha compuesto ex profeso, estrechamente ligados al asunto de éste. Como ejemplo, véanse los del *Testamento de un mulo*, romance vulgar compuesto por Diego Pérez Díaz, gran “versificador” del Hoyo de Mazo (La Palma):

Tengan compasión y duelo
del muerto que está en el suelo.

En el suelo estoy caído,
muerto, y no pierdo el sentido.

Corresponden, respectivamente, a la primera y segunda parte de dicho romance.²

CAUSA DEL ARRAIGO Y EXTENSIÓN DE LOS RESPONDERES.
EL ROMANCE COREADO. EL BAILE DE LAS HILANDERAS.

La causa de que en la isla de La Palma sea muy raro hallar romances sin estribillo se encuentra en la forma misma de cantarlos. Un cantador, por lo general un viejo romancero, después de entonar el responder, constituido, como se ha visto, por un pareado con rima asonante o consonante, comienza a cantar el romance, llevando él mismo el compás con un tamboril.³ Cada cuatro versos, un coro, compuesto por amigos o espontáneos acompañantes, repite invariablemente el responder. El improvisado coro marca a su vez el monótono ritmo⁴ con golpes de dos palos, de un cuchillo y un palo, o de cualquier clase de objetos contundentes. El romance queda así fragmentado en cuartetas, que con frecuencia son verdaderas coplas. De este modo:

¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!

² Puede verse completo en mi artículo *Testamentos de bestias*, publicado en la "Rev. de Dialectología y Tradiciones Populares", III, p. 524 y siguientes.

³ En La Palma no he oído emplear esta voz. Al tamboril se le llama tambor.

⁴ La entonación monótona del responder, que es la misma de todo el romance, puede verse en las tres melodías siguientes, recogidas en la isla de La Palma por mi amigo Luis Cobiella Cuevas y publicadas

En la tierra de los moros,
 donde Gonzalo paseaba,
 estaba una mora bella
 de pechos en la ventana.

*¡Qué linda mañana, dama!
 ¡Dama, qué linda mañana!*

Dios te guarde, mora bella,
 Dios te guarde, mora honrada;
 si te pillara en mi tierra,
 yo te volviera cristiana.

*¡Qué linda mañana, dama!
 ¡Dama, qué linda mañana!...*

en su interesante artículo sobre *La música popular en La Palma*, "Revista de Historia", La Laguna de Tenerife, XIII, 1947, p. 461:

M. negra = 108

Lentamente

For a qui quiero que va ya a mi to ron gil el a gua
 a mi to ron gil el agua

Detailed description: This block contains a musical score for a piece in 108 M. negra. It features two staves of music. The first staff is in treble clef and contains the melody with lyrics. The second staff is in bass clef and contains the bass line. The tempo is marked 'Lentamente'. The lyrics are: 'For a qui quiero que va ya a mi to ron gil el a gua' and 'a mi to ron gil el agua'.

M. negra = 112

Lentamente

Flo se bien pe ro no gra na en el me co la eta ma
 Que lin da ma ña na da ma da ma que lin da ma ña na

Detailed description: This block contains a musical score for a piece in 112 M. negra. It features two staves of music. The first staff is in treble clef and contains the melody with lyrics. The second staff is in bass clef and contains the bass line. The tempo is marked 'Lentamente'. The lyrics are: 'Flo se bien pe ro no gra na en el me co la eta ma' and 'Que lin da ma ña na da ma da ma que lin da ma ña na'.

Esta forma coreada de cantar el romance lo acerca a la categoría de canción, y le da un marcado valor lírico, especialmente cuando lo orla con responderes de este género. Por ejemplo:

Con el olor del romero,
tomo alivio y no me muero.

De la luna no doy queja;
del sol, que se va y me deja.

Levanta, paloma, el vuelo;
del jardín, llévame al cielo.

¡Qué bonita va mi dama
por esas cumbres nevadas!

Si fueses al monte, niña,
del pino tráeme una piña.

¡Quién alaba a la doncella
sino el galán que la lleva!

¡Si se acordase mi dueño
de mí, como de él me acuerdo!

Quien tiene amor tiene pena.
¡Amor, quién no te tuviera!

Y así se canta, mejor dicho, se ha cantado, generalmente, el romance, porque hoy ya no se oye en ninguna forma. Así se cantaba en las largas caminatas de las romerías; así en la conducción del trono de una imagen desde su enriscada iglesia a la capital costera con motivo de su festividad; así al regreso de ciertas faenas agrícolas (cavar viñas, vendimiar, etc.); así en el baile tradicional de castañuelas; así, en fin, hasta hace pocos años, en casi todas las fiestas y esparcimientos campesinos. En todas estas ocasiones, fluía lento y monótono el río inagotable del romance. Los siguientes responderes hacen referencia a algunas de ellas:

Vengo de Santa Lucía,
no hay caña como la mía.

Venimos con alegría
con el trono de María.

Venimos de Puntallana
en busca de una campana.

Vamos a adorar al niño,
que todavía no ha nacido.

Yo vengo, que no ha venido,
a ver a Jesús nacido.

Traigo pa enramar mañana
la flor de la almirinana.

De la bodega venimos
tan completos como fuimos.

Ya vamos llegando, amigo,
donde el muerto tumba al vivo. (*A la bodega*)

De todas estas oportunidades para romancear, la representada por el *baile de castañuelas* era la que llevaba aparejado el romance de modo más inseparable. Este baile romancesco, que ya no se practica en la isla de La Palma, donde, en algunas localidades, fue casi exclusivo hasta hace unos treinta años, se desarrolla de la siguiente manera: Varios hombres en número siempre par, por lo general cuatro, colocados frente a frente, dos a dos, bailan sin cambiar de lugar, mientras, con los brazos alzados, repiquetean las castañuelas. En el espacio comprendido entre los bailadores, las mujeres, en número igual a la mitad de éstos, danzan con suaves evoluciones, esquivando a los hombres en sus contenidos ademanes de acercárseles y simulando que hilan con movimientos de los brazos y manos. Esta imitación de la casera labor del hilado es la explicación

de que el baile de castañuelas se conozca también con los nombres de *baile de las hilanderas*, *baile hilado* y, simplemente, con el de *el hila, hila*.⁵ Las suaves evoluciones de las mujeres contrastan con el zapateado violento y convulsivo de los hombres.

Y mientras en el centro del *terrero* giran así las mujeres y zapatean los hombres insistentemente, el canto monótono de un romance, entonado desde un extremo por un cantador, acompaña y conduce el baile al compás del inevitable tamboril. Y un coro de entusiastas acompañantes, agrupado en torno del cantador, entona el responder y contribuye a marcar el ritmo, dando golpes en el suelo con sus recios bastones.⁶

Esta forma de cantar los romances con estribillo repetido por el coro y la incorporación de estos cantos, como acompañamiento, a los bailes, no son propias y exclusivas de Canarias.

EL ESTRIBILLO EN EL ROMANCERO GENERAL.

Los romances con estribillo no abundan mucho en los romanceros, pero algunos se encuentran. Por ejemplo, el de *La pérdida de Alhama*:

⁵ La *h* procedente de *f* se aspira todavía en los campos de La Palma, especialmente en el habla de los ancianos.

⁶ En la forma que dejo indicada, se bailaba *el hila, hila*, según diversos informadores de Mazo, Breña Alta, Breña Baja y Mirca. Al norte de la isla, en Barlovento, parece que los bailadores no se disponían frente a frente, sino en rueda, aunque sin juntarse. Esta es la rueda a que, seguramente, se refieren estos responderes:

El que no baila en la rueda
botija verde se queda.

Quien tiene su amor en rueda
tiene la vista serena.

En Barlovento, el baile se llamaba el *zapateo* y, como en la zona indicada más arriba, el de *las hilanderas*. Los viejos de Barlovento no recuerdan que haya habido en el pueblo más bailes que éste y el *sirinoque*.

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira
hasta la de Vivarrambla.
¡Ay de mi Alhama!

Cartas le fueron venidas
que Alhama era ganada;
las cartas echó en el fuego
y al mensajero matara.
¡Ay de mi Alhama!, etc.

Como se ve, el romance queda también aquí dividido en cuartetos. El estribillo, o bordón, sin embargo, es tan sencillo que casi está reducido a un suspiro, “el suspiro del moro”.

Lope de Vega, que tan bien aprovechó la poesía tradicional en su teatro, intercala de análoga forma en su comedia *Roma abrasada* (acto 3.º) el conocido romance del incendio de dicha ciudad. Nerón, Popea, Niceto y Fenicio lo cantan y tañen mientras desde una alta torre contemplan con placer la inmensa hoguera:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.
¡Qué alegre vista!

Por representar a Troya,
abrasarla quiso un día
para hacer fiesta a los dioses
que desde el cielo la miran.
¡Qué alegre vista!, etc.

También hay romances o cancioncillas que llevan como estribillo un pareado, aunque a veces no repiten sus dos versos conjuntamente, sino uno a uno, por separado, a modo de glosa,

o sólo uno de ellos, para acentuar la idea o preocupación predominante. Por ejemplo:

Quiero dormir y no puedo,
Qu'el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre enamorado
que se case con su amiga:
qu'el amor me quita el sueño.
Que se case con su amiga.

¿Qué haré, triste, cuitado,
que era casada la mía?
Qu'el amor me quita el sueño.⁷

La forma primitiva, propia y general del romance es, sin embargo, la seguida y escueta, sin la machaconería del estribillo. Este suele injertarse, según demuestra de modo bastante convincente don Ramón Menéndez Pidal,⁸ en alguna refundición posterior, al destinar al canto lo que ha sido concebido para la recitación o la lectura. “Esto exige el trabajo de un refundidor, que, de propósito, realiza el mayor acortamiento del texto, para que pueda ser cantado sin cansancio, lo cual lleva a la eliminación de todo lo que no es esencial, lo que no interesa inmediatamente a la situación o tema tratado”. Como ejemplo, pone Menéndez Pidal el romance de fray Ambrosio Montesino a la muerte del Príncipe don Alfonso de Portugal. Fue compuesto, a petición de la Princesa viuda, en los últimos meses del año 1491, y en su versión primera y original, es bastante extenso y detallado. No más de cuatro años después, ya el romance había sido profundamente refundido y popularizado, y un can-

⁷ Cfr. Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra*, 1554, fol. 137 v.º

⁸ Vid. *Cómo vivió y cómo vive el romancero*, ed. La Enciclopedia Hispánica, Valencia, s. a., pp. 11 y s.

cionerista francés, ignorante del español, lo recoge, tomándolo de oído, probablemente de labios de un portugués. “Al popularizarse, el romance de Montesino se había reducido en sus versos a menos de una tercera parte, había alterado varios hemistiquios, había añadido un verso final (lugar común que se repite en varios romances), se había provisto de un estribillo y una melodía”.⁹ Con todas estas modificaciones, se cantaba en la siguiente forma :

¡Ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas!
¡Ay, ay, ay, ay, qué fuerte mal!

Hablando estaba la reina en su palacio real
con la infanta de Castilla, princesa de Portugal.
¡Ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas! ...
Allí vino un caballero con grandes lloros llorar.
—Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar,
¡Ay, ay!¹⁰

Como se ve, el estribillo, cuando surge en los romances, es, por lo general, al popularizarse éstos y ser dedicados al canto. Es el momento crítico en que el romance arraiga en la tradición y cuaja la forma que habrá de predominar y de convertirse en tradicional. Después, a través del tiempo, los recitadores reducirán ya su labor a simples retoques.

El estribillo, en algunos romances artísticos posteriores, compuestos a imitación de los popularizados y preparados para el canto, así como en la estilización de algunos de éstos por poetas cultos para intercalarlos, como los que hemos visto primeramente, en obras mayores (comedias, novelas, etcétera), tiene mucho menos interés en relación con nuestro objeto. Ambos tipos de romance, aunque no carecen de valor probatorio, puesto que imitan procedimientos populares, muy rara vez descienden ya al pueblo.

⁹ *Ibidem*, pág. 24.

¹⁰ *Ibidem*. pág. 12.

ETAPAS DE LA POESÍA TRADICIONAL. ESTADO DEL ROMANCERO A SU LLEGADA A CANARIAS.

Dejando aparte, pues, estas tardías reelaboraciones predominantemente artísticas y cultas, pueden señalarse en la vida de la poesía tradicional dos fases o etapas: la primera, que ha sido llamada *aédica*, comprende “el esfuerzo literario aplicado a la creación de composiciones en estilo popular; es decir, destinadas a un público mayoritario o nacional, formado indistintamente por las personas doctas lo mismo que por los analfabetos”; la segunda, conocida con el nombre de actividad *rapsódica*, se limita a “repetir lo antes elaborado, eliminando en ello todas las formas de expresión no asimilables por el común de los recitadores, interviniendo en esta medida cada recitador con retoques improvisados”.

“Por lo que toca al género tradicional del romance o balada, la actividad aédica procede por grados diversos, de los cuales muy importante es el que consiste en una primera poetización en forma ya bastante breve, de no mucha narración y bastante liricidad; es decir, concebida ya en estilo trovadoresco semipopular, como es el romance de Montesino. Un grado ulterior y final consiste en destinar al canto lo que ha sido concebido para la recitación o la lectura, y esto exige el trabajo —como se ha dicho— de un refundidor, que, de propósito, realiza el mayor acortamiento del texto”.¹¹

Por los años en que se termina de conquistar las Islas Canarias, el romancero se encuentra precisamente hacia el final de esta etapa aédica. Los romances gozan de una gran difusión y popularidad, pero la actividad creadora está próxima a su fin. Las gestas extraordinarias y asombrosas de la conquista de América ya no dan tema alguno al romancero.¹² Y lo mismo puede repetirse de la conquista del Archipiélago canario.

Pero si no había ya una actividad creadora, sí existía, y

¹¹ *Ibidem*, pág. 25.

¹² Cfr. R. Menéndez Pidal, *El romancero español*, ed. de The Hispanic Society of America, 1910, p. 51.

con gran desenvolvimiento, una intensa actividad recreadora. Los romances evolucionaban hacia las formas más breves y rápidas, próximas a la canción. La influencia de la épica en ellos ya empezaba a ser lejana y débil. Y la lírica popular, en cambio, preparaba, especialmente al sur de la Península, un florecimiento que había de llegar hasta hoy y que iba a influir en todos los géneros literarios, si bien de un modo más estrecho e intenso en los tradicionales.

La coincidencia de este momento crítico de la vida del romancero con la terminación de la conquista de Canarias explica, como se ha dicho, la carencia de romances sobre esta empresa. Pero, además, como es fácil de comprender, debe de haber determinado en gran parte los rasgos líricos del romancero canario, entre los cuales, el fuerte arraigo del estribillo no es de los menos importantes.

BAILES ROMANCESCOS.

La incorporación del canto romanesco al baile, como acompañamiento, la encontramos igualmente en la Península durante el siglo en que se termina la conquista del Archipiélago canario, y se mantiene en los siguientes.

“En tiempo de Juan de Mena y del Marqués de Santillana, el romancero —nos dice don Ramón Menéndez Pidal¹³— se caracterizaba por ser cantado entre rústicos y demás gentes de baja y servil condición. Lo mismo nos dice, con mayor precisión, Gonzalo Fernández de Oviedo, hacia 1535. Describiendo los areítos, danza coral en que los indios de la Isla Española, dispuestos en corro o en fila, cantan largas narraciones, declara: “Esta manera de baile parece algo a los cantares y danças de los labradores, quando, en algunas partes de España, en verano con los panderos hombres y mujeres se solazan”. Y luego compara a los cantos de los areítos varios romances históricos de Fernán González o del Cid, de lo cual se deduce que esas danzas al-

¹³ Cfr. *Cómo vivió y cómo vive el romancero*, p. 148.

deanas se acompañaban con el canto de los romances viejos. Unos sesenta años más tarde volvemos a saber por un texto de Valdés de la Plata que esos cantares y danzas practicaban los labradores “en toda Castilla la Vieja, en tierra de Salamanca y de León”.

Más tarde el benedictino fray Francisco Soto, refiriendo cómo Rodrigo González, conde de Asturias de Santillana, fue preso por Alfonso VII en 1130, dice: “A la prisión del conde se compuso un romance, que hasta hoy canta la juventud de Asturias de Santillana en sus bayles y danças, y comienza de esta manera:

Preso le llevan al Conde
preso y mal encadenado va”, etc.

Este romance, y digo esto aquí sólo como dato curioso, llegó también a La Palma, donde —en la villa de Garafía— una alumna me lo ha recogido, aunque bastante contaminado —como la versión de Tras-os-Montes¹⁴— con el romance de *El mal de amor*. La versión palmera comienza así:

Preso llevan al rey conde (?),
preso, bien aprisionado, etc.¹⁵

La costumbre popular de incorporar los romances a los bailes, según el ilustre maestro a quien vengo citando, es probable que “derivase de una danza caballeresca medieval, acompañada de canciones varias a la cual los aldeanos aplicasen el canto romancesco. La indiferenciación de las danzas señoriles y las aldeanas se observa en una miniatura del primer tercio del siglo XVI, donde se ve a una dama y un caballero que danzan tocando castañetas con los dedos y al son de un pandero cuadrado; castañetas y panderos son dos acompañamientos

¹⁴ Vid. M. Menéndez Pelayo, *Antología*, IX, p. 254.

¹⁵ Puede verse en mi *Romancero tradicional canario*, en “Revista de Dialectología y Tradiciones Populares”, V. 1949, p. 442.

musicales que pronto quedaron como exclusivamente rústicos cuando la vihuela se generalizó”.¹⁶

Esta ascendencia señorial de los bailes acompañados de canto romancesco y el predominio de los temas aristocráticos en los romances viejos explican suficientemente la frecuencia con que damas y galanes aparecen en los estribillos de los romances canarios. Ya hemos visto algunos:

Una cinta azul de cielo
trae mi dama en el sombrero.

¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!

¡Qué bonita va mi dama
por esas cumbres nevadas!

¡Quién alaba a la doncella
sino el galán que la lleva!

Pero hay más, por ejemplo:

Siembra perlas y derrama,
galán, que ahí viene tu dama.

Vide a mi dama y me queda
dolor de no hablar con ella.

Traigo, que me dio mi dama
de seda verde una banda.

A la sombra del cabello
de mi dama, dormí un sueño.

Y, en fin, la mayor parte de los que agrupo bajo la rúbrica de *De damas y galanes*, núms. 154 a 192.

Tantas damas y galanes es muy difícil que existieran si

¹⁶ Cfr. Menéndez Pidal, *Cómo vivió...*, p. 49.

los romances fuesen originariamente populares. En las coplas, que tienen su fuente más principal y directa en el pueblo, en lugar de galanes y damas, se habla, en forma más natural y sencilla, de mozos y mozas, de muchachos y muchachas, de morenas y rubias, de novios y novias, de hijas y madres y suegras. Todo en la forma corriente y pintoresca en que el pueblo habla en las esquinas.

Otro rasgo de los bailes acompañados de romance que nos parece también señorial es la antigua y preliminar “reverencia”, con que, tanto en algunas regiones de la Península como en La Palma, cada bailarín invita —o “ nombra”— a su pareja.¹⁷

En el siglo XVII las graves y mesuradas danzas romancísticas ya habían sido desplazadas de los salones de las clases altas de la sociedad por la invasión de los alegres bailes y las seguidillas. Sobreviven, como se ha dicho y de nuevo vamos a ver, en los rústicos esparcimientos de los pueblos y aldeas. En este ambiente rural, en que la tradición tiene más estables raíces y los cambios son mucho más lentos y menos sensibles, los bailes romancescos llevan una vida oscura y apartada, cuyos ecos no logran ascender a una literatura que pronto empieza a volver la espalda a lo popular. Los escritores, atraídos por temas y modos literarios más cultos, especialmente en el aristocrático ambiente dieciochesco, se olvidan de la pintoresca y abigarrada vida del pueblo, que llega a estar proscrita del arte.

LA DANZA PRIMA. RESPONDERES PARALELÍSTICOS.

Una excepción, sin embargo, se encuentra en el político y pensador que, en pleno siglo XVIII, supo contemplar, y en algunos casos escudriñar, con la mirada más clara y despierta, la realidad española: Jovellanos. En su célebre carta *Sobre las romerías de Asturias*,¹⁸ tras describir en curiosos términos la

¹⁷ Vid. Menéndez Pidal, *Ibidem*, pág. 54 y mi nota al responder 197.

¹⁸ Cfr. *Obras*, B. A. E., II, p. 299.

danza prima, nos da noticias mucho más interesantes, en relación con la forma de cantar los romances, que todas las que anteriormente hemos visto. Dice lo siguiente:

“Los hombres *danzan al son de un romance de ocho sílabas*, cantado por alguno de los mozos que más se señalan en la comarca por su clara voz y por su buena memoria; *y a cada copla o cuarteto del romance responde todo el coro con una especie de estrambote, que consta de dos solos versos o media copla*. Los romances suelen ser de guapos y valentones, pero los estrambotes contienen siempre alguna deprecación a la Virgen, a Santiago, San Pedro u otro santo famoso, *cuyo nombre sea asonante con la media rima general del romance*”.

El parecido entre este modo de cantar los romances en Asturias y la manera, que hemos visto, de cantarlos en Canarias es evidente. La forma y disposición de los estribillos son las mismas. Y hasta la falta de concordancia, salvo en la rima, entre éstos y el romance, ya al mismo Jovellanos le causa extrañeza.

Y hay todavía, si se quiere, algo más, aunque sea un breve rasgo, sobre el cual no se puede afianzar sólidamente ninguna prueba. En la estructura de los más antiguos y divulgados responderes canarios, los ya citados

¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!

¡Qué linda alameda nueva,
nueva, qué linda alameda!

¡Qué linda María, linda!
¡Linda, qué linda es María!

¡Qué lindo romero nuevo!
¡Amor, qué lindo romero!,

y sobre todo en el estribillo del romance del *Lego de San Francisco*, recogido por Agustín Espinosa,¹⁹

¹⁹ Véase en el *Romancero canario*, publicado en la Biblioteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, s. a., p. 13.

¿Qué por aquí busca la niña?
¿Qué por aquí busca la dama?,

pudiera apreciarse un reflejo de las formas paralelísticas tan propias de la región noroeste de la Península. Véase un ejemplo en la misma letra que las asturianas cantan generalmente en la danza prima:

—Ay, diga lo que él quería,
ay, diga lo que él buscaba.

—Ay, busco a la blanca niña,
ay, busco a la niña blanca,
que tiene voz delgadina,
que tiene la voz delgada...²⁰

Quien no supiera que este fragmento y el estribillo del romance del lego franciscano pertenecen a distintas composiciones, podría pensar que procedían de la misma.

Y este reflejo de la estructura paralelística se advierte de modo aún más claro en cierto tipo de responderes de doble rima, como los siguientes:

Vuelva a la vaina el acero,
donde estaba de primero.

Vuelva el acero a la vaina
donde de primero estaba.

Hilo lino, hilo lana,
hilo lo que me da gana.

Hilo lana, hilo lino,
lo que me da gana hilo.

Si fueses al monte, dama,
del pino tráeme una rama.

²⁰ Eduardo M. Torner, *Temas folklóricos*. Madrid, 1935, pág. 39.

Si fueses al monte, niña,
del monte tráeme una piña.

Aires del Time y Tiguaque,
La Antigua y el Tivijaque.

Aires del Time y La Antigua,
el Tivijaque y La Oliva.

El primer Diccionario Académico, de 1737, describe la *danza prima* de forma análoga a la que hemos visto, y la señala, asimismo, como propia de los asturianos. Sin embargo, el Diccionario de Terreros, publicado en 1788, suprime la localización en Asturias, quizá intencionadamente, porque el baile en corro se usaba en otras partes. Y en efecto, Larra, en 1833, nos dice que “para el pueblo bajo de Madrid el día más alegre del año redúcese su diversión a calzarse las castañuelas y agitarse violentamente en medio de la calle, en corro, al desapacible son de la agria voz y del desigual pandero”. Pero no nos explica, y esto es lo que aquí más nos interesaría, si la danza iba acompañada de canto romanesco o de una copla lírica, como es más frecuente hoy en todas partes. La *danza prima*, según la edición vigente del Diccionario Académico, “la conservan todavía asturianos y gallegos”, aunque en Galicia parece que se llama así un baile popular con parejas.²¹

Don Ramón Menéndez Pidal ha visto bailar varias veces la danza prima en diversos lugares de Asturias. Una de ellas, en 1910, comprobó, en el concejo de Aller, que se bailaba muchos domingos, acompañada de romances dieciochescos: el de *Rosaura la del guante* era cantado por las mujeres, y el de *Doña Juana de Acevedo*, por los hombres. Casualmente, y esto lo digo por simple curiosidad, ambos romances son conocidos en la isla de La Palma. Del primero tengo dos versiones: una de Breña Alta, que empieza:

²¹ Cfr. Menéndez Pidal, *Como vivió...* p. 78.

El don Alonso Romero
lleva una cinta en el pelo.
Y ahora voy a explicarles
la causa por qué la llevo...,

y otra de Puntallana:

El don Alonso Romero
lleva una cinta en el pelo.
Porque me cuento orgulloso
y vivo muy satisfecho...

El responder de este romance es precisamente uno de los más populares y conocidos:

¡Qué cinta lleva en el pelo
el don Alonso Romero!

El otro romance, el de *Doña Juana de Acevedo*, lo he recogido en Mirca, pago de Santa Cruz de La Palma. Está muy estropeado: *Doña Juana de Acevedo* se ha convertido en *Doña Juana de Severo*; pero no hay duda de que es el mismo romance. Comienza:

Hombres que andáis por el mundo
por cumplir vuestros deseos...²²

MÁS BAILES ROMANCESCOS.

Perdóneseme la precedente distracción y sigamos todavía con la atención puesta en Asturias, donde podemos encontrar noticias de la persistencia de otros arcaísmos. A. W. Munthe, en 1888, oyó cantar los romances en Cangas de Tineo al son

²² La versión que conoció don Agustín Durán empieza: *Hombres que estáis en el mundo...* Cfr. *Romancero General*, B. A. E., tomo LXXXIX.

de castañuelas y de panderos cuadrados. Menéndez Pidal supone que debió de ser en danza.²³ Este mismo infatigable investigador de nuestras tradiciones romancísticas señala la existencia, en Llanes, de un baile llamado el *pericote*, muy parecido al *baile de tres*, que en el siglo XVI fue gala de los salones, y que modernamente ya él había visto, convertido en baile popular, en el pueblo de Las Navas, perteneciente a la provincia de Avila. En ambos, un hombre baila con dos mujeres; en el baile de tres, acompañados de bándurria y guitarra y un cantador de romances; los propios bailadores ayudan a marcar el compás con el repique de sus castañuelas; en el pericote, el son del baile se hace con panderos y tambor, tocados por mujeres, las cuales cantan un romance.

Cuando Menéndez Pidal descubrió en Las Navas este *baile de tres*, en 1905, “no sabía que el romance sirviese de acompañamiento a la danza, como en los antiguos tiempos, sino en la famosa danza prima de Asturias”. El mismo nos lo confiesa francamente.²⁴ Después, y además del ya citado pericote, ha visto otros bailes romancescos: en 1930 presenció, también en Asturias, en Arenas de Cabrales, un *baile de siete*, y en Santander, en Ruiloba, el llamado *baile llano*. En el baile de siete, un hombre guía a seis mujeres, desplegadas en fila, llevando cada una de ellas sendas ramas de laurel en ambas manos; el acompañamiento lo hacen dos panderos y un tambor, tocados por mujeres que cantan romances. En el baile a lo llano, varias parejas van sucesivamente entrando en danza: ellos, tañendo castañuelas; ellas, con las manos libres y casi siempre con los brazos medio caídos. “El canto lo llevan seis mozos al son de sus panderos; cantan habitualmente el romance de *La boda estorbada*.”

En el pericote, en el baile a lo llano y en el baile de siete, el romance, según se acaba de ver, lo cantan mujeres, como debe de suponerse, a coro. Esta costumbre, sin embargo, parece que no se ha conservado únicamente en Santander y Asturias,

²³ Cfr. *Cómo vivió...* p. 79.

²⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 73.

sino que se ha mantenido, como otras muchas prácticas arcaicas, bastante más al Oeste. Por lo menos, doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos, maestra eminentísima en esta clase de estudios, así nos lo asegura:

“Muitas cantigas e alguns romances estão profusamente espalhados por toda a península e ainda nos Archipélagos atlânticos e nos países americanos. Mas apesar d'isto, dá-se o caso de as Asturias e a Galliza serem as unicas provincias hespanholas em que ainda é costume persistente cantarem-se em côro, ao ar livre (nos largos das ruas, no campo ou na eira, em ocasião de festa ou romaria e nas segadas) ou dentro de casa (durante as noites da quebra da amendoa, nas esfolhadas do milho e nos fiandões de inverno), os bellos Romances históricos e novelescos, como igualmente a provincia de Tras-os-Montes e a região duriense da Beira são as unicas portuguesas em que acontece o mesmo”.²⁵

En los recogidos y alegres *fiandões de inverno*, de que nos habla la ilustre tratadista portuguesa, se bailaba, además, un baile muy parecido al canario de las hilanderas. Casto Sampedro Folgar, en su *Cancionero musical de Galicia*, describe así la velada de un *fiadeiro*:

“Asisten hombres de todas las edades a estas reuniones y bailan con algunas de las concurrentes, mientras las demás, sin dejar de hilar, cantan acompañadas de los panderos, sonajas y flautas que tocan las ancianas y los mozos cuando no hay en la reunión gaita con su indispensable tamborino. Los hombres llevan castañuelas de boj y son exagerados en todos sus ademanes, en tanto que las mujeres bailan con más mesura, apenas mueven los pies y sus manos casi no se separan del pecho. Los bailes son la “muiñeira” y una especie de fandango que llaman contrapaso”.²⁶

Los puntos de semejanza están bien claros: el contraste entre el baile violento y exagerado de los hombres y el movi-

²⁵ Cfr. *Estudos sobre o romanceiro peninsular*, en “Revista Lusitana”, II, p. 158.

²⁶ Cfr. ob. cit. ed. Madrid, 1942, I, p. 32.

miento mesurado de las mujeres; las castañuelas en manos exclusivamente de los hombres; el canto entonado sólo por los acompañantes, no por los bailadores, y, por último, la circunstancia del *fiadeiro*, a la que se puede referir el nombre del baile en La Palma.

No sería muy aventurado suponer que *el hila, hila*, haya llegado a Canarias del Noroeste de la Península, zona en la que parece que ha sido más profunda y arraigada esta tradición de las reuniones nocturnas para hilar. La influencia del Oeste y Noroeste peninsular en Canarias es indudable y cada día se precisan más y más sus detalles.

EL ESTRIBILLO, DESCUIDADO EN LOS ESTUDIOS DEL ROMANCERO.

Entre tantas noticias y detalles modernos sobre la forma de cantar el romance, echamos de menos, sin embargo, el dato que aquí más nos interesa: ¿El canto coreado va interrumpido en forma regular por el estribillo, tal como el canto que acompañaba a la danza prima en tiempo de Jovellanos? Acerca de esto nada nos dicen ni doña Carolina Michaëlis, ni el diligentísimo y minucioso don Ramón Menéndez Pidal. Y un silencio tan completo llega a producir irreprimible extrañeza. Este último autor ni cuando resume las noticias de Jovellanos sobre la danza prima, ni cuando nos habla de las ocasiones y circunstancias en que él la ha visto bailar, hace ninguna mención del estribillo. ¿No se intercala en los romances con que se acompaña la danza prima ni se ha cantado en los que han servido de acompañamiento a los otros bailes que hemos registrado más arriba: pericote, baile de siete, baile a lo llano, etc.? Ninguna noticia segura tenemos sobre este particular. Si la tradición lo conserva o lo ha conservado hasta época reciente, es muy extraño que lo haya omitido, en sus descripciones de los cantos y los bailes, autor tan curioso y detallista como Menéndez Pidal. El estribillo no es un elemento tan despreciable que merezca ser omitido, mientras se toma nota de otros pormenores, que, si bien tienen su interés, no lo tienen más subido que él.

Esta ausencia de noticias sobre el estribillo, incluso en un estudio tan minucioso como el tantas veces citado acerca de *Cómo vivió y cómo vive el romancero*, se observa de modo general, en todas las colecciones de romances recogidos de la tradición moderna que conozco. Una carencia tan absoluta de datos relativos al indicado tema, no cabe duda de que es elocuente en alto grado. Si no prueba de modo expreso y seguro la pérdida del estribillo en la tradición romancesca de nuestro tiempo —en Canarias, por lo menos, se ha conservado—, sí mueve a suponer que ha vivido decaído y semi abandonado, sin fuerzas para imponer su interés a los estudiosos.

Lo más que conozco es que, en algunos sitios, en Salamanca, por ejemplo, un coro repite a veces los versos del romance que antes va cantando una sola persona. Así se canta, por lo menos, el romance de *La Candelaria*.²⁷ Pero estas repeticiones no constituyen un verdadero estribillo.

La persistencia de éste en Canarias hasta nuestros días tiene el valor, pues, de un interesantísimo y bello arcaísmo. Uno más de los muchos que en la cultura popular del Archipiélago han sido mantenidos por el ambiente conservador de su circunstancia geográfica. Y una prueba más, por otra parte, de la genial intuición del gran adivinador del romancero canario: Menéndez Pelayo. En los primeros años del presente siglo escribía el ilustre maestro: “Ya he indicado la sospecha de que en Canarias puedan existir viejos romances llevados allá en el siglo XV por los conquistadores castellanos y andaluces. Si se encontrasen, sería buen hallazgo, porque en casos análogos se observa que las versiones insulares son más arcaicas y puras que las del Continente, como sucede en Mallorca con relación a Cataluña, en Madera y las Azores con relación a Portugal”. Los estribillos han dado la razón a don Marcelino. Los mismos romances van confirmando sus sospechas.

²⁷ Debo esta noticia a la amabilidad de don Federico de Onís, que conserva en *The Hispanic Institute in the United States*, del que es director, discos, en los que los romances son cantados en la indicada forma.

RESUMEN

En resumen: Los romances llegan a Canarias hacia el final de su etapa aédica, precisamente en el momento crítico en que están evolucionando hacia formas más breves y rápidas, próximas a la canción. En este cambio hacia esas formas que habrán de cuajar como definitivas y tradicionales, es muy frecuente, por influencia de la lírica, la incorporación de estribillos a los romances. La costumbre de ser éstos cantados por una sola persona, acompañada de un coro que sólo repite el estribillo, contribuye eficazmente a la conservación de este precioso apéndice. Este canto coreado arraiga en Canarias, por lo menos en la isla de La Palma, tan profundamente, que llega a no concebirse un romance sin su responder.

Todos los factores determinantes del acentuado tono lírico de la poesía tradicional canaria pueden conjugarse para explicar la generalización del estribillo romanesco y su arraigamiento en las islas: unos, como los ya citados —estado de los romances en el momento de la incorporación del Archipiélago a la cultura, etc.—, se presentan como causas más directas e inmediatas de este fenómeno literario; otros, como los psicogeográficos, derivados de la insularidad —la soledad y el aislamiento propenden siempre al lirismo—, y el constituido por la innegable influencia de las regiones de más viva y profunda tradición lírica —Galicia y Portugal—, si no determinan directamente la difusión y arraigo del estribillo romanesco, sí contribuyen a crear un ambiente lírico en la órbita de la poesía popular canaria, favorable a la matización lírica de la épica y al afianzamiento y conservación de lo lírico.

Al mismo tiempo que el romance evoluciona hacia las formas más breves y líricas, las danzas romancescas decaen y desaparecen de los salones aristocráticos, y aseguran su supervivencia en las costumbres, más firmes, de los pueblos. Debíó de ser también, poco más o menos, la época en que se introdujo en La Palma el romancístico baile de las castañuelas o de las *hilanderas*.

La supervivencia de estas danzas con romances en la época

moderna constituye un hecho rarísimo. Antiguamente y en algunos pueblos sí se acompañaba el baile con canto narrativo. El vocablo *balada* —“bailada”— recibió, por esto, el sentido de “poema breve que refiere una historia o leyenda”. “Pero —como nos dice Menéndez Pidal²⁸— más general es usar en el baile canciones amorosas, por lo que el provenzal *balada* y el italiano *ballata* significan canción lírica de una sola estrofa o de pocas; y tan rápidamente decayó el uso de la danza con canción narrativa, que hoy subsiste sólo por raro arcaísmo, citándose como caso notable el que la practiquen los aldeanos bretones o que en las islas Feröe se use el baile en corro, donde cogidos de las manos los danzadores entonan una balada heroica de Sigurd o moderna de asunto local sobre alguna desgracia de pescadores”.

El baile de castañuelas, que durante mucho tiempo fue casi el único practicado en algunos pueblos de La Palma, y que era elemento casi obligado de algunas fiestas como la de la Cruz, ha contribuido eficazmente a la conservación de los romances y a la permanencia del canto coreado de éstos.

Este canto, en su ejecución independiente —en las romerías, al regreso de algunas faenas, etc.— y el baile de castañuelas, que lo incorpora, han convivido en estrecha relación en La Palma y se han intercambiado recíprocas influencias. Juntos contribuyeron a poner unas notas de arte en la ruda vida campesina de la isla, y casi juntos han desaparecido no hace mucho, desplazados por los bailes y cantos modernos. Baile y canto fueron, mientras vivieron, dos de los más bellos e interesantes arcaísmos del Archipiélago, de esos arcaísmos que, en todo tiempo, han dado a la tradición isleña la prestancia de su característica pátina.

VALOR Y RASGOS CANARIOS DE LOS RESPONDERES.

Pero si la forma coreada de cantar el romance fue importada en Canarias, los estribillos que hoy se conocen han sido,

²⁸ Cfr. *Cómo vivió...* p. 76.

en general, compuestos en las islas. En algunos, muy pocos, se han aprovechado y adaptado, en mayor o menor medida, elementos poéticos peninsulares. Por ejemplo, en el 201, tan bello:

Yo no digo mi cantar
sino a quien conmigo va,

que no es sino el final, ligeramente alterado, del romance de *El Conde Arnaldos*, según la versión del *Cancionero de Romances*, de Amberes (1545).

En el 158, ya citado,

A la sombra del cabello
de mi dama, dormí un sueño,

quizá haya un lejano recuerdo de aquel cantarcillo castellano del siglo XV que decía:

A sombra de mis cabellos,
se durmió.
¡Si le recordaré yo!

El 99,

Hermosa estrella es María,
que a los marineros guía,

hace recordar, como en otro lugar se indica, esta letra asturiana:

Santa María,
en el cielo hay una estrella
que a los marineros guía.

Aparte de casos muy contados como éstos, los responderes que he reunido en la presente colección pueden considerarse como auténticamente canarios. Ya he señalado, incluso, al autor de dos de ellos.²⁹ Se tiene noticia segura de la ocasión en que

²⁹ Los del *Testamento del mulo*.

surgieron otros;⁸⁰ muchos se refieren a fiestas tradicionales o costumbres propias de las islas;⁸¹ algunos recogen topónimos isleños;⁸² varios fueron compuestos especialmente para romances importados como el de *Santa Rosalía* y el de *Rosaura la de Trujillo*, que en la Península no han tenido estribillo propio; y, en fin, en casi todos está presente o reflejada la peculiar geografía del Archipiélago: las islas, que no son sino montes sobre el mar. La presencia del monte puede verse en responderes como éstos:

En la cumbre tengo un cedro;
no lo corto que está tierno.

En aquel monte está un palo
y un Santo Cristo clavao.

¡Qué delgado viene el aire
cuando de la cumbre sale!

Sobre el risco la retama
florece, pero no grana.

Arco de vieja por monte
agua por el horizonte.

El aire del mar consuela,
pero el de la cumbre hiela.

En estos dos últimos, están claros la proximidad y el contraste del monte y el mar.

El mar y numerosos elementos marineros (playas, peces, aves marinas, barcos, etc.) se ofrecen con más abundancia en otros responderes:

⁸⁰ Los números 208 al 213.

⁸¹ Como el 92 y el 100, que se refieren a la Patrona de la isla de La Palma; el 83, referente a la costumbre de regresar con cañas de azúcar de la fiesta de Santa Lucía, etc.

⁸² Como los 53, 54, 55, 59, 60, 61, etc.

Hice una raya en la arena,
por ver el mar dónde allega.

Muy desahogado nada
el pez en la mar salada.

Pa la mar va la pardela;
su papo dorado lleva.

Con el terral de la tierra,
camina el barco a la vela.

No me quiten el reposo,
que estoy pescando cabozos.

Si la mar azul te agrada,
a mí ni la mar ni nada.

Las especies más poéticas o más abundantes de la flora canaria (el romero, la retama, la malforada, la marañuela, la caña de azúcar, el pino, el cedro, el barbusano y hasta el ñame y la chayotera) se muestran en otros de estos estribillos:

¡Qué lindo romero nuevo!
¡Amor, qué lindo romero!

Dile a Juana que me traiga
en hojas de ñame el agua.

Por el pie de la retama,
me subo y corto la rama.

Por el aire va que vuela
la flor de la marañuela.

Yo me arrimé al barbusano
porque tiene firme el ramo.

Viva la mata de pino,
que está verde de continuo.

Pero donde el apartado aislamiento aparece expresado de modo más claro es en responderes como éstos:

Con oro viene sellada
la carta del rey de España.

Mata de romero fuerte,
yo crucé la mar por verte.

En ambos la misma nota de lejanía, y, en el primero, expresa y clara, la idea de tierra distante de la Península.

La intensa matización lírica predominante en la poesía tradicional canaria también puede verse fuertemente acusada en estos sus más breves y desgranados elementos. Obsérvese cómo la mayor parte de ellos son simples exclamaciones o exhortaciones, y cómo muchos de los enunciativos no son sino expresión de íntimos sentimientos.

Los responderes de rasgos canarios menos marcados y, por consiguiente, los más amplios y generales, son los de tema o asunto religioso. De ellos hay que exceptuar, sin embargo, los relativos a santos patronos de alguna isla o localidad isleña, como los de la Virgen de las Nieves, patrona de La Palma; los que se refieren a costumbres típicas vinculadas a ciertas fiestas religiosas, como la señalada ya en nota sobre el regresar con cañas de azúcar de las fiestas de Santa Lucía (también en La Palma); el responder de Santa Rosalía, por las razones más arriba apuntadas, y algunos otros en los que el sello peculiar de la región es fácilmente apreciable. Dejadas a un lado estas excepciones, el grupo de los responderes religiosos, que es de los más abundantes, tiene como característica propia, según se ha dicho, una mayor generalidad de fondo y forma. Veamos algunos ejemplos:

Está Cristo, en el madero,
muerto, y gobernando el cielo.

Si al pie de la Cruz me muero,
¡qué dichosa muerte tengo!

Quien fuera, madre, paloma
del palomar de la gloria.

Voy al cielo, que me llama
quien por mí sangre derrama.

Al pie de la Cruz, con pena
llora la sagrada reina.

Tengo esperanza de verte,
Cristo, a l'hora de mi muerte.

Al señalar la mayor generalidad de estos responderes religiosos, no pretendo, sin embargo, despertar la sospecha de un origen extra-canario de los mismos. El tema religioso es tan general, que no siempre se puede teñir de un matiz local. Todos estos estribillos pueden haber sido compuestos en el Archipiélago. Y, por el contrario, algunos de los que presentan más clara la marca regional, pueden ser forasteros, importados y asimilados al ambiente isleño. Una coincidencia, a pesar de todo, conviene recordar, aunque no se pueda traspasar, por ahora, ese apretado límite de la indicación de una simple coincidencia. Los romances que, según Jovellanos, acompañaban a la danza prima solían ser de guapos y valentones, pero los estrambotes, es decir, los pareados que cantaba el coro, contenían siempre “alguna deprecación a la Virgen, a Santiago, San Pedro u otros santos famosos”. Los estribillos predominantes eran, pues, también religiosos. No es de extrañar. Ya hemos visto que el tema de los estribillos suele relacionarse, más que con el del romance, con la ocasión en que éste se canta. Y en Asturias, lo mismo que en Canarias, las ocasiones que mueven más al canto son las de las fiestas, y las fiestas en los campos, tanto en los asturianos como en los canarios, son casi todas religiosas.

Salvo contadísimas excepciones, debemos, pues, considerar canarios, como ya se ha dicho, todos los responderes o estribillos de romance hoy conocidos en Canarias. Si hay en ellos algún elemento o rasgo peninsular, está tan asimilado por la cultura popular isleña, que ya no se puede advertir y señalar.

A la misma conclusión nos conduce, sin titubeos, el examen dialectal de los responderes. No hay en ellos, como se podrá ver en las notas de que van acompañados, ninguna voz ni fenómeno fonético que no corresponda al habla rústica de los campos isleños.

Los responderes, pues —podemos repetir, para terminar—, compendian y resumen el carácter predominante en la poesía tradicional canaria: Son una minúscula pero bella supervivencia de extraños elementos arcaicos, intensamente adaptados y asimilados al ambiente y a la idiosincrasia isleñas. Casi todos los rasgos, de diversa índole y procedencia, que matizan y dan a la cultura popular canaria su tono añejo, pero variado y rico, se encuentran en ellos. Salvarlos del olvido y de la irremediable e inminente desaparición y pérdida me ha parecido labor no despreciable. Y la finalidad y pretensión de este trabajo no han sido otras.

RESPONDERES

DE ELEMENTOS GEOGRÁFICOS.

1. Hice una raya en la arena
por ver la mar dónde allega.
2. Muy desahogado nada
el pez en la mar salada.
3. No me quiten el reposo,
que estoy pescando cabozos.
4. Doña Juana de Alimena
se pasea por la arena.
5. Pa la mar va una pardela,
el pico dorado lleva.
6. Con el aire de la sierra,
camina el barco de vela.
7. En las montañas de Armenia,
combate el mar con la arena.

Las notas en esta parte llevarán el número del estribillo a que correspondan.

⁴ *Doña Juana de Alimena*. Personaje desconocido. Seguramente procede de algún romance, como el don Alonso Romero, que del romance de *Rosaura la del guante* pasó al correspondiente responder.

⁵ Variante del segundo verso: "Su papo dorado lleva".

⁶ También: "Con el terral de la tierra — camina el barco a la vela".

⁷ Variante del primer verso: "En el valle de la Almena", que es el comienzo del romance vulgar de *La niña perdida*.

8. Si la mar azul te agrada,
a mí ni la mar ni nada.
9. Por debajo de la arena,
corre el agua y va serena.
10. Sentéme en la playa llana
por no sentarme en el agua.
11. A la orilla de la playa,
quiero tender mi tarraya.
12. De la mar un marinero
me abanó con un pañuelo.
13. Te vi lavar, linda dama,
tu linda pierna en el agua.
14. Coge el canastrillo, Juana,
con el pie y bóvalo al agua.
15. Por aquí quiero que vaya
a mi toronjil el agua.

¹¹ *Tarraya*, "atarraya".

¹² *Abanar*, "hacer señas, saludar". Cfr. SEBASTIÁN DE LUGO, *Colección de voces y frases provinciales de Canarias*, Santa Cruz de La Palma, 1946.

¹³ Así en la isla de El Hierro. En la de La Palma: "Vide lavar a la cabra — su pierna negra en el agua".

¹⁴ *Canastrillo*, canastilla, diminutivo de *canasto*, que en algunos sitios es *canastro* (*Dicc. Acad.*).—*Botar*. Sobre los diversos valores de esta voz en Canarias véase SEBASTIÁN DE LUGO, ob. cit.

¹⁵ Recuerda la antigua cancioncilla:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir;
corrían los caños,
daban en un toronjil.

Cfr. DÁMASO ALONSO, *Antología de la poesía española medieval*, n.º 188.

16. Dile a Juana que me traiga
en hojas de ñame el agua.
17. Cayó el agua y dio en la piedra,
salpicó y regó la yedra.
18. ¡Qué linda alameda nueva!
¡Nueva, qué linda alameda!
19. ¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!
20. ¡Qué linda María, linda!
¡Linda, qué linda es María!
21. ¡Qué lindo aire, qué lindo aire,
entra en el convento y sale!
22. ¡Qué delgado viene el aire
cuando de la cumbre sale!
23. ¡Qué lindo romero nuevo!
¡Amor, qué lindo romero!
24. Córdale al verde romero
una vara rente al suelo.
25. Subime sobre un romero;
de flores llené un pañuelo.
26. Al pie del verde romero
de flores lleno un pañuelo.

¹⁹ Variante del segundo verso: “¡Amor, qué linda mañana!” y “Viva mi amo, viva mi ama!”

²³ Variante del segundo verso: “¡Nuevo, qué lindo romero!”

²⁴ *Rente*, junto a... Véase, sobre el empleo de esta voz en Canarias, SEBASTIÁN DE LUGO, ob. cit.

²⁵ - ²⁹ En relación con la posibilidad de subirse a un romero, conviene recordar aquí que en el archipiélago “llega a la altura de dos o tres varas, sin embargo de que en Europa sólo tiene tres o cuatro pies”.

27. Dale vueltas al romero,
veráslo de flores lleno.
28. Tírale al verde romero
flechas de bronce y acero.
29. Me subí arriba el romero;
con el peso me fui al suelo.
30. Mata de romero fuerte,
yo crucé la mar por verte.
31. Con el olor del romero,
tomo alívio y no me muero.
32. Sobre el risco, la retama
florece, pero no grana.

Cfr. VIERA Y CLAVIJO, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1942, s. v.

²⁹ *Arriba*. Con valor de 'sobre, encima', se oye mucho en boca del pueblo canario. Véase otro ejemplo, de Gran Canaria: "*Arriba* del requiloriu de los tiquis, y del fleji de cartillas, que me ienin la cabeza acalenturaa y como un güevu moviu, ¿*arriba* me vienin con los fiaus?" Cfr. *Cosas de Pepe Monagas* por Roque Morera, en "Canarias en Cuba", Habana, año 1, núms. 7 y 8, julio y agosto, 1946, p. 27. Este párrafo exagera y deforma la pronunciación vulgar de Gran Canaria, pero sirve para nuestro propósito. *Arriba*, por sobre, encima, parece arcaísmo. En América debe de emplearse todavía mucho, porque lo encontramos incluso en la lengua literaria. Véase, por ejemplo, en el vigoroso y estremecido *Canto a la mujer estéril*, de la exquisita poetisa Dulce María Loynaz, que sólo denuncia su patria cubana en detalles como éste: "Agua *arriba* de ti...". Covarrubias, *Tesoro*, registra *arriba*, no sólo con el valor de adverbio, sino con el de preposición equivalente a *super*, *supra*. El portugués también confunde *acima* y *arriba*.

³² Variante del segundo verso: "Flure bien, pero no grana". La forma *flure*, más que apócope de *florece*, parece la forma correspondiente de *florir*, verbo de formación popular como *florar*. No lo he hallado en ninguno de los diccionarios que he consultado. Sin embargo, lo he visto empleado por un poeta tan culto como Gerardo Diego en su libro *La sorpresa*, cuando dice: "Crece el magnolio y su florir secreto". Citado por Narciso Alonso Cortés en el discurso de recepción del poeta en la Academia Española, 1948, p. 52.

33. Por el pie de la retama,
me subo y corto la rama.
34. Al pie de la malforada,
sale el helecho a manadas.
35. No plantes la almejorana
en el monte, que no grana.
36. Flure bien, pero no grana,
la flor de la mejorana.
37. Calla, calla, zancajuana,
luego flures, tarde granas.

⁸⁴ *Malforada*.—*El Hypericum grandiflorum*, Choisy. Es voz de forma muy variable, que, a veces, sufre la influencia de *mejorana* y adopta formas intermedias que dan lugar a confusiones. Sobre ellas véase MAX STEFFEN, *Lexicología canaria*. II. *Nombres vulgares de las hipericáceas en Canarias*, sep. "Revista de Historia", La Laguna de Tenerife, núms. 82, 83-84 y 85 (1948-49).

⁸⁵ *Almejorana*. Véase la nota anterior.

⁸⁶ Véanse notas 32, 34 y 35.

⁸⁷ Corren, así, como responder, estos dos versos, desprendidos del diálogo, popular en La Palma, de *El centeno y la cebada*. Figuran en boca del primero. La cebada le contesta:

Cállate, viejo barbudo,
que a tus faltas yo te ayudo,
que aunque soy chiquita y nana,
mía es la primer manada.

El maestro Correas, *Vocabulario de refranes*, recoge el diálogo, pero referido al trigo y la cebada:

—Zancas vanas, zancas vanas,
temprano espigas y tarde granas.

—Calla, calla, rodilludo,
que a do tú faltas yo cumplo.

o

Calla, calla, aldudo,
que a las faltas bien te ayudo.

De "zancas vanas" se formó *zancajuana*, por etimología popular. El adjetivo *vano* es culto en Canarias.

38. ¡Lástima que no goliera
la flor de la chayotera!
39. Bonita flor, si goliera,
la flor de la marañuela.
40. Por el aire va que vuela
la flor de la marañuela.
41. En la cumbre tengo un cedro;
no lo corto, que está tierno.
42. Yo me arrimé al barbusano,
porque tiene firme el ramo.
43. Con las lágrimas del pino,
yo vi correr el camino.

³⁸ *Goler* por extensión de la *g < w* de las formas diptongadas; es fenómeno corriente en español vulgar.

^{39 - 40} *Marañuela*. Nombre corriente, en Canarias, del *Tropaeolum majus*, Lin., conocido en español con los nombres de *capuchina*, *espuela de galán* y *llagas de Cristo*. VIERA Y CLAVIJO, ob. cit., sub *Capuchino*, dice que es planta originaria de Méjico. En cambio, Constantino Suárez, *Vocabulario cubano*, Habana-Madrid, 1921, pone su origen en el Perú, y dice, sub *marañuela*, que, aunque la planta no se conoce en Cuba, el color de la flor, moreno encendido, “se toma por comparativo en términos de colores”. Según me ha hecho ver mi amigo MAX STEFFEN, que se ha especializado en la fitonimia canaria, VIERA Y CLAVIJO afirma que también se le da el nombre de *marañuela* a otra especie que él registra sub *campanilla*; y P. Parker-Webb et Sabin Berthelot, en la *Histoire Naturelle des Iles Canaries*, Paris, 1836-44, tomo III, p. 22, recogen el nombre vulgar de *marañuelo*, que ni Steffen ni yo hemos oído como propio del *Convolvulus arvensis*, Lin.

⁴³ *Lágrimas del pino*. Denominación que se da a las gotas de agua caídas de la copa de los pinos a causa de las condensaciones que en éstas se producen. Una carbonera de Mirca (La Palma) me explicaba: “Cuando hay brumacero lloran los pinos”. No es expresión corriente. En cambio, es de uso general *correr los caminos*, con el valor de “correr el agua por ellos”. Se emplea sobre todo para expresar que ha llovido abundantemente, tanto “que han corrido los caminos”.

44. ¡Viva la mata de pino,
que está verde de contino!
45. Vamos a cortar el ramo
de aquel árbol soberano.
46. ¡Qué bonito color tiene
la palma cuando está verde!
47. Al pie de la fresca rama,
se ve la fuente que mana.
48. El ramo está florecido
con flores de mi partido.
49. El merlo chico en el breso
canta con el culo tieso.
50. ¡Qué hará aquella paloma
en aquel desierto sola!
51. Tienes una zumbadera
como el zorro en la tederá.
52. Yo no voy, ni nunca ha ido,
a buscar limón al río.

⁴⁴ Variante del primer verso: "No hay ramo como el del pino".

⁴⁹ *Merlo*, mirlo. Es forma del habla rústica en Canarias. En otro tiempo parece que fue general. *Merlo*, y no, *mirlo*, figura en el *Diccionario de Historia Natural* de Viera y Clavijo. Debe ser galaico-portuguesismo. Mientras en Galicia y Portugal la *ê* de *mêrula* se ha mantenido sin diptongarse, en España se ha diptongado *mierla*, forma antigua, que se conserva en algunas zonas (Andalucía, Extremadura, Salamanca), y luego se ha reducido a *i*.

⁵¹ *Zumbadera*, 'zumbido'.—*Zorro*, 'el *Lepidóptero crepuscular*, del Género *Hippotion*'.—*Tederá* 'la *Psoralea bituminosa*, Lin.'

⁵² *Yo ha*, por influencia analógica de *has*, *han*, apoyada por la radical de *haber*. Es muy corriente en el habla rústica de La Palma. Se emplea también en Puerto Rico, Cuba y en la región dominicana de Cibao. Cfr. TOMÁS NAVARRO, *El español en Puerto Rico*, Río Piedras,

53. No tomo, ni me da gana,
el agua de Puntallana.
54. Agua viene por Tedoque;
quien tiene tambor que toque.
55. Allá viene por Tenagua
la bruma que trae el agua.
56. Sale, Cuico, de la cueva;
mira que el agua la lleva.
57. Arco de vieja por monte,
agua por el horizonte.
58. El aire del mar consuela,
pero el de la cumbre hiela.
59. Aires del Time y Tiguaque,
La Antigua y el Tivijaque.
60. Aires del Time y La Antigua,
el Tivijaque y La Oliva.
61. Por la montaña de Guía,
baja una luz encendida.

1948, p. 128, y PEDRO HENRIQUEZ UREÑA, *El español en Santo Domingo*, Buenos Aires, 1940, p. 177. Sobre esta forma, poco corriente en otros países, ha reunido algunas noticias Angel Rosenblat, *Notas de morfología dialectal*, Buenos Aires, 1936, pp. 294-295.

