



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„La mujer en el Romancero.

Un análisis de la contribución femenina en la
transmisión oral de los textos“

verfasst von / submitted by

Elif Taluk

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Geschichte,
Sozialkunde, Polit. Bildg, UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich alle jenen meinen Dank aussprechen, die zur Entstehung der vorliegenden Diplomarbeit beigetragen haben.

Meinem Betreuer Ao. Univ. Prof. Dr. Peter Cichon danke ich für sein Interesse an der Forschungsfrage und sein Vertrauen in meine Arbeit. Seine fachliche Unterstützung und die daraus resultierenden Denkanstöße waren für das Verfassen dieser Diplomarbeit von großer Bedeutung.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie, vor allem meiner Mutter Yildiz Puyan, die es mir ermöglicht hat zu studieren. Bei jeder kleinen oder großen Entscheidung konnte und kann ich mit ihr an meiner Seite rechnen. Im gesamten Verlauf meines Studiums hat sie für einen starken emotionalen Rückhalt gesorgt und mich mit ihrem liebevollen Wesen und ihren aufbauenden Worten stets begleitet.

Meinen Freundinnen und Freunden danke ich für die zahlreichen Momente, die meine Studienzeit in vieler Hinsicht bereichert und verschönert haben; seien es die interessanten Gespräche, der gegenseitige Austausch oder der wertschätzende Umgang miteinander. Ihr offenes Ohr und die mir entgegengebrachte Geduld waren eine unermessliche Unterstützung.

Agradecimientos

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que me han ayudado y acompañado durante el desarrollo de este trabajo.

Debo agradecer de manera sincera y especial a la profesora Virtudes Atero Burgos por aceptar la realización de esta tesina bajo su dirección. Su capacidad para guiar mis ideas, su apoyo y su confianza en mi trabajo han sido un aporte de un valor infinito. Le agradezco también el haberme facilitado los medios necesarios para llevar a cabo todas las actividades propuestas.

Durante el estudio en Cádiz conocí a personas muy especiales que enriquecieron mi estancia en el extranjero, entre otras a José Manuel. Quiero darle las gracias por la corrección del trabajo, por el interés mostrado y su importante apoyo. No cabe duda que su participación ha enriquecido la tesina realizada, y además, ha significado la consolidación de una amistad.

Por último, quiero expresar mi más cordial agradecimiento a todas las personas de la Asociación Beatriz Pacheco que se comprometieron a hacer una entrevista conmigo. Quiero darles las gracias por haberme permitido escuchar sus historias personales, por la disponibilidad y la sinceridad recibida que posibilitó la realización de este trabajo.

Índice

1. Introducción	1
1.1. Justificación y objetivo del trabajo	1
1.2. Hipótesis de partida	2
1.3. Metodología	2
2. Acercamiento teórico al género.....	4
2.1 Historia del romance	4
2.1.1 <i>El Romancero viejo</i>	4
2.1.2 <i>El Romancero de la tradición oral moderna</i>	7
2.1.3 <i>Siglo XX: Trabajos recolectores</i>	7
2.2 Tradición oral	9
<i>Criterios de la tradición moderna</i>	12
2.3 Geografía del romance	13
<i>Andalucía: la zona más innovadora</i>	14
2.4 Variabilidad	15
2.4.1 <i>Cambios diacrónicos</i>	16
2.4.2 <i>Cambios diatópicos</i>	17
2.4.3 <i>Estructura narrativa</i>	19
2.4.4 <i>Recursos léxicos y verbales</i>	21
2.4.5 <i>Resumen del análisis teórico</i>	22
2.5 Transmisores del romance	24
3. El predominio femenino.....	25
3.1 El retrato físico de la mujer	27
3.2 Los espacios y ocupaciones femeninas.....	32
3.3 Los papeles temáticos	38
3.3.1 <i>Mujeres víctimas</i>	40
3.3.2 <i>Mujeres virtuosas</i>	43
3.3.3 <i>Mujeres transgresoras</i>	46
3.3.4 <i>Mujeres malvadas</i>	50
4. La investigación de campo.....	54
4.1 Descripción de campo	54
4.2 La búsqueda de informantes.....	56

4.3 Entrevista guiada	58
5. Análisis.....	62
5.1. La vía de aprendizaje.....	62
5.2. El uso actual de romances	64
5.3. La transmisión de la tradición.....	66
5.4. La voz femenina.....	69
5.5. Papel de la mujer.....	72
5.6. Adaptabilidad	75
5.7. Perspectiva para el futuro.....	78
6. Conclusión	80
7. Resumen en alemán	83
8. Bibliografía.....	87
9. Apéndice	
El corpus de romances	
Análisis según Mayring	
Abstract	
Curriculum Vitae	

1. Introducción

1.1. Justificación y objetivo del trabajo

Durante el semestre de estudiante en Cádiz entré en contacto con el tema del Romancero por haber cursado la asignatura *Literatura hispánica de tradición oral*. Con el tiempo creció el interés por la poesía oral y el deseo de ahondar en la temática. En relación a esto, me llamó la atención el papel significativo de la mujer tanto en su descripción literaria como en su función de transmisora de esta manifestación poética.

Por lo cual, el objetivo general de este trabajo consiste en realizar un estudio de los romances que se transmiten oralmente, con un enfoque a la mujer, precisamente porque parece una figura fundamental en el panorama de la literatura de tradición oral. Partiendo de la idea de que la transmisión de romances a lo largo de varios siglos se debe a la estructura abierta de los textos y a su capacidad de adaptarse a la realidad social en que se produce, llego a la siguiente pregunta de investigación:

¿En qué medida existe una identificación de las transmisoras actuales con el papel de la mujer que contienen los romances de tradición oral?

La estructura del trabajo está formada por distintos capítulos, comenzando con un acercamiento a una definición del género para aclarar el sujeto de estudio. Referente a esto, se presentará los aspectos relevantes como el desarrollo histórico de los textos romancísticos y el concepto de la literatura oral, comparándolo con la transmisión escrita. En el siguiente paso se tematizará la distribución geográfica de los romances para ilustrar las modificaciones surgidas. Abordando la variabilidad se mostrará una división en los cambios diacrónicos y los cambios diatópicos. A continuación, se tratará el factor de los transmisores que introduce el componente femenino de los textos romancísticos.

El siguiente capítulo consta de una descripción y un análisis descriptivo de las mujeres que protagonizan el romancero andaluz. En primer lugar se presentará la fisonomía del personaje femenino, cuya descripción selectiva se debe mayoritariamente al ojo masculino. Después se dedicará al estudio de los espacios y ocupaciones femeninas para situar a la mujer en su entorno habitual. La siguiente parte se ocupará de los distintos papeles temáticos que desempeñan las mujeres, distinguiendo entre cuatro categorías, a saber: *víctimas, virtuosas, transgresoras y malvadas*.

Después de revelar varios aspectos de esta manifestación poética, refiriéndose sobre todo al mundo femenino, en el siguiente capítulo del trabajo, se tratará la relación entre la base teórica del género y la perspectiva individual de transmisores actuales. Para averiguar la vida de los informantes que representan el último vínculo de la cadena de transmisores de la poesía oral, se realizó un estudio cualitativo.

Referente a esto, se presentará el procedimiento de la investigación, empezando con la descripción de campo y la búsqueda de los informantes. A continuación, se tematizará en detalle el método elegido y las preguntas preparadas para la entrevista.

El último capítulo se dedica a los resultados de la investigación de las entrevistas y compone de siete bloques temáticos. Al final se encuentra un resumen de las declaraciones claves en cuanto a la pregunta de investigación y en cuanto a la hipótesis formulada.

1.2. Hipótesis de partida

La primera hipótesis de la que parto estriba en la consideración de que las mujeres que todavía conservan el saber de los romances que se transmiten oralmente no son conscientes de su propio papel como transmisoras de roles tradicionales.

En este sentido, creo que las portadoras femeninas no se han ocupado del victimismo que corresponde al papel más extendido de la mujer en el nivel temático.

Indudablemente existe una reducción en la transmisión oral de los textos romancísticos por distintas razones, entre otras por el cambio de las circunstancias de la vida. Reflexionando sobre este factor, formulo la segunda hipótesis, que la disminución de las narraciones se produce en parte por la falta de actualización del contenido y así, pienso que los romances apenas reflejan la realidad social en que viven sus transmisores actuales.

1.3. Metodología

Para este trabajo, se ha utilizado de la totalidad de publicaciones sobre el género romancístico, aquellas fuentes que se refieren al mundo general de la literatura de corte tradicional, el fenómeno de la oralidad, así como textos dedicados a la visión de la mujer en la literatura.

Con relación a esto, destacan las observaciones del filólogo Diego Catalán cuyos estudios se tratan en gran parte sobre los criterios de la tradición oral moderna. Las obras de Virtudes Atero Burgos han posibilitado, por una parte, el enfoque a la zona de Andalucía y, por otra parte, su recolección de romances en el *Romancero de la provincia de Cádiz (Romancero general de Andalucía, I)* ha sido el corpus utilizado.

En la primera parte del trabajo se encuentra un estudio descriptivo que analiza los elementos característicos de los textos romancísticos y el componente femenino en el repertorio de esta manifestación literaria. Dentro de este contexto, se ha intentado que los ejemplos seleccionados para la ilustración de lo femenino en el mundo del romancero sean lo más representativos posibles.

Para comparar la teoría con la realidad social de los transmisores, se realizó una investigación de campo en Arcos de la Frontera. El método elegido ha sido la entrevista guiada (Leitfadeninterviews), que según el concepto de Philipp Mayring, contiene preguntas abiertas para que los sujetos interrogados actúen como expertos en su materia. Para el procedimiento de evaluación se ha utilizado el análisis cualitativo de contenido (Qualitative Inhaltsanalyse), también de Mayring, que consiste en la reducción del material hasta llegar a los mensajes claves con respecto a la pregunta de investigación.

2. Acercamiento teórico al género

Las investigaciones sobre el romancero como género son numerosas y no es fácil llegar a formular una definición del mismo que complazca a la mayoría de los estudios.

En una primera aproximación a una definición de esta manifestación poética, lo determinante es que se trata de poesía narrativa no estrófica, de versos octosílabos con una sola rima asonantada en los versos pares. Así que, por una parte, es la reducción a una estructura formal lo que permite reconocer un romance entre otras obras en verso, el rasgo básico para que haya romance. Por otra parte, existe la definición en cuanto al referente, ordenando la gran diversidad de romances en subclases. Dentro de este contexto se distinguen aspectos como la historia del género (romances tradicionales, juglarescas, medievales etc.), la geografía (Andalucía, comunidad sefardí, Asturias etc..) la autoría, la función (de siega, de baile) y el estilo. (Débax 1982, 4-7)

Con la intención de aclarar el término tratado se observarán paso a paso las distintas categorías relevantes, empezando con el desarrollo histórico del género.

2.1 Historia del romance

Tematizando la historia del género se puede diferenciar entre el *romancero viejo* y el *romancero de la tradición oral moderna*, refiriéndose con el primer término a la época hasta el siglo XIX y con el segundo a la temporada a partir de ese siglo.

2.1.1 El Romancero viejo

Todavía se sabe poco sobre cómo y cuándo nacieron los romances, lo único indudable es su origen medieval.

El texto más antiguo conservado que da fe de esto, está anotado en un cartapacio manuscrito de un estudiante mallorquín, Jaume de Olesa, con fecha de 1421. (ibíd., 10)

Se supone que los romances en sus orígenes, eran fragmentos separados de los cantares de gesta, en los que se había desarrollado el elemento novelesco. Durante un buen período de tiempo, los poemas épicos y los romances de ellos derivados, tuvieron que convivir. Con el cambio del gusto de las gentes, nacieron otros romances de asunto histórico y novelesco relacionados con hechos coetáneos. A lo largo de los años recibirían influencias de otras fuentes poéticas, como, especialmente, de las baladas europeas con las que tanto tienen en común, que añadieron al romancero una modalidad lírica, empezando a fijar determinadas formas métricas. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 12)

Muchos romances, llamados históricos o fronterizos, aluden a las guerras de frontera contra los musulmanes, y narran hechos históricos, cuya fecha es más o menos fácil de establecer. También se llaman a esos romances noticieros por la función que ocupaban como medios de divulgación. (Débax 1982, 12)

El siglo XVI fue la época de mayor esplendor del romancero por distintas razones. Por un lado, eran cantados por el pueblo, editados por los estudiosos y compuestos por los autores más representativos de la época. Por otra parte, en todo el siglo XVI, los romances habían encontrado un modo rápido y económico de difusión mediante los pliegos sueltos.

En cuadernillos de cuatro hojas, con unas tiradas generosas de millares de ejemplares, vendidos por ferias y mercados a precios ínfimos, los romances se difundieron en las alas ligeras de estos pliegos por toda la península y traspasaron las fronteras europeas. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 14)

Dentro de la gran actividad editorial destaca la colección *Cancionero de romances* de un librero de Amberes, Martín Nucio, de mitad del siglo XVI. Su libro, de pequeño tamaño, fue posiblemente bien acogido por corresponder a una necesidad y a los gustos del público. (Débax 1982, 17)

El prólogo de esa obra contiene mucha información acerca de cómo trabajó él y, sobre todo, de la influencia mutua de la tradición oral y la escrita de los romances. Por una parte, él no se presenta como mero impresor, ni como autor, sino más bien como compilador de la colección. Por otra parte, Martín Nucio deja bastante claro que había utilizado tanto fuentes escritas como la propia tradición oral, exponiendo:

He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia [...] Y no niego que en los que aquí van impresos habrá alguna falta, pero esta se debe imputar a los ejemplares de adonde los saqué [...] y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar dellos perfectamente. (Díaz-Mas 2008, 123)

El éxito de los libros de romances hizo que las canciones no estuviesen sólo vivas en la tradición oral o en pliegos sueltos o presente en manuscritos de uso personal, sino en las bibliotecas de los lectores cultos de la época. Sin duda, esto favoreció el origen de un fenómeno que se ha dado en llamar el *romancero nuevo*.

A partir de la década de 1580, y a lo largo de todo el siglo XVII, el romance entró, como una forma métrica más, en la polimetría de la comedia nueva. Estos romances también se consideraron nuevos por incluir otros temas y por ser obra de los mejores poetas españoles del llamado Siglo de Oro, como Lope de Vega o Luis de Góngora. (ibíd., 125)

El prestigio supuso al mismo tiempo el inicio de la decadencia del género poético, porque los viejos temas romancísticos ofrecían ya pocas respuestas válidas para la colectividad nacional. Por lo cual resultó que los arcaicos temas heroicos sirvieron en los círculos más cultos de burla, hasta el punto que se puso de moda el romance burlesco. Lo más cultos se distanciaron de los pliegos sueltos por considerarlos demasiado vulgares y se hizo irreversible una discrepancia entre la poesía culta de minorías y la poesía tradicional transmitida en pliegos o por la canción oral. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 16-17)

Desde la segunda mitad del siglo XVII y durante siglo y medio el romancero empezó a refugiarse en la memoria popular, tanto que el setecientos se configura como la centuria más pobre en la historia del género. Sobre todo en medios rurales, los romances tradicionales seguirían cantándose, de no ser así, no hubieran pervivido hasta la actualidad. Prácticamente, sólo los ciegos callejeros vendían y cantaban los pliegos. Por lo tanto, a esos romances se les llamó *de ciego* y, como los folletos se mostraban para la venta en puestos, atados con cuerdas, se les denominó *pliegos de cordel* o *romances de cordel*. (ibíd., 18)

Mencionados los romances de pliego de cordel, parece esencial subrayar la forma de conservación de los textos, que han sido memorizados, sobre todo, por individuos de comunidades rurales. Muy frecuentemente eran analfabetos, capaces de conservar los versos en su memoria, tras haberlos oído cantar o relatar. Lo importante es que no forman parte de la poesía tradicional, sino que son popularizados. Diego Catalán, que es uno de los investigadores más importantes en cuanto a los estudios actuales del Romancero, describe su diferencia con los poemas tradicionales orales de la siguiente manera:

Son [los romances de pliego de cordel] importaciones procedentes de la cultura ciudadana burguesa, por más que sus autores los hayan producido pensando en destinatarios populares. A diferencia de los poemas de tradición oral, no están sujetos a reelaboración al pasar de memoria en memoria; los únicos cambios son deformaciones de lo difícilmente comprensible y olvidos, sus transmisores no los hacen poemas propios mediante el juego creador de la variación. (Catalán 1997, 334)

2.1.2 El Romancero de la tradición oral moderna

Este romancero vulgar, que fue criticado e incluso prohibido en la centuria anterior, se siguió extendiendo con la misma fuerza y popularidad en el ochocientos del siglo XIX. Lo más llamativo que se registró en este siglo no es la actividad creadora del Romancero, sino el redescubrimiento de los romances antiguos por la clase culta. (Débax 1982, 34)

El primer hallazgo oral tuvo lugar en el año 1825 en un cárcel de Sevilla, cuando Bartolomé José Gallardo, un erudito acusado de liberal, compartía celda con dos gitanos de Marchena, Curro el Moreno y Pepe Sánchez, que le cantaron los primeros romances de la tradición oral de que se tenía noticia desde el siglo XVII. (Atero Burgos 1996a, 17)

Así que, en general, el silencio del género no iba a durar mucho y al mismo tiempo que este descubrimiento se extendía por la península, apreciados estudios europeos fijaban su atención en el romancero hispánico. El Romanticismo había triunfado por toda Europa y la poesía popular alcanzaba rápidamente gran prestigio. El romancero fue valorado como la poesía popular más rica del mundo, en la que se manifestaba con fuerza la espontaneidad poética del pueblo español. Para los románticos, los romances viejos eran la producción de todo un pueblo, una poesía natural, primitiva y anterior a la poesía artística. Su teoría tradicional consistía en la idea de que la poesía popular vivirá oralmente entre el pueblo hasta su modificación por poetas del oficio. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 18-19)

A lo largo de la historia de la recolección del romancero oral en el siglo XIX la actitud dominante frente a los textos encontrados no fue demasiado rigurosa, los editores-colectores no dudaron en “mejorar” los textos encontrados. Después de varios siglos de vida soterrada en estado latente, fue en Andalucía donde se inició la documentación del romancero de la tradición oral. (ibíd., 22)

2.1.3 Siglo XX: Trabajos recolectores

Para completar la breve historia del género hay que mencionar las actividades fundamentales de Ramón Menéndez Pidal quien abrió una nueva etapa en el estudio del romancero.

A principio del siglo XX María Goyri y M. Pidal reunieron una impresionante colección de textos romancísticos de la tradición oral moderna que eran recogidos personalmente o a través de corresponsales y colaboradores.

El momento decisivo que fijó el comienzo para la gran exploración del romancero fue cuando en mayo de 1900 oyeron de boca de una lavandera de Burgo de Osma distintos romances con los que solía acompañarse mientras lavaba en el río. (ibíd., 28)

Con respecto a los estudios romancísticos del siglo XX, el año 1954 desempeñó un papel importante por la fundación del Seminario Menéndez Pidal, con carácter de organismo interfacultativo dependiente de la Universidad Complutense de Madrid. Allí se van conservando los distintos textos recopilados por los investigadores de todo el mundo. Mientras se llevaba a cabo la actividad editorial, se continuaba la recolección que tomó nuevo empuje en los años 70. Por lo cual, la labor que inicio Ramón Menéndez Pidal se ha venido completando a lo largo del siglo XX sin interrupciones destacadas, y los estudios en este campo de la poesía tradicional y las zonas estudiadas, han aumentado notablemente. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 29-32)

Por una parte, el conocimiento de las miles de versiones modernas obligó a M. Pidal a enfrentarse con los romances antiguos y al mismo tiempo a defender la importancia de una consideración integral del Romancero con el objetivo de sumar el testimonio de las versiones modernas a los textos impresos en los siglos XVI y XVII, y a las noticias y citas conservadas en manuscritos antiguos. Por otra parte, la tradición oral moderna le ayudó comprender y demostrar el funcionamiento de la tradición antigua en sus aspectos creativos.

