

SOCIOLOGÍA Y TEMÁTICA DEL ROMANCERO DE LA PALMA

Andrés Monroy Caballero¹

Una de las disciplinas más útiles, pero a la vez más olvidadas, en el estudio de la literatura de tradición oral es la de la sociología del romancero. Este enfoque de estudio es la herramienta idónea para conocer en profundidad y con total claridad la vida «social» o «sociológica» del romancero de tradición oral moderna. Ella nos aporta una serie de conocimientos básicos que van desde la explicitación de las razones que llevan a la conservación de unos textos tan antiguos en un entorno tradicional como es el de las comunidades donde estas composiciones perviven, hasta quiénes son los que poseen este rico patrimonio oral, quiénes fueron los recolectores que se preocuparon en editar los textos, qué función tenían estos textos en las comunidades donde se han mantenido aún vivos, etc. También gracias a ella podemos conocer datos valiosos sobre el fenómeno romancístico que a través del simple estudio textual no llegaríamos a conocer.

Además, esta disciplina de la sociología del romancero es perfectamente aplicable al romancero de Canarias debido a que la recolección en este territorio fue más homogénea y en un periodo de tiempo muy restringido, de apenas 50 años (principalmente a partir de los años 80), con una mayor aportación de datos y una recolección más sistemática que en otras áreas del mundo hispánico, gracias a la completísima labor de recolectores como Maximiano Trapero, José Pérez Vidal, etc. o de editores como Diego Catalán, entre otros. Fueron ellos quienes además de recolectar el texto, nos aportaron datos valiosísimos sobre las principales circunstancias que acompañaron a la recolección: nombres de informantes, edad y sexo de los mismos, localidad de recogida, noticias diversas sobre todo aquello que acompañaba al canto o a la recitación de los romances, etc. Sin estos datos, no habiéramos podido realizar el estudio que presentamos ni conocer el romancero de Canarias con tanta profundidad como lo hacemos ahora.

En concreto, este análisis sociológico del romancero de Canarias lo podemos limitar, sin ningún inconveniente, al marco geográfico de la isla de La Palma, y podemos comparar los resultados obtenidos con los datos de toda Canarias. Estos aspectos sociológicos que podemos estudiar son los siguientes: recolectores, informantes, funcionalidad, música, pervivencia del romancero infantil, etc.

¹ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. (andresmonroy@hotmail.com)

Especial importancia le daremos al análisis del repertorio romancístico de La Palma, puesto que estamos frente al conjunto de temas más amplio de todo el archipiélago y ante textos de una conservación inusual en el contexto del romancero hispánico, como así lo han reconocido muchos autores. El análisis de los temas del romancero de La Palma nos aclarará entre otras cuestiones sociológicas: cuál es la procedencia de cada uno de ellos, la antigüedad aproximada de cada una de las composiciones que conforman el repertorio de romances de La Palma, entre otros aspectos.

1. RECOLECTORES

La primera recolección del romancero de La Palma nos viene de la mano de José Pérez Vidal, que fue catedrático del Instituto de Santa Cruz de La Palma, autor del *Romancero en la isla de La Palma* (1987) y de numerosos artículos sobre el romancero canario². Pérez Vidal resume así su actividad recolectora en la introducción de la citada obra:

«Casi todas las efectué de modo completamente personal; en las de Mazo y Las Breñas me ayudaron mucho algunos alumnos, sobre todo en las importantes gestiones de descubrir personas sabedoras de romances y de introducirme en sus casas; y sólo en partes muy alejadas y entonces de difícil acceso, como Garafía, recogieron versiones para mí, sin mi intervención directa, algunos alumnos previamente instruidos (Pérez Vidal, 1987: 18).

La impresión general fue la de haber acudido tarde. Con frecuencia, la respuesta de las personas interrogadas era, ante todo, la expresión de su desconsuelo porque el investigador no hubiese llegado antes: “¡Mi abuelo sí que sabía *trujanes* de esos!”, “Si usted hubiera conocido a mi tío Antonio X...; ese sí sabía *escoplias* para estar escribiendo días” [...]» (Pérez Vidal, 1987: 18-9).

Esta obra, una de las más importantes del romancero de la isla, presenta materiales recolectados en la década de los 40 y publicados en el artículo «Romancero tradicional canario (Isla de La Palma)» (1949-1951), aumentada por recolecciones más recientes y por comentarios críticos y filológicos muy valiosos. En total, la obra comprende 203 versiones de 105 temas romancísticos, aunque de 10 de ellos no hay texto pero sí la constatación de su antigua existencia, y

² En concreto, los artículos: «Romances vulgares: Testamento de bestias» (1947), «Santa Irene (Contribución al estudio de un romance tradicional)» (1948a), «De Folklore canario. Romances con estribillos y bailes romancescos» (1948b), «Romancero tradicional canario (Isla de La Palma)» (1949-1951), «Romances vulgares. El marinero chasqueado» (1950) y «Romances tradicionales: La muerte del príncipe don Juan» (1951).

dos que no son romances, sino «fragmentos de una “representación” navideña» (Trapero, 2000b: 28).

Destaca de su «Introducción» la pormenorizada descripción de los antiguos bailes romancísticos, la música, la valoración de los principales rasgos del romancero de La Palma, y sobre todo, por sus notas sobre el «responder» y por el estudio de la geografía en el romancero isleño. Sobre este último asunto conviene mencionar la presencia de América en las versiones de romances palmeros, debido, sobre todo, a la emigración a Cuba ejemplificado por medio de muchos romances (*Don Gato, Gertrudis, la niña perdida, Marinero al agua*). Se trata de una doble influencia, de América sobre Canarias, y de Canarias sobre América.

La obra se divide en romances tradicionales, infantiles, religiosos, vulgares y locales. Pero lo más interesante de ella es el extenso estudio crítico y diacrónicamente comparativo que hace Pérez Vidal de cada tema romancístico, contrastando cada versión o cada tema con los que se han recogido en las islas y con los que existen en el mundo panhispánico, un estudio de una enorme riqueza filológica.

Y ya finalizando el cuerpo principal de la obra, nos encontramos con un índice de «responderes», muy interesante para poder apreciar el rasgo arcaizante del romancero palmero y la pervivencia hasta hace pocas décadas del canto en los romances de La Palma. En total 312 estribillos recogidos por el autor y divididos temáticamente de la siguiente manera: de elementos geográficos, religiosos, de damas y galanes, de canto y baile, de bandidos y valentones, de penas, sentenciosos y de temas diversos (Pérez Vidal, 1987: 393-418). A este índice le sigue otro titulado «Municipios, informantes y recolectores», en donde se anota, municipio por municipio, tanto a los informantes como a los recolectores – cuando los hay, y no se trata de una recolección directa suya-, separados convenientemente. Y finalmente, de forma inaudita y original, el autor nos inserta un glosario de «Voces anotadas», es decir, con todos aquellos vocablos de hondo sabor canario que se han fundido en el romancero general que ha llegado a la isla, para así darle su propio carácter palmero.

Otra obra en la que aparecen romances recolectados en La Palma es *La flor de la marañuela* (1969a, II). Su «Quinta flor» presenta otras versiones, además de las recogidas por Pérez Vidal, pertenecientes a las siguientes colecciones:

- Colección de Juan Régulo Pérez: 13 versiones de Garafía y 9 de Mazo.
- Colección de Sebastián Sosa Barroso quien, a través de Arquímedes Castro Pérez, había recolectado en Puntagorda 23 versiones.
- Colección de Lylia Pérez González, con 5 versiones de Puntagorda, Mazo y Tazacorte, en colaboración con Carmen Echarri y Enimia Hernández.
- José Miguel de Sotomayor: 2 versiones enviadas a Ramón Menéndez Pidal.

Pero en *La flor de la marañuela* falta mucha información sobre la recopilación y sobre los informantes: fecha, edad, sexo, etc. que supone un déficit muy importante en la investigación del romancero (Trapero, 2000b: 30). Razón por la cual la obra que representa por sí misma el repertorio insular de la isla es *El Romancero General de La Palma* de Maximiano Trapero, publicada en el año 2000. Es una obra muy completa, pero la ingente cantidad de material que llega a manos de Maximiano Trapero por medio de sus propias recolecciones o de colecciones ajenas, como es el caso de la valiosa colaboración de Cecilia Hernández Hernández, le obligaron a formar un volumen mucho más nutrido de lo que esperaba. Incluye todo el repertorio romancístico hasta ahora recogido, añadiendo además un comentario a cada romance, donde «sistemáticamente se hace constar sus particularidades y las condiciones con las que vive en la tradición de La Palma» (Trapero, 2000b: 26). El propio Trapero describe su propia labor recolectora de la siguiente forma:

«Las primeras encuestas las realizamos entre los días 9 y 12 de octubre de 1992. Fui en aquella ocasión acompañado de mis alumnas de la Universidad de Las Palmas, Juana Rosa Suárez Robayna y Sonia González Romero, que se iniciaban entonces en los estudios del Doctorado, con el propósito de realizar sendas tesis doctorales sobre textos canarios de literatura tradicional. Nuestro destino fijado era la zona del noroeste, los municipios de San Andrés y Saucos y de Barlovento, de donde todavía no se había publicado ningún romance [...]

La cosecha fue espléndida, tanto en cantidad como en calidad; tuvimos informantes extraordinarios, sobre todo mujeres; además de textos, pudimos conocer el estado de la tradición, las formas antiguas de reproducción de los romances, las músicas y los instrumentos con que se acompañaban, las funciones que cumplieron, los responderes... Pero todo ello sólo por medio de referencias; nos encontramos con una tradición ya totalmente desfuncionalizada; ya no quedaba acontecimiento alguno de la vida social ni familiar en que se cantaran romances, ya nadie recordaba que en alguna ocasión los romances se bailaran y que aquel baile tuviera nombre específico alguno, fuera del *sirinoque*, y, sin embargo, fue posible revivir una tradición todavía en rescoldo en la memoria de nuestros informantes» (Trapero, 2000b: 31).