⁵³ Parece referirse a la creencia de que el forastero que tome agua en ciertas fuentes, se casa con una mujer del término municipal al que la fuente pertenezca.

⁵⁴ Para cantar y bailar, porque, con la lluvia se van a paralizar las faenas agrícolas. *Tambor* llaman los campesinos palmeros al *tamboril*. Esta forma no se usa. *Tedoque*, barrio de Los Llanos de Aridane.

⁵⁵ *Tenagua*, caserío y montaña de Puntallana.

⁵⁶ *Cuico* es apodo.

⁵⁷ *Arco de vieja*, arco iris. En Portugal recibió el mismo nombre: *arco da velha*.

62. Montaña verde, florida,
en verte me da la vida.
63. En el monte, en una aldea,
la serrana se pasea.
64. En aquel monte hay un oso;
vamos a ver si es hermoso.
65. Por aquí va una vereda;
no siga el galán por ella.
66. Yo vide al sol cuando sale
en arreboles de sangre.
67. De la luna no doy queja;
del sol, que se va y me deja.
68. Si sale claro el lucero,
ha de estar azul el cielo.
69. Cuando la luna está llena,
alumbra el cielo y la tierra.
70. Corre por el alto cielo
la luna tras el lucero.

RELIGIOSOS

71. Corre la luna en el cielo
como en el altar el velo.
72. Levanta, paloma, el vuelo;
del jardín, llévame al cielo.

⁶⁴ El oso de este estribillo debe de proceder de algún romance importado. Bien sabido es que en Canarias no hay osos salvajes.

73. ¡Quién fuera, madre, paloma
del palomar de la Gloria!
74. Alto voló la paloma;
alto voló y posó en Roma.
75. Si esta paloma me guía,
llego a Belén con el día.
76. Dame la mano, paloma,
para subir a la Gloria.
77. En el altar de San Pedro,
floreció el verde romero.
78. San Pedro amarró el cordero
al pie del verde romero.
79. ¿Qué traes en la mano, Pedro?
Traigo las llaves del cielo.
80. San Alifonso bendito,
confesor de Jesucristo.
81. Rosalía, en la montaña,
hizo vida solitaria.
82. Si Santa Lucía es mía,
yo soy de Santa Lucía.

⁷⁷ También: "Sobre el altar de San Pedro — floreció y granó el romero".

⁸⁰ *Alifonso*. Forma arcaica de Alfonso, corriente entre los campesinos canarios ancianos.

⁸¹ Este es el responder del romance de la vida de Santa Rosalía, que don Agustín Durán (*Romancero*, I, pág. 93) registra entre los impresos del siglo XVIII en adelante. El correspondiente pliego suelto llegó a La Palma y fue reimpresso, en 1918, en un folleto: *Vida de la gloriosa Santa Rosalía, cuya imagen se venera en el santuario de su nombre, perteneciente a la parroquia de la villa de Mazo*. Imp. Diario de Avisos. Santa Cruz de La Palma. 1918.

83. Vengo de Santa Lucía;
no hay caña como la mía.
84. De Santa Lucía venimos
tan contentos como fuimos.
85. San Juan va por escribano
a la pasión del humano.
86. Padre mío San Vicente,
tráeme en la memoria siempre.
87. Hermosa sortija, hermosa,
dio San Alejo a su esposa.
88. Estoy mirando suspenso
el fuego de San Lorenzo.
89. Muchas memorias le manda
San Amaro a Candelaria.
90. ¿Quién fue el que venció la guerra?
San Miguel con su bandera.
91. Tiéndelos sobre la arena,
tus cabellos, Magdalena.
92. Venimos con alegría
con el trono de María.
93. Camina, buen caminante,
que la Virgen va delante.

⁸³ Se refiere a las cañas de azúcar que los romeros que acudían a la fiesta de Santa Lucía solían comprar en ella para chuparlas al regreso o llevarlas como obsequio a los parientes.

⁸² Solían cantar este estribillo los romeros al conducir el trono de la Virgen de las Nieves, desde su iglesia a Santa Cruz de La Palma, en el comienzo de la fiesta de la Bajada de dicha imagen cada cinco años.

94. Por ver a la madre amada,
no siento la caminada.
95. Diendo la Virgen conmigo,
yo no temo el enemigo.
96. ¡Qué hermoso ramo de oliva
lleva la Virgen María!
97. De los altos pinos veo
tu casa, reina del cielo.
98. Por el monte va una niña,
va sola y no va perdida.
99. Hermosa estrella es María,
que a los marineros guía.
100. Madre mía de las Nieves,
tuyo soy y aquí me tienes.
101. Soy de donde, soy de donde,
soy de la Virgen del Cobre.
102. Sube, reina soberana,
al cielo a ser coronada.
103. Ya se va el Ave María,
que el ángel de Dios lo guía.
104. Para Belén va María,
como paloma perdía.

¹⁰¹ La Virgen del Cobre es patrona de Santiago de Cuba. Véase sobre esta imagen IRENE ALICE WRIGHT, *Nuestra Señora de la Caridad del Cobre (Santiago de Cuba). Nuestra Señora de la Caridad de Illesca (Castilla-España)*, en "Archivos del Folklore Cubano", vol. III, núm. 1, enero-marzo 1928, pp. 5-15. Representa, pues, este estribillo una muestra de influencia indiana.

105. Vamos a adorar al niño,
que todavía no ha nacido.
106. En Belén, entre pastores,
nació el cordero de amores.
107. Yo vengo, que no ha venido,
a ver a Jesús nacido.
108. ¡Jesús, qué divino niño
tiene la Virgen del Pino!
109. ¡Válgame el amor divino,
el de la Virgen y el Niño!
110. ¡Válgame la Virgen, digo!
¡El buen Jesús sea conmigo!
111. Al pie de la cruz, con pena,
llora la sagrada reina.
112. Es de pino, palma y cedro
la cruz donde murió el Verbo.
113. Adórote, cruz sagrada;
Dios del cielo es quien te enrama.
114. Vamos por este camino,
con el madero divino.
115. Ya dimos vista a la cruz,
donde padeció Jesús.
116. Si al pie de la cruz me muero,
¡qué dichosa muerte tengo!

¹⁰⁷ Yo *ha*. Véase nota 52.

¹⁰⁹ También: “La cruz en que murió el Verbo — no es de pino, que es de cedro” y “No es de pino, ni es de cedro”.

¹¹⁶ Variantes del segundo verso: “¡qué dichosa muerte llevo!” y, en el Hierro: “¡qué dichosa muerte espero!”

117. La Cruz de las Breveritas
todos los pesares quita.
118. Asoméme a la cruz bella,
vide a Cristo muerto en ella.
119. Está Cristo, en el madero,
muerto y gobernando el cielo.
120. Va Cristo por el camino
con la cruz muy mal herido.
121. Cristo con tantas caídas
se llenó todo de heridas.
122. Ayuda a llevar, hermano,
la cruz de Cristo al Calvario.
123. Por el Calvario camina,
Cristo con la cruz divina.
124. Míralo puesto en el palo,
Jesucristo, nuestro amparo.
125. En aquel monte está un palo,
y un Santo Cristo clavado.
126. No ves la sangre sagrada,
que en la cruz fue derramada.
127. Al pie de la cruz con pena
está María Magdalena.

¹¹⁷ *Breveritas*. Lugar de Breña Baja en que hay una cruz que se enrama y se festeja en el mes de mayo. No pocos de los estribillos de este copioso grupo, referente a la cruz, núms. 111-128, deben de haber surgido con motivo de las fiestas de la invención de la misma.

¹¹⁹ También: "Yo vi a Cristo en el madero". Y, en el Hierro: "Murió Cristo en el madero".

128. Está Jesucristo muerto
con los dos brazos abiertos.
129. ¡Quién fuera por el camino,
donde Jesucristo vino!
130. La pasión de Cristo, madre,
dichoso del que la sabe.
131. Alma, si no estás dormida,
la pasión de Cristo oírla.
132. ¡Qué bueno le queda el velo
al buen Jesús Nazareno!
133. Ayer encontré en la calle
Jesús Nazareno, padre.
134. ¡Terrible montón de grano,
puso Jesús en el llano!
135. Tengo esperanza de verte,
Cristo, a la hora de mi muerte.
136. Sube al cielo soberano;
buen Jesús, dame la mano.
137. Voy al cielo, que me llama
quien por mí sangre derrama.
138. Cristo murió por el hombre;
mira la sangre que corre.
139. Si veis sangre derramada,
cogeila porque es sagrada.

¹³² También: “¡Qué bueno que le está el velo - a San Jesús Nazareno!”

¹³⁹ De la isla de el Hierro.

140. Ama a Dios, piensa en la muerte,
mira que el infierno es fuerte.
141. Por no confesar, cristianos,
está el Señor enojado.
142. Por no haberte confesado,
vas a morir condenado.
143. Ama a Dios como tu hermano,
que esa es la ley del cristiano.
144. El que no lllore al contarlo,
que no diga que es cristiano.
145. Teme, cristiano, la ira
de este Señor que nos mira.
146. Todo es predicar en vano:
vuélvete, moro, cristiano.
147. Lleva la cruz con paciencia,
con las divinas clemencias.
148. Yo soy carmelita, y traigo
del Carmen escapulario.
149. ¡Viva la fe del cordero!
¡Viva, que por ella muero!
150. ¡Viva la luz de la vela,
que Dios se alumbró con ella!
151. Venimos de Puntallana
en busca de una campana.
152. Traigo pa enramar mañana
la flor de la almirinana.
153. Sentado estoy en el suelo
pidiendo socorro al cielo.

DE DAMAS Y GALANES

154. Cinta azul, color de cielo,
lleva mi dama en el pelo.
155. Una cinta azul de cielo
trae mi dama en el sombrero.
156. Traigo, que me dio mi dama,
de seda verde una banda.
157. Entre San Juan y San Pedro,
se corta la dama el pelo.
158. A la sombra del cabello
de mi dama, dormí un sueño.
159. En los brazos de mi dama,
duermo mejor que en la cama.
160. ¿Cómo llaman a tu dama?
La mía Juana se llama.
161. Vide llorar a mi dama;
su llanto me llegó al alma.
162. Vide a mi dama, y me queda
dolor de no hablar con ella.
163. Donde estoy veo a mi dama;
ella donde está me llama.
164. Tírale por la ventana
clavellinas a tu dama.
165. ¡Qué bonita va mi dama
por esas cumbres nevadas!
166. ¿Cómo cruzará mi dama
por esa cumbre nevada?

167. Si fueres al monte, dama,
del pino tráeme una rama.
168. Si fueres al monte, niña,
del pino tráeme una piña.
169. En el pinar de amor, madre,
piñas de amor tumba el aire.
170. Siembra perlas y derrama,
galán, que ahí viene tu dama.
171. Dame la esmeralda, dama,
que te di cuando te amaba.
172. Dame la mano, María;
dámela y toma la mía.
173. Busca, niña, quien te quiera,
que mi madre no quíe nuerá.
174. Pícale de ojo a la niña;
es picar de picardía.
175. Saca de tu mano el guante,
niña, y pónselo a tu amante.
176. ¿Quién te dio esa bergantía
que traes en el cuello, niña?
177. ¡Quién fuera por el camino
por donde mi amante vino!

¹⁷⁴ *Picar de ojo*, guiñar el ojo. Es expresión general y corriente en Canarias. Cfr. JUAN REYES MARTÍN, *Serie de barbarismos, solecismos, aldeanismos y provincialismos que se refieren especialmente al vulgo tinerfeño*, Santa Cruz de Tenerife, s. a., p. 172.

¹⁷⁶ *Bergantía*. Parece alteración fonética, individual, de "gargantilla". Sólo la he hallado en este responder. He preguntado a muchos campesinos y ninguno me ha dado pruebas de que esta forma sea generalmente conocida y empleada.

178. Llévame, dueño querido,
de mano por el camino.
179. Yo no fui, pero mandélo,
el corazón a mi dueño.
180. ¡Ay Jesús, que ya me tarda,
el de la montera parda!
181. ¡Qué galán viene el cristiano
vestido a lo turquesano!
182. ¡Qué cinta lleva en el pelo
el don Alonso Romero!
183. ¿Qué tienes, corazón mío,
que vienes tan afligido?
184. Aquí no me dejes sola,
que esta fiera me devora.
185. ¡Quién alaba la doncella
sino el galán que la lleva!
186. A hilar del vivo al vivo,
a hilar, que no hay marido.
187. Adiós, corazón cobarde,
hasta mañana a la tarde.
188. ¡Qué lindo pago le han dado
las damas al namorado!
189. ¡Si se acordase mi dueño
de mí como de él me acuerdo!
190. No me olvides, dulce dueño,
hasta ver el fin que tengo.

191. Si quieres tener consuelo,
ten buen corazón, mi dueño.
192. Lindos son, que me enamoran,
los ojos de doña Antonia.

DE CANTO Y BAILE

193. Salga, preciosa zagala;
yo sin ti no valgo nada.
194. Sienta el pie en lo llano, Juana;
miá que el pinillo resbala.
195. Suéname los mocos, madre,
que voy de jinete al baile.
196. Salga la dama al terrero;
la que salga, salga luego.

¹⁹⁴ También: "Siéntate en el suelo, Juana,— porque el pinillo resbala". *Pinillo*, agujas del pino.

¹⁹⁶ *Terrero*. Se le da este nombre al lugar en que se baila o se lucha: plaza, atrio, porción de tierra apisonada en cualquier parte; por extensión, se emplea aunque el piso sea de madera y esté bajo techo. El *Dicc. Acad.* registra, entre las acepciones de *terrero*, "especie de plaza pública". Pero en Galicia y Portugal es mayor la coincidencia de acepciones. En gall. *turreiro* es espacio de terreno plano y desnudo; lugar donde se celebran los bailes en la aldea (CARRÉ), y en port. *terreiro* significa análogamente "espaço de terra plano e largo; praça". Véase confirmado con esta cantiga portuguesa:

Sou filho dum brasileiro,
o meu pai morreu no mar:
agora levo a vida
no terreiro a dançar.

Cfr. FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA, *Alguns aspectos da vida portuguesa no cancioneiro de S. Simão de Novais*, Lisboa 1932, p. 12.

197. Yo canto pa la nombrada,
y no canto pa más nada.
198. Quien tiene su amor en rueda,
tiene la vista serena.
199. Ganas de cantar no tengo,
y si no canto me duermo.
200. Ayúdame, compañero,
a cantar, que ya no puedo.
201. Yo no digo mi cantar
sino a quien conmigo va.

¹⁹⁷ *Nombrada*. Mujer invitada y comprometida a bailar. La invitación se hacía extendiendo el brazo hacia la mujer con cierto aire de contenida reverencia, al par que se le decía: ¡*Aire!* Si el hombre tenía calzadas las castañuelas, solía, al extender el brazo, hacerlas sonar con un golpe seco, sin repique. *Nombrar* es “invitar a bailar”. Véase un curioso ejemplo, en el que es una mujer quien ha nombrado o invitado:

Yo lo *nombré* pa bailar,
y ahora me está pesando,
que está su novia aquí dentro
y ella me estará mirando.

Esta forma de invitar a bailar parece estrechamente relacionada con la que se empleaba para iniciar la muñeira en Galicia: “De la amplísima información recibida y de la observación propia, parece resultar que ese antiguo y característico baile, comienza por una como invitación de los bailarores que, agitando las castañuelas y dando brincos y haciendo puntos en medio del “turreiro”, atrio o sitio de costumbre, dirigen a la que desean por pareja; y, ya se ponen como de rodillas, ya le hacen una seña con la cabeza, con la mano, o con un guiño”. Cfr. CASTO SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero musical de Galicia*, Madrid, 1942.

¹⁹⁹ Variantes del primer verso: “Si canto, me vence —o me tienta— el sueño”.

²⁰¹ Este responder es uno de los más bellos e interesantes de la presente colección. Como se recordará, no es otra cosa que el final, ligeramente alterado, del romance de *El Conde Arnaldos*, según la

202. Ya que de mí no soy dueño,
canto por un desempeño.
203. Esta noche no me duermo,
que mañana lugar tengo.
204. Canta, clavel encarnado,
ahora que me tiés al lado.
205. El que no canta en la rueda
botija verde se queda.
206. Castañuela de brevera
toca como otra cualquiera.

versión del *Cancionero de Romances*, de Amberes (1545): “Yo no digo mi canción— sino a quien conmigo va”. Hay que pensar, pues, que el romance existió en las islas, aunque todavía no haya sido recogido en ellas. Sin embargo, teniendo en cuenta su asunto marinero, es raro que no se haya conservado más vivo.

²⁰⁵ *Botija verde*. Expresión, al parecer, de procedencia cubana, que no tiene un significado propio y preciso. Al tratar de determinar éste, las respuestas han sido vagas, y expresivas más de suposiciones que de ideas seguras. En relación con el presente responder, una joven me dijo que *quedarse botija verde* debía de ser “quedarse soltera, para vestir santos”; una vieja, en cambio, supuso que, en un baile, *quedarse botija verde* debía de significar “quedarse como un *pantantún*”, es decir, como un bobo, parado y desorientado. La joven es de Mazo y la anciana de Breña Alta. En ninguna de ambas localidades se tiene, pues, seguridad del valor semántico de esta expresión. No es de extrañar, sin embargo, porque ni en Cuba mismo, de donde parece proceder, tiene una significación clara y concreta. Véase lo que acerca de ella dice Constantino Suárez, ob. cit.: *Botija verde* es “término de comparación, el más ofensivo, cuando se alude a los insultos que ha merecido o puede merecer una persona. Es de advertir que *botija verde* sólo encierra insulto en cuanto a la intención, pues que nada significa por sí mismo: “Le dije hasta *botija verde*, y no se dio por ofendido”. Según Cuervo, también se usa en Colombia, pero su origen parece cubano”. A la vista de esta equivalencia a un insulto, tenemos que interpretar el responder a que corresponde esta nota, como una argucia para obligar a todos a bailar. La expresión comentada no está muy extendida en La Palma.

²⁰⁶ *Brevera*, “una clase de higuera, de higos negros, *brevas*, de

207. Dentro de esta casa nueva
toco mi tambor y suena.
208. Coge, Cangrejo, la espada,
que la guerra está formada.
209. No quiera Dios que me siga
Cangrejo con la barriga.
210. Tiene el Cangrejo en el pecho
tres preguntas que le ha hecho.
211. No te adelantes, Cangrejo,
llévame el yugo parejo.
212. Vengo aquí con mis vasallos,
a batirme con Borrallo.
213. Javier Carracote lleva
de la lucha la bandera.
214. Bernardino fue por vino
rompió el frasco en el camino.

figura aovada, cutis atropurpúreo, cubiertos de una harina blanca superficial, rayados, casi sin pezón, y por dentro de color encarnado claro, cuyo sabor es grato". Cfr. VIERA Y CLAVIJO, ob. cit.

²⁰⁷ Variantes del primer verso: "Dentro de esta ermita nueva" y "Por debajo de la arena".

^{208 - 212} Según los comunicantes, estos responderes corresponden a los romances surgidos, de forma improvisada, en cierta controversia poética habida entre dos rústicos "versiadores", uno apodado Cangrejo y otro Borrallo.

²¹⁴ Es el comienzo de una formulilla que los chicos cantan a los Celestinos, Marcelinos, Victorinos y demás personas con nombre de igual terminación. En Lanzarote se dice:

Victorino
fue *ascuá* vino;
se cayó por el camino.

En Santa Cruz de La Palma:

215. Esto no es agua, que es vino,
que lo manda Dios divino.
216. Tiene el amo de este campo
la bodega en el barranco...
217. Ya vamos llegando, amigo,
donde el muerto tumba al vivo.
218. De la bodega venimos
tan completos como fuimos.

DE BANDIDOS Y VALENTONES

219. Yo fui quien le dio la muerte
al toledano valiente.
220. Francisco Esteban me llamo,
traigo la firma en la mano.
221. Antonio Manuel me llamo,
traigo el pelo encharolado.

Celestino
fue por vino,
rompió el vaso
en el camino.
¡Pobre vaso!
¡Pobre vino!
¡Pobre culo
de Celestino!

Y en forma análoga en la Península. Cfr. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, I, 142.

²¹⁷ A la bodega.

²¹⁸ *Completo*, “enteros, cabales”, en oposición a “borrachos”.

²²⁰ Se refiere al guapo Francisco Esteban, protagonista de un conocido romance vulgar, muy popular a fines del siglo XVIII, y todavía conservado en La Palma.

222. En el mundo no hay quien pueda
con la valiente Espinela.
223. Sebastiana del Castillo
mató a su padre al cuchillo.
224. Donde hay humo sale llama;
donde hay valientes hay fama.
225. ¡Qué se me da a mí que sea
dama de Pedro Cadena!

DE PENAS

226. Sufrió la dama la pena
de la muerte de Cadena.
227. ¡Quién fuera por el camino
de mis penas al olvido!
228. Quien tiene amor, tiene pena;
¡amor, quién no te tuviera!
229. No hay pena, ni hay alegría
que iguale a la vida mía.
230. Cuando de mí falten penas
faltará del mar la arena.
231. ¡Cómo puede estar contento
el que tiene sentimiento!
232. Caminando voy con pena,
porque voy por tierra ajena.

²²³ Responder del romance vulgar de *Sebastiana del Castillo*.

²³² Variante del segundo verso: "porque voy pa tierra ajena".

233. Forastero en tierra ajena,
por bien que le vaya, pena.
234. Vengan aires de mi tierra,
que los de aquí me dan pena.
235. Contaré, si no me olvido,
las penas de un afligido.
236. Llorarán con esta nueva
los corazones de piedra.
237. La soledad y el retiro
es mal que no tiene alivio.
238. No hay corazón que no tenga
dolor, sentimiento y pena.
239. Ninguno cante y se ría,
cuando tocan a agonía.
240. No me mates, que no quiero,
que se diga que yo muero.
241. Quisiera, pero no puedo,
librarte del cautiverio.

SENTENCIOSOS

242. Más daña la falsa amiga
que la cizaña en la espiga.
243. Si caes, levántate luego,
como el que cayó en el fuego.
244. Un amigo verdadero
no se paga con dinero.
245. Mientras el palo va y viene
descansa el lomo del perro.

246. Pa ir a misa y al molino
no esperes por el vecino.
247. La riqueza y la hermosura
fenece en la sepultura.
248. Se conocen al momento
las personas de talento.
249. Amor y fuego encendido
no puede estar escondido.
250. Al que a buen árbol se arrima
buena sombra le da encima.
251. El subir la cuesta arriba,
cansa mucho, vida mía.
252. Hay pícaros con fortuna,
hombres de bien sin ninguna.
253. Majorero y burro negro,
de ciento sale uno bueno.
254. Habiendo tiesto y molino,
pronto hay gofio, habiendo trigo.
255. Burro, si no sabes leer,
pa qué quieres el papel.
256. Dice el bobo de Tacande
que el comer no hace hambre.
257. Sí, señor, que son de cobre,
los cuartos del hombre pobre.

²⁵³ *Majorero*, “natural de Fuerteventura”.

²⁵⁴ *Tiesto*, “tostador de barro”.

258. Cuando oyas cantar las ranas,
ya estás cerquita del agua.
259. En la pluma, sobre el ala,
lleva el gavián la fama.
260. No hay cosa que más ofenda
a Dios que una mala lengua.
261. Por el aire va que vuela,
la fama de la que es buena.
262. Pancho Sosa en la Montaña
vive como el rey de España.
263. Con oro viene sellada
la carta del rey de España.
264. Entre gavilla y gavilla
está la hambre amarilla.
265. Poco cuenta el que se muera
sin visitar la Caldera.

DE TEMAS DIVERSOS

266. Mal rayo me parta el cuerpo,
si yo vuelvo a Barlovento.
267. Anda, pastor amoroso,
diligente y cuidadoso.
268. Anda, pastor, al ganado,
diligente y con cuidado.
269. Quita el burro del sereno,
que me da pena de verlo.

270. Pregunta a Manuel Bubango
si el burro chasca balango.
271. Sale, ratón, del bujero,
que ahí viene el talabartero.
272. Pregúntale a Saturnino
si el cajón era de pino.
273. Dame de tu pan partido
hasta que yo parta el mío.
274. Vuelva a la vaina el acero,
donde estaba de primero.
275. Vuelva el acero a la vaina,
donde de primero estaba.
276. Escuchen, verán qué guerra
tuvo el trigo y la moneda.
277. Yo no sé por qué motivo
salió del cañón el tiro.
278. Tengan compasión y duelo
del muerto que está en el suelo.

²⁷⁴ También: “Vuélvete, vaina, al acero, — donde estabas de primero”.

²⁷⁶ También:

Escucha y verás qué guerra
trae el trigo y la moneda.

Y también: “Escucha y verás qué tema”. Es, según me dicen, el responder de un romance en que se presenta una disputa entre el trigo y la moneda sobre sus respectivas excelencias; hace recordar aquella otra disputa medieval más conocida del agua y el vino. Parece que fue bastante conocido en La Palma, pero todavía no lo he podido recoger.

^{278 - 279} Corresponden a la primera y segunda parte, respectivamente, del romance del *Testamento del mulo*, ya citado.

279. En el suelo estoy caído,
muerto, y no pierdo el sentido.
280. Tío Juan, por ser legañoso,
levantó al mulo del trozo.
281. Aunque me veas en el fuego,
soy de bronce y no me quemó.
282. Cuenta el mancebo y no acaba
los trabajos de Rosaura.
283. Rompen mis peones la azada
por comer leche guisada.
284. Tiene Matías Mederos
la tose en el cerradero.
285. Sigamos más adelante
por ver lo más importante.
286. De cualquier palo cambado,
hace mi padre un arado.
287. Si hay alguno que le ocurra,
vaiga y tóqueme una uva.
288. El que quiera que se atreva;
venga y tóqueme una breva.
289. Ando buscando y no hallo
para mi gallina un gallo.
290. Yo quiero ver con el día
las caras de simpatía.

²⁸² Responder del romance vulgar de *Rosaura la de Trujillo*.

²⁸³ *Leche guisada*, "leche hervida". Sobre este valor canario de *guisar*, véase SEBASTIÁN DE LUGO, ob. cit.

²⁸⁴ *Tose*, "toza". Seguramente por influencia de la ant. *tose*, "tos", reforzada por algunas formas del verbo *toser*, y facilitada por el seseo.

291. Tenga el red bien extendido,
que está el peje bien surgido.
292. No me llames, que no vengo,
que si vengo me detengo.
293. Traigo de la tienda nueva
pañó para una montera.
294. Mira que trae el platero
su anillo de oro en el dedo.
295. Dónde estás que no te veo,
patas de cangrejo feo.
296. Amaro por ser jodío,
ya tiene un duro perdido.
297. Echate p'arriba el sayo,
que quema el sol como un rayo.
298. Hilo lino, hilo lana;
hilo lo que me da gana.
299. Hilo lana, hilo lino;
lo que me da gana, hilo.
300. Echame una ayuda, Juana;
Salvador, no tengo caña.

³⁰⁰ Las ayudas se aplicaban antiguamente en los campos de La Palma con un instrumento rústico formado con una vejiga y una cánula hecha de caña delgada.

SANTA IRENE*

(Contribución al estudio de un romance tradicional)

* Publicado en la "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", tomo IV (Madrid 1948), pp. 518-569.

PROPOSITO

EL romance de *Santa Iria* es uno de los más conocidos en Portugal.¹ Desde que Almeida Garret, en 1942, recogió por primera vez una versión, de Santarem, y la publicó en sus *Viagens na minha terra*, otras muchas versiones portuguesas han sido recogidas y registradas. En España, en cambio, este romance, cuya protagonista recibe en tierra española el nombre de Santa Elena, goza de una difusión y popularidad mucho menores, y su conocimiento ha sido mucho más tardío, lento e imperfecto. Menéndez Pelayo —también aquí don Marcelino abre la marcha— es quien primero publica una versión española (*Antología de poetas líricos castellanos*, 1890-1908, tomo X, pág. 210). En 1906, don Ramón Menéndez Pidal recoge una segunda versión, de Montevideo, en su estudio sobre los *Romances tradicionales en América*. Y en el mismo año, su señora, doña María Goyri, lo incluye todavía entre los *Romances que*

¹ Almeida Garret, que, como es sabido, es el primer coleccionador del romancero portugués, dice en sus *Viagens na minha terra*, ed. Lisboa, 1883, tomo II, p. 50: "A extrema simplicidade do romance ou xacara de Sancta Iria, o ser elle, d'entre todos os que andam na memoria do nosso povo, o mais geralmente sabido e mais uniformemente repetido em todos os districtos do reino, e com poucas variantes nas palavras, nenhuma no contexto, me faz crer que ésta seja das mais antigas composições..."

*deben buscarse en la tradición oral.*² Desde entonces, poco a poco, y en diversas regiones españolas, se han venido recogiendo, por diferentes investigadores, versiones que, si no constituyen un grupo muy copioso, ya permiten señalar sus características propias y, por lo tanto, los rasgos que las diferencian de las portuguesas.