Como filólogo romanista y medievalista sus intereses científicos le llevaron a destacar la tradicionalidad de los textos transmitidos de generación en generación. (Catalán 1997, 11-12)

En consecuencia, M. Pidal aclaró que el criterio fundamental para definir el romance no se limitaría solo a la forma métrica, de octosílabos asonantados, sino que, más bien sería el carácter poético de la composición, es decir, el romance había que entenderlo como un poema épico-lírico destinado al canto, sea popular o tradicional. (Salinas 2000, 153)

Su estudio, en cuanto a la diferencia entre la poesía popular y la poesía tradicional, incluyó pensamientos esenciales para el análisis de la influencia mutua de la literatura escrita y oral que se tratará más adelante.

M. Pidal defendió la idea de que todo poema procede, en sus orígenes, directamente de un autor individual por lo que empezaba siempre siendo poesía artística. Según él, el poema podía quedar limitado a un pequeño círculo de lectores u oyentes, con lo que perdurara como tal, poesía artística. También solía ocurrir que por sus particularidades especiales se divulgaba por un número mucho mayor de receptores, y así, permanecía en el gusto del pueblo durante bastante tiempo. Cuando el pueblo lo difundía y repetía sin perder la conciencia de que se trataba de un poema con autoría precisa y ajena, y lo repetía sin alterarlo o rehacerlo, se convertía en poesía popular.

Pero solía ocurrir, que el pueblo olvidaba su autoría ajena y lo incorporaba a su tesoro cultural, modificándolo para adaptarlo a sus propios gustos, a sus propias convicciones éticas, a su presente, entonces, se trataba de poesía tradicional. El elemento esencial de la tradición no se reducía exclusivamente a la recepción o aceptación de una poesía por el pueblo, sino que estaba en la reelaboración de la poesía por medio de variantes. Cuando se habla del carácter anónimo de la poesía tradicional, se hace referencia, por una parte, al aspecto de que se ha olvidado su autoría y, por otra, a que el poema es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan. Según esto, las personas que transmitían estos versos eran transmisores y a la vez autores que conservaban la tradición, renovando y reelaborando los romances. Así se subraya el aspecto atemporal del término tradicional, a la vez que se demuestra que la poesía tradicional puede darse en cualquier época. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 26)

El análisis del desarrollo histórico y la digresión sobre la poesía popular y tradicional posibilita el intento de una presentación del sistema de clasificación del romancero, cual distingue los siguientes categorías:

- Romances tradicionales
- Romancero infantil y canciones narrativas afines
- Romancero sacro-tradicional
- Romance de ciegos popularizados
- Romances de pliego de cordel

(ibíd., 41)

2.2 Tradición oral

Con el romancero se puede ejemplificar bien la coexistencia e interacción de la transmisión oral y la escrita, lo que también se observa en el desarrollo histórico del género.

Dentro de este contexto, parece importante referirse a los primeros editores de romanceros en el siglo XV y XVI, quienes fijaron el texto al poner por escrito, al tiempo reconocían la oralidad del mismo diciendo que lo habían recogido de las voces populares y que lo habían modificado. (González 2005, 229)

Hay que tener en cuenta que la transmisión oral y la transmisión impresa o escrita han mantenido historias paralelas y épocas cruciales.

El proceso de transformación de un romance de la forma escrita a la oral es un paso complejo y puede durar cientos de años. Los resultados reflejarán las distintas fases en que se encuentra el romance en las diferentes comunidades y los momentos en que se está dando. En el fondo, se trata del traslado en el tiempo del complejo lingüístico, poético y social. (Salazar 1996, 264)

Bruce A. Rosenberg se refiere en el siguiente artículo a la diferencia entre la tradición oral y la escrita, subrayando la capacidad de incluir e incorporar diversos elementos de una cultura en la transmisión oral y el carácter fijo e inflexible de las letras impresas:

All of the verbal elements in culture-literate and non-literate, but especially the latter-are transmitted by a long chain of interlocking face-to-face conversations between members of the group. All beliefs and values are related orally, face-to-face, and are held in human memory. Writing, and other components of a material tradition, are ideal for preserving data, but do not lend themselves so cogently to the assertion of a culture's values. Oral traditions are both more specific and less ambiguous communication, because the speaker reinforces his or her specificity of meaning with gesture, expression, intonation, and so on, and various self-correcting mechanisms of which fixed print is incapable. (Rosenberg 1987, 75-76)

Para entender cómo una literatura se transmitía sobre todo oralmente hay que ponerse en la mentalidad de una sociedad tradicional, en la que la transmisión oral de conocimientos tenía más preponderancia que en la sociedad actual. Una buena parte de la sabiduría popular se transmitía oralmente. De hecho, las canciones pervivieron durante siglos porque tenían una función en la vida de las personas que las memorizaban. Poner estos romances por escrito no era algo habitual, sino ocasional. Cuando alguien copia un texto por escrito, normalmente pretende reproducir ese modelo y naturalmente comete errores al copiar. Lo importante es que el texto copiado continúe como algo fijo e invariable, que puede ser leído y releído por la gente. En cambio, en la transmisión oral el texto se transforma en un sistema que varía continuamente de forma y de tamaño. (Díaz-Mas 2008, 115-116)

Este proceso de continua recreación del texto es un elemento fundamental que resalta en las obras de Diego Catalán en cuanto a la estructura abierta de los romances:

Cada versión de un romance es una estructura, pero no una estructura autónoma ni cerrada, sino una estructura tradicional, abierta, y no cabe dejar la sombra su peculiaridad de ser una manifestación fugitiva de un solo poema de tradición oral creado mediante la colaboración sucesiva de múltiples cantores-autores, generacional, cultural y artísticamente diversos. (Catalán 1973a, 159)

La esencia de la poesía tradicional consiste, según Catalán, en el juego combinado de dos tendencias de signo contrario, a saber, la renovación continua de los textos heredados mediante múltiples iniciativas independientes y la memorización selectiva de motivos, variaciones o versos creados en el pasado y que la colectividad se satisface en recordar. (ibíd., 162)

La investigadora Mercedes Díaz Roig comparte una opinión parecida y, según ella, el romance estaba sometido también a dos fuerzas, a saber, la conservación y la renovación, que se llevan a cabo en las diferentes versiones de un poema. Por un lado, la conservación permite que un texto permanezca en la memoria colectiva durante años y aun siglos, pasando de boca en boca; por otro, existe también un deseo de renovar y mejorar lo que se posee, y esto da lugar a las variaciones que van reformando los textos y cambiándolos poco o mucho. (Díaz Roig 1981, 33)

De aquí se deduce que una colectividad es capaz de memorizar y guardar un poema durante siglos y de transmitir algunos de sus versos durante más de cuatrocientos años. Lo interesante dentro de este contexto, es tener presente la capacidad de la misma colectividad de olvidar de una manera no menos extraordinaria el texto del poema memorizado.

A este respecto, dice Diego Catalán:

Esta capacidad de olvido es algo que no debemos malinterpretar. Evidentemente, no se explica por una incapacidad de la memoria colectiva para retener un largo relato versificado, pues los textos modernos recogidos de la tradición oral tienen como media un número de versos prácticamente igual al que tenía el texto antiguo. El “olvido” no es otra cosa que la capacidad recreadora de la tradición oral. (Catalán 1973b, 197)

Criterios de la tradición moderna

El estudio de la tradición oral y escrita muestra que los romances como creaciones literarias merecen un examen detenido. Como poemas tradicionales su singularidad se reduce, sobre todo, al hecho de que su carácter de textos memorizados los hace abiertos en sus significantes y en sus significados. Como criterios para determinar el romancero de la tradición oral moderna, Diego Catalán señala unos factores importantes:

➔ Criterio de tradicionalidad

Primero, se consideran tradicionales aquellos textos que, al ser memorizados por continuadas generaciones de transmisores de cultura tradicional se han ido adaptando al lenguaje y a la poética de la literatura tradicional, cambiando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, la estructura narrativa, el lenguaje figurativo y la ideología del poema heredado. Aunque el poema sea dicho o cantado por una persona iletrada, si el texto procede de un libro o de una hoja volandera y no está alterado creativamente por el juego de las variantes, no se considera como un romance tradicional.

Así, que el criterio se justifica en que el texto permanece fiel al heredado, al modelo memorizado, sin que la intertextualidad se cruce de forma creativa en el proceso de adquisición del texto.

➔ Criterio de modalidad del relato

Los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como si ocurriera nuevamente ante la vista del auditorio, en cambio, los romances de ciego exponen los hechos informando de lo pasado, sin dar mas importancia a la dramatización.

➔ Criterio de funcionalidad

El criterio anterior muestra que el romance tradicional es una historia narrada y lo que en él se cuenta es considerado como la presentación fragmentaria de la realidad. La historia goza de autonomía significativa, donde el narrador o la narradora generaliza la enseñanza que de aquella escena particular se puede extraer, de forma que el interés permanece en base a la universalidad de lo individual. También ocurre que, en determinados casos, el canto de romances tradicionales se formaliza y el acto de emisión del texto se hace dominante, respecto al contenido literario del mismo. (Catalán 1997, 27-31)

2.3 Geografía del romance

En la vida de un romance, la relación entre el texto y la zona geográfica es un elemento fundamental, porque ilustra las modificaciones y adaptaciones surgidas en el mismo en el proceso de su transmisión tradicional.

Con respecto a los regiones romancísticas de la actualidad se observa que el mapa peninsular está distribuido en dos grandes zonas, a las que se añaden las no peninsulares. Por lo tanto una distribución geográfica general de los romances quedaría de este modo:

1. Zonas peninsulares:
 - a.) Sureste: Andalucía, Badajoz,
 - b.) Zona Central: Levante hasta el Ebro, Bajo Aragón hasta los Pirineos, Castilla la nueva Regiones vacilantes: Salamanca, Sur de Zamora y Cáceres
 - b.) Norte: León, Castilla la Vieja, Galicia, Asturias, Santander, Alto Aragón y Cataluña, Regiones vacilantes: Avila, Soria, Logroño
 2. Islas Canarias
 3. América hispánica
 4. Zonas sefardíes: Marruecos, Oriente mediterráneo y enclaves de la UE.
 5. Portugal: zona continental, zona insular y Brasil
- (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 35)

En general, la zona noroeste se caracteriza por ser fiel a la esencia poética primitiva. Es decir, que por ejemplo Asturias destaca por conservar versiones más completas, y también, por un gran cuidado moral en sus textos. Dentro de esta zona, Cataluña ofrece versiones más ricas en detalles ornamentales y en elementos líricos. En cuanto a las características sobresalientes, Canarias es bastante similar a la región noroeste, aunque no forma parte de la Península. También en Portugal se han guardado romanceros de manera conservadora. (ibíd., 36)

Los versiones sefardíes se distinguen por su cualidad arcaica y, tanto el interés por la cultura como por la lengua y la poesía tradicional de los judíos españoles ha aumentado desde los años 50, lo que ha posibilitado una exploración intensiva y metódica en cuanto a la tradición del Norte de África y oriental. (Armistead 1973, 23)

Otra zona conservadora es América latina, hasta el punto que no es infrecuente hallar versiones de romances considerados raros en la Península Ibérica. Allí, la apariencia del romancero tradicional está documentada desde la llegada de los conquistadores españoles.

Existen varios documentos textuales de cronistas e historiadores, que muestran que tanto los romances históricos como los caballerescos y novelescos comienzan a aparecer gracias a las personas que se fueron al Nuevo Mundo. La época de la conquista corresponde al periodo de mayor difusión del Romancero. Mientras en la Península ibérica del siglo XVII, la moda del romancero tradicional fue sustituida por la del romancero nuevo, por lo que ciertas clases sociales dejaron de lado los relatos tradicionales, los colonizadores, que eran de clases humildes representaban una gran parte de los que llegaban a América latina, los siguieron transportando a tierras americanas, porque el romancero era parte esencial de su bagaje cultural. Hasta la actualidad se han encontrado romances tradicionales en diecisiete países americanos. Los únicos países en que no hay constancia del romancero son Paraguay, Bolivia y Honduras. Más tarde, en los años 40 del siglo XX, la emigración masiva de los republicanos españoles ayudó también a la difusión de textos. (Díaz Roig 1989, 651-653)

En oposición al norte conservador, la zona sureste se caracteriza por ser la más innovadora y, sobre todo, Andalucía que destaca como el lugar central de esta extensa zona. Realizaré un análisis mas detallado de esta región para ilustrar su papel significativo respecto al estudio del género en la actualidad y a la investigación de campo.

Andalucía: la zona más innovadora

Como he mencionado antes, los primeros informantes con nombre propio de los estudios romancísticos son andaluces.

A partir de 1930 Andalucía empieza a ser sobrepasada por las otras regiones, cuyos textos se van recogiendo en varias publicaciones en las que se da a conocer su riqueza romancística. Así que, el sur entra en una época de semiolvido, sólo tratada de modo esporádico por estudios y publicaciones muy parciales. Partiendo de la iniciativa del profesor Manuel Alvar comienza una nueva era en los trabajos del romancero de Andalucía oriental a partir de 1948. Alvar, acompañado de un grupo de investigadores malagueños, inicia una recolección de textos de modo más sistemático y con unos planteamientos metodológicos bastante precisos. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1989, 464)

En los años 80 se forman diversos grupos de recolectores y, especialmente, hay que realzar la creación de la Fundación Machado, que nace con el objetivo básico de la recolección y estudio de la cultura tradicional andaluza. (Atero Burgos 1996b, 40). De las investigaciones de campo se deduce que los rasgos característicos y el repertorio de los romances andaluces consta básicamente de romances tradicionales, vulgares y romances de ciego, según lo que los encuestadores encontraban con más frecuencia por los pueblos de Andalucía.

En cuanto a los temas lo que interesa a la gente del sur son los temas novelescos, relatos que ofrecen unas actitudes determinadas ante situaciones concretas, comportamientos paradigmáticos que se inscriben dentro de una moral común, como historias de infidelidad, incesto, violación, soledad de la joven casada y muchas más. Hay una carencia de temas históricos antiguos, pero, en cambio, el romancero que se canta en Andalucía es rico en asuntos religiosos, sobre todo los relacionados con la Navidad. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1989, 466-467)

En general, la originalidad del romancero andaluz se muestra más bien en la forma en que las baladas se actualizan, y en cómo se cantan. Las versiones se presentan más innovadoras, lo que conlleva la simplificación de los textos. Por un lado, los romances reducidos dificultan la producción de variantes significativas y, por otro, les permite resistir mejor el paso del tiempo. En definitiva, la esencia del repertorio andaluz, se basa en la modernización y la reducción, situando al romancero como el campo de la poesía tradicional andaluza más extendido. (ibíd, 471)

Observando la difusión de los romances en las distintas zonas y los criterios para su mantenimiento, sobresale el elemento de la variabilidad de un romance. Dentro de este contexto hay que distinguir entre los cambios diatópicos, es decir, la variación del poema respecto a su extensión geográfica, y los cambios en la diacronía, refiriéndose al desarrollo del romance a través del tiempo. Por lo tanto, en la siguiente parte del trabajo trataré de estos dos aspectos esenciales en cuanto a la conservación de la poesía tradicional.

2.4 Variabilidad

En la transmisión de un romance no se puede olvidar que el texto se aprende verso a verso, y que hay transmisores que se fijan preferentemente en el componente musical, por lo que pueden repetirlo cambiando palabras que no han comprendido. Para otros, lo importante será la letra. Como he mencionado previamente, en la transmisión moderna se manifiesta, sobre todo, el deseo de actualizar las fábulas, por ejemplo cambiando los nombres de los personajes. Este fenómeno se describe como sigue:

El romance cambia y permanece, varía y queda el mismo; y esto es posible porque cada persona que lo aprende y lo transmite lo hace propio; ya que se tiene conciencia de que no pertenece a nadie en particular. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 39)

2.4.1 Cambios diacrónicos

Aunque se han olvidado algunos temas antiguos, hay otros que se han mantenido en la tradición por diferentes razones. Lo más importante, sin duda, es que los romances ofrecen respuestas válidas a la colectividad, que repite y observa los temas, que, aunque muy variados, suponen una proyección de la realidad social en que viven sus transmisores naturales. Por lo tanto, la tradición moderna ha perdido casi totalmente el gusto por los romances épicos e históricos. En cambio, ha crecido el número de romances de asunto local, humilde y campesino. Esta poesía del pueblo, que está más cerca de los transmisores actuales, ha desplazado a la poesía caballeresca de la guerra nacional que hoy en día no se considera como propia. (ibíd., 40-41)

En definitiva, se narran los siguientes asuntos, lo que corresponde a una clasificación temática de los romances:

- de asunto familiar
 - de asunto amoroso sexual
 - ejemplarizantes:
 - 1.)Plano natural y social (costumbrismo)
 - 2.)Plano sobrenatural (de significación religiosa y de significación universal)
- (ibíd., 42)

Todos estos temas se adaptan a la ideología del pueblo, de la comunidad que los canta y así los transmite y recrea, en un claro deseo de revisar el sistema de valores que sustenta el orden establecido. Se nota el dinamismo que existe dentro del proceso de la transmisión, pero, al mismo tiempo, es obvio, que se limita a la base de una herencia eminentemente local, resumiéndolo en las palabras de Diego Catalán:

Como ocurre en otras estructuras dinámicas, la reproducción de los romances, al estar basada en la sustitución de individuos, permite a la vez la permanencia estructural y el cambio. Para los transmisores naturales de los romances, las narraciones son siempre actuales, en el sentido de que constituyen en todo momento una proyección simuladora de la realidad social en que ellos viven. (Catalán 1997, 201)

En cuanto a la estructura temática, la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad en que se canta, se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace. Por lo tanto, las modificaciones que se producen al final del romance son los cambios diacrónicos más notables.

La proyección de la realidad se refleja, también, en los personajes de los romances, que se presentan más bien como símbolos y sus hechos tienen un significado universal. En estos seres se integran ideas generales, pasiones y deseos humanos de todos los tiempos, desilusiones y ansias de siempre. Es decir, el romancero recoge y reproduce aquellos asuntos que tienen una aplicación general en circunstancias parecidas y en cualquier momento histórico. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 41)

2.4.2 Cambios diatópicos

Una tendencia evolutiva básica del Romancero que corresponde a los cambios diacrónicos es la intensificación del dramatismo como recurso estilístico mediante el aumento del diálogo. Este factor de variación, la exagerada tendencia a dramatizar y sentimentalizar el relato, es muy típico de la tradición portuguesa. En la época moderna, esta rama da muestras de una mayor creatividad y esta capacidad renovadora se manifiesta indirectamente en la elevada proporción del diálogo. En cambio, las versiones judías de Oriente se caracterizan por una proporción relativamente baja del diálogo que encaja con la esencia conservadora de esta rama. (Petersen 1973, 169-170)

Como cada romance, es recordado simultáneamente por diversas memorias individuales, que forman parte de comunidades más o menos relacionadas entre sí, resulta natural que los transmisores puedan contrastar sus versiones de un romance con la de otro u otros cantores cercanos. A través de ese contacto, entre textos en parte iguales y en parte diferentes se multiplican y reforman los motivos y variaciones expresivas que articulan la historia cantada. Esa propagación de las unidades narrativas y de expresión poética sigue simultáneamente caminos muy diversos.