A esta encuesta les siguieron otras cinco más, de pocos días de duración, que tuvieron lugar entre 1992 y 1997, sin compañía o acompañado de su familia (Trapero, 2000b: 32). También participaron alumnos del Curso de Doctorado impartido en febrero de 1997, oriundos de La Palma (Trapero, 2000b: 32).

Trascendental fue el encuentro entre Maximiano Trapero y Cecilia Hernández Hernández, más conocida como «Sila» entre sus convecinos, a quien Trapero ya

había oído nombrar en La Palma desde las primeras encuestas, porque era muy conocida por todo el municipio de San Andrés y Sauces y en toda la isla. Esta mujer no sólo es importante por mantener en su memoria un enorme repertorio romancístico, sino también por su gran labor recolectora, ya que cuando se jubiló de la profesión de maestra se dedicó a recoger todo tipo de composiciones de tradición oral en su isla, convirtiéndose así en la mejor recolectora del romancero de La Palma, y la mejor informante de la isla (Trapero, 2000b: 33). Su aportación al *Romancero General de La Palma* fue crucial, ya que contribuyó con temas romancescos que no había recopilado Maximiano Trapero, sobre todo romances de pliego y vulgares (Trapero, 2000b: 34), e infantiles.

Existen otras obras en las que aparecen romances, como es el caso de *Caleidoscopio de coplas palmeras* (1993), de Felipe Santiago Fernández Castillo, una verdadera miscelánea de textos orales, casi todos de la localidad de Mazo, de los que 15 romances aparecen incluidos en el *Romancero General de La Palma*. En concreto, estamos ante un verdadero catálogo folklórico de la literatura oral de La Palma. Su autor³ nos presenta un conjunto heterogéneo de textos que van desde las coplas⁴, hasta romances y décimas. Concretamente, el Capítulo II está dedicado a los romances, aunque incluye varios textos que no son romances tradicionales: el religioso *Blanca pureza* (p. 88), el *Romance del sirinoque* (p. 91) y el *Romancerillo del Trigo o de tío Juan Periñal* (p. 93). En total 18 temas romancísticos pertenecientes a 24 versiones.

También hay que mencionar la edición musical en CD titulada *El folklore de La Palma* (1998), con 4 versiones de 4 temas romancísticos cantados, publicada por Talio Noda, que también han sido incluidas en la obra de Trapero.

Pero, en cambio, en otras ediciones folklóricas, como el de la Librería Hespérides de Santa Cruz de Tenerife, la «Biblioteca Isleña», de la década de los 40; en *Los cantos y danzas regionales* (s. a.); en el *Romancero canario* (circa 1940); y en *Toques antiguos y festivos de Canarias II*, no aparece ningún romance de La Palma (Trapero, 2000b: 35-6).

Cecilia Hernández Hernández ha publicado recientemente una obra recopilatoria de todo su recolección de oraciones y romances religiosos titulada *Romances sacros y oraciones antigua de La Palma* (2006), en donde aparecen publicados además de los textos ya editados por Trapero en su *Romancero General de La Palma* (2000b), otras veinticinco versiones inéditas.

³ Un conocido pedagogo de la música folklórica canaria, además de cantor, «maestro de tocadores —nos dice Manuel Pérez Rodríguez, el autor del Prólogo— y encomiable fundador de varias agrupaciones» (Fernández Castillo, 1993: 9) como los «Coros y Danzas de San Miguel de La Palma» o «Los Viejos».

⁴ El capítulo primero, titulado «Relaciones», incluye desde los famosos «Aires de Lima» palmeros hasta las coplas que acompañan al baile del Santo Domingo o, más conocido, el «Jilando».

Una vez que hemos mencionado a todos los recolectores, pasamos a mostrar el siguiente cuadro:

CUADRO DE RECOLECTORES
DEL ROMANCERO GENERAL DE LA PALMA

<i>Recolector</i>	<i>Número de versiones</i>	<i>Porcentaje</i>
Colección de Cecilia Hernández	543	52,87
Colección Maximiano Trapero	248	24,15
Colección de Pérez Vidal	165	16,07
Colección de Sebastián Sosa Barroso	24	2,34
Colección de Juan Regulo Pérez	22	2,14
Colección de Felipe Santiago Fernández Castillo	15	1,46
Colección de Talio Noda	4	0,39
Colección de Lylia Pérez González	3	0,29
Colección de José Miguel de Sotomayor	3	0,29

Con esto, podemos ahora comparar los resultados obtenidos con los generales de todos los recolectores de Canarias:

CUADRO GENERAL DE RECOLECTORES
DEL ROMANCES EN LAS ISLAS CANARIAS

<i>Recolectores</i>	<i>N.º de vers. totales</i>	<i>%</i>
Maximiano Trapero	2.432	53,99
Cecilia Hernández	543	12,05
M ^a Jesús López de Vergara	176	3,91
José Pérez Vidal	166	3,67
Sebastián Sosa Barroso	164	3,64
Francisco E. Bolaños Viera	136	3,02
Francisco Tarajano	124	2,75
Mercedes Morales	109	2,42
Otros	—	—
* = trazas	Total	
	4504	100,00

Si analizamos los datos que se nos presentan en el cuadro anterior, no cabe la menor duda de que el máximo exponente de la recolección del romancero canario, por la abrumadora mayoría del 53,99 % de las versiones romancísticas recolectadas, es Maximiano Trapero. Los demás recolectores no logran superar la cifra de 2.432 romances recolectados. A Maximiano Trapero le sigue ya muy de lejos Cecilia Hernández, pero en el caso de esta recolectora se da la circunstan-

cia singular de que toda su recolección pertenece a unos pocos municipios de una sola isla (La Palma), superando a recolectores de la talla de José Pérez Vidal, María Jesús López de Vergara, Francisco Eusebio Bolaños Viera, y otros.

2. TRANSMISORES DEL ROMANCERO DE LA PALMA: LOS ROMANCEADORES

Los transmisores o «romanceadores» del romancero canario son, obviamente, aquellas personas que saben o pueden cantar romances en Canarias. Esto es, los que por amor a la tradición oral fueron capaces de memorizar, tal y como hacen los jóvenes con las canciones modernas, los romances que oyeron recitar y cantar o que leyeron de los numerosos «pliegos de ciego» que circularon por las islas. Porque Canarias fue un lugar en donde la tradición hispánica del romancero fue muy fuerte y los textos conservados mantienen un estado de conservación muy elevado, debido al continuo paso de peninsulares en su camino a América que se estableció ya desde la propia conquista y hasta fechas muy recientes y por ser la isla de La Palma uno de los últimos y más importantes puertos que tomaban los barcos en su ruta al Nuevo Mundo, de ahí la importancia de esta isla.

Uno de los aspectos que podemos estudiar en relación a los transmisores del romancero de la isla de La Palma es el análisis de los informantes por municipios. Para ello acudimos al «Índice de informantes por orden alfabético» del *Romancero General de La Palma* (Trapero, 2000b: 658-671):

CUADRO DE TRANSMISORES POR MUNICIPIOS DE LA PALMA

<i>La Palma por municipios</i>	<i>Mujeres</i>	<i>%</i>	<i>Hombres</i>	<i>%</i>	<i>s/e</i>	<i>%</i>	<i>Totales</i>	<i>%</i>
Barlovento	14	70,00	2	10,00	4	20,00	20	6,95
Breña Alta	1	25,00	0	0,00	3	75,00	4	1,39
Breña Baja	6	54,55	2	18,18	3	27,27	11	3,82
El Paso	1	16,67	2	33,33	3	50,00	6	2,08
Fuencaliente	3	60,00	1	20,00	1	20,00	5	1,74
Garafía	5	50,00	2	20,00	3	30,00	10	3,47
Llanos de Aridane	0	0,00	1	50,00	1	50,00	2	0,70
Mazo	8	25,81	14	45,16	9	29,03	31	10,76
Puntagorda	5	50,00	1	10,00	4	40,00	10	3,47
Puntallana	0	0,00	2	50,00	2	50,00	4	1,38
S. Andrés y Sauces	121	78,06	19	12,26	15	9,68	155	53,82
Santa Cruz de La Palma	3	27,28	4	36,36	4	36,36	11	3,82
Tazacorte	6	75,00	0	0,00	2	25,00	8	2,78
Tijarafe	8	80,00	1	10,00	1	10,00	10	3,47
<i>s/e</i>	0	0,00	0	0,00	1	100,00	1	0,35
Total	181	62,85	51	17,71	56	19,44	288	100,00

En este cuadro apreciamos una distribución equitativa de informantes en la isla de La Palma, con la clara excepción del municipio de San Andrés y Sauces. Igualmente, el número de encuestados en Mazo es muy elevado de cara a la población que este municipio posee, pero no es tan patente como en el caso de San Andrés y Sauces, en donde se supera el porcentaje de los demás municipios hasta alcanzar casi el 54% de transmisores de toda la isla. Ello es debido a que en este municipio fue donde Cecilia Hernández Hernández –la mayor recopiladora de romances de La Palma– recogió todo el material romancístico, en gran parte aportado por ella misma, ya que también es la mejor informante de la isla. Por tanto, la desigualdad de informantes proviene de que este municipio donde reside Cecilia ha sido cuantitativamente e intensamente más trabajado que el resto de la isla.