Ultimamente me han llamado la atención la popularidad y el arraigo que tiene este romance en la isla de La Palma (Canarias), donde no sólo lo conocen las viejas, sino las niñas. Y, puesto a recoger las versiones de unas y otras, en poco tiempo he podido reunir una colección de bastante interés y valor en su conjunto.

Para dar a conocer estas versiones, he seleccionado las más representativas de los diversos tipos que entre ellas pueden claramente distinguirse, y he añadido algunas más, en las que estos tipos característicos aparecen contaminados y entrecruzados en forma acreedora de ser señalada. Las que he excluido han merecido la eliminación porque sólo se diferencian de las elegidas en variantes que me han parecido de escasa importancia. A pesar de esto, alguna que otra vez es posible que me refiera a las versiones eliminadas de esta publicación, bien para precisar el área geográfica de algún tipo, bien para aclarar o completar algún verso de las versiones que publico.

Por último, y con el fin de evitar la posibilidad de que alguien pueda pensar que el área canaria del romance de *Santa Elena* está representada solamente por la isla de La Palma, reproduzco tres versiones muy interesantes, ya publicadas, de la isla de Tenerife, y publico por primera vez una versión de la isla del Hierro, recogida recientemente por encargo mío. En las restantes islas, que yo sepa, no se han hecho todavía exploraciones para averiguar si en ellas se conoce también este romance.

² Cfr. "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 1906, p. 380, núm. 16. Entonces se conocían ya versiones de Cáceres, León, Galicia, Portugal y Uruguay. La señora Goyri inserta fragmentos de la versión leonesa octosílaba publicada por Menéndez Pelayo, y de otra hexasílaba.

Mas, como ante la abundancia de versiones canarias, me tienta la curiosidad de investigar cuáles son sus características propias y qué lugar ocupan aquéllas en el cuadro general de las versiones del romance, voy a intentar un estudio de conjunto de éste, ceñido a determinar, en la forma más resumida posible, los principales aspectos que presenta y el área de sus variantes más vivas y populares. Así, después de la visión general, se podrán situar perfectamente las versiones isleñas y señalar sus relaciones con las restantes españolas y con las portuguesas.

ORIGEN DEL ROMANCE

La formación y nacimiento de este romance se ha situado, con notoria coincidencia, en la leyenda devota de Santa Iria (Ereia, de Erena, Erene; y por confusión, Elena), patrona de Santarem. Y por tomar así su tema y arranque en una tradición local lusa, el romance ha pasado siempre como originariamente portugués. El mismo Menéndez Pelayo, que, como se ha visto, conoce ya, y publica, una versión española, considera aquella procedencia como indudable.³ El hallazgo posterior, según también queda indicado, de más versiones en diversas regiones españolas, hubiera podido debilitar esta general creencia. Al recogerse en el centro de la Península versiones castellanas de romances que anteriormente sólo se habían encontrado en Portugal, se ha modificado bastante la opinión sobre el origen de los mismos. Sin embargo, con relación al romance de *Santa Iria*, doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos sigue creyendo "que ainda assim deve continuar a passar por originariamente português, porque o facto de existir em Cáceres, em Leão e na Galiza, e de haver transmigrado ao Uruguai, não prova de modo algum origem castelhana. Muito pelo contrário, a existência só nestas provincias limítrofes de Portugal torna provável" origen occidental".⁴

³ Cfr. *loc. cit.*

⁴ Cfr. *Romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, p. 15.

La leyenda hagiográfica en que se inspira el romance sufre en éste, no obstante, una profunda y laicizante simplificación. Tal como la han transmitido los textos monásticos, puede resumirse en los siguientes términos:

En el tiempo en que Castinaldo, varón muy noble, dominaba en Nabancia —hoy la moderna ciudad portuguesa de Thomar—, Iria o Irene, doncella hermosísima al igual que todas las figuras de la leyenda dorada, vivía sosegada y feliz en el místico marco de un convento, situado más abajo de los palacios de aquel señor, cerca del río Nabão. Un día de San Pedro, el del año 653, Irene salió con las restantes religiosas, entre las que se encontraban dos tías suyas, a oír misa solemne, como era costumbre hacer todos los años, en la iglesia del Santo Apóstol. Con el mismo fin había acudido allí Britaldo, adolescente de tan buena índole como agradable presencia, hijo único de Castinaldo, y heredero presunto de todos sus blasones y riquezas. Al ver resplandecer entre las religiosas a la hermosísima Iria, de cuya belleza ya él había oído elogiosos comentarios, el noble e inexperto joven comenzó a sentirse angustiado por el más perdido amor hacia ella. Sin embargo, cohibido por diversas circunstancias, no se atreve a exteriorizar sus sentimientos, y violentando fuertemente sus impulsos, los ahoga y calla. Este contenido estado de violencia e insatisfacción espiritual tiene pronto peligrosas repercusiones en la salud de Britaldo. Una grave y misteriosa enfermedad le pone en peligro de muerte, y a los padres en la desesperación. Toda Nabancia está consternada. En situación de tanta tristeza y aprieto, Iria recibe como un esperanzado mensaje la clara revelación de la causa de los males del joven, y movida por los más sanos sentimientos de humanidad, acude presurosa a verle y hablarle. Palabras de consuelo, reflexiones piadosas y la promesa de que ella no habrá de ser de nadie, bastan para determinar una gran mejoría del doliente Britaldo. Que en cuestiones de amor, en la misma causa del mal, está la mejor medicina.

Pero la tranquilidad y el sosiego de Iria no iban a ser muy duraderos. De su diáfana y purísima belleza desprendíase una diabólica tentación que fácilmente vencía a cuantos la veían.

Curado Britaldo, comenzó a sentir sus mismos ardorosos y vehementes deseos el propio maestro de la tentadora doncella, el monje Remigio, que, por lo visto, tenía muchísimo más de sabio que de santo. Tan irresistibles eran sus torpes inclinaciones, que, perdido todo pudor, intentó obligar a la joven a satisfacer sus bajos apetitos. Todas sus pretensiones fueron vanas y obtuvieron el más completo fracaso como resultado. Mas el enardecido monje no era de temperamento tan dulce y tímido como Britaldo, y ante el fracaso de sus intentos, concibió la más taimada y perversa venganza. Hizo que Iria tomase, sin saberlo, el jugo de una maléfica hierba que tenía la propiedad de producir en el cuerpo de la mujer que lo ingería una hinchazón semejante a la del embarazo... Y no se hicieron esperar los escandalosos efectos. Mientras por todas partes corría la noticia del vergonzoso estado de la joven, ésta, sin saber la causa de la gravidez de su cuerpo, encomendaba a Dios su pudor y su fama.

La impresión que la inesperada noticia produjo en el todavía enamorado Britaldo fue terrible. Su dulzura habitual se convirtió en irrefrenable furor, y, loco por los celos, ordenó a un soldado de su confianza que, en la primera ocasión, diese muerte a la desgraciada Iria y arrojase después su cuerpo al río.

El soldado cumplió la orden de su señor una madrugada en que, después de maitines, la joven religiosa se encontraba orando cerca de la orilla del Nabão. Fue una escena inadvertida y rápida: unos golpes certeros y, en seguida, el lanzamiento a las aguas del cuerpo, ya inánime, que, arrastrado por la corriente cauce abajo, entró en el Tajo y se detuvo junto al antiguo fuerte de Scalabis.

Al notar la falta de Iria en el convento, se creyó, en general, que se había fugado con el hombre al que se había unido por el deshonoroso vínculo del estupro. Pero no quiso Dios que prevaleciese tan maliciosa sospecha y reveló al abad Celio todo lo sucedido. Publicó éste al instante la revelación, y, reuniendo a todos los monjes, a los próceres y a numerosa gente del pueblo, los condujo hacia el lugar que en forma tan sobrenatural se le había señalado. Al llegar allí, un sorprendente y extraor-

dinario espectáculo se presentó a la vista de todos: las aguas del Tajo se habían apartado de su cauce normal, y en el medio del álveo había dejado al descubierto el virginal cuerpo de Iria colocado en proporcionadísimo sepulcro. Intentan retirarlo para trasladarlo procesionalmente a Nabancia, pero todos los esfuerzos resultan inútiles. Dios, por lo visto, quería que permaneciese en aquella sepultura. Se conforman con cortar algunos cabellos y trozos del vestido para guardarlos como reliquias y se retiran... La corriente del río recobró su curso ordinario, y el cuerpo de Iria quedó doblemente sepultado bajo las aguas.⁵

De esta devota leyenda de Santa Iria o Santa Irene, asegura la tradición que la ciudad en otro tiempo denominada Scalabis tomó el nombre de Santarem —contracción de Santa Irene—, y la santa fue adoptada como patrona de ella.⁶

LA LEYENDA EN LA TRADICIÓN ROMANESCA

La versión popular y romanesca, que es la verdaderamente cambiante y viva, se presenta, como se ha dicho, en

⁵ En el presente resumen de esta leyenda hagiográfica, he seguido la versión que nos da el Padre Flores en su *España Sagrada*, XIV, 389-391: *Passio S. Irenae Virginis et Martyris. Ex veteri Breviario Eborensi, sub die 20 Octobris. Lectio I.* Coincide con la que recoge Duarte Nunez de Leão en la *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, 1620, folios 75 v. a 77, cap. XXXV, y que reproduce Luis Chaves en *Páginas folclóricas*, publicadas en "Revista Lusitana", Lisboa, núm. 30 (1932), pp. 130-132. El obispo don Fernando Correia de Lacerda, en la *Historia da Vida, Morte e Milagres, Canonisação e Trasladação de Sancta Isabel, Sexta Rainha de Portugal*, Lisboa, 1680, describe con gran pompa la procesión del abad Celio, que pretende arrancar del sepulcro de piedra, "lavrado por obra de Deos", el cuerpo de Iria. Pero la devota leyenda de esta santa, si bien en forma casi siempre más novelesca, puede verse en cualquier *Flos sanctorum* o *Año Cristiano* corrientes: el de João Croiset, el de fr. Justo Pérez de Urbel, etc.

⁶ Sobre *Scalabis*, *Scalabicastrum*, *Scabelicastro* y la etimología de Santarem, véase REBELO GONÇALVES: *O topónimo camoniano "Scabelicastro"*, en "Revista portuguesa de Filología", Coimbra, vol. I, 1947, pp. 495 y sigtes.

términos muchísimo más simples. Todo el ambiente monástico y señorial ha desaparecido: la doncella adornada de tan tentadores como involuntarios encantos, ya no aparece como religiosa; el concupiscente monje Remigio también ha sido eliminado. Motivos de tipo ético-religioso y el ambiente trovadoresco de Santarem pudieran explicar perfectamente la transformación.⁷ En esta forma popular y simplificada los hechos quedan reducidos, en general, a un simple rapto por repentino amor y a la muerte de la víctima aureolada de milagroso nimbo:

Un caballero pide posada en casa de Iria y, con buena o mala gana, se la conceden. Le sirven la cena, le preparan la cama y el caballero se acuesta. A la media noche, cuando todos descansan, rapta a la desprevenida doncella, la monta en su caballo y huye. En el medio del campo, intenta entablar conversación con ella, y, contrariado por su desabrida respuesta, le da muerte. Al cabo de cierto tiempo, al pasar por el lugar del crimen, encuentra que, milagrosamente, ha surgido allí una ermita —o un sepulcro— de la santa. Entra a pedirle perdón, y ella, después de amonestarle y oírle muchos ruegos, acaba, a veces, por otorgárselo.

⁷ Sobre la importancia de Santarem como centro poético durante el período de la poesía provenzal, véase JOSÉ H. BARATA: *Fastos de Santarem. Santarem na Poesia*, ed. "Vida Ribatejana", 1947. Vale esto, si es verdad que, como se viene creyendo desde Almeida Garret, la forma romancesca de la leyenda surgió en Santarem o sus alrededores. Reconozco que sería muy interesante detenerse aún más en el estudio del origen de la leyenda, de sus posibles relaciones con otras, del paso de la versión monástica a la versión simplificada de los romances... Es posible que no se perdiera el trabajo y que se obtuvieran resultados compensadores del esfuerzo. Seguramente no faltarían elementos sobre los cuales fundar una explicación suficiente. Algunos aspectos, incluso, hasta serían fáciles de explicar. El comienzo propio de las versiones hexasílabas coincide, por ejemplo, con el de otros muchos romances. La llegada del galán a hablar con la niña que en la ventana, el balcón, la puerta o el jardín está bordando, o cosiendo, o peinando sus cabellos, es un tópico de la literatura popular... Pero el estudio minucioso de todas estas cuestiones no entra ahora en los propósitos del presente artículo, que tiene unas pretensiones bastante más modestas y limitadas.

Esta es la versión que, con ligeras variantes y más o menos detalles, se conserva en los romances, y que apenas se modifica al pasar de los de metro hexasílabo, más antiguos y difundidos, a los más recientes y escasos de ocho sílabas.

VERSIONES EN ROMANCE OCTOSILABO

De esta medida sólo he podido comprobar hasta el momento la existencia de seis versiones: cuatro españolas, de las cuales tres pertenecen a León y una a la Montaña, muy parecidas todas entre sí, y dos portuguesas: una del Algarve, muy extensa, y otra, más corta, del concejo de Vinhais, pero ambas más relacionadas con las versiones hexasílabas que con aquéllas.

De las tres versiones leonesas, una, que fue la primera que se conoció en España, es la publicada por Menéndez Pelayo;⁸ otra figura en el *Folklore leonés* de Manuel Fernández-Núñez,⁹ y la última ha aparecido, recogida por José de la Fuente, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*.¹⁰ En las tres, Iria o Irene, la desgraciada joven, aparece con otro nombre: *Ilenia*, *Elena* y *Elena de Alba*, respectivamente. La versión montañesa puede verse en el abundante *Romancero popular de la Montaña*, de José María de Cossío y Tomás Maza Solano.¹¹ La protagonista también se llama Elena.

Estas cuatro versiones octosílabas españolas constituyen un grupo de rasgos propios y característicos. Difieren muy poco entre sí y parecen más modernas y artísticas que las hexasílabas. Como se apartan bastante del tipo más general, representado por éstas, creo conveniente resumir el desarrollo que en ellas tienen los hechos:

Un traidor pide posada en casa del padre de Ilenia o Elena.

⁸ Cfr. *loc. cit.*

⁹ Ed. Madrid, 1931, p. 90.

¹⁰ Madrid, tomo I (1945), p. 755.

¹¹ Ed. Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1934, versión número 391. Seis versiones más que incluye este romancero son hexasílabas.

El padre, como es noble —rey, en las versiones leonesas—, y nobleza obliga, abre las puertas de su casa al caminante. El señor de la casa tiene tres hijas; de las tres, Elena es la más galana, y el huésped, con amor repentino, se enamora de ella. Se la pide a su padre, pero éste le contesta que no la tiene destinada al matrimonio, “que la quiere meter monja del convento Santa Clara”. Ante la negativa, el contrariado galán, con ánimo donjuanesco y la complicidad de una criada, rapta a Elena y la saca por un balcón. Caminan siete leguas sin hablar una palabra; “de las siete pa las ocho”, momento culminante en nuestra tradición poética, el caballero le pregunta el nombre a la niña. Contesta ella que en casa de sus padres se llamaba doña Elena —o Irenia—, pero que entonces, por aquellos montes y caminos, será Elena, la desgraciada. Triste y desabrida es la respuesta de la joven. El criminal raptor hace lo que quiere de ella —aunque esto no en todas las versiones— y, con un cuchillo, le corta la cabeza y la arroja a un pedregal, a una fraga, o a un peñasco. Este es el elemento más variable de la leyenda. Consumado el crimen, sobreviene el milagro: De la cabeza de Elena, se forma una blanca ermita:

...de los huesos las paredes,
de los cabellos las latas,
de las cejas de sus ojos
tejas para retejarlas.

Vanse días, vienen noches; al cabo de mucho tiempo, el “traidor” vuelve a pasar por el lugar de su crimen. Le sorprende el encuentro de la ermita. Unos pastores, a quienes pregunta, le dicen de quién es, y arrepentido, aunque tarde, entra a pedir perdón a su víctima. La santa no le perdona, y él, convertido en candelero, muere ardiendo. El final de la versión publicada por Menéndez Pelayo presenta una ligera variante:

No te perdonaré yo — ni tampoco el Rey del cielo.
Vete a aquel altar mayor — y enciéndeme un candelero.
Mientras que la vela ardía — el traidor iba muriendo;
la figura queda allí, — cuerpo y alma pa el infierno.

Tanto esta versión de Menéndez Pelayo, como la también leonesa de La Fuente y la montañesa, mudan, al final, el asonante *áa* en *éo*. En cambio, la leonesa de Fernández-Núñez, coincidente en lo fundamental con las anteriores, se caracteriza sobre todo por mantener el asonante *áa* hasta el fin:

—Dios te perdone, traidor,
la mía está perdonada.
Tus huesos sirvan de altar,
tu alma *pa* el infierno vaya.

Igual sucede en la extensísima versión octosílaba del Algarve, la más detallada y artificiosa de cuantas conozco. Está escrita con estilo marcadamente narrativo, en tercera persona, y sus principales variantes son las siguientes: La actitud vacilante de Iria ante la demanda de hospedaje del caballero, a quien primero rechaza, y luego llama, compadecida; el afán de poetizar y referir minuciosamente todas las circunstancias y detalles del rapto (el negro sueño de Iria, la huida a la luz de la luna, el desmayo primero y luego el llanto de la víctima); el letrero que surge en la ermita con la dedicatoria *A Santa Iria, a fidalga*, el hecho de partir y sepultar la espada del arrepentido galán en señal de la seguridad de su propósito de convertirse en romero. Casi todas, variantes de un inconfundible sabor vulgar y moderno, que ya ha sido apreciado así por algún comentarista.¹² A pesar de todas ellas, esta versión se relaciona mucho más, como ya se ha dicho, con las breves y rápidas versiones hexasílabas que con las octosílabas españolas. Igual puede decirse, y aun con más motivo, de la otra versión portuguesa de ocho sílabas, la de Vinhais, cuyas variantes son muy pocas y en cambio sigue más de cerca el tipo que vamos a ver predominar en las versiones portuguesas hexasílabas: Se desarrolla en forma autobiográfica, tiene menos regularidad en el asonante —*áa, á, áa, éo, á*— y es corta y sencilla. En ella, la protagonista se llama Irena. Como variantes, merecen señalarse

¹² LUIS CHAVES: *Loc. cit.*, pág. 143.

solamente dos: la ausencia de los versos referentes a los preparativos de mesa y cama, que están sustituidos por estos otros:

Estando ó meio da casa
cavaleiro pediu *auga*;
de três irmás que éramos
neuma lh'a quis dar;
eu por ser a mais novinha
levantei-me e fui-lh'a dar.
Cavaleiro bebe a *auga*
muito bem p'ra mim olhara;
lá por essa meia noite,
cavaleiro me roubava...

Y, al final, la variante del candelero, semejante a la que hemos visto en versiones octosílabas españolas:

Has-de estar aqui sete anos
a servir de candieiro,
outros sete no altar
a servir de cartiçal.¹³

Se presenta aquí, pues, en todas estas versiones octosílabas, un caso excepcional, interesante y raro: Sobre el tema de un romancillo hexasílabo, de asonante tan variable y tono lírico tan pronunciado, que más parece una cancioncilla, se han hecho, en época más tardía, dos interpretaciones octosílabas: una representada por las versiones españolas, y otra por las versiones portuguesas, aunque estas últimas no constituyan un tipo tan homogéneo como las primeras. La evolución más corriente y normal, y, por lo tanto, más rica en ejemplos, es precisamente la contraria; es decir: surgen primero las formas extensas y narrativas, y luego, al popularizarse, se reducen, y

¹³ Estas versiones octosílabas portuguesas pueden verse, la del Algarve, en ESTACIO DA VEIGA, *Romanceiro de Algarve*, Lisboa, 1870, pp. 179-184, y, después, reproducida por TEÓFILO BRAGA en su *Romanceiro geral português*, Lisboa, 1907, II, pp. 519-522; la versión de Vinhais en FERMINO A. MARTINS, *Folklore do Concelho de Vinhais*, Coimbra, 1928, vol. I, p. 213.

adquieren, por influencia del canto, el estilo más abierto, cambiante y lírico. El fenómeno que en el caso presente observamos es, sin embargo, perfectamente explicable: bastará recordar que, en el principio, en Portugal, fue la lírica, y añadir luego a esto que, al llegar a España, hasta las versiones hexasílabas de este romance abandonan la primera persona y el estilo autobiográfico —más lírico— y adoptan la tercera persona y el tono más narrativo. Por último, no conviene olvidar aquí la tendencia natural, en las épocas más tardías y los medios semicultos, a corregir las irregularidades de los romances y adaptarlos a las normas más regulares y típicas.

VERSIONES EN ROMANCE HEXASILABO

La forma más tradicional, extendida y propia de este romance es la representada por las versiones, bastante más numerosas, de metro hexasílabo. A la mayor parte de éstas, sin embargo, no se le puede aplicar, con propiedad, la calificación de romancillo. La estructura poética que presentan es más bien, como ya se ha dicho, la de una cancioncilla popular de intenso y claro sentido lírico. En ellas, el canto ha desarticulado y alterado el asonante y el metro en proporciones muy notables. En algunas, muy pocas, de las islas de la Madera (vers. I) y las Azores (la vers. I y la de Altares), de Santarem, Covilhã, Mação, Rapa, Loulé (vers. I) y Beira, es verdad que el cambio se limita a mudar el asonante *áa* en *éo*, sólo al final, como hemos visto en las versiones octosílabas leonesas de Menéndez Pelayo y de La Fuente, y montañesa de Cossío y Maza.¹⁴ En la mayor parte,

¹⁴ Como son tantas estas versiones hexasílabas y hay incluso varias de un mismo lugar, creo conveniente simplificar las frecuentes citas que tendré que hacer de las mismas e indicar aquí la forma abreviada que voy a emplear para citarlas.

Portuguesas:

Alentejo.—Publicada en el diario "A Epoca", de Lisboa, 1 de marzo de 1925, y reproducida en la "Revista Lusitana", vol. XXX, p. 146.

Altares.—INOCENCIO ENES: *Tradições populares da freguesia dos Altares*

sin embargo, se combina con el primero de ambos asonantes, y en muchos casos con los dos, el asonante *ó* —port. *óu*—, como puede verse en la versión, incompleta, de Valencia —*áa, ó, áa*—, en las extremeñas de Orellana de la Sierra y Mérida y en las de la Montaña 393, 395, 396 y 397 —*áa, ó, áa, ó*—;

-
- da Ilha Terceira*, en el "Boletim do Instituto Histórico" de la misma isla, vol. III, p. 302.
- Azores (vers. I).—TEÓFILO BRAGA: Ob. cit., II, p. 526.
- Azores (vers. II).—ERNESTO FERREIRA: *Ao espelho da tradição*, Ponta Delgada, 1943, p. 230.
- Barroso.—FERNANDO BRAGA BARREIROS: *Tradições populares de Barroso*, en "Rev. Lusitana", Lisboa, vol. XVIII (1915), p. 281.
- Beira.—JAIME LOPES DIAS: *Etnografia da Beira*, vol. IV; *O que nossa gente canta*, Lisboa 1937, p. 159.
- Brasil.—SILVIO ROMERO: *Cantos populares do Brasil*, Lisboa, 1883, volumen I, p. 23.
- Celorigo de Basto.—F. A. COELHO: *Romances populares e rimas infantis portuguesas*, en "Zeitschrift für Romanische Philologie", Halle, 1879, p. 69; reproducida por T. BRAGA: Ob. cit., II, p. 513.
- Covilhã.—T. BRAGA: Ob. cit., tomo II, p. 510.
- Espôsende.—JOSÉ DIOGO RIBEIRO: *Turquel folclórico*, Espôsende, 1931, parte III, pp. 13-15.
- Fundão.—TEÓFILO BRAGA: Ob. cit., p. 513.
- Lisbonense.—"Revista Universal Lisbonense", tomo III (1843-44), p. 329. (Véase la versión I del Minho.)
- Loulé (vers. I).—FRANCISCO XAVIER D'ATHAYDE DE OLIVEIRA: *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*, Pôrto, 1905, p. 83.
- Loulé (vers. II).—*Ibidem*, p. 85.
- Madera (vers. I).—ALVARO RODRIGUES DE ACEVEDO: *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, 1880, p. 17.
- Madera (vers. II).—*Ibidem*, p. 19.
- Mação.—FRANCISCO SERRANO: *Romances e Canções populares da minha terra*, Braga, 1921, pp. 11-13.
- Minho (vers. I).—TEÓFILO BRAGA: Ob. cit., II, p. 511. Es la versión Lisbonense, incluida por Braga con leves variantes que parecen errores o alteraciones del copista.
- Minho (vers. II).—JOAQUIN ALBERTO PIRES DE LIMA y FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA: *Romanceiro Minhoto*, Pôrto, 1943, p. 67.
- Mondin da Beira (vers. I).—JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS: *Opúsculos*, volumen VII: *Etnología* (parte II), Lisboa, 1938, p. 1.002.
- Mondin da Beira (vers. II).—*Ibidem*, p. 1.004.

en otra de la Madera (vers. II) y en la del Brasil —*áa, óu, áa, éo*—; en la de Celorico de Basto —*áa, óu, áa, óu, éo*—; en la de Fundão —*áa, óu, áa, óu, áa, éo*—. En algunas, en fin, otros asonantes —*é, óe, ía, áo*— se suman a los anteriores, que son los más constantes y fundamentales, y los cambios de rima

Monte-Córdova.—ALEXANDRO LIMA CARNEIRO: *Cancioneiro de Monte-Córdova*, Pôrto, 1942, p. 13.

Ovar.—Publicada en el diario "A Epoca", de Lisboa, 12 de diciembre de 1924, y reproducida por Luis Chaves, en *Páginas folclóricas*, "Revista Lusitana", XXX, p. 147.

Rapa (Celorico de Beira).—MARIA ANGELICA FURTADO DE MENDORÇA: *Romances populares da Beira Baixa*, en "Revista Lusitana", vol. XIV (1911), p. 29.

Salvaterra do Extremo.—JAIME LOPES DIAS: *Etnografia da Beira*, tomo VI, Lisboa, 1942, pág. 32.

Santarem.—ALMEIDA GARRET: *Viagens na minha terra*, Lisboa, 1883, II, p. 38.

Santo Tirso.—AUGUSTO C. PIRES DE LIMA: *Tradições populares de Santo Tirso*, en "Revista Lusitana", vols. XVII, p. 301, y XX, p. 17.

Vila Nova de Gaia.—TEÓFILO BRAGA: Ob. cit., p. 508.

Vila-Real—Recogida por Luis Esteves de Aguiar y publicada en la "Ilustração Trasmontana", Pôrto, 3.^{er} año, 1910, p. 193.

Vinhais.—FERMINO A. MARTINS: *Folklore do Concelho de Vinhais*, Lisboa, 1939, vol. II, p. 33.

Gallegas:

Lugo.—MANUEL MURGUÍA: *Historia de Galicia*, Lugo, 1865, tomo I, páginas 579-80. La reprodujo TEÓFILO BRAGA: Ob. cit., p. 528.

Pontevedra.—FEDERICO DE ONÍS y EMILIO DE LA TORRE: *Canciones españolas*, Instituto de las Españas, Nueva York, 1931, p. 13.

Españolas:

Campanario (vers. I).—BONIFACIO GIL: *Cancionero popular de Extremadura*, Valls, 1932, tomo I, p. de música, 14; p. de texto, 35.

Campanario (vers. II).—*Ibidem*: tomo II (inédito). Conozco esta versión por copia que me ha facilitado su amable recolector.

Madroñera.—KURT SCHINDLER: *Música y poesía popular de España y Portugal*, publ. Hispanic Institute in the United States, New York, 1941, núm. 328.

Mérida.—Recogida por José de La Fuente y publicada en la "Revista de Dialectología y Tradiciones populares", Madrid, 1944-45, p. 756.

Montevideo.—RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1943, p. 44.

resultan, por tanto, más frecuentes. Así, en las versiones de Vila Nova de Gaia, de Monte-Córdova, del Minho (vers. II), Loulé (vers. II) y Azores (vers. II). Véanse, por ejemplo, los sucesivos asonantes que se combinan en la versión de Monte-Córdova: *áa, óu, éu, áa, óu, áo, óu, éo, ía, á, óo*.

En estas versiones hexasílabas, la protagonista aparece, como en las de ocho sílabas, con los dos distintos nombres de *Iria* y *Elena*. El primero predomina en las versiones portuguesas. Se exceptúan una de la Madera (vers. I) y la de Vinhais, en las que se llama *Irena*; la de Rapa, en la que el nombre presenta la forma de *Ireia*, y dos del Minho (la vers. I y otra de la que J. A. Pires de Lima y Fernando de Castro, en la obra citada, dan sólo el final), la de Monte-Córdova, la de Vila-Real, la Lisbonense y la de Barroso, en las cuales se le da el nombre de *Helena*. Este, en cambio, no es, en las versiones españolas, un nombre excepcional, sino el exclusivo y único. En la versión de Lugo, el nombre es *Irena*, como en la maderense y en las Vinhais.