Sin embargo, los estudios cartográficos de la expansión de los motivos y variaciones poéticas que se observan en las múltiples versiones de un romance fuertemente establecido en la tradición, han demostrado que cada motivo, cada variación, tiene un área máxima de expansión. (Catalán 1997, 27)

El romancero americano presenta una serie de variantes de tipo léxico, formal, estructural y temático que se inscriben dentro de la fenomenología del género. Dentro de este contexto, la variación más obviamente americana es la del léxico que conlleva una buena cantidad de términos locales con los que se variaron los textos heredados. Uno de los romances más difundidos en el mundo hispánico es *Delgadina*, lo que ,probablemente, surge del hecho de que exponga un motivo folklórico de resonancias universales, que en este caso es el incesto entre padre e hija. (Díaz-Roig 1989, 655)

Ese romance fue sin duda conocido en los siglos de Oro (siglos XVI y XVII) , pero no se conservan versiones antiguas, posiblemente porque los editores de estos siglos preferían los romances-escena a los romances-cuento. Su existencia antigua se muestra por su conservación actual entre los judíos de Oriente que sobre todo transmiten temas aprendidos antes de la expulsión de España en 1492. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 42)

La historia del romance de *Delgadina* se inicia, después de una breve introducción, con la proposición incestuosa del padre y el rechazo de su hija. Enseguida sigue el castigo de ella y, a continuación se desarrolla su petición de auxilio. La solicitud y el rechazo se repiten varias veces, por lo tanto forman una secuencia concéntrica. Finalmente, *Delgadina*, que se siente morir de sed, se dirige a su padre, aceptando sus deseos, y él le envía a sus criados con agua, pero, milagrosamente, encuentran a *Delgadina* muerta en su cama.

Este romance también forma parte del romancero infantil y produce mayor inquietud al ser cantado por niños. Aunque no entiendan el contenido, es obviamente un tema inadecuado.

Para la comprensión e ilustración de la balada sirva la versión seleccionada de Santiago de Chile que fue recitada por N. Leonidas y recogida entre 1900-1912.

*Tres hijas tenía el rey bonitas como la plata
la menor y la mejor Delgadina se llamaba
Hija mía Delgadina, has de ser mi enamorada
No lo permita el Señor ni la Virgen consagrada,
que estando mi madre viva yo sea su enamorada.
Salió . el rey muy enojado: --Enciérrenme a Delgadina
quítenle el agua y el vino, delen la carne salada.
De ahí salió Delgadina muy triste y desconsolada,
y en un calabozo oscuro la pusieron encerrada.
Al quinto día de encierro se asomó por la ventana
para ver si veía a alguien y vio a su madre sentada:*

*¡Madre mía, por piedad, alcánceme un vaso de agua,
 que ya el alma se me seca y la vida se me acaba!
 Hija mía, yo te diera, pero me lo han prohibido,
 y si tu padre lo sabe me da el castigo debido
 Luego divisó a su padre y le habló muy afligida:
 ¡Padre mío, por piedad, alcánceme un vaso de agua,
 que ya el alma se me seca y la vida se me acaba!
 Hija mía, yo te diera si has de ser mi enamorada.
 Y Delgadina le dijo: --¡Moriría abandonada!
 Al ver su padre el peligro, le mandó lo que pedía:
 l`agua que llega a la puerta, Delgadina que moría.*
 (<http://depts.washington.edu/hisprom/espagnol>)

A continuación, analizo la estructura narrativa de los romances para completar el estudio sobre los cambios que han sufrido los textos a lo largo de su transmisión y difusión.

2.4.3 Estructura narrativa

Según Menéndez Pidal hay que distinguir básicamente entre dos modalidades narrativas, a saber, los romances-cuento, que desarrollan una acción completa con sus antecedentes, nudo y desenlace, y los romances-escena que se limitan a desarrollar una situación, un momento, prescindente de la introducción y hasta del desenlace. La tradición antigua, prefería los romances-escena y desatendía los romances-cuento. Al contrario que en la tradición moderna, que se inclina claramente por los romances-cuento. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 44)

Diego Catalán distingue varios niveles en la organización poética de los romances:

1. Discurso/intriga: el primer nivel de articulación establece un discurso actualizador de un contenido, de una intriga. Por lo tanto, en el *corpus* de un romance, un mismo segmento de intriga suele expresarse, en las distintas versiones, con un discurso variable, pero tampoco ilimitado.
2. Intriga/Fábula: la intriga, es decir, la narración artísticamente organizada, es la expresión que adopta la fábula. En el conjunto de las versiones de un romance pueden alternar varios segmentos de intriga fabulísticamente equivalentes, o puede ocurrir que unas versiones compliquen el relato de un suceso con especificaciones que otras ignoran.

Por lo tanto, las fábulas del romance, se manifiestan en las versiones de la tradición oral mediante intrigas varias.

3. Fábula/Modelo actancial: La fábula misma, a un nivel interpretativo más profundo, se presenta también como la expresión particular de unas estructuras funcionales en que los papeles y el hacer de los personajes se integran para ofrecer al receptor y a la receptora mensajes unificados. En este nivel de organización del relato, las fábulas son por una parte manifestaciones históricas circunstanciales, de estructuras más generales y abstractas que organizan sintagmáticamente contenidos “míticos” atemporales y, por otra, en ellas los personajes se despojan de sus valores semánticos para quedar identificados meramente con los grandes papeles de la gramática narrativa. Según esto, una estructura actancial única puede ser representada por diversas fábulas: a su vez, una misma fábula, por diferentes intrigas y, por último, una misma intriga, por varios discursos, en los que pueden caber infinidad de variantes textuales.

(ibíd., 44-45)

Observando este método y la organización poética que ofrece D. Catalán se subraya y aclara otra vez el carácter abierto de la estructura, que lleva a una nueva definición más propia del romance:

Los romances son estructuras narrativas abiertas, en verso de rima asonante, cuyos mensajes se hayan codificados por un “lenguaje” y una “gramática” que les son peculiares-lenguaje y gramática tradicionales-y que los distinguen de cualquier otro producto literario. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 45)

La unidad mínima narrativa dentro de la estructura es la secuencia que sirve para un mejor análisis del proceso de la transmisión tradicional a nivel temático y discursivo. En la secuencia se clarifica quién es el sujeto (o el emisor/la emisora) y quién es el objeto (o receptor/receptora) sobre el que recae la acción (verbo). (ibíd., 45)

La mayor variabilidad se encuentra en los comienzos y en los desenlaces de los romances. Mediante una secuencia narrativa, generalmente en tercera persona, se plantea de forma corta, la acción y se presenta a los personajes principales, puesto que sin ellos, no hay fábula. En los romances se distinguen tres categorías de personajes:

- los personajes funcionales, o sea los protagonistas principales
- los que entran en la escena sin tener verdadera función
- los que sólo se mencionan (Webber 1989, 57)

Pocas veces se observan secuencias narrativas en primera persona. Tampoco es muy frecuente que los romances empiecen de forma abrupta, iniciando directamente la acción mediante el diálogo. Dentro del discurso exterior a la narración en los exordios, lo más común es el uso del apóstrofe con el que el narrador se dirige a una de las figuras del relato.

La historia en sí, o el nudo de la acción, se manifiesta en escenas principales o secundarias, en que el relato se desarrolla en curvas de creciente intensidad. El elemento más significativo del romancero de la tradición oral moderna, como se ha mencionado anteriormente, es la tendencia a la dramatización mediante la implantación del diálogo.

El aumento de las partes dialogales conlleva, la mayoría de las veces, la extensión de las secuencias, con lo que determinados episodios adquieren una posición dominante dentro de la unidad del poema, lugar que no ocupaban en los relatos antiguos. A partir de este fenómeno importante, existen otras tendencias evolutivas como la transformación de un enunciado en una escena gracias a la incorporación de detalles concretos.

Por último hay que mencionar el cambio en los desenlaces, que se modifican en la tradición moderna siguiendo dos preferencias, a saber, la sustitución del final heredado por otro desenlace más de acorde con la moralidad del público cantor, o la adición de nuevos motivos o de escenas enteras que responden mejor a las exigencias del gusto y de los valores humanos del cantor moderno y su público. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 47)

Reflexionando sobre los cambios narrativos a lo largo del tiempo, hay que subrayar, según este análisis, sobre todo dos aspectos significativos, la dramatización y la moralización de los relatos de la tradición oral moderna.

2.4.4 Recursos léxicos y verbales

La propensión a dramatizar el relato, que se ha considerado lo más característico del género, surge de diferentes recursos narrativos y estilísticos, dentro de ellos destaca la variación verbal. La rápida andadura de la lengua de los romances resulta de las oraciones breves y del predominio del lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo.

Uno de los recursos discursivos más frecuentes y esenciales del género es la utilización de la alternancia de tiempos verbales, pues, el fenómeno que la mezcla efectúa, corresponde a un cambio del punto de vista narrativo. (ibíd., 50- 51)

De los diversos métodos de agrupación verbal típicos del estilo tradicional sobresalen entre ellos la repetición, la antítesis y la enumeración. El recurso de repetición, además de responder principalmente al placer estético que supone la reiteración, tiene muchas veces un valor expresivo, cuando denota emotividad, y un valor significativo particular, cuando se utiliza para destacar un concepto. Distinguiendo entre la repetición sintáctica y la repetición semántica, destaca la segunda por su esencia diversa. (Díaz Roig 1976, 23-24)

2.4.5 Resumen del análisis teórico

Analizando un género tan complejo y amplio, parece útil resumir sus elementos básicos y la peculiaridad de los textos para finalizar el intento de presentar una visión general de los romances. Destacaríamos, para ello, los siguientes factores:

- Los romances son estructuras narrativas que funcionan como mediadores entre los sistemas de valores de unas determinadas culturas y la manipulación discursiva de esos valores.
- Los romances tradicionales pertenecen a la subclase de los relatos dramatizados. A simple vista, el relato transforma un antes en un después mediante el cambio de los tiempos y otros elementos estilísticos.
- Por otra parte, los romances son relatos poéticos. El modo de conservación y transmisión de los textos de memoria en memoria exige que el uso del habla poética no implique la libertad de que las unidades poéticas superpuestas a las lingüísticas propiamente dichas excedan los márgenes de la frase.
- A diferencia de los objetos literarios letrados, cada romance tradicional, en general, no es un discurso que se considere cerrado una vez terminado el proceso de creación del texto. Sería como un programa virtual, en el que el sujeto transforma el texto constantemente, como consecuencia del proceso mismo de actualización o producción que da lugar a cada nueva versión recitada o cantada. Por lo tanto, cada romance es un texto abierto, poética, verbal y temáticamente. Según esta continua re-creación del romance, parece esencial incorporar a la descripción del texto la característica típica de la apertura o posibilidad de una variabilidad irreversible.
- La variabilidad de la obra se debe a que el sujeto portador de folklore no es un “producto” despersonalizado, porque cantando éste o aquel romance, realiza una estructura virtual, un modelo tradicional.

Posiblemente no sean tan conscientes del programa virtual como los autores letrados de los objetos escritos; los artesanos de la canción, considerados colectivamente, dominan el lenguaje poético en que están expresados los mensajes y son capaces de entenderlos.

- En el transcurso de los romances se producen decisiones sucesivas y cada decisión depende de todas las decisiones anteriores y, afecta a todas las decisiones futuras, por lo tanto los romances se ajustan a los modelos dinámicos. Como cualquier otro discurso producido en una comunidad, los mensajes del romancero son estructuras homólogas a la realidad social en que se producen y se recrean, al ser modelos dinámicos, no reflejan un referente fijo. De hecho, la adaptabilidad de los romances al medio en que se reproducen posibilita la actualización y la adecuación del mensaje al contexto social e histórico en que la estructura virtual se realiza. Al mismo tiempo, hay que subrayar la herencia, ya que las manifestaciones actuales revelan que la codificación del lenguaje procede de tiempos pasados, y conserva intenciones denotativas y connotativas que responden a una realidad social e histórico diversa. (Catalán 1997, 113-114)

En suma, se observa que los relatos reflejan una ideología compartida por el hablante y el oyente, en que se desarrolla un acuerdo táctico entre ambos lados, que es fundamental en todo proceso de transmisión y supervivencia de la literatura oral. Por lo tanto, se considera el romancero como la vía de tránsito de una serie de valores expresados de manera implícita o explícita. (Anahory-Librowicz 1995, 398)

Este factor aclara la importancia de una perspectiva antropológica en cuanto al estudio de la literatura de tradición oral, como se refleja Ignacio Ceballos Viro:

El medio social es determinante en el romancero al nivel de la interpretación del sentido de los textos. Por eso el romancero no puede ya ser objeto de trabajo exclusivo de la filología y la literatura comparada, sino que se requerirá en quienes lo estudien competencias en el terreno de la antropología y la sociología, para comprender en su medida la globalidad del fenómeno. (Ceballos Viro 2010, 9)

Después de haber delineado los aspectos generales sobre los romances y subrayado la esencia social del género, en la siguiente parte me centraré en el ámbito femenino dentro de este contexto y en la importancia de la mujer como transmisora y protagonista del romancero.

2.5 Transmisores del romance

Examinando los transmisores de los romances a lo largo del tiempo, se observa que en la primera época de su desarrollo, los romances pasaron de ser repertorio exclusivo de los juglares a ser poesía cantada por todos. Cuando en el siglo XVII comenzaron a considerarse los romances como poesía popular del vulgo, empezó su estado latente. Por lo tanto, los romances viejos, junto a algunos de los nuevos, se convirtieron en patrimonio del pueblo, que sigue conservándolos en su ámbito familiar y colectivo y ,así, permanece hasta la actualidad. Desde hace siglos, el romance pertenece al entorno rural, lo que influye en los transmisores modernos en varios aspectos, como es la selección temática de los romances o la adaptación de los viejos relatos dentro del medio rural. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 56)

Los trabajos de los recolectores de romances, que vivieron su floración en el siglo XX, posibilitaron una revisión más profunda en cuanto a los transmisores. Como he mencionado anteriormente, la investigación amplia de campo empezó en Andalucía a partir de los años 80 y, con respecto a esto, se encuentra repetidamente en la literatura, que los transmisores de las zonas rurales y campesinas eran, sobre todo, gente económicamente humilde, semianalfabeta, que habían aprendido las canciones en trabajos colectivos del campo, mientras por ejemplo recogían aceitunas o algodón.

En distintos estudios sobre la situación del romancero de la tradición moderna, destaca la pervivencia del romance en fiestas campesinas como acompañamiento de danzas y bailes en diversas regiones españolas, pero en general, se puede decir que hoy en día estos modos casi han desaparecido de la península por diferentes razones que son comprensibles.

Por un lado, los actos colectivos de la vida diaria son cada vez más escasos y la mecanización progresiva del campo ha disminuido los momentos de trabajo colectivo. Además, el decaimiento de la vida rural con la despoblación masiva de muchas zonas y la emigración, tanto dentro como fuera del país, han cambiado la persistencia, y sobre todo, la estandarización de los modos de vida que han traído los medios de comunicación ha hecho que el romancero hoy se haya retirado al ámbito, casi exclusivamente, familiar. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 57)

3. El predominio femenino

El romancero, circunscrito al área familiar, lleva a la situación actual en que los romances son patrimonio casi exclusivo de las mujeres, y esto en todas las zonas de tradición moderna.

Dentro de la decadencia en que vive la literatura oral en la era de los mass-media, las mujeres se han consolidado como las cantoras por excelencia de este tipo de relatos. En palabras de Virtudes Atero y Nieves Vázquez se puede decir:

Si existe algún género literario en el que el papel de la mujer puede considerarse determinante, ese es, sin duda, el Romancero tradicional. [...] Ellas también han marcado gran parte de los espacios 'reales' de su transmisión (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 9)

Antes eran los lugares en que las tareas, consideradas como femeninas, agrupaban a las mujeres en zonas compartidas como el lavadero público, las reuniones de costura y de planchado o la fuente donde acudían por agua. Hoy en día, fundamentalmente en la población de mayor edad, la que ha nacido en un estadio de oralidad todavía fértil, ha quedado como canto. Los romances han sobrevivido en la intimidad y en la individualidad del hogar, donde las mujeres siguen débilmente cantando las coplas con que se duermen los niños o se acompañan en las tareas domésticas. (ibíd., 9)

En cuanto a los recitadores de romances, los hombres, también ocupan un buen lugar como transmisores, pero el número de informantes masculinos es infinitamente menor que el de mujeres. Además, los hombres son más difíciles de encuestar, ya sea por vergüenza o por considerar que los romances son cosas de mujeres. Otro aspecto interesante en este contexto es que las preferencias temáticas de los hombres son distintas a las de las mujeres.

En este sentido, las investigaciones romancísticas coinciden en afirmar, que el repertorio temático del hombre suele ser preferentemente religioso, sobre las distintas guerras ocurridas en la Península, la de Cuba, Marruecos o la Guerra Civil del 36. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 58)

Aunque los grandes testigos del saber tradicional no ofrecen un perfil constante, se puede decir que, en general, son las mujeres de edad avanzada las que poseen un repertorio más variado y completo.

Pero el romancero no es sólo femenino por la condición de la mayoría de sus transmisores, es femenino, además, por el mundo que en él se representa, por lo que en él se cuenta. Así que el protagonismo femenino es doble: desde su papel de transmisoras fundamentales de estos relatos, hasta su decisiva intervención en las intrigas de los mismos. En este sentido, resulta significativa la reflexión de Diego Catalán que refleja esta doble participación de la mujer en el género de la siguiente manera:

Dado el papel preponderante que en la transmisión del romancero viene teniendo la mujer desde hace siglos (debido al carácter fuertemente “matriarcal” de nuestra cultura popular oral), los romances que actualmente se cantan o recitan representan, sin duda, un enjuiciamiento del mundo referencial que ha de considerarse en buena parte como expresión de una perspectiva femenina. El romancero tradicional moderno constituye una de las más importantes creaciones literarias en que la mujer tiene una voz más destacada posiblemente que la del hombre. (Catalán 1984, 21)

Eminentemente sugestivas son asimismo las palabras de Giuseppe Di Stefano al referirse a esta cuestión:

Será ya superfluo subrayar que en el romancero el protagonismo femenino es el más desarrollado y el mejor labrado, para bien y para mal. Recoge y potencia legados de diverso origen y constituye un universo imaginario, con indudables funciones de sugestión e incluso compensatorias, grandiosa parábola del poder variadamente inquietante de la feminidad. (Di Stefano 1993, 53)

La preferencia temática del romancero actual, está motivada por la propia evolución sufrida por el género a lo largo del tiempo, como ya se ha observado en el contexto de la variabilidad de los textos y su estructura abierta, adaptándose al entorno de los transmisores.

Que duda cabe de que en esta tendencia a la cotidianidad, el personaje femenino va a ser el primero que ocupe las demandas del auditorio, fundamentalmente por la vinculación de la mujer al mundo familiar y, sobre todo, al asunto amoroso.