Otros datos importantes para entender el fenómeno del romancero y el estado de conservación del mismo en La Palma es el estudio de los informantes por edades, tomados del «Índice de informantes por orden alfabético» de la citada obra (Trapero, 2000b: 658-671):

CUADRO DE TRANSMISORES POR EDADES DE LA PALMA

<i>La Palma por edades</i>	<i>Mujeres</i>	<i>%</i>	<i>Hombres</i>	<i>%</i>	<i>s/e</i>	<i>%</i>	<i>Totales</i>	<i>%</i>
<i>0-20</i>	1	33,33	2	66,67	0	0,00	3	1,04
<i>20-30</i>	8	66,67	4	33,33	0	0,00	12	4,17
<i>30-40</i>	2	66,67	1	33,33	0	0,00	3	1,04
<i>40-50</i>	7	87,50	1	12,50	0	0,00	8	2,78
<i>50-60</i>	14	93,33	1	6,67	0	0,00	15	5,21
<i>60-70</i>	23	88,46	3	11,54	0	0,00	26	9,03
<i>70-80</i>	33	86,84	5	13,16	0	0,00	38	13,19
<i>80-90</i>	52	96,30	2	3,70	0	0,00	54	18,75
<i>90 +</i>	10	83,33	2	16,67	0	0,00	12	4,17
<i>s/e</i>	31	26,50	30	25,64	56	47,86	117	40,62
<i>Total</i>	181	62,85	51	17,71	56	19,44	288	100,00

En La Palma el sexo predominante entre los informantes es el de las mujeres con un 63 %, frente a los hombres que no superan el 18 %. A lo que hay que añadir el elevadísimo porcentaje de encuestados de los que no nos ha llegado la información de la pertenencia a un sexo u otro, que representa un 20 % del total. Al igual que ocurre con la edad, donde la falta de datos sobrepasa la alarmante cifra del 40 %, es decir, que no sabemos la edad de nada más y nada menos que 117 transmisores; con el sexo ocurre lo mismo, no sabemos a qué

sexo pertenecen 56 de ellos. El intervalo más elevado por edades es el que va de los 80 a los 90 años, seguidos muy de lejos por los de 70 a 80 y 60 a 70. Por lo que se aprecia la vejez de los informantes del repertorio isleño por los datos aquí contrastados.

Por tanto, la edad media de los transmisores palmeros es de 70,46 años para las mujeres y de 55,71 para los hombres, siendo la media aritmética de edad de todos los informantes de La Palma de 68,64 años. Pero el porcentaje de 117 personas de las que desconocemos su edad se nos antoja más que problemático, por el altísimo número que ello representara.

A continuación estudiamos el número de romances que sabe cada informante:

CUADRO DE ROMANCES POR TRANSMISOR

<i>Romances por informante</i>	<i>Mujeres</i>	<i>%</i>	<i>Hombres</i>	<i>%</i>	<i>s/e</i>	<i>%</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Menos de 5	131	59,01	45	20,27	46	20,72	222	77,08
5-10	34	79,07	4	9,30	5	11,63	43	14,93
10-20	15	75,00	2	10,00	3	15,00	20	6,95
20-50	1	33,33	0	0,00	2	66,67	3	1,04
Más de 50	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00
Totales	181	62,85	51	17,71	56	19,44	288	100,00

Más del 75 % de los informantes conocen menos de 5 romances, casi el 15 % entre 5 y 10 romances, alrededor del 7 % pueden recitar entre 10 y 20 romances y tan sólo un 1 % tiene en su repertorio un número superior a 20 romances.

Clasificamos a continuación a los diez mejores informantes del romancero palmero tenemos:

<i>Nombre</i>	<i>Edad</i>	<i>Localidad</i>	<i>N.º de romances</i>
Cecilia Hernández Hdez.	69	Los Sauces (S. Andrés y Sauces)	27
Anónimo	—	Puntagorda	23
Anónimo	—	San Andrés y Sauces	21
Lina Pérez Martín	56	Tijarafe	18
Antonia Hdez. Rguez.	74	Los Sauces (S. Andrés y Sauces)	18
Josefa Álvarez Conde	89	La Curva del Valle (S. Andrés y S.)	16
M ^a Angelina Hdez. Pérez	49	San Andrés (S. Andrés y Sauces)	14
Julia Marante Álvarez	52	La Curva del Valle (S. Andrés y S.)	14
Salomé Martín Hernández	80	La Lama (San Andrés y Sauces)	14
Fidela Rodríguez Martín	73	La Caldereta (San Andrés y Sauces)	14

El hecho de que Cecilia Hernández conozca tantos romances se debe a su doble función de informante y recolectora, ya que eso le ha facilitado ampliar su repertorio romancístico con materiales de las personas a las que encuestaba, aunque es verdad que mucho de lo que sabe provenía ya de su propia familia. El gran interés y el profundo amor de esta mujer por la literatura oral se ve reflejado, no sólo en los 27 romances que conoce, sino en la multitud de canciones —sobre todo infantiles— y otro tipo de textos tradicionales que ha ido atesorando en su memoria y en sus «libretas» durante toda su vida. El legado de Cecilia, en fin, es incalculable. Lástima que desconozcamos los nombres de los otros dos buenas informantes que le siguen, de los que únicamente se menciona la localidad de procedencia.

En el siguiente cuadro podemos apreciar la edad media de los informantes de cada una de las islas, por sexo, con el cálculo de la edad media total de cada isla y la edad media de los transmisores del romancero de toda Canarias:

CUADRO DE MEDIA DE EDADES EN CANARIAS, POR ISLA Y SEXO

<i>Isla/Edad Media</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Media por isla</i> ⁵
Tenerife	57,82	57,00	57,76
Gran Canaria	61,36	61,16	61,32
El Hierro	77,16	82,29	78,11
Fuerteventura	71,00	73,92	72,23
La Gomera	66,84	69,17	68,23
La Palma	70,46	55,71	68,64
Lanzarote	72,80	70,40	72,19
Media Total	68,21	67,09	68,35

Lo que más destacable de este cuadro es que la edad media de los informantes canarios está alrededor de los 65 y los 70 años, a excepción de El Hierro, donde la media es mucho más elevada. Estos promedios de edad nos demuestran, de forma totalmente rotunda, que el estado vital del romancero canario es lamentable. Se puede decir que la transmisión romancística de padres a hijos prácticamente se ha perdido en la mayor parte de las islas y son las personas más ancianas de la sociedad las que mantienen en su memoria los textos romancísticos aprendidos desde su niñez. Esto nos lleva a profetizar un muy seguro decaimiento de la literatura oral, y una futura y desgraciadamente no muy lejana desaparición del romancero tradicional en Canarias.

⁵ Esta columna no representa el cálculo de la media entre hombres y mujeres de cada isla, sino la media ponderada de todos sus informantes que —debido al mayor peso numérico que tiene la mujer— representa con fidelidad la media real de cada uno de los territorios isleños.

3. FUNCIONALIDAD DEL ROMANCERO DE LA PALMA

Los primeros datos en los que se habla de la funcionalidad del romancero en la isla de La Palma aparecen recogidos en la obra *El romancero en la isla de La Palma* (1987) de José Pérez Vidal, puesto que *La flor de la marañuela* no aportó nada al respecto. Por ello, lo primero que hemos de hacer notar para entender la funcionalidad que el fenómeno del romancero tiene en esta isla es el crisol de culturas y pueblos distintos que han conformado la insularidad palmera, como así lo evidencia Pérez Vidal partiendo de la propia conquista de Canarias (Pérez Vidal, 1986: 8).

Asimismo, del profundo aislamiento que ha sufrido La Palma durante toda su historia deviene uno de los rasgos más característicos del romancero palmero, y canario en general, que es el de su manifiesto estilo arcaizante, junto a otros rasgos importantes: «el esperado arcaísmo y un lirismo persistente» junto con «las variantes originadas por la aculturación de los romances a la geografía y la vida insulares» (Pérez Vidal, 1987: 35-36). De ahí que Pérez Vidal comente más adelante:

«Los rasgos arcaicos más sobresalientes del romancero que ahora nos ocupa ya han sido señalados: la forma coreada de cantar el romance, los estribillos con reminiscencias paralelísticas, el empleo del canto como acompañamiento de un baile también tradicional y la música» (Pérez Vidal, 1987: 36).

Y de que hable del «inconfundible sello de antigüedad» (Pérez Vidal, 1987: 36) de los romances tradicionales. Remarca igualmente Pérez Vidal, como hemos dicho, el alto contenido lírico de los romances palmeros, y nos dice al respecto:

«El estilo épico-lírico de los romances viejos pudo acentuar su liricidad en Canarias. La pervivencia del canto coreado en las Islas debió de continuar la alteración del estilo épico. La monótona repetición del estribillo no sólo obliga a acortar el romance para que no resultase cansado, sino lo escoltaba y contaminaba de su andar suspensivo, afectivo, insistentemente lírico» (Pérez Vidal, 1987: 37-38).

Este lirismo viene determinado, según el autor, por el propio carácter isleño y por los influjos que los primeros colonizadores y sus lugares de origen marcaron en el devenir del romancero en las Islas Canarias.

El primer investigador que estudia el singular hecho de los estribillos en el canto de los romances en canarias fue también José Pérez Vidal en el artículo «Romances con estribillo y bailes romancescos» (1949) —aunque ya Benigno Carballo y Cipriano de Sánchez, por ejemplo, habían hablado de la existencia de

este fenómeno romancesco casi un siglo antes—, donde explicaba que un solista cantaba el romance y a cada cuatro octosílabos, formando cuartetos, repetía el coro el estribillo. Nos dice Trapero que esta interpretación de Pérez Vidal sobre los estribillos romancescos de La Palma desgraciadamente se generalizó a todo el archipiélago a través de la mala reconstrucción que Menéndez Pidal hizo de ello en su *Romancero Hispánico* (Trapero, 2000b: 42-3). Pero dice este autor que la preferencia de los cantores era repetir el estribillo cada dos octosílabos, y no cada cuarteta (Pérez Vidal, 1987: 21-22).