Otra diferencia que se puede señalar entre las versiones portuguesas y las españolas es, como ya se indicó, la de que, en las primeras, por lo general, el romancillo se desarrolla, al menos al comienzo, en forma autobiográfica; es la propia Iria quien nos habla en primera persona:

Estando a coser
na minha almofada...

(Monte-Córdova.)

Estava à minha porta
muito assentada...,
cosendo na minha almofada...

(Minho, vers. II.)

Montaña, 392 a 397.—COSSÍO y MAZA: Ob. cit. Las cito con el mismo número que cada versión tiene en la obra de estos autores.

Orellana de la Sierra.—BONIFACIO GIL: *Romances populares de Extremadura*, Badajoz, 1944, p. 58.

Valencia.—RAFAEL FERRERES: *Siete romances castellanos tradicionales recogidos en la provincia de Valencia*, Castellón de la Plana, 1946, p. 6.

Estando eu bordando
na minha almofada
con agulha d'ouro
e dedal de prata...

(Loulé, vers. I.)

En las versiones españolas, en cambio, en forma menos lírica y más narrativa, casi es exclusiva la tercera persona:

Estando la niña
bordando corbatas...

(Montaña, 392.)

Estando una niña
con agujas de oro...

(Montevideo.)

Las únicas portuguesas que no emplean la primera persona son la versión I del Minho, la II de Loulé, la de Ovar, la de Rapa, la Lisbonense y la de Vinhais.

La diferenciación puede continuarse: En las versiones lusas, Iria, ya lo hemos visto, nos dice que estaba cosiendo en su almohada. En las dos de Loulé, en la octosílabo algarviense, y en la versión I de la Madera, la laboriosa joven, en lugar de coser, se encuentra bordando. En ninguna, sin embargo, salvo en esta última, nos aclara y precisa lo que cose o borda. En esta última sí:

Brocado d'ouro
e prata lavrada,
estava eu bordando,
a minha almofada...

En las españolas, en cambio, la hacendosa Elena se encuentra, por lo general, bordando corbatas. Así, en las seis versiones montañesas —núms. 392 a 397—, en las de Orellana de la Sierra y Mérida, en la de Valencia, en la de Montevideo y en la de la Madroñera; sólo por excepción, en las dos versiones de Campanario, figura bordando casacas. Las gallegas, como es natural, siguen la variante que más predomina en Por-

tugal; tanto la de Lugo, como la de Pontevedra, comienzan en esta forma:

Estando cosendo
n'a miñ'almohada...

Y en ninguna de las dos se nos dice qué prenda cose.

En las versiones españolas, como en la mayor parte de las portuguesas, Elena o Iria tiene dos hermanas. Por lo general, nos lo dicen al llegar el momento del rapto:

... y a la media noche
él se levantó,
de las tres hermanas
a Elena llevó.

(Montaña, 392.)

Meia noite em ponto
a casa roubada;
de três irmãs que nós éramos
só a mim me levava.

(Salvaterra do Extremo.)

Es la fórmula más corriente. Al principio del romancillo, sin embargo, sólo aparece una. Ya lo hemos visto. En las portuguesas, la propia Iria nos refiere que ella se encontraba cosiendo, o bordando, cuando llegó el caballero. En las españolas, lo acabamos de ver, el verso inicial, común a casi todas, es, con insignificantes variaciones: “estando la niña”, “estando una niña”, etc. Siempre una sola niña. Únicamente las versiones extremeñas de Campanario, Mérida y la Madroñera nos presentan a las tres hermanas desde el principio:

Estando tres niñas
bordando corbatas...

(Mérida.)

Estando tres niñas
bordando casacas...

(Campanario.)

En cambio, los dos versos relativos a la aguja y el dedal:

... aguja de oro
y dedal de plata...

se encuentran, invariablemente, tanto en las versiones portuguesas como en las españolas. Sólo faltan en las octosílabas españolas, en algunas versiones acéfalas, como es natural, y en dos o tres, en las que la falta parece olvido del comunicante. En las dos versiones gallegas, además de la aguja y el dedal, la industriosa niña nos dice que tiene una

... tixeiriña
de folla de lata.

También en casi todas las versiones, españolas y lusas, la categoría o calificación del hombre que solicita posada es la misma: la de *caballero*. Únicamente en cuatro portuguesas —del Minho (vers. II), de la Beira, de Fundão y de Esposende— se le califica de simple *passageiro*; y en la de Mação, de *estranheiro*; en las cuatro octosílabas españolas se le prejuza, de antemano, de *traidor*.

Mayor riqueza de variantes se encuentra en los versos relativos a la persona que admite y da hospedaje al caballero: En las versiones octosílabas españolas, ya hemos visto la variante propia y exclusiva de ellas: el padre, como es noble, se siente obligado por su nobleza a recibir al que va a portarse como un *traidor*. La variante de la octosílabas algarviense también es genuina y peculiar: la propia niña lo rechaza y después, arrepentida, previo el consentimiento de su madre, lo llama y admite. En las versiones hexasílabas portuguesas, Iria nos dice que si el padre hubiera dado el permiso, hubiera estado bien dado, pero lo dio su madre, y parece que, por este motivo —a las mujeres se les teme menos—, el caballero se atreve, después, a lanzarse al rapto. Véanse algunas fórmulas:

Se meu pai lh'a desse,
estava muy bem dada;
deu-lh'a minha mãe
por ser confiada...

(Vila Nova de Gaia.)

Se lh'a meu pai dera,
estava bem dada;
deu-lh'a minha mãe,
que mui me custava...

(Covilhã.)

Se *la* desse ó pai,
estava bem dada;
deu-*la* minha mãe
tem a casa roubada.

(Monte-Córdova.)

Y así, con ligeras variantes, en Loulé, Ovar, Azores, Salvaterra do Extremo, Fundão, Minho, etc. En la versión de Celorico de Basto y en la gallega de Lugo, el padre es viejo y no dice nada. En otras, en cambio —Santarem, Madera—, el padre se opone y la niña intercede, y le facilita la entrada al caballero. En la de Vinhais, por último, es a la propia Irena a quien éste solicita posada, y “ela como tola, disse que la dava”. En las versiones españolas hay más uniformidad. La fórmula corriente —Montaña, Valencia, Montevideo, Mérida, La Madroñera, etc.— es ésta:

Si mis padres quieren,
yo de buena gana.

Las extremeñas, sin embargo, singularizan: una dice “si mi padre quiere”, y la otra, “si mi madre quiere”.

Igual conformidad presentan las versiones españolas en relación con la acogida que se le dispensa al huésped. Si en las octosílabas la nobleza obligaba a acogerlo y darle alojamiento, en éstas, hexasílabas, las atenciones que se le prestan también nos hablan de la nobleza de la casa:

Pusieron la mesa
en medio la sala,
con cucharas de oro
tenedor de plata;
pusieron la cama
en medio la sala,
con colchas de seda,
sábanas de holanda.

(Montaña, 395.)

Le puso la mesa
en medio la sala:
Manteles bordados,
vajilla de plata.
Y luego en la alcoba
le hizo la cama:
Colchones de seda,
sábanas de holanda.

(Orellana de la Sierra.)

Y de forma análoga en las demás extremeñas y montañesas y en la de Montevideo. No debe extrañar que falten estos versos en la valenciana, porque es muy defectuosa.

Entre las portuguesas, únicamente la versión brasileña ofrece un lujo semejante:

Botou-se a mesa
para o jantar;
muita comédia,
pratas lavradas;
si fez a cama
com lenções de renda,
cobertas bordadas.

La de Esposende también tiene una muestra de riqueza:

Com copos de oiro,
garrafas de prata.

De las demás, unas no hablan ni de cama, ni de mesa; otras solamente de la primera, y las pocas que nos dicen que al huésped se le pone cena y cama, lo refieren sencillamente, sin detalles. Ni aun la versión de Santarem, tan rica en otros pormenores referentes a la cortés acogida que la niña dispensa al caballero, se detiene en los relativos a la calidad del servicio de mesa y de la ropa de cama. Aquí mismo lo podemos comprobar:

Fui-lhe abrir a porta — mui contente entrava;
ao lar o levei — logo se assentava.

As mãos lhe dei água — êle se lavava;
 pug-lhe uma toalha, — n'ela se limpava.
 Poucas as palavras, — que mal me falava;
 mas eu bem sentia — que êle me mirava.
 Fui erguer os olhos, — mal os levantava,
 os seus olhos lindos — na terra os pregava.
 Fui-lhe pôr a ceia — muito bem ceava;
 a cama lhe fiz — n'ela se deitava.
 Dei-lhe as boas noites — não me replicava;
 tam má cortesia — nunca a vi usada.

En ninguna otra versión hay tantos detalles del comportamiento obsequioso de Iria y de la actitud reservada y seca del caballero. Las más explícitas, salvo la del Brasil, se limitan a decir —ya se ha indicado—, como la versión II de la Madera:

Puzera-lh'a ceia,
 e elle ceiou;
 fizera-lh'a cama,
 elle se deitou.

O añaden alguna somera indicación referente a la cena:

Puseram-lhe a ceia
 do melhor manjar...

(Mação.)

Ela fez-lhe a ceia
 do que lhe mandava...

(Vinhais.)

Y de aquí, con la rapidez propia de estas versiones hexasílabas, se pasa ya al momento capital del rapto. Este ocurre, tanto en las versiones españolas como en las portuguesas, a la hora mágica de la medianoche. Es un punto de unánime y general coincidencia. La versión de Vinhais, a semejanza de la octosílabo ya examinada del mismo concejo, presenta en este punto una singular variante:

Lá por meia noite
 êle lhe pediu água;
 ela como novinha
 levantou-se a dar-lha...

Y aquí se interrumpe la versión. No sabemos si la petición de agua tiene valor de argucia para facilitar el rapto ya proyectado, o si la presencia de la joven, sola ante el caballero, en hora tan propicia para el pecado, es la que enciende de irresistibles deseos al galán.

En la versión de Barroso, en la cual el caballero también se levanta a la media noche a pedir agua, es por la circunstancia de ser la “*mais velha*”, por lo que Helena cree que es ella la obligada a levantarse para atender al huésped.

Lo contrario ocurre, sin embargo, en los versos referentes al lugar del diálogo y el crimen. En algunas, el lugar se sitúa con una fórmula análoga a la de dos de las versiones leonesas octosílabas —la de Fernández-Núñez y la de La Fuente— y la montañesa del mismo metro:

Anduvieron siete leguas
los dos sin hablar palabra;
de las siete *pa* las ocho
el traidor le preguntaba.

En el metro hexasílabo:

Andou sete léguas
sem me dar nem fala,
caminhando p'rás oito
já me preguntava.

Así en las versiones de Salvaterra do Extremo, Covilhã y Minho (vers. II). En otras, en términos más sencillos, se fija el lugar del hecho a las siete leguas —Loulé I, Ovar, Brasil, Azores (vers. II)—; en otras, “*lá polas serras*” —Madera—; o “*en medio una sierra*”— Montaña, 393, 394—; o “*en un monte*”—Minho (vers. I), Montaña, 395, 396, 397—. En otras, en fin, “*a medio camino*”—Fundão, Rapa, Montaña, 392—; “*estando en camino*”—Mérida—, etc.

En el diálogo que precede al crimen, y casi lo determina, puede apreciarse un poco más de regularidad. La pregunta que el raptor dirige a su víctima se canaliza, en las versiones portuguesas, en una de estas tres fórmulas:

Lá na tua terra
como te chamavam?

De teu pae na casa
como és chamada?

Lá na sua casa
como a chamavam?

La primera fórmula corresponde a las versiones de Santarem, Rapa, Covilhã, Ovar, Celorico, Fundão, Mação, Brasil y Salvaterra do Extremo; la segunda, a las de la Madera y Azores; la tercera, a las de Minho y Loulé.

Las versiones españolas tienen para esta pregunta variantes propias, muy semejantes entre sí, y bien diferenciadas de las portuguesas. En el primer verso tienen casi todas un requiebro; esta es la variante genuina y castiza; en el segundo verso, la simple pregunta del nombre. Así:

Dime, buena moza,
¿cómo te llamas?

(Montaña, 393.)

Dime, niña guapa,
dime cómo te llamas.

(Idem, 397.)

Dime, niña hermosa,
¿cómo tú te llamas?

(Mérida y Montaña, 395.)

Las versiones montañesa núms. 392 y 396 y la extremeña de Orellana de la Sierra coinciden en llamar a la niña “niña enamorada”.

Con la respuesta de la niña también se pueden formar grupos bastante regulares: En las versiones de Alentejo, Ovar, Santo Tirso, la Madera, Santarem, Mação, Vila Nova de Gaia, Celorico de Basto, Loulé, Azores (vers. I), Brasil y Salvaterra do Extremo, la niña contesta que en su casa se llamaba “Iria a fidalga”. A este grupo se pueden añadir las versiones del Minho (vers. I) y Monte-Córdova, donde la respuesta es casi la misma: “Helena fidalga”, y la de Rapa: “Ireia, a fidalga”.

Constituyen excepciones las variantes de Covilhã y Azores (vers. II), en las que se dice que “era morgada”, y la de Fundão, en la que responde que era “Iria aventurada”. Termina la respuesta diciendo que ahora “pela terra alheia” (Celorico de Basto, Loulé (vers. I), Azores, Ovar, Rapa y Brasil) o por “nestas montanhas” o “campos” (Vila Nova de Gaia, Covilhã, Fundão y Salvaterra do Extremo), “serei desgraçada” (Covilhã, Minho (vers. I), Fundão, Loulé, Rapa, Azores (vers. II), Ovar, Salvaterra do Extremo). La variante de la Madera (vers. II), Alentejo, Vila Nova de Gaia, Azores (vers. I) y Brasil, en lugar de “desgraciada” dice “coitada”; la de Santarem, “cansada”, y la de Santo Tirso y Monte-Córdova, “malfadada”. Las versiones españolas también en estos versos presentan uniformidad. En todas, sencillamente, la niña contesta: “En mi casa Elena y aquí desgraciada”.

En cambio, el lugar del enterramiento da ocasión, incluso en las versiones españolas, a una gran riqueza de variantes. En las versiones de la Madera, Santarem, Montaña 396, Mérida y Orellana de la Sierra, el criminal entierra a su víctima en un hoyo o “cova”, o en una “poza” (Montaña 392), o en un “hugerillo” (Montevideo). En la de Covilhã, la sepultura se hace al pie de “un penedo”; en las de Fundão, Rapa y Salvaterra do Extremo, “no meio de dois penedos”; en la de Loulé (vers. I), “ente dois madeiros”. En otras versiones, aparece con mayor cuidado y belleza: “coberta de rosas” (Vila Nova de Gaia); de “ramos” (Minho, Loulé (vers. II), Santo Tirso, Monte-Córdova); de “fêto” (Mação y Celorico de Basto); de “tojos” (Lugo). En la segunda versión azoreana, concurren dos de estos elementos: la “cova” y los “ramos”:

Abriu uma cova,
nela me enterrava.
Coberta de rama,
bem enramalhada,
sòmente os cabelos
de fora deixava.

Por último, en las otras versiones españolas —montañesas

393 y 394— se limita a “taparla con tierra”, o enterrarla —montañas 395 y 397— en “arena seca” o “terreno seco”.

Después de la muerte de Iria y de su inhumación, “vanse días, vienen noches”, “tras de tiempos, vienen tiempos”, como dicen las versiones octosílabas españolas, y llega el momento del regreso del galán asesino. Y aquí ocurre lo contrario que en las demás variantes: ahora son las versiones portuguesas las que presentan absoluta coincidencia, y las españolas, inseguridad y alteraciones: todas las primeras fijan la fecha del regreso a los “siete años”; es el número mágico y más tradicional. Solamente hay una excepción: la de Monte-Córdova, que dice: “passados vinte anos, por alí passou”. Las españolas, en cambio, difieren en su mayoría: a los “cuatro años” —Orellana de la Sierra y Montaña 396—; a los “trece años” —Montevideo—; a los “nueve meses” —Montaña 392—; a los “ocho años” —Montaña 395—. Sólo coinciden las montañas 393, 394 y 397 y la de la Madroñera, que siguen la variante portuguesa de los “siete años”.

A su regreso, el caballero interroga a los pastores: en unas versiones —Madera (vers. II), Santarem, Covilhã, Minho (vers. I), Alentejo, Ovar, Rapa, Fundão, Loulé I, Azores, Santo Tirso, Salvaterra do Extremo, Montaña número 392, 395, 397— el objeto de la pregunta es una ermita que encuentra inesperadamente; en otras versiones —Vila Nova de Gaia, Loulé (vers. II), Lugo, Monte-Córdova, Minho (vers. II)— el objeto de la curiosidad del viajero presenta otro aspecto; la imagen no se encuentra dentro de una ermita, sino descubierta, al fondo de un “adro”. “¿Qué santa é aquela que está n' aquele adro?”. Esta es la fórmula de la pregunta en estas versiones. Hay, sin embargo, variantes que se apartan tanto de uno como de otro grupo: “Qué pedra é 'quella ali ajunctada?” —Madera, vers. I—; “Qué santa é essa que vós adorais?” —Celorico de Basto—; “¿Qué adoráis aquí?” —Montaña 393.

La respuesta de los pastores no presenta variantes de mucho interés: que la ermita es de Santa Iria bienaventurada —Covilhã, Loulé, Brasil— “de Santa Helena; morreu degolada” —Minho—, etc.

En cambio, las versiones extremeñas de Orellana de la Sierra y La Madroñera y la montañesa núm. 396 presentan, al llegar aquí, un rasgo peculiar, digno de ser notado. En ninguna de las dos se entabla el diálogo entre el viajero y los pastores, ni después, el otro, al pie de la santa, entre ésta y su arrepentido verdugo. Ambas versiones terminan, al llegar a este punto, con un final inesperado y rápido:

Tiró de una mata
y Elena salió.

El final común a todas las demás está constituido por la impetración de perdón del caballero y la respuesta de la santa. El tono más o menos riguroso de ésta determina curiosas variantes. En las versiones de la Madera, Santarem, Celorico de Basto, Loulé (vers. I), Lugo y Montaña, la santa no concede el perdón. Sus fórmulas son diversas, aunque todas con el asonante *éo*. La montañesa 395 también niega el perdón, pero la fórmula tiene el asonante *ó*. En cambio, en las versiones de Mação, Ovar, Vila Nova de Gaia, Alentejo, Santo Tirso, Covilhã, Fundão, Loulé (vers. II), Azores, Salvaterra do Extremo, Monte-Córdova y del Minho, la santa, después de quejarse y de reprocharle su acción, perdona al caballero. Algunas de estas versiones, como la de Salvaterra do Extremo, tienen, dentro de su sencillez, bastante belleza en estos versos finales:

Perdoa-me, ó Iria,
meu amor primeiro!
—Como queres que te eu perdõe,
real carniceiro,
se da minha cabeça
fizeste um madeiro,
do meu cabelo
fizeste um cordeiro,
e do meu próprio sangue
fizeste um ribeiro?
Veste-te de azul,
que é da côr do céu,
se Deus te perdoar
perdoar-te quero.

Veste-te de branco,
que é da côr da lua,
p'ra que Deus te perdôe
mais a Virgem pura.

La mayor parte de las versiones hexasílabas españolas son defectuosas y carecen de este diálogo final.

Este es el cuadro general de las versiones del romance de Santa Iria. Se ha anotado ya en él la mayor o menor variabilidad de cada elemento; se ha señalado el área portuguesa o española propia de cada variante, y se han enfrentado, para hacer resaltar mejor sus rasgos característicos, las versiones españolas y las portuguesas. Sólo hace falta ya, para terminar, reunir brevemente las observaciones y, de paso, intercalar alguna apreciación de conjunto.

Las versiones portuguesas, como se ha visto, son mucho más numerosas, más ricas en variantes y más arraigadas en la tradición que las españolas. Es consecuencia natural y lógica, como fácilmente se comprenderá, de crecer y desarrollarse aquéllas en el suelo de su nacimiento, y éstas en un clima y en un terreno extraños. Ya hemos visto la abundancia de pormenores y detalles que nos presentan las primeras, más líricas, por otra parte, y mucho más completas. Parecen, en general, rasgos auténticos y espontáneos surgidos y perfilados en las sucesivas recreaciones tradicionales. Modalidades nacidas de la constante erosión y modelación en los anónimos labios del pueblo. En alguna versión, sin embargo, cabría mantenerse en cierta actitud de recelo y desconfianza respecto de su pureza y autenticidad. Me refiero, por ejemplo, a la versión, bellísima y circunstanciada, de Santarem. Ya vimos, en el lugar correspondiente, cómo se alargaba en finos pormenores y contrastes el obsequioso recibimiento que Iria le hace al inexpresivo y seco huésped. Veamos ahora la artística y perfecta relación del rapto y del crimen subsiguiente:

Lá por meia-noite, — que me eu sufocava,
sinto que me levam — com a boca tapada...

Levam-me a cavalo, — levam-me abrasada,
correndo, correndo — sempre á desfilada,
sem abrir os olhos, — vi quem me roubava;
calei-me e chorei — êle não falava.

D' ali muito longe, — que me preguntava:
Eu na minha terra — como me chamava?
“Chamavam-me Iria, — Iria a fidalga;
por aqui agora — Iria, a cansada”.

Andando, andando, — toda a noite andava;
lá por madrugada — que me atentava...

Horas esquecidas — que por mim luctava;
nem força, nem rogos, — tudo lhe mancava.

Tirou do alfange... — ali me matava;
abriu uma cova — onde me enterrava.

En ninguna otra versión hay la íntima voz lírica de ésta, ni el desarrollo eslabonado y seguido, sin saltos como en casi todas las demás; ni esa clara intención de contraste entre el raptor áspero y desalmado y la bondad pura y heroica de la pobre Iria. ¿Será una versión antigua mejor conservada que las demás, allí, en Santarem, a causa de referirse a la patrona de la ciudad? ¿Será, por este mismo motivo, el fruto de sucesivos retoques populares santarenos encaminados a poner más de relieve la bondad y la virtud de la santa? No creo posible ninguna de estas explicaciones. Los retoques, que efectivamente los hay, ni son populares ni le dan a esta versión una pátina de mayor antigüedad. La belleza de esta versión procede del arreglo, finamente artístico, a que la sometió Almeida Garret para incluirla en sus *Viagens na minha terra*. El mismo nos declara que la publica “segundo agora a rectifiquei e appurei pela collação de muitas e várias versões provinciaes com a ribatejana ou bordalenga, que em geral é a que mais se deve seguir”.¹⁵ A Almeida, como buen romántico que era, le guiaba más en la publicación del *Romanceiro* un ideal artístico y nacional, que una preocupación objetiva y científica. Retocados así los romances portugueses con un gusto tan delicado, adqui-

¹⁵ Cfr. *Viagens...*, ed. 1883₆, tomo II, p. 38.

rían “aquella pureza genuina que a principio sorprendia e encantava os apreciadores estrangeiros”.¹⁶

En algunas otras versiones portuguesas se encuentran también variantes de importancia, que se apartan en forma notable del desarrollo general y común a las demás versiones. Por ejemplo, en la segunda de Loulé. En ella, antes del caballero preguntarle el nombre a Iria, ya el interrogatorio había empezado con otras preguntas inusitadas en este romance. Véanse aquí:

—Em sua casa, Iria,
o que almoçava?
“En casa almoçava
sopinhas de mel;
meu almoço aqui
sophinhas de fel.

Andou sete léguas
ele preguntava:

—Em sua casa, Iria,
o que é que jantava?

Em casa comia
carne bem guisada;
meu jantar, aqui,
sardinha salgada.

Pero estas variantes, como se ha podido apreciar, tienen un sencillo tono popular que no disiente del predominante en la mayoría de las versiones ni despierta sospechas en relación con su autenticidad.¹⁷

¹⁶ Cfr. CAROLINA MICHAËLIS: Ob. cit., p. 3. Sobre la finalidad de Garret al recoger los romances y su actitud ante ellos, véase también R. MENÉNDEZ PIDAL: *En torno a "Miragaia" de Garret*, Coimbra, 1944, sep. de "Biblos", p. 1.

¹⁷ La versión Lisbonense, de cuya autenticidad también se ha dudado, a causa de hallarse interpolada, como la de Garret, en una obra de carácter principalmente artístico, me parece, a pesar de esto, bastante ajustada a la tradición.

En lugar aparte debe colocarse una versión de Vinhais (Tras-os-

Las versiones españolas, al contrario de las portuguesas, son mucho más breves, uniformes y defectuosas. Están peor conservadas y, en no pocos casos, incompletas. Su escaso número, su poca difusión y su forma poco rica en variantes demuestran un menor arraigo en la tradición y una antigüedad menor.

Las únicas regiones españolas en que este romance parece gozar de alguna popularidad son la Montaña y Extremadura. A ellas pertenece la mayor parte de las versiones conocidas. En Extremadura hasta los niños lo han incorporado a sus canciones de corro. Esta popularidad en el ambiente extremeño puede explicarse perfectamente por la vecindad de Portugal.

Pero no podemos pensar, sin embargo, que las versiones españolas sean simples traducciones de algunas de las portuguesas. No. Tienen, como ya se ha visto, variantes peculiares y bien diferenciadas. Estas variantes o rasgos propios, descontados los inevitables errores de todos los esquemas, pueden resumirse así:

Montes) intensamente contaminada en el comienzo por otro romance, de asonante *ia*, en el que el caballero no rapta a Iria en su casa, sino pretende a una romera en el campo:

Por aqueles campinhos
linda romeira *venia*;
sua saia leva baixa,
as hervas a reprendiam.
Veio por ali um cavaleiro,
de amores a pretendia...

—Peco-te, ó bom cavaleiro,
por Deus e Santa María,
que me deixes ir honrada
a cumprir a romaria.

De aquí en adelante, salvo pormenores secundarios, la versión se ajusta al tipo hexasílabo general. En ella la protagonista se llama Helena. La publica LUIS CHAVES: *loc. cit.*, p. 151.

EN LAS VERSIONES PORTUGUESAS

EN LAS VERSIONES ESPAÑOLAS

Estilo

Autobiográfico; más lírico.

En tercera persona; más narrativo.

Nombre de la protagonista

Iria y, sólo por excepción, Helena.

Sólo Elena.

Labor que está realizando la niña cuando llega el caballero

Cose o, en muy pocas versiones, borda, pero sin decir qué.

Borda corbatas, o casacas.

Respuesta a la demanda del caballero

Variable.

Con leves modificaciones, casi siempre la misma: "Si mis padres quieren, yo de buena gana."

Atenciones que se le dispensan al huésped

Sin lujo. Sin detalles sobre el servicio de mesa y la ropa de cama.

Lujoso servicio. Con pequeñas modificaciones: "Manteles bordados, vajilla de plata; colchones de seda, sábanas de holanda."

Fórmula para preguntar el nombre a la niña

"La na tua terra como te chamavam?"
o

Tiene un requiebro en el primer verso: "Dime, buena moza", "niña enamorada.",

“De teu pae na casa
como és chamada?”

etc., y en el segundo la simple pregunta: “¿Cómo te llamas?”.

Respuesta de la niña

Variable. Predomina: “Iria,
a fidalga.”

Uniforme:
“En mi casa Elena
y aquí desgraciada.”

Epoca del regreso del caballero

A los siete años.

Variable.

Final del romance

Diálogo detenido y casi siempre bello, en el cual el caballero impetra perdón, y su víctima, ya santa, se lo niega, o, después de recriminarlo, se lo concede.

Defectuoso o rápido.

Algunos comentarios o consideraciones podrían hacerse todavía ante este contraste de las variantes portuguesas y españolas: justificación y explicación de unas; sentido y valoración de otras; un comentario, sin embargo, fácil y superficial, que poco añadiría, o que versaría sobre cosas o aspectos que, por estar ya tan a la vista, cualquiera puede ver. Por no alargar, inútilmente, más estas líneas, será prudente, pues, omitirlos, y dejarlos a la buena e inteligente comprensión del curioso lector.

Únicamente conviene añadir, para cerrar el cuadro, que las versiones gallegas, como es natural, están más relacionadas con las portuguesas que con las españolas, y que, en la de Río Janeiro, perfectamente portuguesa en sus caracteres generales, hay, sin embargo, algunos rasgos que parecen proceder de versiones españolas. Este fenómeno, si se confirmase y aclarase más en otras versiones brasileñas, no resultaría sorprendente

y raro. No sería el primer ejemplo de influencias españolas en el Brasil, en su mayor parte, procedentes de la América hispana.