En definitiva, describir y analizar la naturaleza de las mujeres que protagonizan el romancero andaluz, será mi objetivo en esta parte del trabajo, mujeres recreadas una y otra vez por los transmisores que han dejado su huella en los relatos.

Con respecto al papel significativo de la mujer, en primer lugar se presentará la fisonomía del personaje femenino que ha sido desde la antigüedad materia prioritaria en la literatura. En este sentido, el Romancero ofrece múltiples oportunidades para contemplar, al menos, el rostro femenino, cuya descripción selectiva se debe mayoritariamente al ojo masculino.

El *corpus* utilizado para este trabajo ha sido el recogido en el *Romancero de la provincia de Cádiz (Romancero general de Andalucía, I)* editado por Virtudes Atero Burgos, cuya colección suma un total de 3568 versiones de 132 temas, entre romances tradicionales y vulgares tradicionalizados, textos también orales, abiertos, colectivos y patrimoniales.

Los ejemplos de romances utilizados se encuentran en el apéndice del trabajo.

3.1 El retrato físico de la mujer

A la hora de analizar el retrato físico de la mujer en el género, encontramos una descripción estereotipada, presentada o bien por las manifestaciones masculinas o por la voz narradora.

Se puede decir que, en general, se observa una visión idealizada de la mujer, cuyo papel y apariencia se conoce primordialmente a través de los ojos del hombre, por lo que se trata siempre de una imagen uniformada y genérica en tanto que es la mujer de la que los hombres se enamoran. Por ello, aunque de forma muy sucinta, es siempre *bella*, este sería el primer rasgo genérico que destaca en la mayoría de las protagonistas del romancero gaditano. Y en segundo lugar la mujer es *joven*, ya que la belleza se asocia siempre a la juventud. Rara es la protagonista que no posee alguno de estos dos calificativos u otros de parecida carga semántica. (Nuñez Almagro 2014, 8)

Para mostrar lo expuesto, siguen algunos ejemplos en los que se ofrecen los atributos señalados, aislados o combinados, bajo forma adjetival o en estructuras nominales heterogéneas. Los elogios alcanzan tanto a mujeres solteras como a casadas.

La juventud a la par que la belleza se muestra en romances que relatan la preferencia del varón por la hija menor, como ya se ha señalado en el ejemplo de *Delgadina*.

Normalmente es la tercera, la que ocupa un papel importante, y se trata de un número bastante frecuente como recurso discursivo del romancero. (Ruiz Fernández 1991, 290)

*Tres hijas tenía un rey, tres hijas como la plata
y la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba.
Un día, yendo pa misa, su padre la reclamaba.
(Delgadina, Cádiz: RC, 266)*

El romance de *Don Bueso* narra la historia de una joven española que es cautivada por los moros. Un día, lavando ropa en el río, se encuentra con un español, que al principio, la considera una mora, pero ella clarifica su situación desagradable. Por lo tanto, él la salva y resulta que se trata de su hermana cautivada. La protagonista recibe la impresión favorable que provoca en el caminante en estos términos:

*-Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo agua fresca, cristalina.
(Don Bueso, Vejer de la Frontera: RC, 346)*

El romance de *Tamar* es otro ejemplo que tematiza el incesto familiar, en que el hermano expresa su incontrolado deseo hacia ella con las siguientes palabras:

*Seas mi hermana o no seas, a mí no me importa nada.
¿Para qué ha venido al mundo una morena tan guapa?
(Tamar, Chiclana de la Frontera: RC, 275)*

En el romancero gaditano, la mujer se asemeja antes que nada a las flores, a las que arrebatan su perfección y delicadeza, su color y los valores simbólicos asociados, sobre todo, el de la pureza. Es, sin duda, la *rosa*, utilizada generalmente, como símil o metáfora de la hermosura femenina o como emblema y personificación de la amiga. (Lorenzo Gradín 1990, 231)

*Y era casado
con una moza
que era una rosa
y era tan bella,
que el Corregidor, madre,
se prendó de ella.
(El corregidor y la molinera, Cádiz: RC, 452)*

Otras flores que figuran en el repertorio gaditano son, entre otras el *clavel*, el *jazmín*, la *amapola* o la *azucena*. En ocasiones, junto al rasgo implícito de belleza, se connota la flor con el estado de pureza o virginidad:

*Escojo a María porque es la más bella
y pura azucena que en el campo vi.
(La viudita del Conde Laurel, Chiclana de la Frontera: RC, 503-504)*

En el terreno metafórico, también se identifica a las mujeres con aves –*paloma*– o con distintos elementos naturales como el *sol*, la *luna*, el *cielo*, la *estrella*, la que intensifica su retrato sublimado:

*-Ven aquí, blanca paloma, ven aquí, jazmín de olor,
que este niño tiene padre y tu marido soy yo
(Casada de lejas tierras, Chipiona: RC, 306)*

*-Abreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, estrella,
que por tu cara bonita me han librado de la guerra.
(El Quintado, Cádiz: RC, 237)*

*-¡Quién durmiera conti', luna! ¡Quién durmiera conti', sol!
(Albaniña, Tarifa : RC, 290-291)*

El segundo modo más empleado para acceder a la fisonomía de la mujer es a través de la mención de partes concretas del cuerpo femenino, aunque el Romancero sea muy económico en este tipo de descripciones. Siguiendo el canon clásico, se enfocan la cabeza, el rostro y el pelo. Los cabellos destacan en el repertorio gaditano, ya sean sueltos, recogidos, desordenados, peinados insistentemente, rubios o morenos, y forman parte importante del retrato femenino, como en toda la literatura tradicional, por sus valores simbólicos como veremos en los siguientes ejemplos.

La protagonista del romance *Albaniña*, que engaña a su marido, se presenta arreglada para el encuentro amoroso:

*Estaba una señorita sentadita en su balcón
muy peinada y muy lavada, con un poco de arrebol.
(Albaniña, Arcos de la Frontera: RC, 288-289)*

Como las seductoras sirenas, representadas en la iconografía tradicional con un peine en sus manos, la mítica serrana del romance *La serrana de la Vera*, después de perder al galán que huye en su jaca negra, espera a su próxima víctima peinándose sus largos cabellos, mostrando así de manera simbólica, y con una enorme eficacia literaria, su disponibilidad amorosa:

*La vio subida en un pino peinándose las melenas
(La serrana de la Vera, Tarifa: RC, 205)*

El romance *La doncella guerrera* que se encuentra frecuentemente en la tradición moderna, la mayoría de las veces como canción infantil, ofrece varias características en cuanto al retrato físico de la mujer y a los estereotipos del género, que en parte se puede deducir de la siguiente versión. Sobre el origen temporal se supone que el romance era ya conocido en el Siglo XVI, aunque no se tiene ninguna versión completa del mismo de aquella época. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 150)

*Un capitán sevillano siete hijos le dio Dios
Y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
Un día la más pequeña le tocó la inclinación
Para ir a servir al rey vestidita de varón.
-No vayas, hija, no vayas, que te van a conocer
con ese pelo tan largo y carita de mujer.*

-Madre, si lo tengo largo, madre, córtamelo usted,
 que con el pelo cortado un varón pareceré.-
 Al subirse del caballo la espada se le cayó;
 Por decir: -¡Bendita sea!. Dijo: -¡Pecadora yo!.
 El rey que la escuchaba, de ella se enamoró.
 -Por Dios, reina, por Dios, madre que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 -Pues convidalo, hijo mío, a correr contigo un día,
 que, si ella fuera hembra, de correr se cansaría.-
 Pues todo los caballeros fueron a correr aquel día
 y el caballero don Marcos volaba más que corría.
 -Por Dios, reina, por Dios, madre que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 -Pues convidalo, hijo mío, a comer contigo un día,
 que, si ella fuera hembra, la silla baja cogía.-
 Pues todo los caballeros fueron a cenar aquel día
 y el caballero don Marcos la silla alta cogía.
 -Por Dios, reina, por Dios, madre que yo me muero de amor,
 que el caballero don Marcos es hembra que no es varón.
 -Pues convidalo, hijo mío, a bañar contigo un día,
 que, si ella fuera hembra, desnudarse no querría.
 Pues todo los caballeros fueron a nadar aquel día
 y el caballero don Marcos desnudarse no quería.
 -O te entregas por esposa o muerta pa toda la vida.

(La doncella guerrera, Conil de la Frontera: RC, 210-211)

En general, trata de una protagonista que se ofrece para sustituir a su padre en la guerra, porque no tiene hijos varones. Por lo tanto, tiene que esconder y ocultar los rasgos femeninos como, en primer lugar, el pelo largo o la piel blanca que está mencionado en esta versión:

-¿Dónde vas tú, hija mía, que te van a conocer
 con esa mata de pelo y carita de mujer?
 -Si tengo mata de pelo y carita de mujer,
 córtame usted la melena que un varón pareceré.
 (Bornos: RC, 209)

La preferencia de la blancura de la piel, según el canon de belleza clásico, se observa en la siguiente versión:

-Eres muy blanca de cutis para parecer varón.
 -Yo me pondré, madre mía, a los rayitos del sol.
 (Los Barrios: RC, 212)

A la descripción de las partes concretas del cuerpo femenino, se añaden referencias a los *ojos* o a las *manos* para resaltar la belleza femenina. Los ojos, determinantes en la feminidad, son precisamente los ‘culpables’ del enamoramiento del hijo del rey frente a la doncella disfrazada de varón:

*-Tienes los ojos muy grandes, no pue's servir de varón.
-Padre, cuando a mí me miren, al suelo miraré yo (...)
-De pena me muero, madre, de pena me muero yo,
que los ojos de don Marcos son de hembra y no de varón.
(Puerto de Santa María: RC, 213-214)*

En el fondo, el hijo del rey no tiene ninguna evidencia de que se trate de una mujer, por lo tanto, su madre le propone realizar varias pruebas para determinar la identidad sexual de la protagonista. Todas las pruebas fracasan, porque la doncella guerrera no observa la conducta que cabría esperar de una mujer, según el estereotipo que tan bien sabe la madre del príncipe. En definitiva, existe una dualidad conflictiva entre la esencia y la apariencia, que se puede describir también, como un conflicto entre el ser y el parecer. La culminación de esta dialéctica llega con la última prueba que consiste en desnudarse para el baño, en la que ni disimulos ni engaños son posibles. (Rodríguez-Baltanás 1989, 55-57)

*Toditos los caballeros fueron a bañar aquel día
y el señorito don Marcos desnudarse no quería.
Se fue hacia el hijo del rey y se le hincó de rodillas:
-O me coges por esclava o me coges por cautiva.
-No te cojo por esclava ni te cojo por cautiva,
te cojo porque has de ser mi esposa amada y querida.
(Tarifa: RC, 214-215)*

Como se puede observar en el último ejemplo, al final de la historia el hijo del rey la pide en matrimonio y el romance termina en boda. La mentalidad patriarcal se concreta a lo largo del romance, comenzando con la incapacidad femenina de participar en la historia, en este caso en la guerra y terminando con el retorno al orden tradicional del matrimonio. En medio del romance, la protagonista muestra una refutación del pensamiento patriarcal y demuestra que una mujer puede hacer todo lo que hace un hombre. (Rodríguez-Baltanás 1989, 59)

Después de haber delineado unos aspectos generales en cuanto al retrato físico de la mujer, dedicaré el siguiente apartado al estudio del espacio femenino en el romancero.

3.2 Los espacios y ocupaciones femeninas

Hablar del espacio en los textos romancísticos es, por un lado, ubicar físicamente a los personajes en unas zonas determinadas y, por otro lado, analizar el marco cotidiano y anónimo en el que el personaje femenino normalmente se mueve. El estudio del espacio revela tanto la funcionalidad de la mujer como lo que de ella se espera, trazado también desde la perspectiva del varón. (Suárez Robaina 1999, 173)

La mayoría de las historias se fraguan en la casa, donde las mujeres parecen desenvolverse de forma natural, dado que es su dominio, como lo es en la sociedad tradicional de la que el romancero resulta fiel reflejo. (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 11)

Así que, tanto en el terreno real como en el literario, se observa la atribución del mundo exterior al varón, mientras que la figura femenina queda relegada al control del espacio interior, como describe Vecchio Silvana:

La casa no constituye para la mujer sólo el ámbito en el que se desarrolla su trabajo; antes que espacio económico es espacio moral. Con sus muros y sus puertas, la casa encarna y representa físicamente la custodia, circunscribe y aísla el interior, preservándolo de los contactos y de los riesgos que puedan venir del exterior. (Vecchio 1992, 157)

En este recinto cerrado transcurre la mayor parte de su vida, solo en raras ocasiones la mujer se asoma a la vida comunitaria. La denominación en los textos del concepto de hogar van desde la referencia a la *casa*, como término amplio y genérico, hasta la mención de un marco más reducido y particular donde se desarrollan las historias.

La autora Suárez Robaina distingue entre tres escenarios:

- Espacios destinados a las relaciones familiares como la *cocina*, *sala* o la *mesa*, destacando el último por ser la denominación mas significativa.
- Estancias que sugieren la presencia algo más reservada y exclusiva de la mujer, refiriéndose al *dormitorio*, *cuarto*, *alcoba*, *aposento*.
- Lugares de reclusión forzosa, que funcionan como zonas de castigo, por ejemplo el *sótano*, *cuarto oscuro*, la *mazmorra*. (Suárez Robaina 1999, 176)

En el relato de *Mariana Pineda*, se muestra el hogar como la única garantía de la seguridad de la mujer. Al principio de la historia el varón la insta a volver a casa ante un inminente peligro. Se deja ver en esta advertencia la necesidad del hombre de proteger a la mujer, considerada como ser inferior e indefenso, a la vez que se censura que una mujer desarrolle una actividad que no le corresponde, suponiendo esta instancia de la vuelta a casa una especie de restauración del orden perdido. (Suárez Robaina 1999, 178)

*Marianita salió de paseo, al encuentro salió un militar.
-Marianita, ¿dónde va a estas horas? hay peligro, vuélvete p'atrás.-
Marianita se fue pa su casa, la bandera se puso a bordar.
(Mariana Pineda, San Pablo de Buceite: RC, 166)*

La protección de la mujer y de su espacio más inmediato se convierte en una de las misiones fundamentales del hombre. La idea de que alguien del exterior irrumpa en el seno del hogar, desestabiliza radicalmente el orden impuesto, y da lugar a una agresión directa hacia el varón, supone poner en juego su honra, valor social que trasciende el asunto meramente privado que desarrolla el romance, lo que se observa por ejemplo en *La infanticida*:

*Y allí arriba en la posera habitaba un labrador
que tan sólo tiene un hijo que es más bonito que un sol.
Estando un día comiendo, va y lo mete entre las piernas.
-Dime, Pepito querido, dime quién en casa entra.-
-Entra el señor el alcalde, el que lleva la bandera;
se dan besitos y abrazos, padre, como si usted fuera.-
(La infanticida, Bornos: RC, 295)*

La *sala* es un espacio no demasiado delimitado, normalmente amplio, por tanto un espacio de relación y comunicación dentro del ámbito del hogar. Aparece como la zona de ‘estar’ de las mujeres en donde se manifiesta su ‘laboriosidad’ y donde suelen transcurrir los momentos cumbres de los relatos:

*Le puso la mesa en medio la sala
cuchillos de oro, cucharas de plata.
Le puso la cama en medio la sala
sábanas de hilo y encajes de Holanda.
(Santa Elena, Espera: RC, 217)*

En la sala está la *mesa*, lugar preferido del romancero para situar el emplazamiento exacto en que la mujer se encuentra en algunas de las acciones claves del relato. Dentro de este contexto, suele utilizarse la fórmula *Estando un día en la mesa*. (Suárez Robaina 1999, 192)

El estar en la mesa forma uno de los pocos espacios en que están presentes todos los miembros de la familia que así pueden verse, contemplarse, y expresar reflexiones y tomar decisiones.

*Y estando un día en la mesa, su padre la remiraba.
-Padre, ¿qué me mira usted? -Hija, note miro nada,
que tiene(s) una cinturita como una recién casada.
(Tamar, San Pablo de Buceite: RC, 279)*

En la mesa romancística rara vez se habla, sólo se mira, por lo tanto, la actuación de los miembros de la familia es más visual que oral. No se debe, por imperativos de normas sociales, hablar en la mesa y, por ello, habitualmente es la figura paterna la que tiene más prerrogativas en este sentido y al cual corresponde dirigir las muchas miradas y las pocas palabras en este marco. (Suárez Robaina 1999, 199)

El *dormitorio* (*alcoba, cuarto, aposento*) es una dependencia privada, donde la mujer está sola y puede disfrutar de intimidad. Suele utilizarse en el romancero como lugar de descanso o de arreglo personal como peinarse, lavarse, vestirse etc. Es el espacio idóneo para propiciar una relación amorosa consentida (con cita previa) o sorpresiva (agresor que irrumpe) y, excepcionalmente, lugar para descubrir una pasión amorosa oculta o el fruto de ella. Respecto a este espacio, se observa en la siguiente versión del romance *Gerineldo* una visita a la estancia privada femenina, donde los amantes son atrapados por el padre.

*Lo ha cogido de la mano y en su cama lo ha metido.
Entre juegos y retozos se van quedando dormidos.
El padre que lo escuchaba en su alcoba se ha metido.
(Gerineldo, Cádiz: RC, 132)*

El *sótano, cuarto oscuro* o *mazmorra* constituye un espacio al que la mujer es conducida para ser sometida a un cruel castigo como se observa en el romance *Las tres cautivas*, que están encerradas en una mazmorra:

*El pícaro moro que todo lo oía
abrió una mazmorra y allí las metía
(Las tres cautivas, Facinas: RC, 349)*

En *Tamar*, la protagonista es castigada y encerrada en un *cuarto* para ocultar su deshonra:

*La encerraron en un cuarto donde cosía y bordaba
y a eso de los nueve meses tuvo la niña una dalia
(Tamar, El Bosque: inédita)*

Con mucha frecuencia, el castigo de *Delgadina* por rechazar la propuesta amorosa de su padre, tiene lugar en un sitio *alto y oscuro*.

*-Vengan todos mis criados y a Delgadina encerrarla
en el cuarto más oscuro que en este palacio haya.
(Delgadina, Grazalema: RC, 265)*

Los romances que señalan el contacto de la mujer con el mundo exterior se caracterizan por el uso de términos como *puertas, ventanas, balcones* o *celosías*, que sirven como medio para saber novedades del exterior, pero, sobre todo, se constituyen en lugares propicios para la relación amorosa. A veces, la mujer no busca al hombre y es este el que irrumpe en el ámbito femenino, de manera violenta, anticipando un desenlace calamitoso. En el acto de asomarse al exterior la mujer adopta dos gestos codificados que poseen connotaciones antiéticas. (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 16)

En el romance *Las señas del esposo*, la protagonista destaca por su carácter fiel, sentada en la puerta de su casa, como guardándola, a la espera del marido ausente:

*Estando yo en mi portal bordando paños de seda
(Las señas del esposo, Zahara de la Sierra: RC, 329)*

En oposición, la mujer joven, deseosa del mundo y del amor, se hace ventanera:

*Mañanita, mañanita, mañana de San Simón,
estaba una señorita sentadita en su balcón
muy peinada y muy lavada, con un poco de arrebol.
(Albaniña, Arcos de la Frontera: RC, 288-289)*

Su estancia en el balcón, su exhibición, rompe el principio de clausura doméstica, que se arraiga en la obsesión de los autores del Siglo de Oro, quienes respaldan unas reglas de comportamiento cuya vigencia se ha prolongado en el tiempo hasta hoy, y así, ofrece un tipo opuesto al de la tradicional mujer modelo. (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 17).