Trapero, por su lado, nos confirma que el nombre con que se conoce al estribillo romancesco en La Palma es el de *responder*, al decir: «Por otra parte, el nombre único por el que se conoce en La Palma a los estribillos romancescos es el de *responder*» (Trapero, 2000b: 48). Pérez Vidal logra reunir un completísimo corpus de 300 *responderes* recogidos por él en su isla natal, que incluye en *El romancero en la Isla de La Palma* (1987: 393-418), que él ha clasificado de la siguiente forma: de elementos geográficos, religiosos, de damas y galanes, de canto y de baile, de bandidos y valentones, de penas, sentenciosos y de temas diversos. Este corpus había sido publicado anteriormente en su artículo «De Folclore canario: Romances con estribillos y bailes romancescos» (1948a) y reeditado en un capítulo de su *Poesía tradicional canaria* (1968).

De esta forma, mientras el solista —que se sirve de un tambor para seguir el ritmo— canta el romance, el coro repite el estribillo por cada verso largo del romance. El *responder* no cambia en todo el canto, siendo imprescindible que coincida su rima con la del romance en que se inserta. Pero La Palma no sólo se caracteriza por sus *responderes* y su forma especial de cantar estos textos baladísticos, sino también por la pervivencia hasta hace pocas décadas de bailes romancescos, ya descritos por Pérez Vidal:

«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 bailarines, las mujeres, en número igual a la mitad de éstos, danzan con suaves evoluciones, esquivando a los hombres en sus contenidos ademanes de acercarseles y simulando que hilan con movimientos de los brazos y manos... (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 de un cantador, acompaña y conduce el baile al compás del inevitable tamboril. Y con un coro de entusiastas acompañantes, agrupado en torno del cantador, en-

tona el responder y contribuye a marcar el ritmo, dando golpes en el suelo con sus recios bastones» (Pérez Vidal, 1968: 18-19).

Este baile se conoce como *baile de las castañuelas*, *baile de las hilanderas*, *baile hilado*, *jila-jila* o *zapateado* (Pérez Vidal, 1987: 23-24), debido a sus movimientos característicos y dependiendo de la localidad en la que se realice. Este baile tiene su correlato con otros bailes romancísticos peninsulares, como el de los *filandones*, *filazones* o *filas* en Asturias, el de los *hilorios* o *hilanderos* en León, el de las *hilas* de Santander o las *filades* en Cataluña (Pérez Vidal, 1987: 33), siguiendo el ejemplo expuesto por Menéndez Pidal (1968, II: 369). Además, para Pérez Vidal hay un cierto parecido entre la forma de cantar los romances en Asturias, la *danza prima*, y en La Palma, sobre todo por el predominio de las formas paralelísticas en los responderes palmeros, tan comunes en esa zona del noroeste peninsular (Pérez Vidal, 1987: 30-31). Para ejemplificarlo, enumera una serie de bailes romancísticos de similar factura al de La Palma: «el *pericote*, en Llanes; un *baile de siete*, en Arenas de Cabrales (ambos, en Asturias); el *baile llano* en Ruiloba (Santander); el *baile de tres*, en Las Navas (Ávila)», o los *fiandões de inverno* gallegos (Pérez Vidal, 1987: 32-33).

En su *Poesía tradicional canaria*, vuelve a reiterar Pérez Vidal la idea del origen del *baile de las castañuelas* o del *hila*, *hila*, que recibe los influjos de la zona Noroeste de la Península, donde también se da el fenómeno del baile del romance mientras se hilaba, como en el *fiadeiro* gallego, como así lo refleja el *Cancionero musical de Galicia* (1942) de Casto Sampedro Folgar, o en los *fiandões de inverno* portugueses (Pérez Vidal, 1968: 33-4). Aunque también, en la primera publicación del artículo «De Floclore canario: Romances con estribillo y bailes romancescos» (1948: 220), defendiera dos posibles influencias en el baile de las catañuelas o de las hilanderas: la «introducción tal como se ha bailado hasta su desaparición» del ámbito peninsular, o la de su alteración debida al contacto con las últimas reminiscencias de algún baile indígena o de otros bailes importados.

Otro aspecto destacable es el de la presencia del romancero portugués en el romancero de la isla de La Palma, como así lo aprecia Maximiano Trapero: «*La influencia del romancero portugués en La Palma es manifiesta y es fácilmente explicable, aunque merezca un estudio particular esta circunstancia y los aspectos en que más se revelan*» (Trapero, 2000b: 53).

Curiosa es la información que nos da Pérez Vidal en cuanto a la costumbre de comenzar el baile, aspecto que no hemos encontrado en las otras islas: «*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 Penín-*

sula como en *La Palma, cada bailarador invita —o «nombra»— a su pareja»* (Pérez Vidal, 1968: 27).

Sobre esta modalidad de baile en La Palma nos comenta Pérez Vidal que: «*Esta ascendencia señorial de los bailes acompañados de canto romancístico 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*» (Pérez Vidal, 1987: 29).

También este autor nos habla de los momentos en que se cantaban los romances, no sólo en el famoso *baile de las castañuelas*, sino también en los siguientes contextos:

«De uno u otro modo se cantaba, como ya se ha dicho, en las largas caminatas de las romerías, al regreso de ciertas faenas agrícolas (cava de viñas, vendimias, etc.), en el baile tradicional de castañuelas; hasta la primera mitad del siglo, en casi todas las fiestas y esparcimientos campesinos. En todas estas ocasiones, fluía lento y monótono el río inagotable del romance» (Pérez Vidal, 1987: 23).

Pero no hay duda de que para Pérez Vidal el momento del *baile de las castañuelas*, ya desaparecido, era el predilecto para el canto de los romances en La Palma (Pérez Vidal, 1987: 23-4). También se percibe de la progresiva desintegración de la tradición romancística oral palmera, cuando habla, por ejemplo, de la funcionalidad perdida del baile en La Palma (Trapero, 1988-1991: 294). Porque también Pérez Vidal habla de la pérdida de la costumbre de cantar los romances:

«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 enricada 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» (Pérez Vidal, 1968: 17).

Para ello, nos presenta las siguientes razones de esa pérdida irreversible de la tradición romancística palmera motivada por su sustitución «por los más atractivos bailes agarrados» (Pérez Vidal, 1987: 19) o por la llegada de la tradición del «punto cubano o la décima» (Pérez Vidal, 1987: 19-20) que desplaza al romance como canto tradicional en La Palma.

Como canto de trabajo hemos visto en el fragmento anterior de Pérez Vidal que se cantaban romances en las tareas agrícolas de cavar viñas, vendimiar, en-

tre otras. También tenemos el testimonio de Cecilia Hernández Hernández sobre el romance *El nacimiento* (ver. 72.24), del que dice que se cantaba «enmanojando cebollas» (Trapero, 2000b: 341). Junto a ella, Petra Martín García (83 años, Gallegos, Barlovento) nos habla del canto de los romances durante la fiesta de la Cruz (ASMT⁶, La Palma, 5A), y por tanto, con función festiva y religiosa a la vez.

En cuanto al baile romancesco que llegó a acompañar al romancero en esta isla, el primero que lo mencionó fue Benigno Carballo Wangüermert, que en su libro *Las Afortunadas. Viaje descriptivo a las islas Canarias* (1862) nos habla sobre el viaje que realizó por las islas entre 1852 y 1861 donde se encuentra con dos pastores «a la salida de la Caldera de Taburiente» (Trapero, 2000b: 44), que le cantan dos romances⁷: «*Los pastores, que son muy jóvenes, traen por fortuna su tamboril, por lo cual a nuestras instancias entonan uno de esos sabrosos romances a que son tan aficionados. Únese al grupo de los cantadores uno de los guías, y el que lleva el romance, canta los amores del último rey guanche de la Caldera*» (Carballo, 1990: 138).

Asimismo, nos comenta en otro momento de su descripción:

«Dos o tres hombres tocan el tamboril con el acompañamiento de alguna pandeleta. El principal canta un romance, y sus compañeros cantores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla. Hay por descontado diversas tonadillas que se acomodan a arbitrio a cada romance, y cada una de ellas no pasa nunca de dos versos, así como hay muchos romances sobre diversos asuntos; lo más curioso es la versificación, las comparaciones, las frases amorosas, y otra porción de circunstancias que me es difícil mencionar. Recuerdo haber oído cantar el romance del rey Bencomo, y también el ya citado del rey de la Caldera...

Entre tanto cuatro bailarores dan grandes saltos y zapateados, sudando por la violencia del ejercicio cuanto es posible sudar, y dos bailadoras se pasean muy suave y tranquilamente entre ellos, abriendo de continuo sus manos y sus brazos con idéntica suavidad; y como queriendo seguir con el movimiento el aire o candencia del canto» (Carballo, 1990: 148-9).

Otro aventurero que descubre el tesoro romancesco canario a través del baile del «Santo Domingo» es Cipriano de Arribas y Sánchez, reflejado en su libro *A través de las islas Canarias* (1900), donde nos proporciona una detallada rela-

⁶ Citamos como ASMT al «Archivo Sonoro de Literatura Oral de Canarias» de Maximiano Trapero compuesto por grabaciones sonoras que recientemente se han editado en Internet.

⁷ Véase también el artículo de Maximiano Trapero «Los otros bailes romancescos de Canarias» (2003b: 138-139).

ción de lo que es un estribillo romancesco y su funcionalidad en el canto del romance⁸, al hablar del «Cirinoque»(sic) que pudo presenciar en el municipio de Los Llanos de Aridane⁹:

«En esta fiesta (la fiesta en honor a Nuestra Señora de las Angustias en Los llanos de La Palma) como en casi todas las de la isla, siempre se baila el Cirinoque. Para ello colócanse las mujeres en una fila y á su frente los hombres formando otra; hay además uno ó dos músicos que tocan el tambor, la pandereta y flauta» (Arribas y Sánchez, 1993: 165-6).

