



REVISTA ÍMPETU, NO. 5
“MUERTE Y SOLO MUERTE”,
NOVIEMBRE DEL 2020

Fecha de recepción: 12/09/20
Investigador Independiente
noeliaavecillablanca@gmail.com

***Morir o cantar: la muerte como motivo
en el Romancero***

Noelia Avecilla Blanco

***#Romancero #RomancePanhispanico
#TradiciónOral #LiteraturaOral #Muerte #Mujer***



Morir o cantar: la muerte como motivo en el Romancero

Noelia AVECILLA BLANCO

RESUMEN: El presente trabajo estriba en una revisión del motivo de la muerte en el Romancero viejo y en el de la Tradición oral moderna. Los romances han suscitado la pasión académica de intelectuales de la talla de Ramón Menéndez Pidal, impulsor además de los estudios romancísticos desde principios del siglo XX. En la actualidad, el Romancero cuenta con la involucración de un sinfín de estudiosos que, además, han recogido por escrito infinidad de versiones de romances, como es el caso del equipo de Virtudes Atero Burgos en la provincia de Cádiz. En este escenario se presenta la muerte, asociada a los diferentes aspectos que configuran el sentir y el vivir de toda una colectividad que se recrea en el romance y en la que coexiste el mismo.

Palabras clave: Romancero, romance panhispánico, tradición oral, literatura oral, muerte, mujer.

Die or Sing: Death as Motif in the Spanish Collection of Ballads

ABSTRACT: This article reviews the motif of death in the old Spanish collection of ballads and in that of the modern oral tradition. These ballads have aroused the academic passion of intellectuals of high stature such as historian and philologist Ramón Menéndez Pidal, renowned pioneer of academic studies in the beginning of the 20th century. Currently, the Spanish collection of ballads has the involvement of countless scholars who have also written countless versions of ballads, including Virtudes Atero Burgos in the province of Cádiz. This article argues that the way death is presented in the Spanish Ballads represents how we feel, live, and coexist with one another.

Keywords: Collection of ballads, ballad, oral tradition, oral literature, death, woman.

Morir o cantar: la muerte como motivo en el Romancero

Noelia Avecilla Blanco

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,

Anónimo

Una manifestación artística con sede en la literatura oral ha nacido y aunque no se sabe con exactitud cuándo, se puede afirmar que fue en la Edad Media entre finales del siglo XII y con total certeza en el siglo XIII, cuyas bridas son la voz y la memoria. Es por ello que la concepción histórica y literaria del romancero ha suscitado desde bien entrado el siglo XVI gran curiosidad entre los autores de la época hasta nuestros días, con especial atención en la labor que emprendiera Ramón Menéndez Pidal a principios del siglo XX. El término “romance” asociado al significado de “composición poética” sería acuñado por vez primera por el Marqués de Santillana, quien refiere lo siguiente: “Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las genes de baxa e servil condición se alegran” (Pedraza 551). A partir de este momento la palabra “romance” ya no solo haría alusión a la lengua proveniente del latín vulgar que hablara el pueblo en la Alta Edad Media.

La configuración del Romancero atiende a una serie de circunstancias y códigos que han sido ampliamente abordados por críticos como Ramón Menéndez Pidal (1953), Marcelino Menéndez Pelayo (1900), Deyermond (1995), Bénichou (1944), Suzanne Petersen (2020), Virtudes Atero Burgos (1985; 1996; 1998; 2019) o Nieves Vázquez Recio (1996; 2000), por mencionar tan sólo a algunos estudiosos de la materia. Y aunque el objetivo del presente trabajo versa sobre el motivo de la muerte en el Romancero, no pueden pasarse por alto algunas de las características y cuestiones fundamentales para la comprensión del entramado literario que se despliega en este tipo de literatura oral.