Las pocas veces que las mujeres salen fuera, lo hacen a un lugar cercano que en último extremo depende de su labor dentro del hogar como presenta el romance de *Casada de lejas tierras* donde la mujer acude a comprar al mercado:

*Y una casadita de lejanas tierras
sola va a la plaza, sola compra ella
(Casada de lejas tierras, Chipiona: RC, 305)*

Sin embargo, la tarea más habitual que hace salir a los personajes femeninos de sus casas en el romancero es el lavado y la recogida del agua:

*El día de los torneos pasé por la morería
y vi una mora lavando, lavando en la fuente fría.
(Don Bueso, Arcos de la Frontera: RC, 342)*

El lavar en el río o la fuente fue una escena que formó parte de la vida cotidiana hasta bien avanzado el siglo XX. Estos lugares se convierten prácticamente en la única ocasión propicia para el encuentro con el otro sexo.

De hecho, la reunión de los amantes cerca del agua es un tópico que aparece en la literatura de todos los tiempos, tanto culta como popular. (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 18)

Con relación a esto, sirven los siguientes ejemplos, tomados del *Cancionero gaditano* y editados por Atero Burgos:

*Ven, ven, ven
A la fuente a beber,
Y allí con picos de oro
Las aves hacen coro.*
(editado por Atero Burgos 2009, 446)

*Allá arribita, arribita,
Hay una fuente de oro
Donde lavan las mocitas
Los pañuelos de los novios.*
(editada por Atero Burgos 2009, 155)

El mismo sentido propiciatorio del encuentro amoroso tiene la salida de la mujer a la iglesia. Este espacio, aunque exterior y público, es socializante y comunitario como la fuente o el río, esencialmente femenino. Hay que tener en cuenta que no se trata de cuestionar la religiosidad de las protagonistas, sino que, especialmente la mujer, sabe utilizar los pocos resquicios para encontrar el amor, como se deduce del siguiente romance:

*Una mañana temprano a misa fui con mi madre,
me he encontrado una mujer que era bella como un ángel.*
(Galán que corteja a una mujer casada, Bornos: RC, 226)

Por último, sobre los espacios femeninos en los romances quedaría por analizar la función y las tareas que desempeñan en ellas las mujeres. Sus ocupaciones dentro del hogar se limitan al quehacer doméstico cotidiano, al gobierno de la casa, lo que se espera de una mujer, según la mentalidad más tradicional.

En el romance de *La malcasada*, la protagonista intenta olvidar el engaño del marido dedicándose con ímpetu a las tareas a las que está acostumbrada. El uso de la enumeración, como se ha mencionado anteriormente, forma uno de los recursos favoritos del romancero, aquí se ve cómo son esas actividades y no otras, las que acuden automáticamente a la mente de la transmisora:

*me puse a lavar, lavar no podía;
me puse a fregar, fregar no podía;*

*me puse a barrer, barrer no podía;
me puse a planchar, planchar no podía;
me asomé al balcón a ver si venía.*
(*La malcasada*, Medina Sidonia: RC, 318)

La protagonista de *Las señas del esposo*, pensando que su marido está muerto, distribuye las tareas de sus hijos según la mentalidad tradicional, es decir, los hombres para el oficio de la guerra, las mujeres para el cuidado del hogar:

*Al que es más chiquerretito a la guerra lo echaré,
donde murió su buen padre, allí que muera él también;
y a la más pequeña de ellas conmigo la dejaré,
pa que me friegue y me barra y me haga de comer.*
(*Las señas del esposo*, Grazalema: RC, 323)

Dentro de las labores domesticas, lo que más hacen las mujeres en el romancero es *lavar, coser y bordar*. Junto a todos los trabajos mencionados que pertenecen al gobierno de la casa, el romancero coloca en el espacio interior los actos que conciernen a la función tradicional femenina de la procreación. En general, las madres de los romances no son cariñosas y casi no muestran una actitud maternal, algo que es contrario a lo que podría esperarse. Con relación a la procreación, el romancero centra su interés en el embarazo y, sobre todo, en el parto, que tenía lugar en el interior de la casa. Con respecto a esto, hay que mencionar que, en general, el romancero refleja una sociedad donde todavía el alumbramiento estaba excluido de la asistencia sanitaria, por lo que el parto era un asunto de las mujeres en casa. (Atero Burgos & Vázquez Recio 1998, 13)

El romance de *Casada de lejas tierras*, cuya extensión geográfica es inmensa, convierte esta cuestión en el tema central del relato, narrando la historia de una protagonista que pide ayuda a las mujeres de la familia de su marido en el momento del parto. Como la suegra y la cuñada se niegan a ayudar a la nuera, la parturienta pide al marido que vaya a buscar a su propia madre. La joven casada morirá en el parto esperando la llegada de su madre desde su lejano hogar, lo que constituye el final del romance.

Más adelante analizaré en detalle las relaciones conflictivas entre la suegra y la nuera para demostrar el papel de víctima de las protagonistas.

Situada la mujer en su espacio y en sus ocupaciones habituales, concluiré este perfil con la tipología del mundo femenino en el romancero, lo que forma un aspecto esencial del trabajo. Los distintos papeles temáticos desempeñados por la mujer, refiriéndose a sus actuaciones y relaciones con los demás personajes, completarán el acercamiento a la naturaleza literaria femenina en el género.

3.3 Los papeles temáticos

En los textos denominados cultos, escritos, pero fundamentalmente en los de carácter oral, el personaje literario de la mujer suele aparecer tipificado atendiendo a unos patrones de actuación singulares. En primer lugar, la mujer es presentada en escena en relación al resto de los personajes, y luego, respecto a su propio comportamiento en el mundo de la ficción literaria.

En general, en el terreno del romancero no existe individualidad en el carácter femenino que se manifiesta en los textos, por lo cual, la propia caracterización se verá definida y condicionada por lo que los otros piensen de ella, y en segunda instancia, por lo que digan de ella. Dentro del género, los personajes representan mucho más que personas en sí, por lo tanto, se habla de arquetipos o categorías de seres humanos que reflejan los grandes mitos colectivos, las constantes psíquicas de la humanidad.

Tematizando el carácter específico del tipo femenino, se nota que se trata más bien de estereotipos, que son al mismo tiempo, portadores de los argumentos que han consolidado la dicotomía entre la mujer buena y la mala. (Suárez Robaina 1999, 42-43)

Respecto a la dualidad femenina en la literatura, dice Juan Victorio:

Desprovistos de la obligatoriedad de rendir tributo a la historia, los relatos literarios pueden moverse con mucha mayor libertad y presentarnos más cómodamente cuál era el tipo de mujer deseable, qué tenía que hacer y cuáles debían ser sus objetivos. Para mostrar esa semblanza, uno de los procedimientos más eficaces consiste en presentar „malos ejemplos“ combinados con conductas admirables, De este claroscuro resultará la imagen perfecta. (Victorio 1984, 81)

Hay que resaltar que todavía pesa bastante en el romancero el *victimismo*, tan proclamado por la crítica, y que se ceba especialmente con la mujer idealizada. Resulta llamativo constatar cómo la protagonista víctima, lo es paradójicamente, de una crueldad brutal que se concreta, las más de las veces en su ámbito más cercano, es decir, la familia.

Posiblemente se trate de una secuela de la literatura misógina medieval, a la vez que un gusto popular muy extendido de preferir las historias que contienen más escenas desfavorables y morbosas y en las que, sin duda, está inmerso el mundo femenino. (Suárez Robaina 1999, 45)

En los estudios sobre el personaje femenino, se puede distinguir entre diferentes tipos de actuación. La intención de clasificación consiste en ilustrar, de modo genérico, la tipología femenina para encuadrar mejor el panorama de su caracterización, refiriéndose a los personajes funcionales, que son esenciales y prescindibles en el relato. Además de los personajes funcionales, existen también otras figuras, entre ellas, los personajes tangenciales, los que son simplemente mencionados, o la voz narradora.

Partiendo de que cualquier tipo de clasificación se puede admitir, M^a Jesús Ruiz, siguiendo a la Prfa. Webber, agrupa la figura de la mujer protagonista en estas categorías: *víctimas*, *virtuosas*, *transgresoras/malvadas*, y finalmente *enamoradas*.

A continuación expongo mi clasificación que se va a diferenciar en el factor de la sustitución de la categoría *enamoradas* por *malvadas* como un tipo separado. La razón se basa en la idea de que el papel temático de enamorada aparece en el resto de las categorías y que no hay protagonistas femeninas que respondan exclusivamente a esta condición. En definitiva, no es infrecuente que en un mismo romance la protagonista reúna en sí más de uno de estos tipos.

Evidentemente, hay que subrayar que la clasificación y categorización de la mujer en diferentes tipos no es algo claro y puro. Siempre se entrecruzan diferentes papeles en el mismo romance, dependiendo del punto de vista y el enfoque del análisis, se puede realzar un tipo determinado. Teniendo todo esto en cuenta, la tipología propuesta sería más reducida, distinguiendo entre mujeres *víctimas*, *virtuosas*, *transgresoras* y *malvadas*.

Antes de tratar los diferentes papeles acompañados de ejemplos, hay que resaltar el hecho de que normalmente, cada papel femenino se corresponde con uno masculino, como se puede observar en la siguiente tabla:

EJEMPLO DE ROMANCE	PAPEL TEMÁTICO FEMENINO	PAPEL TEMÁTICO MASCULINO
LA MALA SUEGRA	VÍCTIMA	MALVADO
LAS SEÑAS DEL ESPOSO	VIRTUOSA	TRANSGRESOR/MALVADO
LA BASTARDA Y EL SEGADOR	TRANSGRESORA	VÍCTIMA
LA SERRANA DE LA VERA	MALVADA	VÍCTIMA

3.3.1 Mujeres víctimas

El victimismo constituye un extenso panorama de mujeres, tanto solteras como casadas y, excepcionalmente, alguna viuda, quienes pertenecen a todo tipo de estatus social. Casi todas las protagonistas tienen unos rasgos comunes, entre ellos, el calificativo más destacado sería el de la *resignación*. Hay diferencias en sus historias y desenlaces pero en todas subyace la imposibilidad apriorística de modificar esta condición. (Suárez Robaina 1999, 46)

El papel temático de víctima es el más abundante en el romancero panhispánico y aparece expuesto en diferentes circunstancias. A veces son mujeres requeridas de amores por un varón de su propia familia, como se presenta en el romance de *Delgadina* (el padre) o en *Tamar* (el hermano).

Otras veces, la mujer es seducida y abandonada como en *Blancaflor y Filomena* (véase apéndice), o no tiene poder decisorio sobre sus deseos o relaciones sentimentales, como se ejemplifica en el romance de *Santa Elena* (véase apéndice), en el que la protagonista es obligada a seguir a un desconocido visitante quien abusará de ella y la matará. Pueden verse privadas de libertad, incluso desde instancias familiares, y algunas viven alejadas de sus familias por ello, sufren en soledad o bien son víctimas de otras mujeres malvadas como la suegra y la cuñada en *Casada de lejas Tierras* (véase apéndice). A veces, son tratadas con auténtica violencia sexual, enterradas o asesinadas por algún varón.

Cuando son casadas, se comportan como mujeres abnegadas y consagradas a sus esposos. Además, son mujeres cuestionadas por sus maridos y sometidas constantemente a pruebas para valorar su fidelidad y su papel como madre. (Suárez Robaina 1999, 47)

En resumen, de los ejemplos mencionados se deduce la amplia diversidad y los distintos entornos en que se encuentra la mujer víctima.

Del análisis del romance *La mala suegra*, se deduce el sufrimiento femenino y se tematiza el conflicto entre suegra y nuera, que viene siendo tópico en la sociedad desde tiempo inmemorial. En general hay que mencionar, que se considera este romance como uno de los más conocidos del mundo hispánico. Se puede presumir su antigüedad por su existencia entre las comunidades judías orientales y el primer texto conocido es del Siglo XVIII que es una versión de Rodas. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 145)

Reflexionando sobre el plano temático, según Ceballos Viro, las tensiones que se establecen entre suegras y nueras en los textos de la literatura oral, derivaban en definitiva, de la misma piedra de toque, la pertenencia a un único grupo doméstico de ambas mujeres. (Ceballos Viro 2009, 21)

Dentro de los romances tratados y para la generalidad de la sociedad tradicional, se considera la endogamia como la forma más deseable de matrimonio, por salvaguardar las necesidades familiares y personales, cuando en realidad, la exogamia se asocia con sus beneficios para la colectividad, como generadora de vínculos entre comunidades. Por lo tanto, se observa una coincidencia entre la mentalidad social hispánica con el mundo virtual planteado en el romancero. De los aspectos antropológicos se comprueba de cierto modo que la voz de los romances es la voz de la colectividad, y que sus mensajes, bien pueden servir de elemento socializador de las generaciones siguientes, como también se ha tratado y mencionado en el estudio teórico del género. Los romances transmiten los valores y preferencias generales en el terreno de las pautas matrimoniales, sin embargo existe una diferencia en la endogamia tradicional de España, refiriéndose al sur que es más acusada que en el norte de la península. (Ceballos Viro 2009, 30) La siguiente versión del romance *La mala suegra* fue recolectada en Algar en el año 1986 y fue cantada por Ana Rosado Aguilar de 74 años.

*Mi Carmela se pasea por una sala adelante
con los dolores de parto que el corazón se le parte.
La suegra que estaba viendo por el ojo de la llave:
-Coge la ropa, Carmela, y márchate con tus padres.
Si a la noche viene Pedro, yo le pondré de cenar,
le sacaré ropa limpia por si se quiere mudar.-
A la noche vino Pedro. -Mi Carmela, ¿dónde está?
-Se fue a casa de sus padres que me ha tratado muy mal;
a mí me ha puesto de bruja, a ti de hijo criminal.-
Monta Pedro en su caballo y en busca Carmela va.
-Muy buenos días, don Pedro, ya tenemos un infante.-
-Levántate, mi Carmela. -¿Cómo quieres que levante?
Con tres horas de parida no hay mujer que se levante.
-Levántate, mi Carmela, no vuelvas a replicarme.-
Montó Pedro en su caballo y a Carmela por delante.
Anduvieron siete leguas, matrimonio sin hablarse.
-¿No me hablas, mi Carmela? -¡Como quieres que te hable,
si los pechos del caballo van bañados en mi sangre!
-Confiésate, mi Carmela, como si yo fuera un fraile,
que detrás de aquella ermita llevo intención de enterrarte.-
Las campanas de aquel pueblo solas se oyen repicare.
-¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? La condesa de Olivares.
-No se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre
por un falso testimonio que han querido levantarle.
Responde el infante bello con tres horas no cabales.
A la bruja de mi abuela que los demonios la arrastren
y a la tumba de mi madre los angelitos la guarden.-*

El relato empieza en la casa de la familia del marido, donde habita la nuera, la protagonista del romance. Cuando le llega el momento del parto expresa su soledad mediante la metáfora del corazón partido:

*Mi Carmela se pasea por una sala adelante
con los dolores de parto que el corazón se le parte.*

La suegra que la está observando le dice que podía ir a casa de su familia a parir y mientras tanto ella se encargará de todo:

*Si a la noche viene Pedro, yo le pondré de cenar,
le sacaré ropa limpia por si se quiere mudar.-*

La ausencia del esposo/hijo en las primeras secuencias crea ya una atmósfera preparatoria de futuros acontecimientos trágicos. En palabras de Ruiz Fernández:

Un esposo ausente es, en el romancero, un esposo que no cumple sus deberes en el clan [...] y que, por tanto, provoca [...] el desequilibrio de éste y la consecuente tragedia. (Ruiz Fernández 1991, 163)

La no presencia del esposo/hijo permite en este romance que la suegra despliegue su maldad, refiriéndose a los imputaciones falsas cuando explica la ausencia de la nuera, llamada Carmela, con una calumnia hacia ésta.

*-Se fue a casa de sus padres que me ha tratado muy mal;
a mí me ha puesto de bruja, a ti de hijo criminal.-*

La reacción del hijo corresponde a un vengador de la honra materna, que en primer lugar confía ciegamente en las palabras de su madre. Por lo tanto, parte a caballo a buscarla y cuando llega a casa de la familia de la esposa, el niño ya ha nacido. Aunque la mujer está recién parida, su esposo le obliga a levantarse para regresar a casa de él diciendo:

-Levántate, mi Carmela, no vuelvas a replicarme.-

Con estas palabras ya no cabe duda de que la sociedad representada en el romance tiene signos evidentes de subordinación de la mujer al varón, como describe Ruiz Fernández en cuanto al papel de esposa sumisa al marido:

Su comportamiento la dignifica como esposa fiel y la eleva a categoría de víctima.
(ibíd., 166)

El relato sigue con el viaje a caballo que los tres recorren en silencio hasta que Pedro lo interrumpe. En este momento se descubre que la mujer va deshecha en sangre:

*-¿No me hablas, mi Carmela? -¡Como quieres que te hable,
si los pechos del caballo van bañados en mi sangre!*

Sigue el asesinato directo de la mujer, ejecutado por el marido furioso y enseguida se escuchan las campanas del pueblo. Milagrosamente, el bebe empieza a hablar para defender a su madre inocente y acusar los culpables.

*-No se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre
por un falso testimonio que han querido levantarle.*

Las palabras finales del niño dejan bien claro qué conducta es castigada y cuál es premiada:

*A la bruja de mi abuela que los demonios la arrastren
y a la tumba de mi madre los angelitos la guarden.-*

(La mala suegra, Algar: RC, 310)

A lo largo del relato, la imagen de la nuera ratifica su inocencia y destaca su presentación como un modelo de la mujer-ángel, mientras que el marido y la suegra encarnan la fuerza bruta. Este romance muestra la coexistencia de papeles distintos de mujeres en el mismo texto. Se observa una protagonista que sufre de soledad, que es víctima de los malos tratos de una mujer malvada, en este caso la suegra, y al final es asesinada por un varón.

Ceballos Viro subraya la esencia sumisa de la protagonista y su consecuencia para la sociedad en las siguientes palabras:

“[...]si el romance pinta la sumisión de la nuera como virtud, entonces está revelando una moralidad tradicional y una visión de los roles del género femenino propia de una sociedad patrifocalizada.” (Ceballos Viro 2009, 300)

Aludiendo al aspecto virtuoso que forma parte de la descripción de la nuera, en el siguiente papel temático se tratará este factor más detalladamente.

3.3.2 Mujeres virtuosas

En general, la categoría de las mujeres virtuosas tiene una presencia menor en el romancero. Es bastante frecuente que esté papel vaya acompañando al de víctima, refiriéndose a personajes fieles que destacan por su bondad. Se manifiestan como madres protectoras y preocupadas como en el romance *Casada de lejas tierras*.

Cuando encuentra a su hija muerta por no haber recibido ayuda en el parto, bastantes veces se pone en boca de la madre un propósito de enmienda, según el cual nunca más volverá a casar a una hija fuera de su tierra.

La imagen de la perfecta hija del texto *La doncella guerrera*, que ya hemos tematizado en cuanto al retrato físico de la mujer, es otro ejemplo significativo en cuanto a las mujeres virtuosas.