LAS VERSIONES CANARIAS

Terminado, pues, el estudio de conjunto del romance de *Santa Iria*, o *Santa Elena*, procede insertar a continuación, según el plan que al principio expuse, las versiones canarias del mismo, que, como se habrá observado, no se han tomado en consideración al hacer el cuadro general. Esta exclusión, siendo canario el autor de estas líneas, no ha sido por olvido, desconsideración ni error. Muy al contrario, se han dejado a propósito para el final, como se recordará, con objeto de poder estudiarlas mejor y establecer con más claridad sus afinidades con las peninsulares. La circunstancia de hallarse en su mayor parte inéditas, y constituir su publicación casi la principal finalidad de este trabajo, ha aconsejado también, por otra parte, que las examinásemos en grupo separado. Helas aquí:

1

*A la gili, gili,
a la gili, jana.*

Cuando yo era niña,
cuando yo era dama,
vino un pastorcillo
pidiendo posada.
Se la dio mi padre
no de buena gana.
A la media noche
y a la madrugada,
me trató de amores,
me sacó engañada,
cuando yo era niña,
cuando yo era dama.

*A la gili, gili,
a la gili, jana.*

Cabo siete leguas
él me preguntaba
que en cas de mi padre
cómo me llamaban.
—Me llamo Teresa,
Teresa nombrada.
Hora en tu compañía
soy la desgraciada—.
Bajó del caballo,
y la degollaba.
La enterró en un joyo,
la tapó con ramas.

*A la gili, gili,
a la gili, jana.*

Cabo siete años
por allí pasara.
Vido aquella ermita
tan bien adornada.

Preguntó a un vaquero
que sus vacas guarda:
—¿Cúya es esta ermita
tan bien enamada?

—De Santa Teresa
bienaventurada.

*A la gili, gili,
a la gili, jana.*

Garró su rosario
y a la ermita entraba:

—Oh, Santa Teresa
bienaventurada,
si tú me perdonas
serás mi abogada.

—Yo no te perdono
mi muerte agobiada,
porque Dios me dijo
que no perdonara.
Yo estoy en el cielo
muy bien asentada,
y tú en el infierno
ardiendo en las llamas.

Adeje (Tenerife).

2

Estando en mi casa
muy bien asentada,
pasó un caballero
pidiendo posada.
Mi padre la dio
no de buena gana.
A la media noche
y a la madrugada,
me trata de amores,
de amores me hablaba.
Me saca de casa,

me lleva engañada;
en todo el camino,
no me habla palabra,
y en el monte oscuro
es donde me hablaba:

—Dime, en tu casa,
¿cómo te llamabas?

—Llámome Teresa
bienaventurada,
y ahora con usté
soy muy desgraciada.
Bajaba 'el caballo
y me degollaba.

Hacía un hoyo
y allí me enterraba;
me tapa con tierra,
me enrama con rama.
A los siete años,
por allí pasaba
un pastor famoso
que ovejas guardaba:

—¿Quién haría esta ermita
tan bien adornada?

—Santa Teresita,
bienaventurada.

—Yo estoy en el cielo
muy bien asentada
y él en los infiernos
ardiendo en las llamas.

San Antonio. Breña Baja.
(La Palma).

3

*Por ser bella y descuidada,
Teresa fue degollada.*¹⁸

Siéndome yo niña,
siéndome yo dama,

¹⁸ En ninguna otra versión, salvo en la número 1, he hallado

pasó un caballero
pidiendo posada.
Mi padre la dio
no de buena gana.
A la media noche,
a la madrugada,
me trata de amores,
me lleva engañada.
En todo el camino
no me dice nada,
y en un monte oscuro,
allí me jablaba,
y allí me decía:

—Casa de tus padres,
¿cómo te llamabas?

—En casa 'e mis padres,
Teresa nombrada,
y ahora contigo
Teresa 'esgraciada.
Bajó del caballo
y allí la "ehjohllaba".
la tapa con tierra,
la enrama con ramas.
Al cabo siete años,
por allí pasaba
un pastor famoso
que uvejas guardaba:

—¿Cúya es esta ermita
tan bien enramada?

—De Santa Teresa,
la desventurada,
por librarse de un pleito (?)
murió "dejohllada".

—Perdona, Teresa,
tu muerte angustiada.

—No perdono, no;

no perdono nada.
que mi Dios me ha dicho
que no perdonara.
Yo estoy en el cielo
muy bien asentada
y tú en el infierno
ardiendo entre llamas.

Puntallana (La Palma).

4

Siéndome yo niña,
siéndome yo dama,
pasó un caballero
pidiendo posada.
Se la dio mi madre,
no de buena gana.
Yo le hice la cena
para que cenara;
yo le hice la cama
pa que se acostara.
Yo me fui a la mía,
vestida y calzada.
A la media noche,
me sacó engañada;
anduve seis leguas
sin hablar palabra,
entrando en las siete,
él me preguntaba:
—Linda enamorada,
[di] cómo te llamas.
—En casa mis padres,
Teresa nombrada,
y ahora contigo
seré desgraciada.

rastros de estribillo, a no ser que se tome como tal la repetición que, al cantarlo, se hace de algunos versos del romancillo. Este que aquí aparece ha surgido, como su propio metro octosílabo lo declara, por influencia de los verdaderos romances de ocho sílabas, los cuales no se conciben en La Palma sino con su inseparable "responder" o estribillo, cantado cada cuatro versos por el coro.

Sacara un puñal
y me degollara.
Allí hizo un hoyo
y allí me enterrara;
me cubrió con tierra,
me cubrió con rama.
A los siete años,
por allí pasara,
y vio una ermita
muy bien adornada;
preguntó a un vaquero,
que vacas guardaba:
—¿De quién es esta ermita
tan bien adornada?

—De Santa Teresa,
en casa nombrada,
por guardar su honra
murió degollada.

—Si Santa Teresa
me perdonara,
viviría dichoso
y yo le rezara.

—No, no te perdono
mi muerte agoniada,
que mi Dios me dijo
no te perdonara;
yo estoy en el cielo
bien acompañada
y tú en el infierno
ardiendo en viva llama.

Valverde (El Hierro).

5

A la media noche,
a la madrugada,
pasó un caballero
pidiendo posada.
Su padre la dio
no de buena gana.
A la media noche,
a la madrugada,

la trata de amores,
la lleva engañada.
En todo el camino,
no le dice nada,
y en un monte oscuro
entonces le hablaba.
Allí le decía
cómo se llamaba.
Y ella le decía
Teresa nombrada.
Se baja del caballo,
allí la degollaba.
La tapa con tierra,
la enrama con rama.

A los siete años,
por allí pasaba
un pastor famoso,
que ovejas guardaba.

—¿Quién es esa ermita
tan bien adornada?

—Santa Teresita,
bienaventurada,
por guardar su honor
murió degollada.

—Perdona, Teresa,
tu muerte angustiada.

—No perdono, no;
no me da la gana,
que mi Dios me dijo
que no perdonara.
Yo estoy en el cielo
muy bien asentada
en silla de oro
muy aderesada
y tú en los infiernos
ardiendo entre llamas.

Montaña de la Breña
(La Palma).

6

Estando una niña
bordando corbatas,

aguja de oro
y dedal de plata,
pasó un caballero
pidiendo posada.

—Si mi madre quiere,
yo sí se la daba.
Le puso la mesa
en medio la sala:
cuchara de oro,
tenedor de plata;
le puso la cama
en medio la sala,
colchones de pluma,
almohadas de lana.
A la media noche
él se levantó;
de las tres hermanas
a Elena cogió.
La montó a caballo
y se la llevó.
Al medio el camino
fue y le preguntó:

—Di, ¿cuál es tu nombre,
niña enamorada?

—En mi casa, Elena,
aquí desgraciada.
El sacó un cuchillo
y la degolló,
y al pie de un árbol,
allí la enterró.
Al cabo de un año
por allí pasó;
tiró de una mata
y Elena salió.

Tenerife.

7

Estando tres niñas
bordando corbatas,
agujas de oro,

dedales de plata,
pasó un caballero
pidiendo posada:

—Si mi madre quiere,
yo de buena gana.
Pusieron la mesa
en medio la sala:
cuchillo de oro,
tenedor de plata;
pusieron la cama
en medio la sala:
colchones de pluma,
sábanas de holanda.
Y a la media noche
él se levantó,
y de las tres niñas
a Elena cogió;
y se fue a caballo
y se la llevó.
Al medio el camino,
él le preguntó:

—Niña tan hermosa,
di cómo te llamas.

—En mi casa, Elena,
y aquí desgraciada.
Sacó un cuchillito
y la degolló;
hizo un hoyito
y allí la enterró.

Tenerife.

8

Estando tres niñas
bordando corbatas,
con aguja de oro
y dedal de plata,
pasó un caballero
pidiendo posada.

—Si mi madre quiere,
yo de buena gana.
Le puso la mesa

en medio la sala,
con teneor de oro,
cuchillo de plata;
le puso la cama
en medio la sala:
colchones de pluma,
sábanas bordadas.

A la media noche,
él se levantó:
de las tres hermanas,
a Elena escogió.
La montó a caballo
y se la llevó.
En tufo el camino.
no le dijo nada;
en un monte oscuro,
allí le habló:

—Niña encantadora,
di cómo te llamas.

—En mi casa, Elena,
y aquí desgraciada.
El quitó un cuchillo
y la degolló.
Allí jiso un joyo
y la enterró.
A los tres meses,
por allí pasó
un pastor famoso
y le preguntó:

—¿De quién es esta tumba
tan bien enramada?

—De la pobre Elena,
murió degollada.
Cortó una varita
y Elena salió:

—Yo estoy en el cielo
muy bien asentada,
y tú en el infierno
ardiendo en las llamas.

—Perdóname, Elena,
perdóname ya.

—No, no te perdono,
que no me da gana,

que mi Dios me ha dicho
que no perdonara.

Puntagorda (La Palma).

9

Estando tres niñas
bordando corbatas,
con agujas di'oro
y dedal de plata,
pasó un caballero
pidiendo posada.
Se la dio mi padre
y no de buena gana.
Le puso la mesa
en medio la sala:
cubierto de oro,
cuchara de plata;
le puso la cama
al medio la sala:
colchones de pluma,
sábanas bordadas.
Y a la media noche,
él se levantaba.

Tratóme de amores;
me lleva engañada.
Por todo el camino,
no me dice nada,
y en el mont'escuro,
asina me hablaba;

—En cas de tu padre,
cómo te llamabas.

—En cas de mis padres,
Teresita honrada,
y ahora contigo
soy muy desgraciada.
Del caballo al suelo,
pronto se botaba.
Tomaba un cochillo
y allí "m'ehjollaba"
allí jiso un joyo
y allí me enterraba.

Me tapa con tierra,
me enrama con rama,
y al cabo siete años,
por allí pasaba
un pastor famoso,
qui'ovejas guardaba.

—¿Quién ramó esta ermita,
tan bien enramada?

—Santa Teresita,
la desventurada,
por guardar su honra,
murió “dehjollada”.

—Perdona, Teresa.

—No perdono nada,
que mi Dios me dijo
que no perdonara.

Yo estoy en el cielo
muy bien asentada
y él en los infiernos
ardiendo en las llamas.

San Antonio. Breña Baja.

(La Palma).

De estas versiones canarias del romance de la degollación de la blanca niña, tres estaban ya publicadas: la núm. 1, recogida en Adeje, al sur de Tenerife, en 1926, por Agustín Espinosa y publicada por él, con breves notas, en “La Rosa de los Vientos”, núm. 1 (Santa Cruz de Tenerife, 1927), páginas 6 y 7; la núm. 6, recogida en Tenerife por Luis Diego Cuscoy y publicada en su *Folklore infantil*, La Laguna de Tenerife, 1943, págs. 70 y 71, y la núm. 7, recogida en Los Silos (Tenerife) por Leopoldo y Ramón de la Rosa Olivera y publicada en el breve *Romancero canario* (ed. “Biblioteca canaria”, Santa Cruz de Tenerife, s.a.), págs. 29-30, con artificiosas “correcciones” del editor que he eliminado a la vista de la versión auténtica, que ha tenido la bondad de facilitarme mi buen amigo, el primero de los dos hermanos recolectores citados.

Las demás han sido recogidas en La Palma, directamente por mí o por mediación de personas de confianza a las que he hecho de antemano las debidas advertencias sobre la forma de buscar y transcribir los romances. La versión de la isla de El Hierro, la recogió por mi encargo mi buen amigo y compañero, el abogado don Valentín Díaz Espinosa.

La versión núm. 2 me la dictó una anciana de ochenta y cinco años; la versión núm. 3 la recogió en Puntallana mi amigo el maestro nacional don Segundo Piñero; la núm. 5 la recogí de labios de Victoria Martín Barrios, de unos cuarenta y cinco años; la núm. 8, de Puntagorda, la recogió de su abuela, de setenta y seis años, mi aprovechado alumno Ernesto Pérez

González; la núm. 9, fue dictada por Antonia Hernández Blanco, de cincuenta años.

Además de estas versiones, he recogido, sin esfuerzo, unas doce más —en Santa Cruz de La Palma, en Breña Alta, en San Andrés y Sauces, etc.—, todas, en la isla de La Palma. No las publico, sin embargo, entre otros motivos, porque se apartan muy poco de las que aquí he insertado, y alargarían demasiado este estudio, con muy poca utilidad. Mas, si no merecen una inclusión detallada y completa, algunas, si no todas, podrían aprovecharse para diversos fines complementarios. Por ejemplo, una versión recogida en la Villa de Mazo, y que no publico porque es muy parecida a la núm. 5, presenta los siguientes detalles dignos de interés: Su principal variante,

se acostó la niña
vestida y calzada

sirve para que no aparezcan tan particulares y caprichosos los versos correspondientes de la versión 4, de Valverde, única, aparte de esta de Mazo, en que los he encontrado:

me acosté en la mía
vestida y calzada.

Es una variante en que Elena —en estas versiones, Teresa— no aparece inocente y pura, como en casi todas las versiones del romance. El hecho de acostarse vestida y calzada hace pensar que estaba preparada para marcharse voluntariamente con su galán. Es, pues, un rasgo contrario al carácter típico y tradicional de la desgraciada doncella. Por esto, tiene más interés la circunstancia de que aparezca ya en las versiones de dos islas.

Además, esta versión de Mazo presenta más correcto que la núm. 5 el diálogo que precede al crimen:

—En casa de tu padre
¿cómo te llamabas?
—Casa de mi padre,
Teresita honrada.

Igualmente su verso “¿Quién jizo esta ermita?”, puede servir para corregir el correspondiente de la 5, defectuoso, “¿Quién es esa ermita?”. Si, a pesar de todo esto, no la he preferido para publicarla, ha sido porque al final carece de bastantes versos.

Y por análogos o diferentes motivos han sido pospuestas y eliminadas otras, que, vuelvo a repetir, no están huérfanas absolutamente de interés.

Ante este curioso e interesante grupo de versiones canarias, lo que primero sorprende y llama la atención es la popularidad del romance en el archipiélago. En Tenerife, casi todos los curiosos que se han lanzado a recoger la poesía tradicional lo han encontrado. En La Palma, como se ha podido apreciar, lo conocen tanto las ancianas como las jóvenes, y, aunque no es una verdadera canción de corro, también lo conocen y lo cantan las niñas. De labios de éstas, ha sido recogida por mi amigo don Elías Santos Rodríguez la melodía que publico; para recogerla directamente de las ancianas, se ha tropezado con invencibles dificultades. En El Hierro, según me comunica el señor Díaz Espinosa al enviarme la versión recogida allí por él, el romance era muy corriente y conocido hace unos sesenta años. “Todas las viejas —me dice— se dan por enteradas del romance apenas les recito unos cuantos pasajes, pero son incapaces de recitarlo de una tirada completamente.” En las demás islas, no he realizado todavía gestiones para su busca.

Esta popularidad parece debida no sólo al carácter acogedor y conservador de las islas —de toda isla, especialmente de las pequeñas¹⁹—, sino al hecho de confluir en ellas, como vengo repitiendo, influencias y corrientes de las zonas más dispares. Así en Canarias, por ejemplo, la flora es una *meravigliosa mescolanza di forme originaria delle regioni piú disparate*.²⁰ Así también, en el mismo archipiélago, este grupo de versiones del

¹⁹ Véase sobre este carácter de las islas RATZEL: *La Terra e la vita*, tomo I, p. 432: “Le isole considerate come zone di accoglimento”.

²⁰ Cfr. CHRIST, citado por RATZEL: *loc. cit.*, sobre este mismo aspecto.

romance de *Santa Iria* o *Santa Elena* representa una confluencia —que ya no sorprende— de las formas y variantes portuguesas y de las españolas. Las dos corrientes culturales, hispana y lusa, se encuentran en Canarias, y, cuando aportan análogos elementos, se refuerzan mutuamente, y hasta, a veces, se combinan y entrecruzan. Como consecuencia, no es raro encontrar en el archipiélago manifestaciones de la cultura popular española y de la portuguesa con más vigor, en la actualidad, y con formas más interesantes y ricas, que en la misma Península. Un ejemplo lo tenemos en el caso presente.

La influencia portuguesa está representada en esta ocasión por las versiones núms. 1, 2, 3 y 4. En ellas podemos observar los rasgos característicos de las versiones lusas: El relato de la acción está puesto en boca de la propia protagonista. Esta, en las cuatro, es verdad que no se llama Iria, como en las portuguesas. Mas esta disconformidad no puede ser argumento contra nuestra tesis. Muy por el contrario, al par que nos ofrece una variante propiamente canaria, la robustece y confirma. Ante el nombre extraño e inusitado de Iria, los canarios recurrieron al mismo expediente de los españoles peninsulares: lo sustituyeron por otro más familiar y conocido: el de Teresa. ¿Por qué prefirieron este nombre? No lo sé. No es susceptible ni de una explicación analógica como el nombre que le dieron a la niña en las versiones españolas peninsulares: *Elena*. En Portugal mismo encontramos formas intermedias: *Irena* e *Ilena*. Mas esto de la preferencia de un nombre u otro es cuestión de escasa importancia. Lo que la tiene es el simple hecho del cambio de nombre que prueba que en el archipiélago se conocieron directamente versiones portuguesas. Otro rasgo de éstas, que también encontramos en las canarias citadas, incluso más acusado, es el constituido por la parquedad, en el lujo. Iria, en Portugal, ya lo hemos visto, cuando llega a pedirle posada el caballero, se encuentra cosiendo o bordando con su aguja de oro y su dedal de plata. El comienzo del romance en las cuatro versiones a que ahora me refiero presenta variantes peculiares de las islas, que no mencionan ninguna labor:

Cuando yo era niña,
cuando yo era dama,
vino un pastorcillo...

Estando en mi casa
muy bien asentada,
pasó un caballero...

Siéndome yo niña,
siéndome yo dama,
pasó un caballero...

Esta desaparición de la labor y de sus utensilios —la aguja de oro y el dedal de plata— es el rasgo con que en estas versiones canarias se acentúa la modicidad y sencillez de las portuguesas. El punto en el que coincide la carencia de lujo de unas y otras es el relativo a las parcas atenciones que se le dispensan al huésped, en contraste con el rico servicio de mesa y la fina ropa de cama con que se le atiende en las versiones españolas. En algunas de las lusas —las de Fundão, Loulé, Madera, Azores (vers. II), Monte-Córdova, etc.— no se hace la menor mención de la mesa ni de la cama, y se salta directamente de la concesión del hospedaje al momento del raptó. Esta misma concisión y rapidez la tienen las versiones canarias núms. 1, 2 y 3. En otras de las portuguesas, un poco más ricas en detalles, se habla, sí, de la mesa y de la cama, pero sólo de una forma somera, sin ninguna indicación sobre la ropa ni el servicio. Por ejemplo:

Puz-lhe a meza,
ele ceou;
fiz-lhe a cama,
ele se deitou...

(Vila Nova de Gaia.)

Entrou para dentro,
logo se assentou;
fizeram-lhe a ceia,
ele não ceiou;
fizeram-lhe a cama.
então se deitou.

(Minho)

Y en forma análoga las versiones de Santarem, Azores (versión I), etc. Esta es la variante que encontramos en la versión canaria núm. 4:

Yo le hice la cena
para que cenara;
yo le hice la cama
pa que se acostara.

La fórmula referente a la concesión del hospedaje al caballero, en estas cuatro primeras versiones canarias, parece variante sin analogía fuera de las islas:

Se la dio mi padre (o "mi madre")
no de buena gana.

En cambio, es de clara procedencia portuguesa la fórmula del dialoguillo entre el caballero y la niña en las versiones 1, 2 y 3:

... que en cas de mi padre
cómo me llamaban.
—Me llamo Teresa,
Teresa nombrada.
Hora en tu compañía
soy la disgraciada.

Las ligeras modificaciones no tienen importancia. La estructura del clisé es la misma en las tres versiones. E igual, en la núm. 4, salvo la lisonja, característica de las versiones españolas, que encontramos en el primer verso de la pregunta: "Linda enamorada".

En las cuatro versiones, también como en las portuguesas, el momento del regreso del caballero al lugar del crimen es exactamente el mismo: a los siete años.

El final del romance, con su ejemplar contraste entre el infierno y la gloria, es propio y característico de las versiones canarias.

Estas cuatro que hemos analizado presentan, pues, los rasgos característicos de las portuguesas, mezclados ya con variantes autóctonas. Este tipo de versión es el que parece más

antiguo en Canarias y con mayores huellas de reelaboración isleña. En algún detalle, como se ha visto, se nota, sin embargo, el contacto con el grupo representativo de las versiones españolas, que en seguida examinaremos. La versión núm. 5 es otra prueba de estos contactos o contaminaciones entre los dos grupos: es una versión híbrida, que por sus elementos coincide completamente con las cuatro anteriores, pero que está expuesta y desarrollada en tercera persona, como las españolas.

Agustín Espinosa, al publicar y anotar su versión, ya señaló su procedencia portuguesa, pero sin más argumento que el del metro hexasílabo, ya que él no conoció más datos sobre este romance que los suministrados por Menéndez Pelayo en su *Antología*. Entonces la única versión española publicada era la leonesa octosílabo. Y él creyó que la diferencia de metro era lo que principalmente caracterizaba a las versiones de una y otra nación. Después se ha comprobado que hay versiones portuguesas de ocho sílabas y españolas de seis. Pero, a pesar de esto, la apreciación de Espinosa al dar aquel origen a la suya ha mantenido su validez, aunque por distintas razones, como acabamos de ver.

Las versiones canarias núms. 6 y 7 presentan, al contrario de las cinco primeras, las variantes propias y específicas de las españolas: El estilo narrativo más señalado con la tercera persona; el nombre —Elena— de la protagonista; la determinación de la labor que ésta se encuentra realizando cuando llega el caballero —“bordando corbatas”—; el mayor lujo en el servicio y ropas de mesa y cama; la fórmula del diálogo entre el galán y la niña; la falta de uniformidad en la fecha del regreso de aquél; el final rápido o defectuoso. La terminación de la versión 6, de Tenerife, recogida por Cuscoy:

Al cabo de un año
por allí pasó:
Tiró de una mata,
y Elena salió,

es, salvo en la fecha del regreso, exactamente igual a la de las extremeñas de Orellana de la Sierra y La Madroñera.

Las versiones 8 y 9 pertenecen a este mismo grupo de las versiones españolas, pero, tanto una como otra, están, como puede advertirse, intensamente contaminadas por rasgos característicos de las versiones de tipo portugués: Así, por ejemplo, en la núm. 9, el diálogo que precede a la muerte de Elena; y en las dos, el final detenido y circunstanciado que hemos visto en las cinco primeras, con el mismo contraste entre gloria e infierno que sólo he hallado en las versiones canarias.

Los dos versos de la versión 8,

cortó una varita
y Elena salió,

no parecen sino una modificación de los dos últimos de la 6 y de las extremeñas que acabamos de citar. Están situados, además, en tal forma, que, si suprimiésemos los versos siguientes, la versión quedaría de un tipo muy parecido a éstas, especialmente en su final. ¿Qué habrá, pues, sucedido aquí? Desde luego, las versiones extremeñas y la nuestra núm. 6 pueden tomarse como ejemplo de finales con corte repentino a la manera del romance de *El infante Arnaldos*. Este remate rápido e inesperado no deja de ser menos milagroso que el general y corriente de la formación de la ermita y la impetración de perdón. Un poético y misterioso interrogante se alza en ese extremo mutilado del romance. ¿Cuáles serán ahora las mutuas reacciones del caballero y de la niña nuevamente con vida? ¿Qué sentimientos se asomarán, airados o piadosos, al borde de sus miradas? En estas tres versiones de final rápido, una dorada niebla poética es la única respuesta. Pero estos finales imprecisos y desconcertantes no son agradables para todos los espíritus. El alma curiosa y realista del pueblo ama más bien los finales cerrados y bien rematados. Y un ejemplo de esta natural inclinación popular es lo que hemos visto en la versión núm. 8. A la versión amputada se le ha añadido en Puntagorda el final corriente en las versiones canarias de tipo portugués: Cortada la varita, surge Elena de nuevo, y entre su matador y ella se entabla el conocido diálogo, con la súplica del perdón y la rigurosa negativa.

Para el final he dejado ex profeso uno de los problemas más curiosos e interesantes: el de la rima. Un problema, cuyos elementos confirman todo cuanto he dicho de las versiones canarias —origen, antigüedad, etc.—, pero que presenta aspectos que requieren una explicación especial. Veamos: Las cinco primeras versiones canarias, que hemos calificado de tipo portugués, son las únicas, entre todas las conocidas españolas y lusas de metro hexasílabo, que mantienen el asonante *áa* inalterable y correcto en todo el romancillo. Las versiones núms. 6 y 7 de tipo español, presentan, como corresponde, la combinación de rima predominante en las españolas; es, a saber: *áa, ó, áa, ó*. Y lo mismo vemos en la versión 8, aunque en ésta vuelve otra vez al final la rima *áa*; así: *áa, ó, áa, ó, áa*. Y es natural. Al tipo español corriente se le ha añadido en esta versión, como acabamos de ver, la terminación propia de las versiones del primer tipo, cuya rima *áa* señala perfectamente los versos añadidos y confirma la adición. En la versión 9 encontramos otro caso de conservación del asonante *áa* en todo el romance. Es una versión tan curiosa e interesante como fácil de explicar. En ella la contaminación no se manifiesta en un simple incremento final, sino que invade casi toda la segunda mitad del romance y, lo que es más digno de ser anotado, influye sobre el asonante *ó* de los versos centrales, asimilándolo al asonante *áa* de los demás. Toda la versión adquiere así una rima constante y uniforme.

Las versiones de tipo español y las contaminadas no presentan, pues, grandes dificultades de explicación en relación con la rima. Donde surge un poco más dificultoso el problema de la interpretación es ante esa curiosa y singular uniformidad de rima de las cinco versiones primeras: una de Tenerife, otra de El Hierro, tres de La Palma, y cinco del mismo tipo y con la misma inalterabilidad de la rima. No creo, sin embargo, que sea muy atrevido afirmar que se trata de un caso de evolución hacia las formas regulares del grupo de versiones octosílabas. En el caso presente no es muy difícil de explicar: A Canarias debió de haber llegado una o varias versiones portuguesas de rima uniforme menos en el final —por ejemplo, ver-

siones como las de la Madera (vers. I), Azores (versión I), Santarem, Covilhã, Loulé (vers. I), etc., de asonante *áa* en todo el romance salvo en los últimos versos, donde cambia en *éo*— y luego en las islas haberse introducido un nuevo final para asimilar la rima a la de todo el romance. Ya hemos visto un caso de esta clase de asimilación en la versión núm. 9. En esta alteración debió de haber influido poderosamente la tradicional resistencia canaria a los cambios de rima en los romances. Esta tendencia a la inalterabilidad es hija principalmente de la forma misma de cantar los romances en las islas. En La Palma, por lo menos, éstos se han cantado en todas las ocasiones acompañados de estribillo o “responder” entonado por el coro. Y un romance con estribillo no puede estar cambiando de asonante a cada paso. El estribillo obliga a mantener uniformes los romances, y a los irregulares los regulariza...

Una prueba de la fuerza y popularidad del estribillo en Canarias surge claramente en este mismo romance que estamos terminando de estudiar. Entre todas las versiones españolas y portuguesas que he examinado del mismo, sólo presentan estribillo las dos canarias que aquí publico con los núm. 1 y 3. El de la primera, de Tenerife, pudiera ser, aunque no me consta, adaptación o préstamo tomado de alguna otra composición poética tradicional. El de la segunda, de La Palma, ha sido compuesto expresamente a imitación de los “responderes” de los romances octosílabos. Adviértase que precisamente tiene esta medida.

Me parece, pues, que las causas determinantes de la uniformidad del asonante en las versiones canarias de referencia pueden ser perfectamente las que dejo señaladas.