En el decurso de estas páginas y a modo de método, se emplearán una serie de romances de la tradición moderna aunque también del denominado Romancero viejo. Es importante recordar que se considera Romancero viejo al conjunto de romances de procedencia medieval recogidos en el siglo XVI en los *Cancioneros*¹. La principal diferencia entre los romances viejos y los de la tradición moderna es que los primeros ya se encuentran tradicionalizados con su característico estilo formulaico-figurativo y viven en variantes; mientras que los segundos son los recogidos por escrito a partir de 1925 y, aunque siguen respetando su estilo formulaico-figurativo, hay cierta tendencia a la innovación mediante la cual se economizan las estructuras con el fin de transmitir mayor claridad expositiva, y

¹ Los más destacados serían el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, el *Cancionero de romances* (1547-1548) publicado en Amberes por Martín Nucio o la *Primera parte de la Silva de varios romances* de Esteban de Nájera a la que Rodríguez-Moñino hizo una edición en 1970. Otra edición curiosa sería el *Cancionero de romances sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo Sepúlveda donde se entremezclan romances viejos recogidos de la tradición oral con romances de la propia cosecha del autor. Esta práctica era habitual en muchas de las ediciones de la época, donde los autores se tomaban la licencia de hacer alguna modificación en los poemas recogidos, o incluso añadir alguno suyo propio (Pedraza 564-65).

además, se hacen matizaciones que atienden al sentir de la colectividad (Pedraza 606).

Los temas y motivos del romancero son absolutamente variados y beben directamente de toda una poética que los sostiene y que les da forma. Es así como la transmisión de un romance va allende la historia que contiene y recoge el sentir de la colectividad que lo canta:

. . . palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje. (Catalán 262)

Según afirma Diego Catalán, el romance es aglutinador de un sentimiento colectivo inherente al contexto de las personas que lo cantan. Es por ello que en él conviven temas y motivos, cuando menos, singulares. Converge lo épico, lo histórico y fronterizo, lo lírico o lo novelesco con una gran variedad de matices donde se entrelaza el amor con todas sus formas; o la muerte, la cual hace acto de presencia de manera continuada en asociación a algún conflicto bélico o en estrecha compañía del amor, como es el caso del romance *El enamorado y la Muerte* cuyo fragmento se presenta a continuación:

Yo me estaba reposando, durmiendo como solía,
recorde, triste, llorando con gran pena que sentía.

Levante me muy sin tiento de la cama en que dormía,
cercado de pensamiento que valer no me podía.

Mi passion era tan fuerte conmigo quede mi yo no sabia,
estava la muerte por tener me compañía. (Petersen 1496)²

En este romance, el amor se presenta como un sueño, como una trágica circunstancia que inexorablemente conducirá al enamorado a la muerte, constituyendo así, un sueño de muerte. En esta misma tónica se encontraría el romance *Muerte ocultada* o el romance del *Conde niño* en alguna de sus versiones. A propósito de este último es preciso dedicar unas líneas, pues se trata de un romance con una amplia variabilidad diacrónica y con una configuración bien determinada donde se despliegan un sinfín de elementos simbólicos y mágicos. Por un lado, la mañanita de San Juan —motivo acusado en los preludios romancísticos dada la magia que caracteriza la festividad de San Juan— en la que el conde se pasea y con su canto enamora a la infanta, al igual que consigue hechizar a la reina y hacerla creer que es la sirenita quien está cantando³. Por el otro, la interposición

de la reina entre los dos amantes y la determinación de mandarlo matar a él y como consecuencia también a la infanta. Finalmente, el romance llega a su culmen con la metamorfosis de los dos amantes —en unas versiones se convierten en

² Versión recogida en España en 1496 y publicada en el *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* (1501). Véase Petersen, S., H. *Pan-Hispanic Ballad Project*, ficha no 8973.

³ El canto tiene un poder de fascinación absoluta: Ulises tiene que atarse al barco porque si no las sirenas con su cantar lo podrían seducir; también Orfeo con su lira consigue salvar a Eurídice. En todas las versiones consultadas se ha observado la existencia de este preludeo narrativo, salvo en la versión más antigua y en la más moderna.

pájaros, en otras en fuente sanadora, en rosal o en olivar—. Las versiones completas de este romance no se dan hasta el siglo XIX y es a partir de ahí cuando se vuelve absolutamente popular en la tradición oral, cantándose por múltiples zonas del territorio pan-hispánico, como España, Portugal, América e incluso Grecia. Es poseedor además, de otros temas de interés como lo es la férrea censura entre amantes de diferente clase social. La mujer que pertenece a una clase social más alta suele obtener mayor benevolencia, pero en este caso no es así, pues ella no pretendió al conde sino él a ella. Por otro lado, el conde también es castigado. La infanta no es asesinada como el conde, sino que muere de pena y se convierte en una *mujer víctima*.