El siguiente análisis, tratará el romance *Las señas del esposo* para demostrar este papel y el concepto de honor que los textos transmiten. En cuanto a su contexto temporal, se supone que el asunto fue desarrollado en el medievo en forma de balada en distintos enclaves europeos como Italia, Francia, Portugal, Castilla y Cataluña. La primera versión conocida es atribuida a Juan de Ribera, tomada de su obra *Nuevos romances* del año 1605. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 147)

La versión tratada fue recogida por Atero Burgos en Zahara de la Sierra, cantada por Maria Barrera Palma de 46 años en 1981.

*Estando yo en mi portal bordando paños de seda,
Yo vi un soldado venir allá por Sierra Morena.
Yo hice por preguntarle si venía de la guerra.
-Sí, señora, de allí vengo, ¿tiene usted alguien que le duela?
-Tengo allí mi maridito que lleva tres años en ella.
Dígame usted señas de él por si algún día lo viera.
Mi marido es alto, rubio, regimiento de la guerra:
gasta caballo blanco, sillita borda de seda.
-Ese hombre que usted dice muerto ha caído en la guerra
que yo estuve velando pa que testamento hiciera
y en el testamento puso casarme yo con su bella.
-Eso sí que no es verdad, ni yo tampoco lo hiciera;
tres años lo he estado esperando y otro tres esperaré,
si a los seis años no viene a monja me meteré.
-Y los dos niños que tienes, Blanquita, ¿qué vas a hacer?
-Uno le doy a mis padres pa que se cuiden de él,
y otro meto en los estudios pa que se enseñe a leer.
-Alza la vista, Blanquita, si me quieres conocer,
que aquel que monta a caballo maridito tuyo es.
Tres años te he estado queriendo y otros tres que te querré,
que me has guardado mi honra como una bella mujer.
(Las señas del esposo, Zahara de la Sierra: RC, 329-330)*

El relato de comienza con una actividad domestica, el bordado, lo que aparece con frecuencia en relación con las ocupaciones femeninas. Un hombre desconocido, que según su apariencia viene de la guerra, se acerca a la mujer. La protagonista le pregunta sobre la suerte de su marido que está en la guerra, el hombre pide a la mujer señas de su esposo, porque se trata de comprobar su fidelidad, como veremos al final.

-Tengo allí mi maridito que lleva tre(s) años en ella.

-Dígame usted señas de él por si algún día lo viera.

La imagen del esposo se caracteriza por atributos que indican la belleza y la fuerza de una persona:

-Mi marido es alto, rubio, regimiento de la guerra;

gasta caballito blanco, sillita bordá de seda.

Aquí empieza la culminación de la prueba de fidelidad por parte del caballero, cuando el hombre desconocido le dice que su marido había muerto y que en su testamento dejó dicho que se casará con su mujer, nombrándola bella, como el atributo más usado en el romance. La protagonista rechaza la propuesta y encima amenaza con hacerse monja:

-Eso sí que no es verdad, ni yo tampoco lo hiciera,

tre(s) años lo he estao esperado y otro tres esperaré,

si a los seis años no viene a monja me meteré.

La esposa se muestra fiel y el desconocido revela su verdadera identidad, que es el marido disfrazado o cambiado por los años, subrayando el carácter virtuoso de la mujer y usando el término de la honra en este contexto:

*-Tre(s) años te he estao queriendo y otros tres que te querré
que me has guardao la honra como una bella mujer.*

(Las señas del esposo, Zahara de la Sierra: RC, 329-330)

Oro Anahory-Librowicz al analizar el tema del honor en el romancero, señala que existen grandes diferencias entre el concepto del honor masculino y el femenino. En cuanto a los hombres, este término tiene un uso más amplio y dinámico. Mientras el honor del caballero se puede aumentar, perder, recobrar y elevar mediante sus actos, como hazañas bélicas, acciones viriles o conductas valerosas. El honor de la mujer lleva connotaciones negativas, y se puede arruinar con el menor desliz sentimental. En el caso de que lo pierda, no hay posibilidades de recuperarlo. En general, sólo se menciona la honra de la mujer cuando la pierde, refiriéndose a la virginidad como una especie de tesoro, cuyo acceso debe ser aguerridamente defendido por ellas. (Anahory-Librowicz 1989, 321)

Cuando se entrega el tesoro al marido, la esposa debe defenderlo, y mientras permanece en su poder, su honor está a salvo, como se ha observado en el final del romance *Las señas del esposo*. Con respecto al concepto del honor, dice Anahory-Librowicz Oro:

En resumen, la honra femenina es un concepto estrechamente ligado a la sensualidad, a la noción de castidad, pureza y fidelidad. Huelga decir que, mientras el hombre puede seducir, traicionar, abandonar a su amada/mujer sin poner su honor en peligro, a la mujer le cuesta muy caro jugar con el amor ya sea verbal o concretamente. [...]En última instancia, honor femenino y masculino se definirían como términos opuestos: la deshonor de la mujer viene de la expresión de su sensualidad, la del hombre de la ausencia de ésta. (Anahory-Librowicz 1989, 322)

El análisis precedente sobre el honor lleva al siguiente papel temático, a saber, la mujer transgresora que rechaza la actitud pasiva que se le atribuye al personaje femenino en la sociedad tradicional.

3.3.3 Mujeres transgresoras

En general, el concepto de mujer transgresora, se refiere a las personas que violan de alguna forma el sistema de valores establecido por el grupo social al que pertenecen. Por lo tanto, hay que realzar que la transgresión se define con respecto a lo aceptable y deseable. En el romancero, el comportamiento ejemplar se halla definido por un grupo social y no por el individuo y como se ha tratado en los capítulos precedentes, en el caso de la mujer, el código ético se compone de una serie de valores y virtudes tradicionales. (Anahory-Librowicz 1995, 385)

En general, se observa una cierta resistencia por parte de los autores españoles a mostrar en sus obras otra clase de mujeres que no sean las que, en lo amoroso, se muestran pasivas y dejan la iniciativa en poder de los hombres. En oposición, se encuentra en el grupo de las transgresoras un conjunto de mujeres significativas y representativas de la tradición romancística. (Suárez Robaina 1999, 48)

Es posible que la supervivencia de un gran número de romances, en el que la mujer es la que requiere de amores al hombre, puede deberse a los transmisores de estos textos, refiriéndose a la participación femenina que se considera superior a la masculina.

Por lo tanto, existe la posibilidad que el inconsciente colectivo de estas ponga mayor énfasis en que sobrevivan algunos de los romances en los que aparecían unos tipos de mujer con los que en cierto sentido podían identificarse, aunque fuese de forma velada. En relación con esto, expresa Alberto González Troyano:

Por tanto esa tendencia a manifestar casos de mujeres prepotentes en la iniciativa y en el cometido amoroso puede responder a algo más arraigado, a una necesidad latente en los distintos ámbitos sociales en que surgen, se transforman y se transmiten los romances. (González Troyano 1989, 550)

La mayoría de las protagonistas transgresoras, se caracterizan por ser mujeres activas y decididas que actúan por la necesidad de cumplir un objetivo pasional, que surge de una cierta insatisfacción de su situación. Por lo tanto, el amor y el deseo son los verdaderos motores de sus actuaciones. (Suárez Robaina 1999, 48)

Les gusta seducir al varón, aunque a veces, acaben siendo sus víctimas o no consigan lograr sus objetivos, como sucede en el romance *La dama y el pastor*, que trata de una dama que intentando seducir a un pastor, le ofrece diferentes tipos de comodidades hasta llegar a su propio cuerpo, pero el rústico rechaza todos los ofrecimientos.

En relación a este romance, se observa la oposición de los personajes en distintos planos. Por una parte, la mujer es sedentaria, pertenece a un rango social alto, vive en la civilización, ajena a la naturaleza. En cambio, el pastor pertenece a una cultura nómada, lleva una vida dura, pero simple. Por otra parte, ella aparece activa y agresiva mientras él tiene un carácter pasivo y humilde. En cierto modo, la mujer representa todo lo que no es el hombre, describiéndosela como la mala y perversa en contraste al hombre bueno.

Dentro de este contexto, resulta llamativo que en la mayoría de estos romances, el varón seducido pertenezca a un rango social menor que el de la mujer. (González Troyano 1989, 550)

Este aspecto se observará también en el siguiente análisis de *La bastarda y el segador*, que en la actualidad es un romance muy difundido por toda la Península, aunque no se conocen versiones antiguas, lo cual no quiere decir que no existieran, puesto que se conservan algunas entre las comunidades sefardíes de Oriente. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 178)

La versión tratada fue recogida en Jerez de la Frontera en el año 1989 y cantada por Carmen Jiménez Ortiz de 55 años y María Aguilocho Mena de 52 años.

*El Condeduque de Roma tiene una hija muy guapa
 que la quiere meter monja y ella quiere ser casada.
 Vengan duques y marqueses y a todos los despreciaba.
 Salieron tres segadores a segar fuera de casa,
 y uno de los segadores lleva ropitas de holanda;
 los dedines son de oro, las hoces de fina plata.
 Llegaron un día al pueblo, se pasean por la plaza,
 y la dama en un balcón del segador se prendaba,
 y lo ha mandado a llamar con una de sus criadas.
 -Venga, venga, segador, que mi señora lo llama.-
 El segador, obediente, se fue detrás la criada.
 -¿Qué me quiere, señorita, qué me quiere y qué me manda?
 -Quiero que me siegue usted una poca de cebada.
 -Dígamelo, señorita, ¿dónde la tiene sembrada?
 -No está en alto ni está en bajo, ni está en cerro o en cañada,
 que está en medio dos columnas que sostienen a mi alma.
 -Esa cebada, señora, no está para yo segarla,
 que es pa condes o marqueses o pa'l dueño de la casa.
 -Siéguela, buen segador, que será muy bien pagada.-
 Segaron siete gavillas y el segador se cansaba.
 El padre que lo escuchó: -Dime, niña, ¿con quién hablas?
 -¿Con quién quiere usted que hable? con una de mis criadas.-
 El segador, que oía eso, se echa abajo de la cama.
 -No te vayas, segador, que se te olvida la paga.-
 Le ha dado dos mil doblones en un pañuelo de holanda,
 que más valía el pañuelo que el dinero que llevaba.
 Al otro día siguiente las campanas redoblaban.
 -¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? -El segador que segaba.
 -No se ha muerto, no se ha muerto, que lo ha matado la dama.-
 El dinero que le dio, le ha servido pa la caja,
 el pañuelo que le dio, le ha servido pa la cara.
 Se quedó la señorita asomada a la ventana.*

(La bastarda y el segador, Jerez de la Frontera: RC, 191-192)

El relato empieza con la presentación del personaje femenino, la hija del emperador de Roma, que no quiere casarse con los duques que le presentan. Un día ella se asoma al balcón, que supone uno de los pocos espacios que tiene conexión al exterior, para encontrar el amor. Al mismo tiempo, tres segadores están paseando por el pueblo y uno de ellos llama la atención de la protagonista, por lo cual manda a una criada para que lo traiga a su casa.

*Venga, venga, segador, que mi señora lo llama.-
 El segador, obediente, se fue detrás la criada.*

De aquí se deduce, el carácter obediente del segador que, al encontrar a la señorita, le pregunta por la razón de su llamada. Ella revela su deseo de que él le *segara la cebada*, refiriéndose en este contexto al acto sexual como se observa de la siguiente parte.

-Dígamelo, señorita, ¿dónde la tiene sembrada?

*-No está en alto ni está en bajo, ni está en cerro o en cañada,
que está en medio dos columnas que sostienen a mi alma.*

El segador inocente intenta rechazar la propuesta, justificándose con la diferencia del estatus social al que ambos pertenecen. Sin embargo, la protagonista insiste en su ansia, incluso utiliza su superioridad social, ofreciéndole dinero.

-Siéguela, buen segador, que será muy bien pagada.-

Al final, la mujer consigue su deseo, seduce al hombre y como contrapartida le da *dos mil doblones en un pañuelo de holanda*. Al día siguiente se escuchan las campanas porque ha muerto el segador seducido. Aunque no se desvela claramente quién lo asesina, es evidente que su muerte se debe al encuentro amoroso o mejor sexual con la hija del Emperador. El fin del romance aclara, por una parte, que la protagonista suponía lo que le iba a pasar al segador y, por otra parte, que ella seguirá seduciendo a hombres.

*El dinero que le dio, le ha servido pa la caja,
el pañuelo que le dio, le ha servido pa la cara.
Se quedó la señorita asomada a la ventana.*

La preferencia de situar a la mujer seductora en un plano social más privilegiado que el del hombre al que se requiere en amores, puede basarse en la suposición, ya que sólo a esa clase de mujeres se les consienten tales excesos de los límites del pudor femenino tradicional. Por lo tanto, la sexualidad femenina se reduce a un ámbito restringido de privilegiadas, como resume Alberto González Troyano:

Manifestando así los romances, de forma más o menos velada, que el deseo femenino sólo puede emerger y hacerse evidente con imperiosidad cuando se apoya y se sustenta en el poder y en la jerarquización social. (González Troyano 1989, 551)

En definitiva, la protagonista de *La bastarda y el segador* resulta triunfante en su deseo amoroso y en su acto de seducción, sin sufrir por ello castigo alguno. Se encuentra en ella no solamente a una mujer transgresora, sino, evidentemente, elementos malvados, lo que muestra la dificultad de clasificar el papel temático de una manera estricta y unívoca.

Por último queda el esbozo de mujeres que destacan por sus acciones malas y sus lados oscuros.

3.3.4 Mujeres malvadas

Dentro de este bloque femenino dominan los malos instintos, las actuaciones desproporcionadas y malignas, porque la mujer no actúa según los valores normativos, sino que actúa de manera brutal y dañina. Comparando este tipo con las transgresoras, destacaremos que la mayoría de las mujeres malvadas son adultas, resentidas y recelosas, mientras que las de comportamiento transgresor, tienden sobre todo a ser mujeres solteras y jóvenes. (Suárez Robaina 1999, 49)

No se debe subestimar el predominio de la mala madre dentro de este grupo, que desvela la familia como un mundo conflictivo, en el que destacan las pasiones más primarias y escondidas. (Atero Burgos 1996a, 27)

En general, subyace un elemento común, las actitudes desnaturalizadas, que con frecuencia derivan de un trasfondo amoroso. Como modelo para presentar a la madre malvada, sirva el ejemplo del romance *La infanticida*.

La historia trata del adulterio por parte de la protagonista, de lo que el hijo se entera y cuenta a su padre, que poco después se va de viaje. Mientras tanto la madre, que había escuchado la conversación entre padre e hijo, asesina a su propio niño y cocina su cuerpo para ocultar su pecado. Cuando el marido regresa a casa, la mujer le sirve la comida y como un milagro se escucha al hijo muerto hablando:

-No coma usted, padre mío, que come de sus entrañas,
que esta madre que yo tengo es necesario degollarla
con un cuchillo de acero que le traspasen el alma.-
(La infanticida, Castellar de la Frontera: RC, 296-297)

Las distintas secuencias del romance, refiriéndose al acto de matar y cocinar a su propio hijo o el castigo propuesto por parte del niño, se caracterizan por una inmensa crueldad y muestran la parte oscura y malvada del personaje femenino.

Otro romance bastante famoso y extendido en la literatura hispánica es *La serrana de la Vera*. Algunos críticos defienden que procede de una antigua leyenda en la que una protagonista hermosa, por haber sido traicionada en sus primeros amores, se echó al monte, donde decidió vengarse de los hombres por el daño que estos le causaron. (Gutierrez Macias 1988, 40)

Las primeras versiones conocidas de este romance datan del Siglo XVII. De hecho, los romances y leyendas de la serrana incluyen con cierta frecuencia un relato etiológico, que explica cómo y por qué llegó a ser la figura que es. En relación con el siguiente análisis, la versión elegida de la provincia de Cádiz y cantada por Dolores Perea Rondón de 48 años no contiene un tipo de prehistoria.

*Allá en Barranca la Olla, orillitas de Paciencia,
 se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,
 con su escopetita al hombro guardando la suya cueva;
 cada vez que le da sed baja a la suya ribera.
 Vio de venir un galán alto, rubio como ella,
 lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
 No le lleva por caminos ni tampoco por veredas,
 sino por un robledal arriba espeso como la yedra.
 -¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 -Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.-
 Aviaron de cenar, hicieron una gran cena:
 tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
 Galonearon la cama con ricas colchas de seda.
 La piedra con que atrancaba cuatro mil arrobas pesa.
 Trató de dormirlo a él, mas la dormida fue ella.
 Cuando se quedó dormida, el galán cogió la puerta.
 Se despierta la serrana y sin el galán se encuentra,
 lo vio ir por el camino montado en su yegua negra;
 cogió la honda en la mano, la piedra en la faltriquera,
 cada hondazo que ha pegado lo alejaba legua y media.
 En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
 cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
 el galán iba delante abriendo campo y vereas.
 La vio subida en un pico peinándose la melena;
 se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
 De cintura para arriba de persona humana era,
 de cintura para abajo era estatura de yegua.*

El romance comienza con la localización, ubicando la historia en un lugar concreto y continua con la descripción de la protagonista con atributos ambivalentes:

*Allá en Barranca la Olla, orillitas de Paciencia,
 se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,*

Se puede interpretar la combinación de *alta* y *muy morena* como un presentimiento por parte de los informantes de la maldad que va a manifestarse en el comportamiento de la serrana, teniendo en cuenta la connotación negativa del color moreno que es común en la literatura tradicional. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987b, 407)

A continuación, el relato presenta cómo la serrana busca a un hombre cuando el deseo sexual la domina. Encuentra a un galán y lo lleva a su cueva, donde el hombre seducido pregunta por las cruces y los enterramientos que rodean la cueva y la serrana responde así:

*-¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
-Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.-*

La protagonista en cierto modo orgullosa de su lucha triunfante con los varones incluso amenaza al nuevo galán si no satisface sus deseos amorosos. Después sigue la cena, que forma parte de la seducción, ofreciéndole *tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas*. Aprovechando el sueño de la serrana, se expresa la huida del hombre al pueblo más cercano para informar a miembros de justicia.

Hasta el último momento del romance, la protagonista se presenta como un ser ambivalente; su enorme belleza oculta su maldad, mencionando el acto de peinarse la melena. En este sentido dice Atero Virtudes:

“Los cabellos largos femeninos se han interpretado como símbolo de la provocación sexual y de la fertilidad. El dejarlos sueltos, el peinarse la melena o lavársela significaba por parte de la mujer la provocación evidente al varón.” (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987b, 416)

Finalmente, la historia termina con la revelación de la verdadera naturaleza y la dualidad extraordinaria de la serrana:

*De cintura para arriba de persona humana era,
de cintura para abajo era estatura de yegua.*

En definitiva, la serrana se caracteriza por dos papeles temáticos, por un lado, aparece como una seductora diabólica, que despliega varias artes de seducción y corresponde al arquetipo de la mujer fatal. Por otro lado, se presenta a la mujer salvaje, cuya actitud surge de la represión de la iniciativa sexual que siempre ha sido mayor en las mujeres. En relación con esto, expresa Gonzáles Terriza:

“[...]la Serrana de la Vera transgrede con especial virulencia el comportamiento socialmente admisible, convirtiéndose así de facto en una fiera, una mujer animalizada o aselvajada que obedece a sus instintos depredadores y caza a sus parejas [...]” (González Terriza 2007, 14)

Por último, parece interesante analizar la dualidad corporal de la serrana, que se manifiesta en el romance en la división de la parte humana por encima de la cintura y la parte animal hacia abajo.