La melodía con que las niñas de Santa Cruz de La Palma cantan el romancillo es la siguiente:

$\text{♩} = 72$

Es-tán do tres ni-ñas bon-dan-do cor
 be las con a-gu-ja de-o-ro y
 de-dol de pla-ta con a-gu-ja
 de o-ro y de-dol de pla-ta
 na-so un ca-be-lle-ro pi-dien-do, po-
 sa-da si mi ma-dre que-ro yo
 de bue-na ga-ña si mi ma-dre
 que-re yo de bue-na ga-ña.

Santa Cruz de La Palma-Madrid, 1948.

INFLUENCIAS GEOGRÁFICAS EN LA POESÍA TRADICIONAL CANARIA*

* Conferencia leída en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria el 4 de mayo de 1944 y publicada en el “Boletín de la Real Sociedad Geográfica”, tomo LXXX (1944), pp. 675-707.

GEOGRAFÍA Y TRADICIÓN

LAS Canarias, como todas las islas, y más aún las de corta extensión como ellas, hay que imaginarlas rodeadas de puertas por todas partes, puertas libres y francas por donde entran las influencias y elementos más extraños. Las islas son consideradas por los geógrafos como uno de los territorios más abiertos y acogedores¹. Todos los puntos de sus extendidos o recortados confines están en contacto con el mar y constituyen otras tantas entradas para las novedades forasteras. Además, el mismo aislamiento y la estrecha limitación de las islas generan dos factores humanos y recíprocos que favorecen el ingreso de elementos de las más diversas procedencias. Uno es la mágica atracción que hacia las islas —especialmente mientras la navegación ha estado rodeada de cierto aire de aventura— han sentido los mareantes de todas las latitudes. De todas las islas ha salido, en la infancia de su incorporación a la cultura universal, la llamada vaga e insinuante pero irresistible de sus míticas sirenas. El otro factor está constituido por lo más entrañable y hondo del alma isleña: una consoladora, imprecisa e insaciable esperanza; las islas pequeñas, casi sin solar, se consuelan de su soledad y desolación esperando. Tienen los brazos de su alma, como los de sus cabos, tendidos al horizonte y dis-

¹ Véase, por ejemplo, CHRIST, citado por RATZEL, *La terra e la vita*, tomo I, pág. 432.

puestos a recibir con alborozo cualquier cosa que a ellos arribe. En la vigilante balconada de todos los riscos isleños se adivina el espíritu soñador y tierno de una Dácil, la princesa indígena de Canarias, con la mirada puesta en la lejanía y la súplica anhelante en el “incierto mar”:

Las aguas apresura porque venga
con más presteza, mira que lo espero,
y es muerte el esperar, no lo detenga
tu inquieto movimiento, porque muero;
aplaca ese rigor lo que convenga,
y traime ya a mi amado forastero.²

Además de todas estas concausas determinantes del ambiente acogedor isleño, comunes a todas las islas, hay otra no menos conocida, que tiene un valor extraordinario en relación con las Canarias: la especial situación de éstas. Situado el archipiélago en un punto crucial de los más frecuentes rumbos entre Europa, Africa y América, ha sido como un filtro y remanso de las relaciones entre los tres continentes. A través de sus costas se han canalizado las más contrarias corrientes culturales, que han dejado en ellas densos y duraderos sedimentos.

El acervo folklórico canario debe, pues, considerarse integrado en forma análoga a su riqueza botánica. Se ha llegado a calcular que de cada mil especies vegetales de Canarias, quinientas ochenta y una son inmigradas de Europa y dieciocho de América, y se ha supuesto que el principal vehículo de estas especies ha sido el brazo descendente de la corriente del Golfo³. De modo parejo, según se verá en mis estudios sobre poesía tradicional canaria, también una gran parte de los elementos de ésta son importados e, igual que sus plantas, arraigados después en el suelo insular. Como ahora se empieza a someter a clasificación y examen estos materiales, no se puede todavía calcular

² ANTONIO DE VIANA: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria*, Canto tercero.

³ Cfr. CHRIST, *loc. cit.*

la proporción de las influencias extrañas en ellos. Sin embargo, en los ya recogidos y analizados, resalta clara la superioridad de la aportación europea, y en grado muy inferior la participación americana. El continente africano, a pesar de su proximidad a Canarias, no marca, a causa de su grado menor de cultura, un influjo muy sensible en la poesía tradicional de estas islas. No obstante, puede advertirse su presencia en ciertos aspectos de la temática de las coplas y de los romances isleños.

Examinados ya los factores geográficos que han contribuido a nutrir el acervo folklórico canario, corresponde ahora estudiar las causas que han participado en el arraigo y conservación de los elementos importados. En primer término se nos presenta con categoría de causa fundamental el espíritu mismo de la isla, que si es ansioso e insaciable, también practica la guarda cuidadosa. La isla es conservadora como todo microcosmos consciente de su limitación y pobreza. Ahora bien, su conservadurismo no llega a anquilosarse y a rechazar las nuevas aportaciones. En las islas existe la tradición viva, pero al mismo tiempo la puerta abierta...

En segundo término, ha contribuido, y no con menor fuerza, a conservar la tradición en Canarias, lo quebrado de su suelo y el régimen minifundista de su propiedad. Los repartimientos del suelo canario, hechos a continuación de la conquista, aumentaron el aislamiento dentro de las islas. Cada donatario edificaba su albergue y se establecía en el lote de tierra que le había concedido quien tenía facultad real para ello: unos, en terrenos costeros; otros, en un llano o en un valle alto; no pocos, allá arriba, en plena cumbre. Aislados de este modo dentro de la isla, en un doble aislamiento, sin más relación mutua que la determinada por las fiestas, ferias u otras ocasiones no cotidianas, los conquistadores y nuevos pobladores del archipiélago debieron de guardar como reliquias los recuerdos de su tierra de origen. Los cantos y oraciones aprendidos en la patria lejana tuvieron que ser vigoroso consuelo de la soledad en que vivían. La escasez de comunicaciones, que se mantuvo casi invariable hasta tiempos bastante recientes, dilataba largamente la llegada de nuevos cantos que pudieran des-

plazar a los primeros, y, así, éstos, sin competencia, arraigaban sin dificultad⁴. No fue raro que hacia una parte determinada de una isla se estableciesen familias de la misma procedencia. Algunos topónimos canarios parecen tener su origen en estas agrupaciones. Se debe de pensar, pues, que reunidos especialmente con motivo de sus fiestas individuos de idénticas tradiciones, forzosamente se solazarían recitando los romances o entonando las canciones de la región de origen, que eran los que conocían. Y así se fue constituyendo e integrando el acervo folklórico de Canarias. Las nuevas aportaciones que de tarde en tarde llegaban, lejos de debilitar a las ya arraigadas, las robustecían y vigorizaban, porque, por lo general, las procedencias de los inmigrantes eran las mismas de los ya establecidos, y los nuevos elementos tradicionales, cuando no eran iguales, estaban emparentados con los que ya en las islas se conocían.

Cabría ahora indicar las influencias del medio geográfico isleño en la temática de la literatura popular canaria y aun en ciertos matices de la expresión del sentimiento en los cantos. Mas como todo esto cae dentro del círculo de las características de la poesía tradicional del Archipiélago, será mejor examinarlo cuando tratemos de este aspecto.

En cambio, sí creo propio de este lugar recordar que las islas están divididas no sólo en el orden administrativo, sino también en el de su geografía física, en dos grupos bien definidos. El oriental, más seco y árido y más próximo al Africa, y el occidental, más húmedo, atlántico y quebrado. En el primero, las mayores dificultades del suelo para la agricultura han obligado al hombre a poner más las miras y las faenas en el mar. En el segundo la mayor abundancia de agua y de vegetación ha equilibrado la atracción marinera. Estas condiciones geográficas han repercutido en forma manifiesta en la cultura

⁴ En Canarias, el elemento indígena fue pronto absorbido por el español y no pudo darse el caso que en el Ecuador y Perú, por ejemplo, donde se calcula en un 50 por 100 el elemento indio, el cual, hablando quichua u otra lengua americana, viene a quedar aislado de la tradición española, contribuyendo a debilitarla.

de ambos grupos insulares y, como es natural, en su literatura. En relación con la no popular, ya Valbuena Prat⁵ “señala la característica de la poesía tinerfeña esencialmente de tierra, a diferencia de la de Gran Canaria —de mar—. El tinerfeño —añade— canta hacia dentro de las islas; el de Las Palmas, hacia fuera”. Esta fórmula quizá tenga el pecado de todos los intentos de síntesis: una excesiva simplicidad. Pero atenuada hasta grados más relativos, y reducidos sus valores absolutos a la categoría de notas predominantes, responde ciertamente a la realidad.

Estos rasgos peculiares de cada grupo están de modo claro reflejados también en la poesía popular. La subzona oriental y marinera es el área natural de los romances de cautivos y de las coplas de tema africano. Los primeros, aunque influenciados por los romances peninsulares en torno a las correrías argelinas, son producto de las incursiones moriscas a las Canarias especialmente a Lanzarote y Fuerteventura. Las coplas de tema africano se han desarrollado entre los pescadores que desde estas dos islas principalmente acuden a la costa del continente vecino a la pesca de la corvina y de otras especies. En el grupo occidental de las islas la poesía popular, aunque también ofrece temas marineros, presenta con gran frecuencia el del barranco, el monte, la cumbre y su vegetación, y en la presidencia de esta temática de tierra, el motivo señero del Teide.

ORIGINALIDAD Y ASIMILACIÓN

Lo primero que salta a la vista y más fácilmente se advierte al examinar la literatura popular canaria es la gran cantidad de cantos importados que ésta contiene. Tan copiosa asimilación de elementos extraños no constituye, sin embargo, una característica propia de la tradición literaria de las islas. Es, por el contrario, un fenómeno general, apreciable sin dificultad en la de todas las regiones y países.

⁵ En su *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, 1937, pág. 17.

En el campo vastísimo del folklore, “una de las doctrinas mejor acreditadas es la de la unidad o semejanza de las leyendas populares”⁶ De alta elocuencia en este aspecto es el título de una de las obras del profesor Angelo Dalmedico: *Della fratellanza dei popoli nelle tradizioni comuni*.

En el área circunscrita y elevada de la poesía popular, los contactos y parentescos, con ser muy importantes, no son tan estrechos como en todas las fases de la antropología social que comprenden las acciones instintivas. Estas, según las investigaciones colectivas de los historiadores, etnólogos, arqueólogos, filólogos y sociólogos, convergen inevitablemente a un punto común de semejanza e identidad. La poesía popular, manifestación más noble y avanzada de la cultura del pueblo, recoge, en cambio, con su mayor plasticidad las diferencias raciales, geográficas y de toda índole de cada núcleo humano.

En los movimientos y emigraciones de pueblos, las tradiciones literarias se extienden y transmiten como las demás. Pero mientras que las expresivas del fondo correspondiente a etapas muy primitivas de la cultura (supersticiones, etc.) son acogidas casi sin modificación por los países a que llegan, las literarias, por el contrario, son sometidas, inconscientemente, a una larga etapa de filtrado y asimilación. Todos los cantos referentes a instituciones, creencias o prácticas ajenas al pueblo que los recibe son eliminados y olvidados prontamente. Las indicaciones que en otros haya relativas a objetos, plantas, animales o cualquier clase de elementos desconocidos o extraños para la población que los acoge se modifican por la fuerza del nuevo contorno físico y social. Elementos equivalentes de éste sustituyen y desplazan a los forasteros. Después de todas estas depuraciones y adaptaciones, los cantos importados reflejan ya, tan bien como los propios, la realidad vital —espiritual y física— del pueblo que los ha adoptado.

De esta manera el cancionero popular de cada país se halla integrado, de una parte, por cantos tradicionales autóctonos que

⁶ FIELDING H. GARRISON: *Introducción a la Historia de la Medicina*, Madrid, 1921, tomo I, pág. 7.

expresan los temas generales y comunes a todas las latitudes (amor, odio, sentimiento religioso, etc), pero con las características y matices con que son concebidos por el pueblo a que pertenecen, y de otra parte, por cantos importados, que después de una conveniente y más o menos intensa adaptación, el pueblo llega a considerar y cantar como propios.

Estos cantos extraños asimilados, a pesar de su a veces remota procedencia, son para el estudio demopsicológico del pueblo que los ha hecho propios, de tanta importancia e interés como los originales. Conocida la forma originaria de un canto, se advierten fácilmente las variantes que en él han introducido las regiones o países que lo han aceptado. Y así, por un estudio comparativo de estas modificaciones, en un juego elocuente de parentescos y contrastes, resaltan y se muestran claramente las características genuinas de cada pueblo.

La proporción entre los cantos autóctonos y los importados varía grandemente, como se podrá comprender, de un país a otro y aun de una a otra localidad. La mayor o menor capacidad poética de cada pueblo, su mayor o menor contacto y comunicación con otros, el tiempo, más o menos largo, transcurrido desde que se asentó definitivamente en un territorio determinado y cuajó su conciencia de núcleo humano definido, incorporado a la cultura general, son factores que contribuyen poderosamente a modificar los índices de dicha relación.

En los numerosos cantos que he recogido y estudiado, la participación de los importados y de los originales puede valorarse por igual. Considero importados o introducidos todos aquellos cantos populares en Canarias, que he visto registrados en cancioneros extraños, y tengo por propios de estas islas, al menos provisionalmente, a los que no he podido concordar con ninguno forastero. Esta base de clasificación tiene de movediza, como se podrá comprender, todo lo que tiene de fácil y sencilla; la consulta de cualquiera de los numerosos cancioneros que hasta ahora no me ha sido dado hojear puede revelar la oriundez remota de cantos incluidos hoy entre los propiamente canarios; por el contrario, un estudio más detenido quizá precisaría, en más de un caso, que la deuda literaria popular de

Canarias a América representada por alguna adivinanza o cancioncilla, debe interpretarse inversamente como deuda de América a Canarias. De otra parte, la exploración de nuevos rincones o zonas de estas islas, más o menos relacionadas con el exterior, o de habitantes dotados en diversa medida de aficiones al canto y a la improvisación, puede hacer variar también notablemente el índice de proporcionalidad señalado.

Esta relación aproximada de igualdad entre los elementos importados y los autóctonos, que encontramos en el conjunto, varía, sin embargo, de modo totalmente explicable en cada una de las secciones del cancionero.

En algunas, tal como la literatura infantil, es preciso hacer en este aspecto una subdivisión: los cantos de cuna presentan una mayor originalidad que las restantes rimas infantiles. La causa es fácil de advertir: la madre, al arrullar a su hijo, puede improvisar un nuevo canto con la expresión de su sentir en ese determinado momento. Las sencillas fórmulas tradicionales le presentan molde mañero y claro para volcar los mil aspectos de su ternura. Muchos “arrorros” dan una impresión de espontaneidad tan grande, que parecen haber surgido sin ningún esfuerzo, sin el menor propósito poético; la madre, mientras entonaba otros cantos de cuna tradicionales, ha querido expresar de pronto un estado de su alma, y al exteriorizarlo le ha salido, sin pensar, hecho verso. Véanse, como ejemplo, estos dos sencillos “arrorros” impregnados de una sana ternura hacendosa y casera:

Duérmete, mi niño,
que tengo que hacer;
lavar los pañales,
ponerme a coser.

Duérmete, mi niño,
que voy a buscarte
el biberoncito
para consolarte.

En las demás rimas infantiles, por el contrario, ya el niño no es el objeto, sino el sujeto del canto, y en tan corta edad

las dotes de creación e improvisación son casi nulas. Las canciones y jueguecillos correspondientes a este subgrupo son, por consiguiente, los mismos en casi todas partes, y en Canarias, importados en su mayoría.

Una excepción está representada por los que llamo “entretenimientos”. En éstos, el niño es, como en los “arrorros”, objeto todavía del canto, y, sin embargo, la mayoría de las rimas correspondientes son fruto de la importación. La causa de esta aparente irregularidad se encuentra en la índole misma de las composiciones de dicho apartado: ya no son la expresión espontánea del sentir de un instante, sino combinaciones más o menos ingeniosas de canto y juego para distraer a los pequeños. Y el ingenio del pueblo nunca ha sido fuente tan copiosa de creaciones como su sentimiento.

La misma diferencia de carácter y de formación explica la proporción inversa que advertimos de elementos forasteros y genuinos en las adivinanzas y las coplas. Las primeras, fruto del ingenio, son casi siempre impersonales y se ajustan mejor a la diversidad de pueblos e individuos. Las coplas, en cambio son, por lo general, hijas de una íntima necesidad de expresión y, por consiguiente, en ellas se vuelca la personalidad del poeta. La adivinanza, bien mirada, no es sino un problema. La copla, un canto lírico. Los acertijos y adivinanzas disfrutan de la facilidad de difusión de la didáctica; las coplas están más arraigadas al pueblo que las crea. En las emigraciones y trasplantes las adivinanzas apenas se alteran; las coplas sufren hondas adaptaciones y con frecuencia no resisten el nuevo clima social, y mueren. Por esto, mientras la mayor parte de las primeras son importadas, la mayoría de las coplas son originales. Pero hay, además, otra causa no menos importante. La copla, en la forma actual y más corriente de cuarteta o seguidilla, no se remonta más allá del siglo XVI.⁷ Y esto que se dice de la copla hay que afirmarlo igualmente de los cantos de cuna, expresados en idénticas estrofas. En cambio, la adivinanza, más

⁷ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941, pág. 15.

libre y variable en su forma literaria, ostenta, igual que las rimas y juegos infantiles, una alta tradición que se remonta hasta la antigüedad. Los conquistadores de Canarias debieron de traer, pues, la memoria llena de recuerdos de adivinanzas y de fórmulas y juegos infantiles, mas no de coplas y cantos de cuna. Estas dos modalidades literarias, que no son sino dos aspectos de la misma, se incorporan a la cultura y se desarrollan en la Edad Moderna. No es extraño, por consiguiente, que ambas se produzcan y multipliquen en las islas como flores nativas en época favorable.

Con los romances, sin embargo, sucedió lo contrario. Las Canarias fueron, ciertamente, conquistadas e incorporadas a España al tiempo que el romance estaba más en boga, pero el período de creación ya había pasado. Los conquistadores debieron de traer consigo el recuerdo de muchos, pero ya no inventaron ninguno. Y esto que sucedió en Canarias acaeció, igualmente, en América.⁸

Por último, los “cantos de llamado”⁹ corresponden a costumbres conocidas desde la antigüedad y que todavía se practican hasta en las lejanas islas de Oceanía. Es de suponer, pues, que junto con la práctica supersticiosa de cantar y silbar para atraer las morenas, se introdujesen en Canarias, si no las actuales letras de los cantos, sí otras que por sucesivas modificaciones dieron las de hoy.

Y, a propósito de estas modificaciones, creo conveniente advertir que, en general, las canciones de ajena procedencia presentan mayor riqueza de versiones que las nacidas en el propio pueblo que las canta. Y es natural. Cada una de las formas o versiones representan un intento o etapa diferente en el proceso de adaptación y asimilación de lo extraño al gusto

⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL: *El romancero español*, ed. de The Hispanic Society of America, 1910, pág. 51.

⁹ Cantos que entonan los pescadores cuando pescan morenas desde la orilla del mar. Véanse mis trabajos *La pesca de la morena en Canarias*, en la *Revista General de Marina*, Madrid, vol. CXXIV (Marzo 1943), págs. 335-340, y *Cantos de llamado*, separata de la *Revista de Historia*, La Laguna de Tenerife, 1944.

e idiosincrasia del pueblo que lo acoge. A veces, sin embargo, la diversidad de versiones puede corresponder no a reelaboraciones de una misma importada, sino de varias de diferentes procedencias. Sea una u otra la causa, o ambas a la vez, según los casos, el hecho es bien patente y comprobable.

RASGOS GEOGRÁFICOS SOBRESALIENTES.

Como ya he apuntado al referirme a los romances, la historia de Canarias —conquista, piratería, etc.— apenas se refleja en su literatura popular. La época en que los hechos guerreros dan tema a las producciones poéticas del pueblo termina, precisamente, por los años en que las islas se vinculan al mundo civilizado. Unicamente algunos hechos granados dentro de la vida menuda de los medios rurales suelen encontrarse recogidos en romances vulgares, por lo común satíricos y modernos. Mas si los elementos históricos tienen escasísima importancia en la poesía tradicional isleña, los geográficos, en cambio, se destacan con rasgos acusadísimos y constituyen una de sus más peculiares características.

Las islas Canarias, como es sabido, no son sino cumbres de montes submarinos. La rapidez con que se alcanzan sus escarpes y los agudos remates de sus crestas y picachos me llevaron en cierta ocasión a calificar a una de ellas de isla gótica. Las más elevadas, especialmente, presentan sus valores naturales con empuje impresionante de carne viva; carne de rocas sin desgaste que modela la carne y el alma ensimismada y a un tiempo decidida del canario.

Desde las cumbres más altas del archipiélago, particularmente de las islas occidentales, el isleño ve su patria íntegramente recortada sobre el mar. Y la tierra, recogida de este modo en sí misma, es mucho más intensa y humana que la continental.

El océano, en torno y en contraste inmenso con la isla, no tiene el valor semidoméstico de las aguas mediterráneas y litorales; extendido sin límites en todas las direcciones, se muestra con los valores supremos y cósmicos de la alta mar.

En este ambiente de fuerzas físicas y primitivas tan acusadas, el hombre no puede vivir aislado de la naturaleza. La población canaria, salvo la concentración de las capitales y de algunos pueblos, de importancia en su mayor parte reciente, vive, como se ha dicho más arriba, ampliamente dispersa. El terreno montañoso y quebrado, los repartimientos y la falta de todo sentimiento atávico de defensa, han sido las causas de la edificación disgregada en las islas. El canario, pues, ha vivido aislado, en el doble aislamiento de su casa y de su isla. Hombre que de tal manera vive tendría que ser de roca para que las rocas no modelaran su vida y su cultura.

Y como los elementos fundamentales de este ambiente son, como se ha visto, las “islas-montes” y el mar que las rodea y comunica, no ha de resultar extraño que sean precisamente los del *monte* y el *mar* los motivos geográficos dominantes en la literatura tradicional canaria.

EL MONTE

La elevación rápida de las islas sobre el mar se encuentra reflejada en la siguiente adivinanza canaria de “la castaña”:

Yo fui la que nací vana,
sobre el mar en las alturas,
dentro de una arca sellada;
ni me da el sol ni la luna;
y los niños me degüellan¹⁰
en una batalla cruda,
y los ancianos me llevan
a la mesa pa que luja.¹¹

La misma pendiente del terreno se advierte en éstas de la “piña de millo” (mazorca de maíz) y “las estrellas”, respectivamente:

¹⁰ *Degüellan*, quizá por confusión con “desuellan”.

¹¹ *Luja*, en vez de “luzca”.

Allá arriba, en aquel monte,
hay un viejo franciscano;
tiene barbas y no es hombre,
tiene dientes y no come.

Allá arriba, en aquel monte,
hay una cesta de flores;
todas las noches se siembran
y de día se recogen.

Esté accidente geográfico que aquí sobresale no aparece en las versiones forasteras correspondientes. La importancia de esta peculiaridad canaria se refuerza aún más si el cotejo lo realizamos con formas equivalentes de otras islas. Para ello contamos con siete versiones portorriqueñas y varias sicilianas de la última adivinanza, y en ninguna de ellas aparece el monte como elemento literario. En tres de las portorriqueñas se sitúa en el cielo el “platillo de avellanas”, equivalente a nuestra “cesta de flores”:

En el cielo hay un platillo
que está lleno de avellanas;
por el día se recogen
y por la noche se derraman.¹²

Y es que en Canarias, como aparentemente los montes llegan al cielo, el pueblo coloca las estrellas sobre ellos.

En las demás versiones de Puerto Rico y en las de Sicilia no se localizan los elementos que representan a las estrellas. Véanse, como ejemplo, las siguientes:

Platillito, platillito,
platillito de avellanas,
que de día se recogen
y de noche se derraman.¹³

¹² Cfr. RAFAEL RAMÍREZ DE ARELLANO: *Folklore portorriqueño*, Madrid, 1928, *adivinanza*, 455.

¹³ *Ibidem*.

C'é un gran cannistru di rosi e di ciuri
la notti s'apri, lu journu si chiudi.¹⁴

Aunque con la menor fuerza representativa del cerro respecto del monte, esta otra adivinanza, de "la campana", confirma la importancia del mismo factor geográfico:

Allá arriba, en aquel cerrete,
canta un grillete,
ni que llueva ni que truene,
nunca se mete.

Como contraste, véase la versión andaluza y la catalana correspondientes:

En cámaras altas
gallos cantan,
aunque caigan chuzos,
no se levantan.

Dalt de les bigues,
canten cabrides.¹⁵

En Canarias, y sospecho que también en algunas otras islas y regiones altas, la montuosidad del terreno y la línea aisladora de la costa han creado otros puntos cardinales propios, complementarios de los generalmente conocidos. *Arriba y abajo, adentro y afuera* son puntos de orientación que constantemente se oyen en los labios isleños. Veamos ejemplos en la literatura:

Allá arriba está estirada
y aquí abajo engruñada.¹⁶

(Adiv.: La correa del leñador.)

¹⁴ GIUSEPPE PITRÉ: *Canti pop. sicil.*, Palermo, 1871, núm. 837 (citado por F. RODRÍGUEZ MARÍN: *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, tomo I, pág. 315.)

¹⁵ Cfr., respectivamente, RODRÍGUEZ MARÍN: *ob. cit.*, adivinanza 616, y VALERI SERRA Y BOLDÚ: *Enigmística popular*, Barcelona, 1922, pág. 12.

¹⁶ *Engruñada*, "engurruñada".

Cuando mi madre me tuvo
me tuvo en una ladera,
cuando me fue a recoger
yo iba laderas *afuera*.

(*Canto de cuna.*)

Con el mismo elemento característico del monte, pero sin la originalidad de los ejemplos anteriores, incluyo los siguientes que, en forma análoga, se encuentran también fuera de Canarias:

En su casa está callada
y en el *monte* está bramando.

(*Adiv.*: El hacha.)

Hombre chiquito,
hecho de palo,
sale a la *cumbre*
y roba ganado.

(*Adiv.*: El peine.)

Fui al *monte*,
corté un timón;
cortarlo pude,
rajarlo no.

(*Adiv.*: El pelo.)

Por el contrario, a la cabeza de todas estas modalidades del monte en Canarias, y con el valor representativo de la región misma, debe colocarse la mayor altura de las islas: el Teide. Cuando en épocas difíciles el canario ha tenido que abandonar su patria, ha expresado así el sentimiento de su despedida:

Mañana me voy de aquí,
lejos del *Teide* querido,
porque no puedo vivir
en la tierra en que he nacido.

Con un poético valor mítico figura “el viejo Teide” en la poesía tradicional como padre de las islas y de sus habitantes:

Todas las canarias son
hijas del Teide gigante:
mucho nieve en el semblante
y fuego en el corazón.

En Tenerife, especialmente, el Teide, como elemento literario de sus cantos populares, es uno de los más frecuentes y socorridos. Aparece, según puede verse en los siguientes ejemplos, en coplas de todos los tonos y valores:

Todas las canarias tienen
de nieve y rosa la cara:
la nieve se la dio el *Teide*
y las rosas la Orotava.

Si la mar fuera de leche,
y el *Pico Teide* de gofio,
con mi cuchara de palo
haría yo mi negocio.

Este predominio del terreno montañoso y la forma dispersa de la población, en contacto íntimo, según se ha repetido, con la naturaleza, han dado cierto aspecto agrícola y pastoril a la cultura del pueblo canario. Una manifestación de ese carácter puede observarse quizá en la consideración del monte como lugar ideal para el amor y la felicidad. Véanse los siguientes ejemplos:

Cuando en la era nos vimos
y a la *cumbre* nos citamos,
qué de prisita subimos
y qué despacio bajamos.

Una casita *en el monte*
y una mujer que me quiera,
un barril de vino añejo,
¡y luego que lluevan penas!

Hice una casa *en el monte*
y me quedó tan oscura
que no puedo entrar en ella
sin la luz de tu hermosura.

Hice una casa *en el monte*
a vista del que pasó,
unos dicen qué alta casa
y otros qué baja quedó.

Por Tenerra y Taburiente
te conocí de *cabrera*;
hoy vistes de seda y raso,
¡lo que has perdido, Marcela!

Pero el pueblo que considera la vida en las cumbres como más feliz, y, a juzgar por esta última copla, como más sana y moralmente limpia, no deja de reconocer el sello de rusticidad que el monte graba en sus hijos:

A mucho me atreví yo:
a subirme aquí a cantar,
que soy criada en el *monte*,
nacida en el *Retamar*.

Esta huella que el ambiente marca en el espíritu se advierte en todos los aspectos de la vida. Véase cómo se manifiesta en el léxico:

El niño se me *arriscó*¹⁷
de la ventana a la calle;
yo no siento la caída,
sino qué dirá su madre.