Mujer y muerte es, por tanto, uno de los binomios más recurridos en el Romancero como se refleja también en el romance de *Albaniña* donde asistimos a una situación de adulterio abocada a la muerte. La primera versión de este romance aparece en el *Cancionero de romances* (1547-1548) de Martín Nucio, e incluso lo llega a recoger Lope de Vega en su célebre *La locura por la honra*. Desde el punto de vista de la intriga, el marido pregunta e inquiere, no la deja respirar y se adueña de todos los objetos de la casa incluida ella, lo que nos llevaría a preguntarnos por la justificación del adulterio. *Albaniña* sigue siendo una *mujer víctima* en realidad, aunque se la presente como una mujer de Barth astuta y malvada. A propósito de lo femenino en el romance cabe señalar que este permite la expresión de una sensualidad censurada, pues se canta en privado, tornándose así en una vía de escape y resistencia frente al patriarcado (Navas 347).

También hace acto de presencia la muerte para evitar grandes atrocidades como lo puede ser el incesto, pues así ocurre en el romance de *Delgadina*, donde

de nuevo se nos presenta a una mujer víctima que es salvada por un elemento simbólico o maravilloso. A continuación se presenta la última secuencia que es donde se impone justicia y se aplica una férrea ley moral, dando muerte a la niña con tal de que muera mártir y virgen, pues es preferible la muerte a que la niña sea sometida a un acto tan inmoral y terrible como lo es el incesto:

-¡Ay, padre!, por ser mi padre, dame una talla de agua,
que es tanta la sed que tengo, que a Dios le entrego mi alma,
a María, el corazón y a ti, padre, las entrañas,
que otra vez haría yo lo que usted padre rey manda.

-Venid todos mis criados, a Delgada dadle agua;
unos con cáliz de oro y otros con cáliz de plata.-

El primero que llegó, Delgadina muerta estaba;
en la cabecera tiene una fuente de agua clara,
una paloma en el pecho sacándole las entrañas,

San Juan a la cabecera cortándole la mortaja

y los ángeles del cielo repicaban las campanas. (Atero, *Antología* 21-22)

No se conservan versiones antiguas de este romance, pues no se publicó como tantos otros, por lo que es patrimonial. Aunque sí se menciona en la comedia que se llama *Fidalgo aprendiz* (1665) de Francisco Manuel de Melo, lo que indica que ya se conocía. Por otro lado, Armistead piensa que la historia se basa en la leyenda hagiográfica de Santa Dinfna, una mártir que murió por el deseo incestuoso de su padre (incipit en 1555 de origen sefardí). Sin embargo, este

romance ha sufrido mucha censura dado el tema escabroso que encierra (Atero, *Patrimonio* 2019).

A propósito de lo maravilloso en el Romancero, resulta interesante rescatar las palabras de Menéndez Pidal y, posteriormente, de Michelle Débax, quienes sostienen que los relatos populares en los que tienen cabida los romances atienden además de a la experiencia de comunicar, también a valores relacionados con una incipiente “necesidad humana de lo extraordinario y de lo maravilloso” (Débax 161), aunque “la predilección por lo misterioso y fantástico no lleva de ningún modo a la ficción de un mundo maravilloso” (Menéndez Pidal 77) y se admitan solo situaciones muy concretas donde interviene algún elemento sobrenatural —pues abunda principalmente el milagro asociado a santos.