Debido a que la serrana actúa como una fiera, principalmente con la parte inferior de su cuerpo, no sorprende tanto que sea esta parte la que ocasionalmente se presente como literalmente animal. Por lo tanto, se manifiestan dos órdenes consideradas incompatibles, a saber, arriba lo humano, abajo lo animal, asociando la primera con lo civilizado y la segunda con lo digestivo-sexual. También se observa un valor simbólico dentro de la disposición, confirmando la jerarquía entre lo humano superior y lo animal inferior. En relación al romance *La serrana de la Vera* y el papel temático de la mujer, se observa la inversión del orden socialmente establecido, situando al hombre como el civilizado arriba y a la mujer como salvaje abajo. (González Terriza 2007, 14)

Otro tema interesante que se ha mencionado en otras partes del trabajo es la valorización de la mujer como objeto sexual en escenas amorosas o actos sexuales. Como describe Ludmila Damjanowa en su obra *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español*:

[...] la religión católica ha contribuido a que la sexualidad se relacione en general con el pecado o con la mera procreación, otorgándole a la mujer la limitada imagen de procreadora y madre (si no, la otra posibilidad es la puta). El sistema de símbolos que existen hoy día, a pesar de múltiples críticas por parte de feministas, siguen arraigados en la mentalidad del hombre. (Damjanowa Ludmila 1993, 65)

En suma, los modos de actuación del personaje femenino en la mayoría de los relatos romancísticos oscila entre la presentación angelical de la mujer, que incluye una clara tendencia a la victimización de la misma, o bien su planteamiento maligno. Dentro del contexto de maldad, los relatos ofrecen una gran variedad y distintos grados de comportamientos malvados.

4. La investigación de campo

Después de haber esbozado varios aspectos de esta manifestación poética, en la siguiente parte del trabajo, se tratará la relación entre la base teórica del género y la perspectiva individual de los transmisores actuales. Hasta ahora se ha contemplado la literatura tradicional como una producción que representa la confluencia entre presente y pasado y que sobrevive entre herencia e innovación. En la situación actual, su estudio resulta aun más urgente, puesto que las encuestas de los últimos años han comprobado que los romances continúan vivos en Andalucía, las canciones ya no viven de forma espontánea, sobre todo, por la irreversible destrucción de la vida comunitaria que se cruza en el camino de la cultura tradicional. (Atero Burgos 2003, 7)

Para averiguar en qué medida las mujeres se identifican con el papel temático de los romances, y para acercarse a la vida de los actuales informantes que representan el último vínculo de la cadena de transmisores de la poesía oral, parece necesario realizar una investigación de campo.

En general, se encuentra esta manifestación en el mundo rural, donde existe una riqueza de las creaciones literarias orales y donde los romances viven como un recuerdo individual de las actividades comunales del pasado, en las que la mayoría de sus usuarios participaron. Al mismo tiempo, el romancero forma algo tan arraigado en la propia cultura que cualquier persona puede ser su transmisora sin destacar por ello del conjunto de su comunidad. Como el uso espontáneo del romancero es algo muy extraño y ni sus propios transmisores son conscientes de su saber romancístico, deban ser los investigadores y recolectores los que adviertan el conocimiento mediante sus interrogatorios. (ibíd., 8)

Con respecto a esto, se presentará paso a paso el procedimiento del estudio realizado en Arcos de la Frontera, comenzando con la descripción de campo y de los transmisores entrevistados.

4.1 Descripción de campo

En relación a la extensión geográfica de los romances, hemos mencionado el papel significativo de Andalucía como la zona más innovadora. El romancero que se canta en el sur es bastante rico en asuntos religiosos, sobre todo referentes a la Navidad.

Cuando van acercándose las fiestas del Nacimiento en algunos enclaves gaditanos, entre otros en Arcos de la Frontera, Jerez de la Frontera o Bornos, pequeños grupos de vecinos se reúnen en una plazuela del barrio o en un patio de una casa, para cantar los villancicos y coplas con la música de instrumentos caseros.

Es entonces cuando surgen tonadas y romances que, desde el punto de vista temático, en la mayoría de los casos no tienen nada que ver con la Navidad. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1989, 467)

En estas fechas el grupo de usuarios se convierte en *zambomba*, que es el nombre de la fiesta tradicional, aunque también es el instrumento principal con que se acompañan las canciones. A este respecto, se describe la zambomba de la siguiente manera:

Es un instrumento bastante rudimentario, formado por una tinaja más que mediana a la que se le pone un trapo se le amarra un cañizo que en la parte superior lleva unas sonajas de lata. La mujer que toca la zambomba tiene al lado un barreño de agua para las manos y para mojar la tela tensa. A este instrumento principal se le suele acompañar con otros domésticos propios de la Navidad: almireces, panderetas, sonajas, botellas de anís etc. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1986, 25)

Para ilustrar los instrumentos principales de la *zambomba* sirve la siguiente foto, sacada en marzo 2015 en la Asociación de Mujeres Beatriz Pacheco en Arcos de la Frontera durante el primer encuentro con los entrevistados.



La primera persona a la izquierda, Juana Serrano, está tocando la pandereta y a su lado se ve Manuela Moreno con la botella de anís. En el centro de la foto, encima de la silla se encuentra el barreño de agua y a lado está sentada Nieves Ruiz, que toca el instrumento fundamental, la zambomba. Finalmente, la persona a la derecha, Josefa Barrera, tiene en sus manos el almirez.

4.2 La búsqueda de informantes

A la hora de buscar los portadores romancísticos, una como persona ajena, se encuentra con la dificultad de entrar en la comunidad que conserva esta cultura. Principalmente, hay que mencionar que no todos los usuarios participan de igual manera en la tradición romancística. La mayoría lo hace de forma pasiva, recordando únicamente algún romance suelto, y sólo una minoría conserva un número importante de romances. Por lo tanto, nadie destaca en un pueblo por sus conocimientos romancísticos y los transmisores quedan como individuos anónimos de la comunidad. (Atero Burgos 2003, 12-13)

No obstante, existen grupos y coros de predominio femenino que siguen cantando los romances y uno de ellos es la Asociación de Mujeres Beatriz Pacheco en Arcos de la Frontera que fue el punto de contacto con las personas para la encuesta planeada.

Con la ayuda de la profesora Atero Burgos, fue posible organizar el primer encuentro con los informantes el 26 de marzo de 2015, donde se juntaron diecisiete personas en la Asociación, entre ellas quince mujeres, un hombre y una niña.

Aquella primera tarde grabamos diecisiete canciones, tanto romances tradicionales como vulgares, que forman parte de las canciones de Navidad, de lo que se puede deducir la siguiente clasificación.

Romances tradicionales:

a. Sobre la mujer en la estructura familiar.

Casada de lejos tierras

La doncella guerrera

La malcasada

b. La conquista amorosa.

Don Bueso

La bastarda y el segador

Romances vulgares: Narraciones tardías popularizadas.

a. Profanos.

El cura enfermo

La molinera y el corregidor

El vendedor de nabos

La mujer del molinero y el cura

b. Religiosos

El cura no va a la iglesia

Romances de “cordel”: romances y narraciones afines aprendidos en impresiones modernas

a. En octosílabos estróficos

Las mocitas con 15 años

Canciones líricas

Las 12 palabras

Los cuadros

Calle de San Francisco

Debajo de la hoja

Zambomba de Arcos

Micaela

Las primeras canciones nos las presentaron sentadas y después las mujeres se pusieron de pie para cantar. Con relación a esto, se ha observado que las versiones cantadas son más completas y fluidas. Por lo tanto, es indudable que la entonación musical ayuda mucho a recordar las letras y a regularizar la medida de verso. A veces la música se configura como un elemento tan fundamental que influye en la forma de actualización de un romance. (Atero Burgos 2003, 15)

Cuando terminaron de cantar las coplas y los villancicos de la zambomba, se desarrolló la conversación que me llevó a presentar el interés por los romances en relación con este trabajo. Tras esto, siete personas se comprometieron a hacer entrevistas personales que se realizaron a lo largo de las siguientes semanas.

Los encuestados, entre ellos seis mujeres y un hombre, no pusieron reparos a mencionar sus nombres propios para el trabajo.

La primera encuesta tuvo lugar en casa de Juana Serrano Osorio (entrevista A), que tiene 71 años y que ha vivido siempre en Arcos de la Frontera. Antes trabajaba en diferentes talleres pero su profesión consiste en ser ama de casa como la mayoría de las informantes.

La segunda entrevista fue con Pepa (entrevista B) de 68 años que es la directora de la Asociación Beatriz Pacheco.

Durante la entrevista con Isabel (entrevista C) de 73 años que también es de Arcos de la Frontera, asistió su nieta de 18 años que había aprendido las canciones de su abuela, que trabajaba en el comercio de sus padres.

En casa de Ana Moreno (entrevista D) de 65 años que nació en Jerez de la Frontera, su marido intervino en la conversación porque antes había cantado los romances en el campo.

La entrevista con Paco (entrevista E), un maestro jubilado de 66 años que se esfuerza por mantener las canciones viejas, enseñándolas a niños y participando en la Asociación Beatriz Pacheco, tuvo lugar en un café.

Josefa (entrevista F) de 72 años que es ama de casa, trabajó durante unos años en un quiosco y es la única entrevistada que no sabe leer ni escribir.

La última entrevista fue con Mercedes (entrevista G) de 73 años que nació en Valencia y que todavía lleva una heladería cerca de su casa en Arcos de la Frontera.

En suma había durante dos entrevistas otros miembros de la familia que participaron en la conversación que obviamente influyeron el desarrollo de la encuesta. Al mismo tiempo posibilitaron notar otras perspectivas.

Con el consentimiento verbal de los interrogados las entrevistas fueron grabadas y luego transcritas, lo que se encuentra en el apéndice del trabajo. Las secuencias no relevantes en cuanto a la investigación están parafraseadas.

A continuación, se tematizará en detalle el método elegido para el procedimiento de recaudación y las preguntas preparadas para la entrevista.

4.3 Entrevista guiada

Dentro de la investigación cualitativa, el acceso verbal a los sujetos forma un aspecto fundamental. La entrevista guiada que contiene preguntas abiertas deja que los entrevistados respondan de una manera libre, sin limitarlos a respuestas fijadas. Por lo tanto, posibilita que los sujetos actúen como expertos en su materia.

La entrevista guiada se caracteriza por el enfoque al planteamiento de un problema determinado y sirve para averiguar la perspectiva subjetiva de los afectados. El carácter abierto y la cercanía a los sujetos hacen posible que se desarrolle un ambiente de confianza entre los entrevistadores y los encuestados. Otra ventaja del método usado es la estandarización parcial de las preguntas, que facilita su análisis en cuanto a establecer paralelismos o marcar las diferencias de las respuestas se refiere. (Mayring 2002, 66-70)

Con respecto a este método, se mostrarán las preguntas de la entrevista guiada, aclarando así de forma paulatina el objetivo del trabajo.

En general, se parte de la base de que las preguntas que causan conversaciones exploratorias son apropiadas para evaluar la relevancia personal del tema. En este sentido, las entrevistas empezaron con la siguiente interrogación:

¿Cómo y de quién aprendiste las canciones antiguas que transmite oralmente?

El elemento principal de la pregunta inicial consiste en dejar claro que el interés se refiere exclusivamente a los materiales tradicionales de los que los usuarios aprendieron oralmente y no a través de radio, televisión o libros. Además, contiene la cuestión concreta por los transmisores con la consideración de que a partir de este momento el papel de la mujer pudiera destacar, puesto que existen varios textos que mencionan el papel de las madres y abuelas de la gente económicamente humilde y semianalfabeta que ocupaban una función esencial en el aprendizaje de los romances. En cambio, los informantes de clase media expresaron haber escuchado las canciones en su contacto con sirvientes o lavanderas. (Atero Burgos 1985, 449)

Otro aspecto importante en cuanto a la formulación de la primera pregunta es el uso de *canciones antiguas* en lugar del término *romances*, porque para la mayoría de los informantes los romances se limitan a los que vendían los ciegos en pliegos sueltos. (Atero Burgos 2003, 13)

¿Cuándo las canta? ¿En qué situaciones?

Tal y como ha sido mencionado varias veces, los romances sufren una disminución en su transmisión oral y una reducción de su uso a la esfera privada por distintas razones, entre ellas el cambio de las formas de vida, como la pérdida de los trabajos colectivos en el campo por la mecanización, la extensión de los electrodomésticos que retiró a las mujeres de sus lugares de lavado común y de los talleres de costura y bordado que formaron otra vía de aprendizaje femenino. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1986, 19)

Por lo tanto, la intención de la pregunta se basa en averiguar el cambio de los momentos y espacios en cuanto al canto de romances y en descubrir si todavía existen situaciones y ocupaciones que posibilitan el uso espontáneo en la vida cotidiana de los informantes.

¿Piensas que ahora siguen cantándose? ¿Son importantes?

A diferencia de la anterior pregunta, aquí se subraya la opinión personal del encuestado sobre la relevancia actual de los romances, tanto en relación con su difusión general, como sobre su recepción. Como se ha observado en el desarrollo histórico, los romances han vivido diferentes etapas de importancia, ya sean tiempos de floración o de rechazo. En este sentido, la pregunta sirve para ofrecer una vista personal de su extensión en el presente.

¿Por qué los romances gustan tanto?

¿Por qué se enseñan? ¿Es importante que los aprendan las generaciones siguientes?

Dado que los interrogados todavía mantienen el conocimiento de los romances, se deduce que tienen una actitud positiva e interés en cuanto a la transmisión de ese patrimonio cultural. Por lo tanto, estas preguntas pueden aclarar los motivos personales para su enseñanza y los factores que atraen a sus transmisores. Aparte de esto, posibilitan evidenciar si las mujeres entrevistadas comparten la opinión de los investigadores de que existe un predominio femenino en la transmisión del romancero y por lo tanto los informantes tienden a enseñar los romances sus niñas.

¿Cómo se presentan las mujeres en los romances?

A partir de esta pregunta, la entrevista guiada se acerca en distintos planos al carácter femenino de los romances, comenzando con el papel temático de la mujer.

En relación con esto, se ha propuesto una clasificación en cuatro tipos, distinguiendo entre mujeres *víctimas*, *virtuosas*, *transgresoras* y *malvadas*. Dentro de este contexto, destacan dos aspectos importantes, a saber el extendido victimismo de la mujer y su atribución a la protagonista buena o mala.

Mediante la pregunta expuesta se puede examinar, por un lado, si los encuestados han reflexionado sobre el contenido de los romances que suelen cantar en situaciones determinantes. Por otro lado, se puede observar si los transmisores actuales consideran la imagen de la mujer como un aspecto destacado.

¿En qué medida te identificas con el papel de la mujer que se transmite?

Como se ha tematizado en la primera parte del trabajo, el proceso de continua recreación del romance es uno de los factores que ha posibilitado su transmisión a lo largo de varios siglos hasta la actualidad. Por lo tanto, el género se caracteriza por su estructura abierta y la adaptabilidad de los mensajes a la realidad social en que se producen.

Partiendo de esta reflexión, se puede deducir que las canciones todavía representan la vida de sus usuarios. Así que la pregunta por la medida de identificación se refiere en concreto a esta capacidad de la incorporación temática de los romances al entorno de sus transmisores. En consecuencia, la interrogación intenta averiguar, si el papel de la víctima, que es lo más frecuente, refleja la vida de las mujeres encuestadas.

¿Cuáles son los motivos para que su transmisión sea mayoritariamente por las mujeres?

En el plano teórico, existen básicamente dos factores que revelan el predominio femenino en la transmisión de los romances. Por un lado, se asume, como ya hemos mencionado, que preferentemente las mujeres transmiten las canciones, porque con el paso de tiempo y el cambio de vida, el romancero se ha limitado al espacio privado que se atribuye a la mujer. Por otro lado, se encuentra una dominación de la figura literaria de la mujer. En este contexto, se aclara el papel de la mujer como transmisora y protagonista de los romances.

Preguntando por los motivos, debería comprobarse si los transmisores actuales son conscientes del doble papel femenino para descubrir si ponen otras razones de relieve.

El romancero, ¿en qué medida hace referencia a la actualidad y al cambio del papel de la mujer?

Mediante esta pregunta se tematiza la estructura abierta del romancero y por lo tanto su capacidad de adaptarse al entorno social. Partiendo de la circunstancia de que los conceptos de la vida están en continuo proceso de cambio, resulta comprensible que esto también influya en la dicotomía entre el espacio privado y el público, refiriéndose a la incorporación del primero al género femenino y el segundo al género masculino.

Así que, la intención de la pregunta no es otra que saber si el cambio del papel de la mujer en la sociedad, influye en los distintos aspectos de los romances, como el victimismo femenino en el nivel temático o su descripción tradicional, tanto en relación con los espacios como ocupaciones limitadas.

¿Cómo ves la importancia de las coplas en el futuro?

Para finalizar la encuesta sirve la última pregunta por la evaluación subjetiva sobre la perspectiva de futuro para los romances. Dentro de este contexto, en la literatura se observa que existen diversos procesos de modernización, como cambios en las pretensiones sociales en cuanto al uso de las canciones viejas. Dos aspectos que tienen una influencia esencial en la transmisión reducida de los romances son el flamenco y el carnaval. En palabras de Atero Burgos:

“[...] aunque toda encuesta requiere una preparación y un conocimiento previo por parte de los colectores del objeto tradicional romancístico, quizá en Andalucía esta exigencia se agudice más, teniendo en cuenta que las capas más superficiales de la memoria de los informantes está ocupada por las letras del flamenco o, sobre todo en Cádiz, del carnaval.” (Atero Burgos 2003, 12)

5. Análisis

Con respecto a la investigación realizada, se ha utilizado el método de análisis cualitativo de contenido según Mayring, que consiste en la reducción de las entrevistas para llegar a los aspectos esenciales del material.

En primer lugar, se parafrasean pasajes elegidos de la transcripción para tener un nivel unitario. En el siguiente paso se tachan las partes irrelevantes y se generaliza lo dicho. Por último, se juntan los mensajes clave, reduciendo la paráfrasis. Así, se desarrolla una tabla en cuatro columnas; transcripción, paráfrasis, generalización y reducción, la cual se encuentra en el apéndice del trabajo. Mediante la última columna se pueden comparar y categorizar las entrevistas. (Mayring 2002, 114)

Dentro de este contexto, resultaron siete bloques temáticos que se tratarán en la siguiente parte y que se orientan a las preguntas guiadas.

Antes de presentar los resultados paso a paso según la categorización desarrollada, parece importante mencionar que la división del conjunto del material en siete partes, no es una separación clara porque siempre se entrecruzan los distintos factores entre ellos.

Evidentemente, la evaluación de la investigación revela los aspectos, dependiendo del punto de vista y el enfoque del trabajo.

5.1. La vía de aprendizaje

La primera categoría que se ha manifestado mediante el análisis, se refiere al contacto de los interrogados con los romances. En la mayoría de las entrevistas, destaca el papel de la familia o de los vecinos como vía principal de aprendizaje de las canciones viejas que se cantaban durante la Navidad y así las transmitían oralmente. Por lo tanto, se trata de un resultado que confirma lo que se puede encontrar en la literatura.