Posiblemente pertenezca a Juan Bethencourt Alfonso el estudio sobre «El «Santo Domingo»» que aparece inserto en la obra *Los cantos y danzas regionales* (c. 1940), en la que vuelve a realizar la misma mención a los estribillos de Cipriano de Arribas (c. 1940: 51-54). A continuación le acompaña otro artículo, igualmente sin firma y titulado «Canciones, letrillas y coplas populares» (c. 1940: 55-70), en donde se nos vuelve a hablar del «cirinoque» como baile que se acompañaba «al son de tambor y flauta» (*Ídem*: 57).

Estos bailes romancescos de La Palma vivieron hasta hace poco tiempo porque en la actualidad, como afirma Trapero, poco queda del rico repertorio romancístico, de su música y de su funcionalidad, percatándose de ello al realizar las encuestas de campo (Trapero, 2000b: 31). Como también nos comenta Trapero sobre el baile de los romances y el apoyo musical de los *responderes* en La Palma que «es en la actualidad una tradición totalmente olvidada y el canto de los romances con responder ya no se usa», como muy bien advirtió De Arribas y Sánchez en 1900 al constatar la pérdida de la costumbre del baile y, luego, Pérez Vidal en 1940, al decir que «ya no se practica en la isla de La Palma» (Trapero, 2000b: 48).

Este fenómeno del ocaso dancístico del romancero de La Palma se puede apreciar directamente en la propia labor recolectora de Maximiano Trapero, quien no halló ningún vestigio vivo del antiguo *baile de las castañuelas* palmero, aunque sí numerosas alusiones de informantes que recordaban desde su lejana infancia la mención de sus mayores en la descripción de dicho baile (Trapero, 2000b: 49). Por ejemplo, Petra Martín García decía en una de sus entrevistas que «los romances se cantaban con tambor, en las fiestas; que uno cantaba y otros con-

⁸ Obra editada aproximadamente en el año 1900, Santa Cruz de Tenerife, según testimonio de Rosa María Alonso. Véase la Introducción a *La flor de la marañuela* (Catalán, 1969: 4-5) y las notas a pie de página de Diego Catalán, pág. 5.

⁹ Véase también el artículo «Los otros bailes romancescos de Canarias», de Maximiano Trapero (2003b: 139).

testaban, pero que eso desapareció siendo ella niña» (*Ídem*). Encarnación Martín Sánchez, nos vuelve a informar Trapero, fue una mujer «que siempre cantó a sus hijos romances, “que les alegró la infancia con los romances”, pero que nunca los cantó con responder, que eso no se usaba, que ella nunca lo conoció» (*Ídem*). Por su parte, Rafaela Rodríguez de Paz se lamentaba de que, debido al aislamiento de su zona y la falta de vecinos, no se pudiera cantar y bailar los romances, de ahí que los aprendiera «del aire», de los viejos que los recitaban o cantaban. Incluso la propia Cecilia Hernández, sin duda la mejor informante de La Palma y el mayor recopilador de romances de la isla, nos comenta que sólo tuvo noticias del baile y del canto de los romances a través de una entrevista con un anciano, quien decía que «los romances los cantaban sólo con tambor, entre un solista y un coro, que los llamaban romances corridos (no “responder”) y que el coro contestaba lo mismo que el solista, no un responder fijo» (*Ídem*). Fue Felicidad Hernández, de 73 años, entre sus informantes, el único que le supo explicar a Trapero el baile y el canto de los romances en La Palma (Trapero, 2000b: 49-50).

Este recolector nos habla de dos modos de cantar los romances en La Palma. Por un lado, tenemos el canto utilizando el estribillo a manera responsorial; pero también se pueden cantar como en gran parte del mundo hispánico y en las islas de Gran Canaria, Tenerife y Lanzarote, en que cada romance se canta con su música correspondiente. Y agrega:

«En nuestras investigaciones en la isla palmera hemos advertido, sin embargo, que la alternancia entre las formas musicales responsoriales y las <<libres>> no es totalmente arbitraria, sino que se sujeta a una especie de repartición temática y de género. Partiendo de la clasificación que hemos practicado en el corpus romancístico de La Palma, en líneas generales, advertimos que el canto con responder se da entre los romances de tradición más antigua, entre los propiamente tradicionales (incluso entre los de tipo religioso) y entre los de pliego dieciochesco, pero que nunca se usan para los romances vulgares ni para los de pliego moderno. Y que, justamente, son los de estos dos últimos grupos los que más se cantan con melodías libres y particulares, además de los de temática infantil» (Trapero, 2000b: 50-51).

Esta forma de cantar los romances de forma coreada es una de las razones, según Pérez Vidal, de que el romancero subsista y el baile romancesco haya pervivido hasta hace poco tiempo en la isla de La Palma:

«El baile de las 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» (Pérez Vidal, 1968: 37).

En La Palma, al igual que ocurre en toda Canarias, también existen romances de temática religiosa. Para Pérez Vidal:

«Los romances religiosos merecen figurar en grupo propio, no sólo por sus temas sino por el ámbito femenino, hogareño, en que generalmente se conservan y cantan; se cantan o se rezan, porque tienen cierta consideración de oraciones —rezados los llaman en la isla de El Hierro—» (Pérez Vidal, 1987: 54).

También existieron pliegos sueltos que circularon por toda la isla, de ahí que Trapero nos comente sobre los pliegos dieciochescos que:

«Y es lo cierto que muchos de estos romances han tenido en los últimos tiempos en La Palma la misma funcionalidad que los de tradición más antigua; como ellos, sirvieron para el canto colectivo y, como ellos, muchos tienen también su “responder” particular, prueba irrefutable de su popularidad. Esta preferencia que los palmeros sintieron por este tipo de romances para el canto colectivo es, quizás, lo que explique que sus principales informantes fueran, significativamente, hombres, cuando del resto de los romances son las mujeres los transmisores absolutamente mayoritarios. Y también esta reiteración en la tradición oral es lo que explica la evolución que presentan sus textos: no están tan “tradicionalizados” como los de La Gomera, pero sí mucho más que los de Fuerteventura y los de Gran Canaria, por ejemplo» (Trapero, 2000b: 39).

Asimismo, Pérez Vidal nos atestigua de la existencia de pliegos y de los ciegos ambulantes que los vendían en la isla de La Palma, en el siguiente pasaje: «Yo recuerdo que en el primer tercio del siglo llegaban de vez en cuando a La Palma ciegos peninsulares con su guitarra, su lazarillo y sus pliegos de coplas y que, al favor de fiestas y celebraciones, se pasaban pequeñas temporadas en la isla...» (Pérez Vidal, 1987: 35).

Y en referencia a los de pliego moderno nos informa Trapero de que:

«[...] Circularon muchos y mucho, pero pocos han pasado a la vida oral. Además, es de suponer que la mayoría de los aquí reunidos procedan directamente de los impresos, o en todo caso, de un primer eslabón en la cadena de la transmisión oral. Los “casos” de los romances proceden de los lugares más dispares, desde luego muy distantes y muchos totalmente desconocidos de los informantes que van a recitar esos versos, pero sus recitadores los aceptan como si las desgracias fueran cercanas;

el impacto y la atención que se prestan al romance no dependen de la cercanía del lugar, sino de la magnitud de la desgracia. Justamente la localización (nombre del pueblo y provincia) de la acción al principio del romance es una de las características de los de este tipo. Los que aquí recogemos todos ellos manifiestan esa circunstancia inicial: de Cali (Colombia), de Barcelona, de Oviedo, del Valle de la Esperanza, de Santa Amalia (Cáceres), de Aguilar de Campoo (Palencia), de Guardo (Palencia), de Favero (León), etc.» (Trapero 2000b: 41).

Y sobre los de temática local, nos dice:

«Sin embargo, los que clasificamos como *locales* son de creación y temática estrictamente insular palmera, cuestión que se pone de manifiesto tanto por los continuos topónimos que se citan en el texto como por los hechos que se relatan. Es a éstos a los que los palmeros llaman particularmente *coplas*, *escoplos* (y también *escopias* y *escoplias*) y *cuartetos*, porque tienen conciencia de su condición de texto local y de su estructura métrica de estrofa.» (Trapero, 2000b: 41).

«La isla de La Palma es, como se ha dicho muchas veces, la isla más “verseadora” de las Canarias; de ahí que los romances locales (es decir, los relatos sobre un acontecimiento local puestos en verso romance) sean innumerables: un incendio, la erupción de un volcán, una gran tormenta, una epidemia, el naufragio de un barco, etc., cualquier acontecimiento que haya tenido una cierta repercusión social, acaba convirtiéndose en romance.» (Trapero, 2000b: 42).

A ello hay que sumar su aclaración en nota a pie de página: «*Nunca a los romances locales se les llama poesías, porque este calificativo está reservada en La Palma a la composición en décimas, incluso a las décimas improvisadas en controversia; por eso en La Palma los improvisadores son, propiamente, verseadores (o versadores) y poetas*».

Además, nos habla Trapero de la sustitución del romancero por otra forma tradicional como la décima proveniente de América en otra nota a pie de página: «*En efecto, en Canarias la décima ha venido a sustituir al romance en la poesía narrativa, y en la isla de La Palma con mayor intensidad que en el resto del archipiélago*» (Trapero, 2000b:42). En cambio, para Pérez Vidal:

«Los romances de tema local, además de constituir una prueba del vigor de la tradición romancística, representan, mejor que ningunos otros, el habla, la idiosincrasia, la vida y la cultura de la comarca en que surgen y se conservan; han sido compuestos por auténticos «versadores» populares.» (Pérez Vidal, 1987: 56).