Llegados a este punto, resulta interesante sacar a colación algunos datos de los romances de cordel —o también denominados pliegos de cordel o romances de ciegos—, no mencionados hasta el momento. Aunque bien es cierto que unas líneas más arriba se han arrojado algunas diferencias entre el Romancero viejo y el Romancero de la tradición oral moderna, cabe señalar que los pliegos de cordel proceden en su mayoría del siglo XIX, eran cantados por cantores casi profesionales y abordaban en su mayoría temas más macabros y truculentos que los tradicionales (Atero, “Algunos datos” 450). Resulta asombroso también, cómo en los romances recogidos en los años 80 ambos géneros convergen y son cantados por el pueblo de manera indistinta; no obstante, en función de la localidad en la que

se enmarquen son más abundantes las versiones de romances tradicionales o las de romances de cordel⁴ (451).

Esta diferenciación también se aprecia, por tanto, en las múltiples formas de abordar la muerte que tienen los romances. Pues si en el caso del romance del *Conde niño* o de *Delgadina* intervienen elementos más sutiles e incluso maravillosos, no ocurre lo mismo en el romance *Muerte del príncipe don Juan* donde tienen cabida actos más crueles como los que a continuación se relatan:

Ellos que estaban en esto, cayó en suelo desmayada;

no la fueron de volver nin con vino nin con agua.

Y le abrieron el vientre y de sus entrañas sacan

un niño como una rosa, parece un rollo de plata;

lu llevaron a su padre que la bendición le echara.⁵(Petersen 1909)

En esta línea de historias truculentas y macabras se encuentra también el romance *Casada de lejas tierras*, que constituye un romance patrimonial cuyos elementos moralizantes constatan el rechazo de la exogamia, pues según esta norma moral, las mujeres han de casarse cerca de su tierra y nunca lejos de la madre. Otro elemento clave y bastante recurrido en el Romancero es el de la mala

⁴ A este respecto, señala Virtudes Atero que en la localidad gaditana de Villaluenga recogió romances principalmente tradicionales absolutamente bellos y antiguos, mientras que en Torrealháquime (Cádiz) la mayoría de romances registrados contenían las historias más truculentas (Atero, "Algunos datos" 451).

⁵ Versión de Veneros (Asturias). Recitada por Irene Simón Posada. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en agosto de 1909. Se encuentra en el Archivo Colección de María Goyri-Ramón Menéndez Pidal. Publicado en Petersen, *Pan-Hispanic Ballad Project*, ficha no 2432.

suegra⁶, cuya crueldad condena a muerte a la *Casada de lejas tierras* al no querer asistirle en el parto:

Al entrar en el pueblo las campanas doblan

— ¿Quién se ha muerto, muerto?

— Una casadita de lejanas tierras

se ha muerto de parto por falta partera.

— No tengo más hijas, que si las tuviera

no las casaría en lejanas tierras.⁷(Petersen 1982)

Pero, a veces, la muerte también se trunca —que no solo la historia—, pues así sucede en el romance de *Elisada y el Conde de Monte Alvar*. A estas alturas, no es de extrañar que lo erótico-sexual sea tema, a veces clave y a veces tabú, en el Romancero, y que por estas causas los personajes incluso rocen la muerte como veíamos en *Albaniña*. El romance de *Elisada* aglutina sobremanera varios de los ítems más recurrentes en este género como lo son el trato de amores, la *mujer víctima*, el férreo castigo social y moralizante, así como la muerte —que en este romance no se llega a producir—:

Paseabase Elisada por sus altos corredores,

y el Conde de Monte Alvar, quiso tratarla de amores.

— Si quisieras Elisada aceptar a mis amores.

— No señor que soy muy niña, y lo sabrán en la corte.

⁶ Véase en anexos el romance de *La mala suegra*.

⁷ Versión recogida en Arcos de la Frontera por Virtudes Atero y Pedro Piñero. Publicada en Petersen, *Pan- Hispanic Ballad Project*, ficha no 3006.

—Juro la cruz de mi espada, juro la cruz de mi vida,
que no se ha de saber nada, ni en tu corte ni en la mía.

Y al cabo de nueve meses en el pueblo se decía
que el conde de Monte Alvar con la Elisada dormía.
Su padre que estaba oyendo desde la sala de arriba.

—¿Qué es eso de mi Elisada?, ¿qué es eso de la hija mía?

Que si eso fuera verdad yo viva la quemaría.

El castigo que la dio, eso Dios no lo da a nadie,
fue de meterla en un pozo, que se la pudra la sangre.