(*Canto de cuna.*)

Otra expresión de esa modalidad campesina de la cultura popular canaria es la siguiente: de las doscientas adivinanzas que hasta ahora he reunido, noventa y dos, es decir, casi la mitad, se refieren a elementos del campo: plantas, útiles de labor, animales, etc.

Como complemento de todas las anteriores interpretaciones del monte en la poesía tradicional, debemos examinar ahora las correspondientes a los demás accidentes del terreno abrupto y quebrado de Canarias: riscos, barrancos, laderas, etc.

La huella de los riscos aparece en las adivinanzas:

¹⁷ *Arriscó*, por “desriscó”, “se me cayó”.

Piedra bermeja,
risco colorado,
piquito en el medio
y pendejito al lado.

(La amapola.)

En las coplas:

Lagarto verde rayado,
sorroballado por *riscos*,¹⁸
desgraciada la mujer
que te mire p'al jocico.

En los *responderes* o estribillos de los romances:

En el *risco* la retama
florece, pero no grana.

Los barrancos, los imponentes barrancos de Canarias, se encuentran en todas las manifestaciones literarias: desde las frescas rimas de los niños a los cansados romances de los ancianos. La conocida cancioncilla infantil, cuya versión más corriente dice:

Arre, borriquito,
vamos a Belén,
que mañana es Pascua
y al otro también,

tiene en Canarias esta versión tan expresiva de los accidentes de las islas:

Arre, borriquito,
que poco te queda:
cinco barranquitos
y una *ladera*.

El mismo valor puede apreciarse en la versión canaria de la adivinanza de “la almendra”:

¹⁸ *Sorroballar*, tr. “voltear, refregar a una persona en el polvo o en el lodo”. (Portuguesismo; metátesis de *soborrallar*, “enterrar en el borrallo, o ceniza”).

Fui por un *barranco abajo*,
encontré un niño sin brazos;
le comí el corazón
y le hice el cuerpo pedazos.

La versión andaluza da “el palmito” como solución, y dice:

Fui al campo;
m’encontré un hombre sin brazos,
por sacarle el corazón
le hice'l cuerpo pedazos.¹⁹

La adivinanza canaria de “la escopeta” presenta análoga modificación:

Una *cueva* muy oscura,
llena de mil aparatos,
pasa *trancos* y *barrancos*
y un hombre la carga en brazos.

La versión andaluza correspondiente dice:

Una *casa* muy oscura,
sin ningunos embarazos;
la muerte lleva consigo
y un hombre la carga en brazos.²⁰

Los dos últimos versos de la versión portorriqueña son idénticos a los de ésta.²¹

En los romances también encontramos algunas variantes interesantes. En la versión canaria del de Blancaflor y Filomena el asesinato de ésta se perpetra

Al subir de un *barranquillo*
y al bajar de una *ladera*.

En cambio, en versiones correspondientes a regiones tan

¹⁹ Cfr. núm. 515 de RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*

²⁰ Cfr. núm. 734 del mismo autor.

²¹ Cfr. RAMÍREZ DE ARELLANO, *ob. cit.*, núm. 450 b.

montuosas como Asturias y la Montaña, Filomena muere simplemente “en medio del camino” o “a eso del medio camino”, respectivamente. Sólo en una de Tresabuela (Polaciones), en el corazón de la Montaña, Turquillo, que allí se llama Don Manuel de la Vega, practica su crimen en un paisaje análogo al de la canaria:

Por unos montes adentro,
por unas cuestras afuera,
allí la gozó el traidor
sin tenerse duelo della.²²

LA VEGETACIÓN

Este suelo elevado y revuelto de Canarias, que acabamos de ver a través de los cantos populares isleños, no se encuentra calvo y desnudo con el esquinado costillaje y toda su osamenta a la intemperie. Muy por el contrario, numerosas especies vegetales de diversas procedencias, arraigadas junto a las indígenas, gracias al clima templado del Archipiélago, han dado a éste, desde hace mucho tiempo, el aspecto y la categoría de un jardín de aclimatación. Una variedad vegetal tan grande tenía que reflejarse forzosamente en la literatura popular del propio país; especies tan distintas como las representadas por el almenadro, el castaño, el nogal, el café, el cardón, el moral, el plátano, el pino, la chumbera, la vid, el aguacate, el acebiño, etc., constituyen otros tantos elementos poéticos de los cantos de las islas.

No voy, sin embargo, a explotar la facilidad de acumular aquí numerosos ejemplos, que pueden cómodamente oírse en boca del pueblo canario. En este breve y rápido esbozo de la flora isleña en relación con la poesía tradicional, sólo merecen ser destacadas las dos especies que por sí mismas sobresalen: *el pino y la tunera*.

²² Cfr. LUIS DE SANTULLANO: *Romancero español*, 1938, pág. 967, y JOSÉ MARÍA DE COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO: *Romancero popular de la Montaña*, Santander, 1933, tomo I, págs. 316-318.

Del primero puede decirse que ha sido el elemento vegetal más importante del paisaje canario y el árbol más estrechamente vinculado a la economía doméstica del pueblo isleño. Los bosques más dilatados y espesos de Gran Canaria, Tenerife, La Palma y El Hierro han estado formados por corpulentos pinos. La admiración hacia éstos —dice Viera y Clavijo— “debe empezar por la observación de que unos árboles tan gigantes hayan crecido por la mayor parte sobre las rocas más peladas y más eminentes de dichas islas. Al mismo paso, nada comprueba tanto la gran mole de estos colosos vegetales que la constante tradición de que con la madera de un solo pino se cubrió la iglesia de los Remedios de la ciudad de La Laguna, cuyo largo era de ochenta pies y su ancho de cuarenta y ocho..., y que todo el maderaje de nuestros edificios, de la construcción de barcos, las disformes vigas de los lagares, los chaplones de muchos albercones, los pimpollos altísimos para andamios, canales para conducción de las aguas, hachos para alumbrarse los paisanos y pescadores, lo franquean y facilitan los pinos”.²³

Este aprovechamiento constante de ellos explica su frecuente mención en los cantos populares. Sus proporciones gigantescas, acentuadas aún más por las cumbres sobre que se elevan, los han convertido en término corriente de comparación de la altura. *Alto como un pino*, es expresión que se oye a cada paso:

Alto como un pino,
pero pesa menos que un comino

dice la adivinanza del “humo”, tan conocida dentro y fuera de Canarias.

Alto como un pino,
verde como un lino,
colorado como sangre
y negro como los tiznos

²³ Cfr. JOSÉ VIERA Y CLAVIJO: *Diccionario de Historia Natural de las islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1942. art. *Pino*.

repite la adivinanza del “moral”, que no he podido relacionar con ninguna extraña.

*Alto como un pino,
verde como el lino,
dulce como la miel
y amarga como la hiel*

insiste la del “nogal”, a la que tampoco le he hallado parentesco fuera de las Islas.

Como muestra del uso exagerado y hasta abusivo que se hace del pino con dicho valor comparativo, doy a continuación la versión andaluza y la canaria de la adivinanza de “la mazorca de maíz”:

Tamaño como un pepino
y tiene barbas como un capuchino.²⁴

(And.)

*Alto como un pino,
verde como un lino
y tiene las barbas
como un capuchino.*

(Can.)

La impropiedad de la comparación en este último caso es prueba que acaba de confirmar la fuerza con que vive en el ambiente canario.

Con el pino comparte la exclusiva de término comparativo de la altura el trinquete, pino que cansado de la inmovilidad de la isla —navío de piedra— se ha enrolado de marinero en un navío de pino. “Alto como un pino”, “alto como un trinquete”, son expresiones de los dos aspectos más importantes —rústico y marítimo— de la vida del pueblo canario.

Altamente significativo es también el cambio de solución que sufre la adivinanza peninsular del “reloj de torre” al ser aplicada al pino en Canarias. En esta aparente nimiedad se

²⁴ Cfr. núm. 502 de RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*

recoge la influencia clara e intensamente humana de dos paisajes contrarios. En los pueblos de la mayor parte de la Península, asentados sobre la planicie y con sus construcciones concentradas apretadamente en torno de la iglesia, la torre de ésta domina señera todo el contorno, y su reloj es el ojo ciclópeo y desvelado que vigila constantemente el horizonte. Y en la Edad Media, cuando asomaba por éste la media luna y la algarabía de la morisma, los vecinos del pueblo podían abandonarlo y huir, pero el reloj tenía que permanecer clavado en la torre midiendo, cautivo, la espera de la reconquista. Así surgió la adivinanza:

En alto me veo;
moros veo venir
y no puedo huir.²⁵

En Canarias, la torre casi no tiene importancia ni razón de ser. A pocos pasos de casi todas, los cimientos de numerosas casas están a mucha mayor altura que las campanas. Un poco más allá, desde lo alto de un cerro, la torre empieza a parecer una miniatura. En cambio, en las cumbres, sobre las copas de los pinos, ya no se alzan sino los pájaros y las estrellas. Por esto, en Canarias, la adivinanza cambia su solución y el reloj de torre es vencido por el pino. Estos son los supremos centinelas de las islas.

Otras referencias al pino podrían entresacarse de las composiciones populares que tengo recogidas, pero en su mayoría aparecen en coplas importadas sin ninguna variante de interés. Una excepción puede hacerse, sin embargo, con la copla siguiente:

En tu puerta planté un *pino*
y en tu ventana un *peral*;
quiera tu madre o no quiera,
contigo me he de casar,

²⁵ FERNÁN CABALLERO: *El refranero del campo y poesías populares*, Ob. compl., tomo XVI, Madrid, 1914, adivinanza 96.

en la cual el *pino* del primer verso es una modificación canaria de un *guindo* andaluz, como puede comprobarse:

En tu puerta sembré un guindo
y en tu ventana un perá,
pá que cuando t'alebantes
comas guindas, pera y pan.

En la misma Península aparece en esta otra copla:

En tu puerta planté un guindo
y en tu ventana un cerezo;
en cada guinda un abrazo
y en cada cereza un beso.²⁶

De menos importancia como elemento poético que el pino es la *tunera*; sin embargo, las cuatro adivinanzas que sobre ella y su fruto he recogido, sin relación con otras extrañas conocidas, la hacen digna de figurar, achaparrada y humilde, al lado del empinado señor de las alturas:

Sobre ventana, ventana;
sobre ventana, balcón;
sobre el balcón, una dama;
sobre la dama, una flor.

¿Cuál es el árbol frondoso
que conserva su verdor,
echa primero la fruta
y después echa la flor?

Plantan tablas,
nacen tablas,
y en las tablas
echan balas.

Ya vienen los tumbos, tumbos,
parientes de mi navaja;
les corto cabeza y punta
y al medio les hago una raja.

²⁶ Cfr. núms. 2173 y 2815 de RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*

EL MAR

El mar es para Canarias, como para todas las islas, el elemento fundamental de su paisaje, de su vida y de su cultura. Lo esencial isleño, el aislamiento, está determinado por el cerco puesto por las aguas a la tierra. Pero si el mar aísla, también enlaza y comunica. La isla, gracias al mar, puede nutrir de sueños y realidades la esperanza. Y la esperanza satisfecha con una realidad extraña sirve de estimulante a la vida para no caer en soñera. Por el mar se lanza el isleño a satisfacer su hambre inconsciente de tierras grandes, y por el mismo mar vuelve más tarde a la gota de tierra de su isla a descansar y a soñar —que es volverlos a vivir— su viaje y su aventura.

En las Canarias, como en todas las islas de escasa extensión, la influencia del mar no afecta únicamente a la zona costera. El ambiente marinero satura y se deja sentir hasta en los rincones más recónditos del interior. Muchos campesinos, cuando la tierra descansa o no hay labores agrícolas que realizar, se arman de cesto, cañas y aparejos, y se marchan a pescar a las rocas litorales. Algunos aran con igual destreza la mar con la quilla que la tierra con la reja. Sobre las olas, como sobre la gleba, se sienten a gusto, tal como en habitual y propio elemento. Con la misma seguridad empuñan el timón de la barca que el timón del arado. Y en sus labios, donde alternan por igual las sales de la mar y los frutos jugosos de la tierra, brotan también por igual el canto monótono y lánguido del marinero y la canción alegre o dulce de los campos. Varios de los cantos que inserto más adelante los he recogido entre estos campesinos pescadores.

Pero la vida y la cultura marineras en Canarias han presentado diversidad de características a través de la Historia.

En los siglos pasados, mientras no se desarrolló la navegación a vapor, la flota velera de las Islas era la que principalmente mantenía las relaciones de éstas con el resto del mundo. Un tráfico intenso con América desarrolló y puso en primer plano la vida marítima de altura, en la que el grupo occidental del Archipiélago ocupaba un lugar muy destacado: la velocidad

de los barcos, su elegancia y comodidad, el carácter de los tripulantes, los azares de los viajes, la tristeza de las despedidas, la alegría y alborozo de las recaladas y tantos otros motivos marineros daban materia abundante de comentario a las tertulias isleñas, y temas sugestivos a la poesía popular, que bien cuajaba en coplas originales, bien ponía el tatuaje marino en variantes de otras importadas :

Ya no se llama el "Mosquito",
que se llama el "Volador",
porque ha pasado al correo
con el foque y la mayor.

Al Norte puse la *proba*,
al Sur me revienta un trueno;
un barco desarbolado
no puede tener gobierno.

Estando cogiendo un rizo
en el penol de la gavia
se me zafó el marchapié,
¡ay va ese cueipito al agua!

Como ejemplos de variantes marineras en coplas importadas, vayan éstas :

La despedida te doy,
la que dan los marineros:
con el sombrero en la mano
y la rodilla en el suelo.

¿Qué es aquello que reluce
dentro de la mar salada?
Mi padre San Agustín
y la Virgen Candelaria.

Proceden, respectivamente, de estas otras peninsulares :

Echemos la despedida
al uso de caballeros:
con el sombrero en la mano,
quede usted con Dios, salero.

¿Qué es aquello que reluce
por cima del Sacramento?
Será la Virgen María
que va por agua a los cielos.²⁷

Al presente, a causa de la rapidez y comodidad de los trasatlánticos, la flota velera de Canarias está dedicada casi en su totalidad a la pesca en la vecina costa de Africa. En estas actividades descuella en forma notable el grupo oriental del archipiélago, y de modo muy especial la isla de Lanzarote. A este aspecto de la vida marinera insular corresponden, entre otras, las siguientes coplas:

Mal rayo me paita el cueipo
si yo voiviera a la Costa,
que tengo el alma gidiendo
y el cueipo lleno e bichocas.²⁸

De los barcos de la Costa,
la "Amalia" y el "Rafaé",
y en diciendo: "Avante barco",
el "Jandiero" también.

Cuando salí de la Costa
me tocó la guardia e prima;
no ha visto tanto chicharro
mesturado con sardina.

Los moros de tierra adentro
abajaron a la playa
con veinticinco camellos
todos cargados de lana.

Estas dos modalidades de la poesía popular marinera de Canarias —las que reflejan respectivamente la navegación trasatlántica y la "costera"— están integradas, como se advierte fácilmente, por cantos de auténticos hombres de mar. Las interpretaciones de éste en la poesía tradicional canaria de tierra

²⁷ Cfr. RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*, 3326 y 6381.

²⁸ *Bichoca* 'forúnculo, herida, contusión'. Es un portuguesismo.

no responden, a veces, a una influencia tan directa y real, y tienen, más bien, cierto carácter de tópicos literarios inexpressivos. No obstante, ya en una forma, ya en otra, el tema aparece, con más o menos vigor, a través de todas las formas poéticas del pueblo isleño.

Entre los cantos de cuna se encuentra, por ejemplo, el siguiente, en que la referencia al mar parece más de origen literario que determinada por la realidad circundante:

Duérmete, niño chiquito,
que te voy a regalar
los tesoros de la tierra
y toditos *los del mar*.

Pero entre los mismos “arrorrós” puede verse este otro con una variante de directa influencia marinera:

Este niño chiquito
no tiene cuna;
afuera viene un barco
que le trae una.

La versión peninsular e hispanoamericana, también conocida en Canarias, reza así:

El niño de María
no tiene cuna,
su padre es carpintero
y le hará una.

La misma huella auténtica del mar se advierte en esta rima de un entretenimiento infantil:

Anda, barquito,
anda a la vela,
soy de Canarias,
voy pa mi tierra.

En ella, el conocido “borriquito” de la rima infantil, que empieza: “Arre, borriquito, vamos a Belén...”, de que hay versiones en toda España, se convierte en “barquito”, como se ve, al pasar a Canarias.

Un cambio análogo puede observarse en una rima empleada por los chicos en la operación de “dar la piedra” —en la Península, “dar la china”— que parece proceder de la copla 7313 de Rodríguez Marín (*ob. cit.*). Esta dice así:

 Mi marido fue a las Indias,
 y me trajo un delantal;
 cada vez que me lo pongo
 me dan ganas de bailar.

Una versión canaria de la rima infantil apenas la modifica:

Pipallena fue a la mar
 y me trajo un delantal;
 cada vez que me lo pongo
 me dan ganas de llorar.

Pero en otra versión recogida entre los pescadores de Tazacorte —La Palma— la huella marinera es mucho más intensa, como vamos a ver:

Pipallena
 fue a la mar,
 cogió un chicharro
 y viró p'atrás,
 y mi padre me dijo
 que aquí ha de tocar.

El indiano de la copla de la Península, que no ha tenido con el mar otras relaciones que las de simple pasajero, se transforma en Canarias en todo un pescador, que, a juzgar por el apodo de *Pipallena*, debe de haber sido aficionado al ron, como la mayor parte de los de su gremio.

Sin salir de la literatura infantil, podemos seguir analizando alteraciones de análogo valor y sentido que las precedentes en otras rimillas.

Fijémonos, en primer lugar, en uno de los juegos infantiles con representaciones. Su dialoguillo aparece ya registrado por varios autores peninsulares en el siglo XVI. El interlocutor que se destaca en él y que le da su nombre era entonces *Fray*

Juan de las Cadenetas, según aparece en los *Juegos de Nochebuena a lo divino*, de Alonso de Ledesma, o simplemente *Juan de las Cadenetas*, según Rodrigo Caro, en sus *Días geniales o lúdricos*. Entre este *Fray Juan*, o, con sequedad seglar, *Juan a secas*, y su señor se iniciaba en aquella época el dialoguillo de esta manera:

- ¡ Ah, fray Juan de las Cadenetas !
—¿ Qué mandáis, señor ?
—¿ Cuántos panes hay en el arca ?...

Pero el juego pasó con el tiempo de una región a otra, y en cada una fueron introduciéndose modificaciones en el nombre, estado y profesión de su principal personaje. Y así, después de mucho rodar y navegar, nos lo encontramos en Canarias, donde, como era de suponer, *Fray Juan* se ha convertido en un viejo pescador o marinero a quien todos llaman *tío* y a quien su señor ya no pregunta *cuántos panes hay en el arca*, sino *cuántos palos tiene el barco*:

- ¡ Ah, tío Juan de la Caleta! ¡Jo!
—¡ Ah, señor!
—¿ Cuántos palos tiene el barco ?...

En el mismo grupo de rimas infantiles, es digna de notar la que en la única versión peninsular que conozco empieza así:

- A la vñbora, vñbora del amor,
por aquí podéis pasar...

En Canarias y en Puerto Rico —isla también— el *amor* del primer verso se ha convertido en *mar*.²⁹

Otras influencias del ambiente marinero pudieran verse en cancioncillas de corro, como la de *El Matarile* y *La Jardinera*, pero como no aportan nada distinto a las ya analizadas se puede

²⁹ Cfr. la versión peninsular en R. MONTALBÁN: *El corro de las niñas*, Madrid, 1894, pág. 53; la portorriqueña, en MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ: *La poesía popular en Puerto Rico*, Cuenca, 1933, pág. 260.

prescindir aquí de ellas. Más interesantes, por presentar en forma contrapuesta el monte y el mar, son las siguientes adivinanzas:

Turún para *el monte*,
turún para *el mar*;
ni agua ni viento
lo puede atajar.

(La noche.)

Canta *en el monte*
y se calla *en el mar*.

(El hacha.)

¿Cuál es la cosa que se tira *al mar* y se rompe,
y se tira *de un risco* abajo y no se rompe?

(El papel.)

La oposición que aparece en la penúltima de estas adivinanzas se hace en las versiones peninsulares, y en otra canaria, entre el *monte* y *la casa*. Ejemplo:

En *el monte* ladra
y en *la casa* calla.

La de la última se presenta en las versiones de la Península en forma reveladora de un paisaje muy distinto al canario:

Cae de *una torre* y no se mata;
cae en *el agua* y se desbarata.

Cae de *una torre* y no se lastima;
entra en *el río* y se vuelve harina.³⁰

La torre aparece aquí como el lugar más alto, y en torno suyo el paisaje suave de planicie y río.

De menor importancia, aunque claramente determinadas por la presencia directa del mar, son las referencias que a éste

³⁰ Cfr. RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*, núms. 788 y 789, y FERNÁN CABALLERO, *ob. cit.*, núm. 20.

o a diversos elementos marineros se hallan en otras muchas adivinanzas que tengo recogidas. De ellas merecen, sin embargo, una indicación especial la adivinanza del “mar” mismo:

Pañuelo azul,
orilla blanca,
si me lo aciertas
te doy una banca.³¹

Y la adivinanza de la “devanadera”:

Cuatro barquitos
van para Francia,
siempre corriendo,
nunca se alcanzan.

Los “cuatro barquitos” de esta última parecen auténtica variante canaria. En las versiones extrañas cotejadas aparecen en su lugar otros diversos elementos: “cuatro angelitos” y “cuatro caballitos”, en Andalucía; “cuatro damas”, en las Vascongadas; “cuatro botijitos”, en Río de la Plata, etc.³²

De las coplas con interpretaciones del mismo tema marinerero, sólo voy a destacar ya otras dos, para no alargar más estas líneas. De ellas, la primera nos presenta el mar como el camino de la ausencia; la segunda, como el del regreso:

Ojos que te vieron ir
por esas mares afuera,
¡cuándo te verán venir
para alivio de mis penas!

En Canarias, igual que en todas las islas, y más si son pequeñas, el mar es la única salida. En las regiones costeras del continente, además de las “puertas del mar”, existen las múltiples “puertas de tierra”. En la Península, supongo que en Andalucía, se canta la copla de ausencia precedente igual que

³¹ *Banca*, tal vez corrupción de ‘blanca’, moneda antigua.

³² Cfr. RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*, I, pág. 44; JULIEN VINSON, *Le folklore du Pays Vasque*, París, 1883, pág. 207.

en Canarias, pero también se oye con esta modificación en el segundo verso:

Ojos que te vieron ir
camino de Cartagena...

Y junto a ella, y con no menor popularidad, esta otra, que de forma tan clara recoge lo más esencial del paisaje andaluz:

Ojos que te vieron ir
por aquellos olivares,
¡cuándo te verán volver
para alivio de mis males!

Y aún hay otra que comienza de esta manera:

Ojos que te vieron ir
por aquel camino llano...³³

La otra copla, a la que todavía no le he hallado parentesco fuera de Canarias, mitiga la ansiedad isleña del regreso con la esperanza ilusionada de la noticia de la vuelta del amado:

Ay viene un barquito entrando
y otro que viene a la vela,
otro me viene a decir
que ya mi amante navega.

Como remate de este ligero esbozo del tema del mar en la poesía tradicional canaria, veamos, con palabras del malogrado profesor Agustín Espinosa, cómo aparece interpretado en el romancero isleño:

“¿Cómo siente el mar nuestro romancero? ¿Se crea en Canarias por su influencia un tipo propio —regional— de romance? ¿El mar da el tema, aparece alguna vez como verdadero personaje? ¿O se siente sólo su influencia en el paisaje

³³ Cfr. RODRÍGUEZ MARÍN, *ob. cit.*, núms. 3440 y 3443, más las notas correspondientes.

de nuestro romancero y en el cariño por las fábulas que sobre este escenario se asientan?

“Contestación a esta pregunta la encontramos en la pervivencia en Canarias de dos tipos... de romances: el de cautivos y el de indianos. El mar pone, en ambos casos, un camino azul entre Canarias y la India o la Morería. Sobre este azul camino va el indiano a la India, y a la Morería el cautivo. Regresa por camino igual y con análogas “anagórisis”, que hacen semejantes los eplogos.

Pero la más interesante elaboración del mar en el romance canario no se produce así, ni se expresa en sus romances más propios, sino embelleciendo y ampliando hasta lo no sospechado romances marinos peninsulares. Y —lo que es aún más maravilloso— prestando nueva poesía a poemas populares del pueblo que más ha vivido del mar y que a él —al mar— lo debe todo: Portugal.”

ÍNDICE

	PAGS.
NOTA PRELIMINAR	5
EL ESTRIBILLO EN EL ROMANCERO TRADICIONAL CANARIO	9
<i>El responder, elemento uniforme e inseparable de los romances</i>	11
<i>Causa del arraigo y extensión de los responderes. El romance coreado. El baile de las hilanderas</i>	15
<i>El estribillo en el romance general</i>	19
<i>Etapas de la poesía tradicional. Estado del ro- mancero a su llegada a Canarias</i>	23
<i>Bailes romancescos</i>	24
<i>La danza prima. Responderes paralelísticos . .</i>	27
<i>Más bailes romancescos</i>	31
<i>El estribillo, descuidado en los estudios del ro- mancero</i>	34
<i>Resumen</i>	36
<i>Valor y rasgos canarios de los responderes . .</i>	37

	PAGS.
RESPONDERES	45
<i>De elementos geográficos</i>	45
<i>Religiosos</i>	53
<i>De damas y galanes</i>	61
<i>De canto y baile</i>	64
<i>De bandidos y valentones</i>	68
<i>De penas</i>	69
<i>Sentenciosos</i>	70
<i>De temas diversos</i>	72
SANTA IRENE	77
(Contribución al estudio de un romance tradi- cional).	
<i>Propósito</i>	79
<i>Origen del romance</i>	81
<i>La leyenda en la tradición romancesca</i>	84
<i>Versiones en romance octosílabo</i>	86
<i>Versiones en romance hexasílabo</i>	90
<i>Las versiones canarias</i>	111
INFLUENCIAS GEOGRAFICAS EN LA POESIA TRADICIONAL CANARIA	129
<i>Geografía y tradición</i>	131

	PAGS.
<i>Originalidad y asimilación</i>	135
<i>Rasgos geográficos sobresalientes</i>	141
<i>El monte</i>	142
<i>La vegetación</i>	150
<i>El mar</i>	155

ESTE LIBRO, CUYA EDICIÓN CONSTA
DE QUINIENTOS EJEMPLARES, SE ACABÓ
DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE LITOGRAFÍA SAAVEDRA,
LA NAVAL, 225 Y 227
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
EL DÍA 18 DE DICIEMBRE
DE MCMLXVIII

Casa-Museo de Colón
Colón, I. Las Palmas.

I.—LENGUA Y LITERATURA.

1. Ignacio Quintana, Lázaro Santana y Domingo Velázquez: *Poemas*. (Publicado).
2. Luis Benítez: *Poemas del mundo interior*. (Publicado).
3. Fernando González: *Poesías elegidas*. (Publicado).
4. Sebastián Sosa Barroso: *Calas en el Romancero de Lanzarote*. (Publicado).
5. Juan Marrero Bosch: *Germán o sábado de fiesta*. (Publicado).
6. Agustín Espinosa: *D. José Clavijo y Fajardo*. (En prensa).
7. José Pérez Vidal: *Poesía Tradicional Canaria*. (Publicado).

II.—BELLAS ARTES.

1. Alberto Sartoris: *Felo Monzón*. (Publicado).
2. J. Hernández Perera: *Juan de Miranda*. (En preparación).

III.—GEOGRAFÍA E HISTORIA.

1. J. M. Alzola: *Historia del Ilustre Colegio de Abogados de Las Palmas de Gran Canaria*. (Publicado).
2. Marcos Guimerá Peraza: *Maura y Galdós*. (Publicado).
3. M. Luezas: *Geografía de Gran Canaria*. (En preparación).
4. Dr. Juan Bosch Millares: *Historia de la Medicina en Gran Canaria*. (Publicado).

IV.—CIENCIAS.

1. Dres. Bosch Millares y Bosch Hernández: *El síndrome de Gardner-Bosch*. (Publicado).
2. José Murphy: *Breves Reflexiones sobre los Nuevos Aranceles de Aduanas*. (Publicado).
3. Günther Kunkel: *Helechos cultivados*. (Publicado).
4. F. Estévez: *Flora canaria*. (En preparación).

V.—LIBROS DE ANTAÑO.

1. D. J. Navarro: *Recuerdos de un noventón*. Estudio preliminar de Simón Benítez. Notas de Eduardo Benítez. (En prensa).

VI.—VARIA.

1. Luis Doreste Silva: *Romance de la isla al paso de Cristóbal Colón*. (Publicado).
2. Luis Doreste Silva, Juan Jiménez, A. G. Ysábal: *Poemas*. (Publicado).