Es curioso el hecho de que, según nos informa Trapero, el baile del *jila-jila* era más común en la zona noroeste de La Palma (en los municipios de Garafía

y Tijarafe), por ser una zona más escabrosa y aislada, aunque ahora sea tan sólo un recuerdo (Trapero, 1988-1991: 294-5). Y sobre la música añade: «*Por lo que respecta a la forma de cantar los romances en La Palma, es idéntica a como se hace en La Gomera y El Hierro, alternando un estribillo (responder se llama en La Palma) con el texto del romance, aunque con algunas variantes melódicas e instrumentales*» (Trapero, 1988-1991: 295).

Destaca Pérez Vidal, en su Introducción al *Romancero en la isla de La Palma* (1987: 47-49), la gran presencia, tanto geográfica como cultural, de América, y en menor medida, de África, en el romancero palmero. Presencia ésta que en muchos de los casos se nos muestra a través de la toponimia, de la mención a los «indianos», a la emigración, a los buques de pasajeros y de mercancías que transitaban por el Atlántico, etc.

Este mismo autor nos muestra un caso curioso de conservación de una funcionalidad, ya perdida en el mundo hispánico, como es el del testamento de las bestias. En su artículo «Romance vulgares: testamento de bestias» (1947) nos expone Pérez Vidal esta extraña pervivencia palmera de creación poética local en el romancero tradicional, a partir del humor popular:

«En una zona de la isla de La Palma integrada, según las exploraciones efectuadas hasta ahora, por los términos municipales colindantes de Mazo, Breña Alta y Breña Baja, se suele aprovechar la ocasión de la muerte de alguna bestia para componer su testamento. En él, con intención satírico-burlesca, el caritativo animal, huérfano de mayores bienes, aparece repartiendo, entre los vecinos más conocidos del pueblo, las distintas partes de su cuerpo y de sus arreos: a un tuerto le deja un ojo; a un cojo, una pata; a alguna vieja desdentada, la dentadura; a alguna persona muy bruta, la silla o la albarda; y así sucesivamente» (Pérez Vidal, 1947: 524).

Y continúa:

«Los mulos o caballos que reciben el homenaje póstumo de un testamento son los que, bien por sus propios méritos, bien por los de sus dueños, se han hecho populares: caballos o mulos que han ganado muchas y reñidas carreras, mulas que tienen una buena planta o que, por el contrario, la tienen ridícula...» (Pérez Vidal, 1947: 525).

En muchas ocasiones la burla va dirigida a los propios dueños de las bestias, y los momentos dedicados al canto de este tipo de composiciones nos las enumera Pérez Vidal: «*La publicación o "apertura" de éstos se hace casi siempre por el propio autor del romance en un baile, en una fiesta, en una romería; a veces se presenta, incluso, como número regocijado del Carnaval*» (Pérez Vidal, 1947: 525).

La estructura, nos dice este autor palmero, que siguen estas composiciones es la siguiente: una «*invocación adecuada al caso*», seguida de la «*autobiografía de la bestia desde su nacimiento hasta su muerte*», «*no suele faltar la relación de todos sus trabajos, hambres y sucesivos dueños*» y «*termina con la muerte y el entierro, y el largísimo testamento*» (Pérez Vidal, 1947: 525-7). De vez en cuando, el autor forma parte de este reparto testamentario al quedarse con una parte del animal, para evitar la censura de sus conciudadanos (*Ídem*: 525).

Se trata de romances de creación local, pero cuyo origen lo encuentra Pérez Vidal en la imitación o adaptación del romance vulgar *El testamento del asno* peninsular, posiblemente traído de la propia Andalucía. Además, ve cierta relación de este tipo de romances locales palmeros con los «*divisão do burro*» de Beiza (Portugal), por su uso en los Carnavales, por la adjudicación de las distintas partes del burro a los vecinos del pueblo, por la intención satírica, etc. También se presentan similitudes con los «*bandos*» del Fayal y del Pico, en Azores, composiciones que también se cantan durante Carnaval, en donde además aparece el testamento del propio animal (Pérez Vidal, 1947: 527 y ss.).

Finalmente, nos dice Trapero, que el romancero de La Palma es extraordinario, siendo posiblemente el mejor ejemplo de repertorio canario, no sólo por el gran número de temas romancísticos que contiene, ni por la riqueza de su tradición, sino por la forma tan particular que en esta isla se presenta:

«El romancero que vive en La Gomera es incomparable en la conservación de temas romancísticos raros y de tradición más antigua, incluso en el tono verdaderamente arcaico —épico, a veces— de sus textos. En contraste, el romancero de la Palma no tiene tantos romances exclusivos de Canarias (aunque sí algunos importantes, como *Isabel de Liar*), ni sus textos rezuman tanto arcaísmo, pero sí ofrece un conjunto incomparable de poesía tradicional. Sus textos tienen una mayor carga lírica, y algunos de sus romances, sin ser de los propiamente “raros”, en el panorama del romancero panhispánico, son verdaderas muestras del más elevado arte del romancero oral, como por ejemplo, versiones de *El conde Alarcos*, *La serrana* o *Albaniña*, de entre los tradicionales, *Santa Iria*, de entre los infantiles, o *El nacimiento*, de entre los religiosos» (Trapero, 2000b: 55).

4. LA MÚSICA

El folklore de La Palma tiene la distinción de ser el lugar hispánico, junto con La Gomera y El Hierro, que posee uno de los bailes más antiguos de Canarias: el *sirinoque*. El único que ha seguido activo ha sido el de La Gomera. Tam-

bién la vinculación de La Palma con Cuba ha hecho que la décima cobre capital importancia en La Palma por influencia de los indianos que han regresado a la isla. La Palma, al ser la isla de la que partían los barcos hacia América, era la que más emigrantes dispersó por el Nuevo Continente, y el retorno de los palmeros produce el fenómeno de la traída de las décimas, o del punto cubano –que es como también se las conoce–, desde Cuba (Trapero, 2000b: 25).

Sobre la música del *sirinoque* nos dice Pérez Vidal, en su *Romancero en la isla de La Palma* (1987: 27), que los romances en La Palma se cantaban igual que en El Hierro y en La Gomera: «Las chácaras, por su parte, con su repiquetear seco y primitivo, dan una mayor intensidad al ritmo» (Trapero, 1989b: 134).

Nuestro objeto de estudio no son las partituras musicales que se desprenden de estos cantos, puesto que no somos musicólogos. Ya Talio Noda y Lothar Siemens, entre otros, han investigado y plasmado en papel las principales características musicales de este tipo de composiciones. Nosotros nos centraremos en analizar los romances en función de si fueron cantados o recitados. Veamos ahora el estudio estadístico de los romances cantados y recitados en esta isla¹⁰:

CUADRO ESTADÍSTICO DEL CANTO DE LOS ROMANCES EN LA PALMA

Según clasificación	Cantados		Recitados		Totales	
	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres
Tradicionales	27	1	97	2	124	3
Infantiles	26	0	22	1	48	1
Religiosos	1	0	41	0	42	0
De pliego	2	0	9	1	11	1
Vulgares	21	0	7	0	28	0
Locales	0	1	7	4	7	5
Totales	77	2	183	8	260	10

La supremacía de la mujer en el canto y en el recitado de los romances es patente. Frente a los 2 romances cantados por los hombres, las mujeres cantan 77. Hay que añadir a esto que la mayor parte de estos romances cantados por las mujeres corresponde al subgénero de los romances tradicionales, infantiles y vulgares. Mientras que los hombres prácticamente tienen un repertorio romancís-

¹⁰ Los datos están tomados de las fichas personales que el doctorando realizó durante su beca con la Fundación Universitaria para poner en marca el «Archivo Sonoro Dr. Maximiano Trapero de Literatura Oral de Canarias», recogidos directamente de las cintas que el señor Trapero grabó con todas la recopilaciones de romances para editar la obra citada, con textos inéditos también.

tico muy pobre, con 2 romances cantados y 8 recitados. Ínfima cantidad si la comparamos con los 77 romances cantados y 183 recitados del sexo opuesto.

Finalmente, hay que decir que para Maximiano Trapero los romances más cantados con responder en la isla de La Palma son *La serrana*, *Blancaflor y Filomena*, *El indiano burlado*, *La infanticida*, *El cautivo que llora por su mujer* y *La afrenta heredada*, entre los romances tradicionales; *El nacimiento*, *La huida a Egipto* y *La Virgen y el ciego*, entre los religiosos; *Rosaura la del guante*, *Don Jacinto del Castillo*, *Francisco Esteban*, etc., entre los dieciochescos. Seguidamente nos da las excepciones a la regla, como es el caso de *La hermana cautiva* y *Las señas del marido*, y algunas variantes muy puntuales de versiones de otros romances, que se cantan con su música particular. En cambio, los romances infantiles se cantan todos en su forma tradicional, con su música particular exportada del mundo panhispánico; al igual que sucede con los romances vulgares y de pliego modernos, como *Mariana Pineda*, *Atropellado por el tren*, *Boda en sueños*, *Enrique y Lola*, etc. Y en el caso de los romances locales, que habitualmente no se cantan, cuando lo hacen siguen el modelo tradicional (Trapero, 2000b: 51-2).

5. PERVIVENCIA DE LOS ROMANCES INFANTILES

Pérez Vidal nos habla de los romances infantiles en general en *El romancero en la isla de La Palma* (1987) y, en especial, los referentes a esta isla, en dos ocasiones. En la primera de ellas nos dice: «*Otros romances con melodías propias son, como en todas partes, los más cantados: los vinculados a los corros infantiles; aunque tradicionales, se mueven dentro de una órbita melódica mucho más rica y variada que la de la media*» (Pérez Vidal, 1987: 35).