...

—Dime tu Elisada mía, ¿por qué te van a quemar?

—Por un beso que di al conde de Monte Alvar.

—¿Y por qué no escribes carta al conde de Monte Alvar?

—Sí señor ya se la he escrito, pero lo mismo me da.

de lejanas tierras por falta partera. que si las tuviera

—¿Por qué te va a dar lo mismo si a tus pies lo tienes ya?

Deténgase la justicia, la vara de la hermandad

que la Elisada es muy mía y me la voy a llevar.⁸ (Nuevo Mester, *El romancero*

13)

⁸ Este romance ha sido recogido por el grupo folklórico “Nuevo Mester de Juglaría” en su disco *El Romancero* (1971-2001), dedicado a la recopilación de romances y canciones antiguas de la provincia de Castilla la Mancha y buena parte de España. Recogemos este romance en el presente trabajo porque su configuración y fórmulas son de una gran belleza lírica. Anteriormente también lo interpretó el cantante de folk Joaquín Díaz, aunque era otra versión denominada *Romance de la Infanta seducida*.

Tal que así se suceden infinidad de romances, adscritos todos ellos a su propia *ars poética*, como señalan Virtudes Atero y Nieves Vázquez pues “el Romancero parece poseer una técnica precisa para empezar la historia, una técnica no impuesta de forma escolar, sino aprehendida inductivamente” (“La gramática” 38). Se despliega por tanto todo un proceso de recreación donde la conciencia de autoría ajena se mantiene —popularización del romance— o se pierde —tradicionalización— y se ponen en marcha una serie de mecanismos de apertura y variabilidad del texto, tanto en la diacronía como en la diatopía. De esta manera, se constituye una combinación infinita de variantes y versiones que siempre serán únicas y nunca conformarán, en sí y por sí, el romance verdadero u originario (Atero, “Patrimonio” 2019).

En la tradición oral moderna los romances han perdido su función noticiara como la tuvieron antaño, para dar paso a una expresión poética de lo íntimo, lo colectivo y, en multitud de ocasiones, lo femenino. No es tema baladí que el papel de la mujer en el género romancístico ha resultado ser determinante, pues se han constituido como “las cantaoras por excelencia de este tipo de relatos” (Atero, “Espacios” 9), donde también son protagonistas.

Así las cosas, es posible observar cómo los romances escogidos para este trabajo contienen la muerte como motivo, y además, la presencia femenina. Mujer y muerte constituye uno de los binomios asaz recurridos en el Romancero y que tantas composiciones de gran calidad poética han dado. Esta cuestión abre la veda a toda una reflexión en torno a la figura femenina en el Romancero, así como a la asociación de la muerte a las pasiones amorosas y por ende, a los espacios de lo femenino.

La muerte no espera a nadie, como se observa en los ancestrales ritos medievales. Cómo se muere en el Romancero resulta ser la explicación a cómo se vive; cómo es el vivir de un pueblo recreado en la colectividad poética que encierra un romance. Tanto va el cántaro a la fuente, tanto canta. Pero la cuestión primordial a la que hoy se debe de dedicar el pensamiento es en lo referente a evitar el olvido del Romancero, pues conllevaría la propia muerte de toda una expresión profunda e íntima que mucho tiempo ha vivió en la memoria de la colectividad de muchas épocas. “No se van los tiempos en balde, ni pasan ociosamente por nuestros sentidos, antes bien producen en nuestras almas efectos