En la segunda ocasión es más explícito en cuanto al canto del romancero infantil:

«Los romances infantiles tienen su centro principal de conservación y desarrollo en los corros urbanos de niñas; ofrecen una mayor variedad de metro, de rima y de música; algunos se cantan acompañados por estribillos propios, muy variados y reiterativos, y no faltan los que casi se representan por la viveza de sus diálogos. [Y enumera los siguientes: *Las señas del marido*, *Escogiendo novia*, *La malcasada*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Mambrú*] [...] Todos ostentan una indiscutible tradicionalidad, y no pueden ser relegados a la órbita del puro folclore infantil, porque antes de refugiarse en los corros de niñas fueron cantados por las personas mayores. Todavía se pueden observar cuán impropios son algunos, por el tema, para los pocos años de sus actuales intérpretes» (Pérez Vidal, 1987: 53-4).

Frente a la escasez de textos infantiles en La Gomera, nos confirma Pérez Vidal la importancia del folclore infantil de La Palma en su otra obra fundamental *Folclore infantil canario* (1986), a través de las siguientes características que presenta la isla referidas a su folclore:

- «1.^a Es muy rico y variado en relación con la escasa extensión de la isla.
- 2.^a Refleja los diversos contingentes culturales conformadores de la tradición isleña.
- 3.^a Presenta muchos rasgos arcaicos, a causa del aislamiento en que ha permanecido.
- 4.^a Sus variantes reflejan con bastante fidelidad el ambiente insular (Pérez Vidal, 1986: 25).»

Veamos ahora el extraordinario repertorio de La Palma, según el *Romancero general de La Palma* (2000b):

- 37 versiones de *Santa Iria*,
- 18 de *Santa Catalina*,
- 5 de *Mambrú*,
- 9 de *Don Gato*,
- 8 de *La pulga y el piojo*,
- 21 de *¿Dónde vas Alfonso XII?*,
- 1 de *Monja a la fuerza*,
- 7 de *La malcasada*,
- 5 de *A la cinta, cinta de oro*,
- 2 de *La viudita del conde Laurel*,
- 2 de *Carabí y*
- 2 del *Conde de Cabra*.

El romancero infantil palmero es muy rico, como podemos comprobar en el total de 117 versiones de romances infantiles recogidos en la isla de La Palma, de los cuales 88 versiones (75,21 %) corresponde a mujeres, 6 (5,13 %) a hombres y 23 (19,66 %) se presentan sin identificación sexual. Siendo los informantes de menor edad: Ángel Luis Martín Rodríguez, de 23 años (*La pulga y el piojo*) y Miriam López Lugo, de 27 años (*Santa Iria, ¿Dónde vas Alfonso XII?*). Y, paradójicamente, la de mayor edad fue María Reyes Martín Rey, de 100 años, con *Santa Iria*.

Entre los recolectores, sobresale Cecilia Hernández, sobre todo porque esta mujer no sólo es extraordinaria como recopiladora del romancero infantil, sino también es una de las mejores informantes de canciones infantiles y una perfecta conocedora del mundo infantil femenino al que ella perteneció. Ya que, según

sus palabras, aprendió muchos de los romances infantiles en casa o en la «escuelita real» (ASMT, La Palma, 4B), porque su familia era muy tradicional y le transmitió un gran caudal de costumbres y tradiciones palmeras.

6. TEMAS ROMANCÍSTICOS

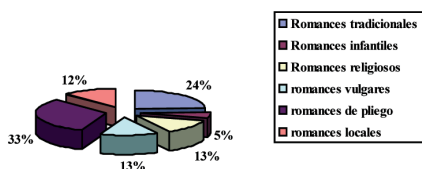
Podemos estudiar el repertorio completo de romances de La Palma siguiendo principalmente al *Romancero General de La Palma* (2000b) de Maximiano Trapero, al que agregamos los romances inéditos publicados por Cecilia Hernández Hernández en su *Romances sacros y oraciones antiguas de La Palma* (2006). En total, consta de 241 temas, distribuidos de la siguiente manera:

CUADRO DE TEMAS Y VERSIONES POR SUBGÉNERO DEL CORPUS DE LA PALMA

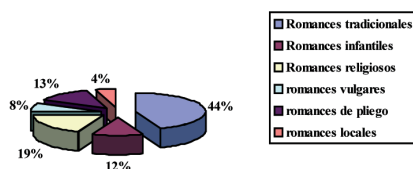
Subgénero	Nº de temas	%	Nº de versiones	%
Tradicionales	58	24,07	446	44,07
Infantiles	13	5,39	119	11,76
Religiosos	31	12,86	192	18,97
Vulgares	32	13,28	77	7,61
De pliego	77	31,95	133	13,14
Locales	30	12,45	45	4,45
Total	241	100,00	1012	100,00

En esta estadística podemos comprobar que el romancero tradicional es el más común en el repertorio de La Palma al casi alcanzar el 45 % en el porcentaje de versiones, y entre los temas destaca el romancero de pliego con el 31 %, seguido muy de cerca por los tradicionales y por el resto de géneros. En el caso concreto de los romances infantiles, el repertorio hispánico es muy reducido, de ahí que haya que valorar ese 5 % como una cantidad bastante elevada.

Distribución de temas por géneros romancísticos en Canarias



Distribución de temas por género romancístico en Canarias



7. ORIGEN DE LOS TEMAS DEL ROMANCERO DE LA PALMA

El romancero de La Palma, como el de toda Canarias, tiene su génesis indudable en el romancero hispánico y en la literatura medieval occidental, y en la evolución de la literatura popular desde la Edad Media hasta la actualidad. Por tanto, a la hora de indagar el origen de los textos del romancero palmero hay que retrotraerse a la época en que juglares y trovadores copaban las cotas más altas de popularidad en el entretenimiento tanto del pueblo llano como de las distintas cortes del Medievo. Fueron los conquistadores castellanos quienes trajeron los textos que recordaban de sus distintos lugares de origen y quienes divulgaron y consiguieron perpetuar la tradición oral en las Islas Canarias.

El repertorio isleño es muy antiguo, como lo demuestran los orígenes hispánicos medievales y renacentistas en gran parte de las versiones que se han recogido hasta el momento. Pero, además, podemos vincular el origen temático de estas composiciones no sólo con el mundo hispánico, sino con el mundo medieval occidental en general por compartir los mismos temas que preocuparon o entretuvieron a los hombres del Medievo en toda Europa. Motivo por el cual, relacionar todos estos poemas con sus parientes europeos nos aportaría una información más detallada y concreta sobre la gestación de los romances y sus orígenes medievales:

- **Ciclo épico y de referencia histórica nacional:** *Isabel de Liar*¹¹ y *La muerte del príncipe don Juan*¹².
- **De la Antigüedad clásica y de la Biblia:** *Rapto de Elena* (o *Paris y Helena*), *Amnón y Tamar*, *Blancaflor y Filomena*.
- **Ciclo carolingio:** *El conde Grifos Lombardo*, *Gerineldo*, *Infancia de Gaiferros* y *El conde preso*.
- **Romances novelescos y juglarescos:**
 - Temas de la literatura universal: *Las señas del marido* (Entwistle, 2005: 182), *La doncella guerrera* (Benmayor, 1979: 151), *Albaniña* (Entwistle, 2005: 180; Pérez Vidal, 1987: 88-90; Díaz-Mas, 2005: 292), etc.
 - De génesis oriental de la cultura judeo-sefardí: *La condesita* (Entwistle, 2005: 182), *El idólatra de María* (Da Costa Fontes, 1995: 255-264).

¹¹ En el caso del romance de *Isabel de Liar* es corriente relacionarlo con la vida de doña Inés de Castro, amante del príncipe don Pedro de Portugal, que fue asesinada por cortesanos envidiosos bajo la orden del rey Alfonso IV en el año 1355 (Díaz-Mas, 2005: 147).

¹² La muerte del primogénito de los Reyes Católicos, el príncipe don Juan, ocurrió en Salamanca en 1497 (Díaz-Mas, 2005: 159).

- Del mundo baladístico paneuropeo: *La muerte ocultada* (Pérez Vidal, 1987: 76; Catalán, 1998: 127), *La condesita* (para muchos autores es un tema occidental), *La pulga y el piojo*, *Don Gato*, etc.
 - **Del mundo germánico:** *La hermana cautiva* (Entwistle, 2005: 177).
 - **Del marco francés:** *La doncella guerrera* (Díaz-Mas, 2005: 341), *El caballero burlado* (Díaz-Mas, 2005: 325), *El conde Olinos* (Díaz-Mas, 2005: 276-277), *Albaniña* (Entwistle, 2005: 180), *El quintado* (Doncieux, 1904: 325-329), *Gerineldo + La condesita* (Galmés, 1973: 119-120), *La difunta pleiteada* (Catalán, 1997: 339; Salazar, 1992: 271-313), *La Malcasada* (Menéndez Pidal, 1968, I: 331-332), etc.
 - **Del amor cortés provenzal:** *La dama y el pastor* o *La infantina* (Entwistle, 2005: 178).
 - **De Portugal:** *El conde Olinos* (según Teófilo Braga; en Menéndez Pidal, 1968, II: 324), *Sildana* (según Teófilo Braga; en Menéndez Pidal, 1968, II: 324), *Marinero al agua* (para Menéndez Pelayo; en Atero Burgos, 1986: 1011-1012), etc.
 - **De origen peninsular:** *La dama y el pastor*, *El caballero burlado* (si tomamos la atribución de Reinoso), *La serrana*, *El conde Alarcos* (Díaz-Mas, 2005: 282-283), *La difunta pleiteada*¹³ (Menéndez Pidal, 1968, I: 337), etc. y la mayor parte de los romances de pliegos recogidos en los siglos XV, XVI y XVII, citemos por ejemplo *El indiano burlado*.
 - **América:** el corrido *La Martina* (Díaz-Roig, 1990: 25), que supone la contextualización mejicana del romance *Albaniña* (Trapero, 2000b: 199).
- **Religiosos:** *Amnón y Tamar*, *El nacimiento*, *La Virgen camino del Calvario*, *El milagro del trigo*, *La Virgen y el ciego*, *La huida de Egipto*, *Santa Catalina*, *Por tierras de Palestina*, *La Virgen al pie de la Cruz*, *Llanto de la Virgen*, *El discípulo amado*, *La Magdalena al pie de la Cruz*. *Soledad de la Virgen*, etc.
- **Romances infantiles:** *Mambrú*¹⁴ y *¿Dónde vas Alfonso XII?*¹⁵

¹³ Recuérdese que Catalán y Salazar han atribuido su origen francés unas líneas más arriba.

¹⁴ Hay acuerdo general en considerar que el texto infantil del *Mambrú* proviene de una canción tradicional francesa del siglo XVIII que luego pasó a España debido a la gran influencia gala sobre nuestro país a finales del XVIII o a comienzos XIX, para convertirse en una canción infantil. Originariamente, el texto ridiculizaba a John Churchill, duque de Malborough (1650-1722), militar inglés que tras la derrota que ocasiona a los franceses en la Batalla de Malplaquet el día 11 de septiembre de 1709, fallece a las pocas horas de su victoria, según cuenta la leyenda. Se trata de un personaje histórico real, pero su supuesta muerte después de la batalla no es cierta, puesto que no falleció en 1709 sino en 1722, como muy bien ha visto Joaquín Díaz González en el exhaustivo estudio que realiza sobre este romance infantil (Díaz González, 1982: 15-20).

- **Pliegos vulgares, dieciochescos, modernos:** *Doña Josefa Ramírez, El maltés de Madrid, Espinela, Los bandidos de Toledo, La peregrina doctora, Don Diego de Peñalosa, Don Jacinto del Castillo, Pedro Cadenas, Rosaura la de Trujillo*, etc.
- **Composiciones locales:** *El fuego de Garafía, Epidemia de viruela en Tazacorte, Hundimiento del Valbanera, Temporal e inundación de La Breña, Fuego en el monte de Gallegos, Camino de las Angustias, El alma de Tacande*, etc.

8. CONCLUSIONES

A pesar de la gran riqueza tradicional que ha llegado a tener la isla de La Palma, en especial en cuanto a la vida popular que ha tenido el canto romancístico, el fenómeno del romancero de tradición oral se ha ido perdiendo en esta isla como en el resto del archipiélago, a excepción de La Gomera. Su repertorio fue extensísimo, como nos ha quedado patente en el estudio de los temas, cuyas fuentes beben del mundo medieval occidental y del peninsular en particular, con creaciones insulares en los romances más modernos. Pero la edad media de los informantes de La Palma nos atestigua que el canto romancístico es una costumbre ya en vías de desaparición, y que pocas son las personas que pueden cantarlos o recitarlos, todos ellos ancianos. Por tanto, estudiar el fenómeno en sí, desde el aspecto sociológico es una forma de mantener vivo en el recuerdo el espíritu del romancero de la isla de La Palma.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. (1972). *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978). *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ARRIBAS Y SÁNCHEZ, Cipriano de. (1993). *A través de las Islas Canarias*. Prólogo de María del Carmen Hernández García y Erasmo Juan Delgado Domínguez. Santa Cruz de Tenerife: Museo Arqueológico y Cabildo de Tenerife.
- ATERO BURGOS, Virtudes. (1986). *El estudio del romancero de la Serranía de Cádiz*. Tesis doctoral inédita dirigida por el Dr. Pedro M. Piñero Ramírez y presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

¹⁵ De este último romance, recreando un texto de origen medieval, el romance tradicional de posible filiación castellana *La aparición de la enamorada muerta*, podemos decir que se ha redirigido temáticamente hacia la narración de la temprana muerte de la reina María de las Mercedes de Orleans, esposa de Alfonso XII, en 1878, a los 19 años de edad y a pocos meses de la boda (Menéndez Pidal, 1968, II: 386-387).

- BENMAYOR, Rina. (1979). *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal – Gredos.
- CATALÁN, Diego. (1969). *La flor de la marañuela. (Romancero general de las Islas Canarias)*. Tomo I. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de Tenerife, Editorial Gredos.
- . (1970). *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna)*. Madrid: Gredos.
- . (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores y Fundación Menéndez Pidal, serie «Literatura y teoría literaria».
- . (1998). *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª: Memoria, invención, artificio*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores y Fundación Menéndez Pidal, serie «Literatura y teoría literaria».
- CATARELLA, Teresa. (1994). «Hacia una sociología del romancero». En Diego CATALÁN, Juan Antonio CID, Beatriz MARISCAL y Ana VALENCIANO (eds.). *De balada y lírica*. Tomo I. 3er Coloquio Internacional del Romancero. Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid, pp. 409-425.
- COTTERELL, A. (1990). *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CULLEN DEL CASTILLO, Pedro. (1985). *La rosa del taro: miscelánea majorena. (Algunos Romances, composiciones varias y Leyendas de Fuerteventura)*. Las Palmas de Gran Canaria: Patrocinado por los antiguos alumnos del Colegio Viera y Clavijo de Las Palmas.
- DA COSTA FONTES, Manuel. (1995). «El idólatra de María: An Anti-Christian Jewish Ballad?» *Romance Philology*, XLVIII, N.º 3, University of California Press, U.S.A., Febrero de 1995, pp. 255-264.
- DÉBAX, M. (1982). *Romancero*. Edición, notas y estudio de Michelle Débax. Madrid: Editorial Alambra.
- DÍAZ, J., J. D. VAL y L. DÍAZ VIANA. (1978-1979). *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid: «Romances tradicionales»*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín (1982), *El duque de Marlborough en la tradición española*, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- DÍAZ-MAS, Paloma. (1994). *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Editorial Crítica, Biblioteca Clásica.
- . (2005). *Romancero*. Barcelona: Editorial Crítica, Clásicos y Modernos.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes. (1990). *El romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- DUNCIEUX, G. (1904). *Romancéro populaire de la France (choix de chansons populaires françaises)*. París: Librairie Emile Bouillon, editeur.
- ENTWISTLE, William J. (2005). *European Balladry*. Oxford: Kessinger Publishing's Rare Reprints, reimpresión de la obra de 1939.
- FERNÁNDEZ CASTAÑEYRA, Ramón. (s.a.). *Memoria sobre las costumbres de Fuerteventura*. Obra inédita depositada en el Archivo Insular del Cabildo de Fuerteventura de finales del siglo XIX.

- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. (1973). «La vitalidad de la tradición romancística». En D. Catalán y S. G. Armistead: *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, pp. 117-126.
- ISTAC (2004). *Anuario Estadístico de Canarias 2003*. Gran Canaria: Instituto Canario de Estadística y la Consejería de Economía y Hacienda del Gobierno de Canarias, Agosto de 2004.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián (1948). *Folklore regional canario*. Obra inédita depositada en El Museo Canario.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1968). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, segunda edición.
- PÉREZ VIDAL, José. (1987). *El romancero en la isla de La Palma*. Madrid: Cabildo Insular de La Palma.
- SALAZAR, Flor. (1992). «La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto». En B. Garza y Y. Jiménez de Báez: *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, pp. 271-313.
- TRAPERO, Maximiano. (1982). *Romancero de Gran Canaria I (Zona del sureste: Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Excm. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Instituto Canario de Etnografía y Folklore.
- . (1985). «Cómo vive el romancero en Gran Canaria (Resultado de una encuesta)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 31, Patronato de la «Casa de Colón», Madrid-Las Palmas, pp. 479-499.
- . (1986). «Las danzas romancescas y el ‘baile del tambor’ de La Gomera». *Revista de Musicología*, IX, n.º 1, Enero-junio de 1986, Madrid, pp. 205-250.
- . (1988-1991). «Formas y funciones del canto de los romances en Canarias». *El Museo Canario* (Homenaje a José Miguel Alzola), XLVIII, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 279-301.
- . (1990a). *Romancero de Gran Canaria II*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- . (1990b). *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*. Madrid: Ediciones Nieva, Colección Tartessos.
- . (1990c). «Funciones que cumplió el romancero en Canarias». En *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional*. Barcelona: Publicacions de L'Abadía de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, pp. 195-209.
- . (1991). *Romancero de Fuerteventura*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Ahorros de Canarias.
- . (2000a). *Romancero General de La Gomera*. Tradición y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera, 2ª edición revisada y muy ampliada.
- . (2000b). *Romancero General de La Palma*. Con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández. Madrid: Cabildo Insular de La Palma.

- (2003a). *Romancero General de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique.
- (2003b). «*Los estribillos romancescos de Canarias*». En Maximiano Trapero (ed.), *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001. Tenerife: Cabildo Insular de La Gomera. 2003.
- (2006). *Romancero general de la isla de El Hierro*. Con un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Madrid: Cabildo Insular de El Hierro, segunda edición corregida y muy aumentada.
- (s.a.) [ASMT]. «Archivo Sonoro Dr. Maximiano Trapero de Literatura Oral de Canarias». Compuesto por más de 500 cintas formadas por recolecciones de la tradición oral de los distintos géneros literarios y por entrevistas en distintos medios de comunicación y presentaciones de libros, entre otros actos.
- y otros. (2008): <http://contentdm.ulpgc.es/portal/maximiano/?id=33>. Página web titulada «Archivo Sonoro de Literatura Oral de Canarias Maximiano Trapero» realizada en el Servicio de Digitalización de la Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.