Bibliografía

- Atero Burgos, Virtudes. "Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz." *Anales de la UCA*, no 2, 1985, pp. 441-53.
- . "Romancero de la Provincia de Cádiz." *Romancero General de Andalucía*, vol. 1, Fundación Machado, U de Cádiz, 1996.
- . y Nieves Vázquez Recio. "La gramática de los principios: primeras señas de identidad del romancero." *Estudios de Literatura Oral*, no. 2, 1996, pp. 38-61.
- . "Espacios y formas rituales de lo femenino en el Romancero Tradicional." *Estudios de Literatura Oral*, no. 4, 1998, pp. 9-22.
- . *Patrimonio Literario de Andalucía*. U de Cádiz, Cádiz, 2019.
- Bénichou, Paul. "Romances judeo-españoles de Marruecos." *Revista de Filología Hispánica*, no. 6, 1944, pp. 36-76; 105-38; 255-79; 313-81.
- Catalán, Diego. "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura." *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 159-186.
- Débax, Michelle. "Lo maravilloso en el Romancero Tradicional." *Draco*, no 3-4, 1991-1992, pp. 145-65.
- Deyermond, Alan. *La literatura perdida de la Edad Media castellana: Catálogo y estudio*. Vol. 1, U de Salamanca, 1995.
- Hipona, San Agustín de. *Confesiones*. 397-398 d.C., Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos* (tomo X). *Romances populares recogidos de la tradición oral* (Suplemento a la

“Primavera y flor de romances” de Wolf). Vol. 3. Librería de Hernando, Madrid, 1900.

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Espasa Calpe, Madrid, 1953.

Navas Ocaña, Isabel. “Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas.” *Revista de Filología Hispánica*, no. 2, 2008, pp. 325-51.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española*. Vol. 1. Cénlit, 2007.

Petersen, S. H. *Pan-Hispanic Ballad Project*, U of Washington, Página web.

Vázquez Recio, Nieves. “Una yerva enconada.” Sobre el concepto de motivo en el *romancero tradicional*. U de Cádiz, Fundación Machado, 2000.

Anexos

Muerte ocultada (6+6 pareados)

Fina n.º 5919

Versión de Albacete. Recitada por Dolores Useros López (51a). Recogida por Juana Marín Puche en marzo de 1979 (Colec.: Mendoza, F). Publicada en Campa 1998, VI.II.39b, p. 296.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
y viene corriendo por ver a su hijo.
--Cúreme usted, madre, estas cinco heridas,
que voy a entrar a ver la recién parida.--
--¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
--Yo estoy bien, don Pedro, ¿tú no vienes malo?
--Algo malo vengo, pero no hay cuidado
Al salir del cuarto don Pedro expiraba.
--¿Qué es ese ruido que hay en la cocina?
--Que han venido a verte, como estás parida.--
Tocan las campanas con mucha alegría
porque no se entere la recién parida.
Cuando ella se levanta y dice a su tía:
¿Qué traje me pongo para ir a misa?
--Ponte el traje negro, que te convendría.
Y al salir de misa todos la miraban:
--¡Qué viuda tan linda, que viuda tan guapa!--
Al volver a casa triste y afligida,
con un cuchillo se quitó la vida.
Tocan las campanas con mucha tristeza
porque ahora han muerto don Pedro y Teresa.

Muerte del príncipe don Juan (á-a)

Ficha n.º 2432

Versión de Veneros (Asturias). Recitada por Irene Simón Posada. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en agosto de 1909 (Archivo: AMP; Colec.: María Goyri-Ramón Menéndez Pidal). Publicada en Petersen-Web 2000. Texto. Reeditada en Petersen-Web 2000-2007.

--Villanueva, Villanueva, ¿qué se cuenta por España?

--La vida del rey don Juan, que está malito en la cama.

Cuatro doctores lu curan, los mejores de la España;
unos le curan con vino, otros lu curan con agua
otros, por no darle pena, dicen que su mal no es nada.

Ahora falta por venir el redentor de las almas,
ése le tomará el puslo le dirá cómo se halla.

--Muy malito está don Juan, la muerte tienes cercana.

Tres horas tienes de vida, hora y media ya pasada,
10 la una para desponer de las cosas de tu alma,
media para despedirte de las gentes de tu casa.

--Ahora llamen a mis padres, pa tan solo una palabra:

Padres, miren por mi esposa, que es niña y queda preñada;
de los dones que le di, padre, no le quite nada,
tampoco el anillo de oro que le di de enamorada.

--Tú se lu diste de oro, yo se lu daré de plata.

Y ellos que estaban en esto, entró la rosa temprana.

--¿Dónde vien, la mi esposa, tan sola y tan de mañana?

--Vengo de Santo Domingo, de oír misa de alba,
de rezar a Dios por ti, te levantes de la cama.

con los pies amarillitos y la cara amortajada;
tú te vestirás de luto, llorando desconsolada,
y te dirás pa la iglesia llorando desconsolada,
hallarás las calles tristes y las tus puertas cerradas;
luegu vendrá la justicia a pidirte las fianzas,
y non habrá quién te fíe, esposa mía del alma;
ya te fiarán mis padres, que a ellos te dejo encargada.--

--Luego me levanto, esposa, el lunes por la mañana,
Ellos que estaban en esto, cayó en suelo desmayada;
no la fueron de volver nin con vino nin con agua
Y le abrieron el vientre y de sus entrañas sacan
un niño como una rosa, parece un rollo de plata;
lu llevaron a su padre que la bendición le echara.
--La bendición de Dios Padre la de Dios Hijo te caiga;
si te crías para el mundo, serás príncipe de España,
y si no, te irás gozar de la bienaventuranza.--
¡Válgame Nuestra Señora! ¡Válgame la Madre Santa!

Mala suegra (á)

Ficha n.º 3241

Versión de Cangas de Onís (Asturias). Recitado por Ramona Iglesias (20a).
Recogido por José Amador de los Ríos, entre 1860-1865. (Archivo: AMP; Colec.:
Amador de los Ríos, J.; cinta: Ms. Rodrigo A., no. 33, pp. 161-67). Publicada en
SilAstur I 1999 (Juan Antonio Cid, ed.), pp. 106-7. Petersen, *Pan-hispanic ballad
project*, 2020.

Sentadita estaba Arbola en su barrido portal,
con la aguja de oro en la mano para la seda labrar.
La dan ganas de parir que la hacen derrodillar;
cuando llega la su suegra, más valiera no llegar:
--Si quieres parir, Arbola, vete para el Valledal,
que allí tienes padre y madre que de ti se dolerán;
de los dolores que tienes la mitad te quitarán.
--Si viene mi esposo, tía, ¿quién le ha de dar de cenar,
cebada para el caballo, carne para el gavilán?
--Si viene tu esposo, Arbola, yo le daré de cenar,
cebada para el caballo, carne para el gavilán
De la caza que él trajese la mitad te mandarán:
de las perdices lo menos, de las palomas lo más.--
Caminó, caminó Arbola, camino pa` el Valledal.
De noche vino su esposo cansadito de cazar.
--¿Dónde está mi espejo, madre, que yo me quiero espejar?
--¿Cuál espejo quieres, hijo, el de oro o de cristal?
Si quieres el de azabache también te lo puedo dar.
--No quiero el espejo de oro ni tampoco el de cristal,
ni tampoco el de azabache aunque me le quiera dar.
¿Dónde está mi esposa Arbola, que es mi espejo natural?
--A tu esposa doña Arbola de fuego la habían quemar;
a mí me trató de puta y a ti hijo de un capellán.
-- Allí hizo juramento con un arido puñal:
no comer pan de manteles en sin saber la verdad.

Se bajó para la cuadra y se montó en el ruán;
caminó camino Alforgo, camino pa el Valledal.
Rodeó las siete esquinas sin que pudiera entrar;
de las siete para las ocho una doncella asomar.
--Albricias, caballero, que ya me las puede dar,
que doña Arbola ha parido, tiene un niño muy galán.
--Diga usted a doña Arbola que pronto se baje ya,
que si no baja por buenas por malas ha de bajar.
Doña Arbola lo ha oído de altas torres donde está
y bajándose a la puerta echaron los dos a andar.
Anduvieron siete leguas sin una palabra hablar.
--¿Cómo no me hablas, esposa, como me solías hablar?
--¿Cómo quieres que te hable si no puedo respirar?

Los campos por donde voy bañados en sangre van.
-- Encontraron una ermita que llamaban de San Juan;
allí pidió confesión, que se quería confesar.
Confesó y después murió, y el niño comenzó [a] hablar:
--Dichosa de la mi madre que para los cielos va
y mi abuela en los infiernos se estará quemando ya,
y la dicha de mi padre no sabemos donde irá.
¡Oh, desgraciada de mí, que voy a la oscuridad!