La entrevistada Juana describe la forma de aprender los romances con estas palabras:

Yo me acuerdo que lo que más celebrábamos eran las navidades, porque nos juntábamos las familias en el patio. Se hacía una candela con leña, la acarreábamos de fuera, porque como había tan poco posible. [...] las personas mayores cantaban romances, eran como historias que habían pasado y se cantaban con una zambomba, otra cogía la botella, otra cogía el almirez que lo tocaba allí una.[...] De allí salieron los noviazgos... En esas reuniones venían muchachos y te echaban el ojo. (entrevista A, pág. 103)

Por un lado, la cita subraya el elemento de que la conservación de los romances está caracterizada por la herencia, dejando a las personas mayores transmitir historias a las generaciones siguientes. Por otro lado, parece interesante que suponía una ocasión para los jóvenes de encontrar una pareja. La encuestada añadió que el contenido de los romances reflejaba historias que habían pasado y que mediante la repetición de las canciones se sabía de ellas. En relación a esto, Josefa realzó la importancia de la memorización de los romances, porque no sabe leer ni escribir. En su caso, llama la atención que escucha las canciones mediante una grabadora como un método alternativo de aprendizaje, diciendo:

Las canciones, yo las traigo en el papelito y mi hijo la pone en la grabadora. Me siento en la cocina, cierro la puerta y me las aprendo. (entrevista F, pág. 123)

En cierto modo, se trata de un procedimiento que implica una influencia a la variabilidad de un romance, rompiendo la apertura y el carácter oral de la transmisión como los libros del romancero que forman otra vía de aprendizaje.

Partiendo de la idea de que el papel de la mujer pudiera destacar como transmisora principal de las canciones, la encuesta ha dado distintos resultados en cuanto a la primera pregunta.

Mientras Pepa subrayaba los miembros masculinos de su familia como su padre y sus tíos que cantaban los romances y que le enseñaban, la encuestada Ana habló, en primer lugar, de los miembros femeninos:

Eso lo he aprendido yo de mi madre, las canciones navideñas, en todo lo que es Andalucía, se cantan las mismas canciones. [...] Desde pequeña, las conozco de siempre, desde que empecé a tener uso de razón yo escuchaba los romances esos, a mis padres, a mi madre, a mis tías [...] Yo me vine de Jerez para acá, y yo traía las canciones en mi cabeza. Cuando vine aquí, seguí cantándolas y eran las mismas canciones. (entrevista D, pág. 113)

Otro aspecto que se observa de la cita es la igualdad de las canciones según la experiencia de la encuestada, que excluye la variabilidad de un romance en su distribución geográfica.

No se encuentra una diferencia en cuanto al género de los transmisores en la entrevista con Isabel, que habló de su familia en general, y del papel de las personas mayores que conservaban los romances. Por último queda la encuesta con Paco, el único hombre de los entrevistados, que aprendió las canciones con los amigos en casa de vecinos por navidad. Su interés por los romances creció con el tiempo y en su juventud empezó a recolectar y apuntar los villancicos.

5.2. El uso actual de romances

Tematizando el canto de las coplas en la actualidad, en todas las entrevistas destaca el consenso común que los romances se cantan por navidad.

En la mayoría de las encuestas se abordó directamente el tema de la disminución del canto en el presente. En palabras de Juana, la independencia de la gente y la pérdida del contacto entre vecinos había causado el descenso de los romances:

Ahora se va perdiendo un poquito porque ya vivimos más independientes, ya no vivo en una casa de vecinos, yo vivo sola, la otra sola, la otra sola. (entrevista A, pág. 104)

Dentro de este contexto, la entrevistada Isabel mencionó la escasez de participación:

Ahí [por la zambomba] se cantaban los romances y una aprendía de niña porque los escuchaba. Y ahora hay gente que no saben muchos romances. Antes sí, porque barrios y distritos del pueblo se dedicaban a la zambomba. Había más participación. Se hacían muchos más. (entrevista C, pág. 111)

La fiesta de la zambomba forma una oportunidad esencial para cantar los romances tanto en el pasado como en el presente. Obviamente se han desarrollado cambios y en la mayoría de las encuestas se nota que la gente es consciente de este proceso como describe Mercedes:

Antes las cantábamos en los patios, y se reunían las familias con los hijos y con todos. [...] Lo que pasa es que ahora se están recopilando y hay libros donde vienen esos cantes para que no se pierdan. Ahora casi nadie los canta. Cantan villancicos con guitarra y muchos instrumentos, que no es lo propio de las zambombas. Que las zambombas son nada más la zambomba, el almirez y la pandereta. Nosotros, estamos procurando que no se termine esto. (entrevista G, pág. 124)

En cuanto al uso actual, se pueden deducir de la cita distintos aspectos interesantes. Por una parte, se subraya el papel dominante y ambiguo de los textos y libros del romancero que están reduciendo la tradición oral de las canciones y que al mismo tiempo ayudan a conservar las coplas.

Por otra parte, se tematiza la sustitución de los instrumentos tradicionales por otros como la guitarra que causan una pérdida de la costumbre. En cierto modo, se trata de una actualización de lo transmitido, que corresponde a la estructura abierta de los romances aunque no se refiera a la manifestación poética, sino a su escenificación.

Usando la forma de *nosotros* en la última frase, la encuestada se refiere a las personas que participan en la Asociación Beatriz Pacheco que cantan los romances en distintas ocasiones.

En general se menciona el cambio del aspecto musical en varias entrevistas, entre ellas en la de Ana que subraya la adaptación al flamenco:

Si quieres coger un romance y meterlo por bulerías o por tango, lo metes y ya está. No pasa nada. [...] Supongo que esos romances se han cantado toda la vida aquí en Arcos. No pegan con la navidad. No lo sé yo con exactitud. Pero supongo que lo han cantado las personas mayores de toda la vida, en los campos...en las trillas de cuando estaban arando la tierra. El romancero viene de antaño de cantarlo todos los días.(entrevista D, pág. 114)

La cita es un buen ejemplo para mostrar la estructura abierta de esta manifestación poética, implicando que los cambios al flamenco no tienen consecuencias porque no existe una autoría de los romances. Además confirma el uso de las canciones viejas durante los trabajos en el campo, poniendo de relieve su permanencia y su presencia en la memoria colectiva y explicando así la razón para su canto por navidad aunque los romances no constan de un contenido religioso.

El encuestado Paco también menciona el carácter flamenco de los romances que, según su opinión, contribuye a la pérdida de la tradición y a su uso actual.

Lo que hacen es coger un romance que es largo, ponerlo en tres estrofas y ponerlo por tangos o por bulerías. Y acortarlo. [...] y la gente empieza a aprender las coplas, perdiendo la forma de cantar tradicional de Arcos, todo el mundo alrededor de la zambomba, y empiezan a cantar con la guitarra y metido por bulerías o por tangos, en plan flamenco. (entrevista E, pág. 118)

El mismo interrogado aclaró su papel en el mantenimiento de los romances, refiriéndose a la enseñanza de las canciones en su clase:

Y poco a poco fue desapareciendo [la riqueza del romancero] Mi condición de maestro, me hizo ver entonces que eso que era importante, yo la única forma de que no se perdiera, era enseñárselos a mis alumnos, cuando llegaba a mediados de noviembre, yo al curso que tuviera, empezaba a enseñarles los romances y coplas, pero claro se quedaba únicamente exclusivo a las clases que daba yo. (entrevista E, pág. 118)

Se deduce de la cita el desplazamiento del entorno de los romances y el intento para mantener la tradición que se tratará en detalle en la siguiente categorización.

5.3. La transmisión de la tradición

En todas las entrevistas se comprobó que la transmisión de ese patrimonio cultural a las generaciones siguientes es un factor importante. En este sentido, se aclara varias veces la preocupación por el mantenimiento de las canciones en su forma tradicional que se ha mencionado anteriormente:

[...]estoy enseñando mis nietos que se vuelven locos, tienen sus libros ya. [...] Es importantísimo. Y que esto no se pierda. Nosotros estamos para que esto no se pierda. Aunque cada uno tiene sus costumbres, en Jerez se cantan los mismos romances que los nuestros, pero en Jerez son por flamenquito y aquí no, le damos la tonada antigua. (entrevista B, pág. 109)

La repetición de la frase *para que esto no se pierda* presenta el miedo de la disminución y se refiere en este caso a la manera de cantar los romances como en el pasado, como la entrevistada lo había vivido.

En la mayoría de las encuestas, los motivos personales para la transmisión se originan de la experiencia personal en la infancia, pasando la navidad entre los miembros de la familia y los vecinos y subrayando el elemento colectivo del ambiente que rodeaba la celebración, como está expresado por Josefa:

A mí me gustan mucho. Todo lo que hay en la zambomba, los romances me gustan muchísimo y me los sé todos. A mi gente a todos les gustaban la zambomba. Nos lo pasábamos muy bien en el patio. (entrevista F, pág. 122)

Estos recuerdos positivos forman un factor esencial para el interés de transmitir el conocimiento de los romances, aunque sea de diferente manera. Mientras la mayoría de las mujeres cantaba las coplas a sus hijos y nietos, Paco enseñaba los romances en la escuela.

Dentro de este contexto, se nota la separación del espacio femenino, atribuyendo las mujeres al sector privado. En cambio, se puede situar al hombre en el proceso de transmisión al sector público.

Tematizando la importancia del mantenimiento de las canciones viejas destaca otro aspecto en cuanto a los transmisores. Se encuentra con frecuencia la declaración que los entrevistados lo habían aprendido de los abuelos. Parece que el saber romancístico es, en primer lugar, un tesoro de las personas mayores sin hacer diferencias en el género. Pero, en un examen más detallado de las entrevistas, se observa que los encuestados son propensos a relacionar la transmisión más a las mujeres, lo que, parcialmente, se puede derivar de la participación femenina de la Asociación Beatriz Pacheco.

La entrevistada Mercedes parte de la opinión que la transmisión de los romances a los jóvenes es importante, pero que les falta el interés. Lo explica de la siguiente manera:

[...] pero no quieren, porque esto es muy monótono. Y les gusta más el jaleo, el flamenquito... son muy largas. La gente que la está escuchando y que a parten la saben, la agobian. Normalmente la gente se la sabe. [...] De oída. Paco se ha encargado de enseñarlas a los niños de sus clases. Su afán es de que esto no se acabe. Sino se perdería la zambomba de Arcos. Que no creo que esto se pierda. Y ahora que lo han hecho más de bien cultural, entonces la gente se está interesando más. Porque antes nos escuchaban y decían: las viejas éstas.(entrevista G, pág. 124)

Según la encuestada, los jóvenes participan más en la música flamenca, un factor que se repite en todas las entrevistas, porque la manera de cantar los romances les parece monótona y larga. Además ella piensa que la gente, en general, conoce las canciones viejas por haberlas oído, lo que forma una comprobación de la existencia de la oralidad en cuanto a la transmisión.

Al mismo tiempo, se refiere al proyecto escolar de Paco, subrayando la importancia de su trabajo para el mantenimiento de la tradición. Otro factor interesante que se deduce de la cita es la declaración de los romances como un *bien cultural*, que implica el aumento de prestigio social y que contribuye a relacionar el uso de los romances no exclusivamente con *las viejas éstas* según las palabras de la entrevistada.

No obstante, es indiscutible que la gente de avanzada edad domina un saber más amplio de los romances, un aspecto que se encuentra también en la literatura.

En este sentido, declaró Atero Burgos en el artículo *Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz* como consecuencia de unas encuestas en Arcos de la Frontera, realizada en el año 1983:

Puedo decir que las mujeres de edad avanzada son las que me han proporcionado una documentación más amplia y completa, a pesar de que el esfuerzo memorístico en ellas es siempre mayor y la recitación mucho más lenta que en las jóvenes. (Atero Burgos 1985, 448)

Dentro de este contexto, el encuestado Paco comunico otro elemento interesante que le llamaba la atención durante su trabajo de promocionar y enseñar los romances:

Me llama la atención por ejemplo, una cosa, y es que Remedios Perdigones y otras mujeres [...] hace unos años, ella me decía que no había aprendido las coplas de su madre, sino de su abuela. [...] y hay que tener en cuenta que podían estar 3 o 4 horas cantando, y era analfabeta. Y una memoria prodigiosa. [...] Y esta sensibilidad por la música y este tipo de músico, es más propio de mujeres. (entrevista E, pág. 120)

Relacionando sus palabras con los textos teóricos, se encuentra la confirmación del predominio femenino en la transmisión y que los informantes mayores no sabían leer ni escribir.

La continuación de la cita contiene la reafirmación de la importancia de la transmisión de los romances en cuanto a su forma tradicional. Por lo tanto, se observa la acentuación de su trabajo, comparando los desarrollos entre Jerez y Arcos:

Creo sencillamente que si no hubiera enseñado a los niños, el romancero estaría de forma diferente. [...] Porque este estilo de romancero tradicional de Arcos es muy diferente al de Jerez, la zambomba de Jerez con la guitarra, sale mucho por televisión, antes salía mucho con discos y artistas famosos, y la zambomba de Jerez es de 1982 en adelante, mientras que la de Arcos podemos estar hablando de más de cien años. (entrevista E, pág. 120)

El entrevistado atribuye a la zambomba de Arcos el carácter tradicional de cantar los romances, mientras el canto de Jerez está conectado con una escenificación más moderna.

Por último, queda el análisis de la opinión de Juana, que tiende un puente entre la categoría tratada y la siguiente sobre el predominio femenino en el proceso de la transmisión oral.

En primer lugar, la entrevista con ella destaca porque relaciona el canto de los romances con las tareas domésticas de las mujeres, refiriéndose a la transmisión cotidiana que existía antes:

*Lo que pasa con el trabajo, ya no es igual que antes, porque antes las mujeres no trabajábamos como trabajan ahora las mujeres y teníamos más tiempo[...]
Que mientras estábamos en la casa a lo mejor guisando, dando la vuelta al guiso, estábamos ahí en el medio cantando. Y ahora como se trabaja, no hay tiempo.* (entrevista A, pág. 105)

Según la interrogada, el tiempo es una cuestión que influye en la transmisión actual, refiriéndose al traslado de las ocupaciones y trabajos femeninos al espacio público.

Además se remite varias veces a los cambios sociales de su entorno que contribuyen a la pérdida de los romances. Ella lo describe como recuerdos enriquecedores que tratan la importancia de la humanidad y colectividad entre la gente que había antes:

Aquí en Arcos y en Jerez, ya fuera no sé si seguirá esto de los romances, total, es una pena. Pero vamos, es que la vida va cambiando y hay muchas cosas que se han perdido. [...] Las cosas no pueden ser igual siempre. A pesar de que hemos pasado muchas calamidades, los recuerdos esos son enriquecedores, te enriquecen. Porque hay que ver, había mucha humanidad, ahora no dicen ni “buenos días” a nadie.
(entrevista A, pág. 108)

En cierto modo salta a la vista una lástima personal por los cambios de la vida que, según la entrevistada, han causado una convivencia distanciada entre la gente.

A continuación, Juana mencionó situaciones concretas que se narraba mediante las canciones para que las personas supieran sobre las circunstancias de la vida, con lo cual alude a la importancia de la transmisión de los romances en el pasado y lo que se tratará en detalle en la siguiente categorización.

5.4. La voz femenina

Partiendo de la idea que los romances han vivido un traslado al ambiente familiar, se deduce que principalmente son las mujeres las que transmiten las canciones. Dentro de este contexto, el análisis de las entrevistas ha desvelado distintas opiniones por parte de los informantes actuales.

Por un lado, existe un consenso entre unas interrogadas que no destaca el predominio femenino en cuanto al uso de los romances como se deriva de la encuesta con Pepa:

Hombres también, yo cuando vivía con mis padres de chiquitita, yo esto lo recuerdo desde seis, siete años. Mis tíos lo cantaban igual, lo que pasa es que en la asociación lo que hay es mujeres, cuando hacemos zambombas también vienen hombres. Pero las que más practicamos somos las mujeres en la asociación [...]
Es importante a quien le gusta, no a todo el mundo. Igual la puede cantar el hombre, que el niño y que la mujer. (entrevista B, pág. 110)

Se observa que la encuestada no hace diferencia en el uso y en la transmisión de las canciones en cuanto al género como la entrevistada Mercedes, que subraya la igualdad de hombres y mujeres que saben y cantan los romances.

Otro argumento en cuanto a la participación femenina que menciona Pepa es el concepto de la Asociación que se dirige en primer lugar a las mujeres, pero también incluye los hombres.

Un resultado parecido se nota en la conversación con Josefa:

Es algo más de mujeres que de hombres. Por ahí, en Cádiz o en Jerez cantan más los hombres. Aquí somos más mujeres también en la asociación, pero cuando hay una zambomba hay hombres y mujeres. (entrevista F, pág. 122)

La entrevistada Isabel también partió de la opinión que el predominio femenino surge de la participación en la Asociación y añadió la falta de una zambomba exclusivamente masculina:

La zambomba la empiezan las mujeres. Una reunión de hombres y que sean una zambomba no. La hacen las mujeres, las muchachas y las acompañan los novios. Yo no he visto nunca una zambomba solo de hombres. (entrevista C, pág. 112)

En comparación con las citas anteriores, se puede deducir de la entrevista con Ana el papel importante de la mujer como transmisora de los romances en el pasado, refiriéndose a la época cuando la separación de los espacios femeninos y masculinos era más tradicional.

Las mujeres cuando acababan las faenas se juntaban en el patio, los maridos trabajaban en los campos o donde sea. Quizá fuese más ellas las que cantasen los romances. [...] Ahora vamos más con los maridos. La cosa está más avanzada, la mujer no está tan reprimida como antes. [...] Lo tradicional y lo de toda la vida, nunca se va a perder. Porque va a dando la vuelta. El contacto humano que se tiene con una compañera, eso no tiene ni comparación ni con facebook ni con nada. (entrevista D, pág. 116)

La entrevistada aborda el cambio del papel de la mujer y la admite más derechos y libertad en cuanto a sus ocupaciones. Otro aspecto que se aclara de esta secuencia es el contacto humano que favorecen los romances y forma un punto de vista que se ha tematizado en la entrevista con Juana.

La diferencia entre los dichos consta en la perspectiva, mientras Ana opinaba que este factor no se va a perder, Juana expresó el temor de que los cambios de la vida disminuyan el contacto de la gente y la transmisión de los romances, que ella atribuía más a las mujeres:

Los romances lo cantamos las mujeres, las mujeres que tú has estado grabando aquél día, son la que cantan los romances. Hay grupos que lo cantan, pero ya le ponen musiquilla de guitarra. [...] Se las saben, pero los hombres cantan menos. No sé. Los hombres están allí, están acompañando, se rien. Algunos cantaban, pero la mayoría no. (entrevista A, pág. 104)

En esta cita figuran elementos que se han observado en otras entrevistas. Primero, que el predominio femenino surge en parte de la participación en la Asociación de mujeres. Segundo, que la forma tradicional de cantar los romances experimenta una sustitución por otros instrumentos como la guitarra.

Por último, que el número de los transmisores masculinos es menor que el de mujeres y su participación en la zambomba es de diferente manera, acompañan en la fiesta pero consideran los romances como cosas de mujeres.

La misma entrevistada redujo la importancia de la voz femenina dentro de la transmisión a la figura literaria que reflejaba la vida cotidiana de las usuarias, dando un ejemplo del parto:

Y antes se te ponía una vecina mala, de parto mismo, porque se tenían tantos niños, [...] Y la madre, la pobre [...] y todo eso era los romances, a lo mejor tenía un mal parto y se moría del parto, por poca asistencia. El marido a lo mejor que no la trataba bien, y esas eran las canciones. La manera que se podía saber que aquella muchacha había muerto. (entrevista A, pág. 108)

En la presentación de los distintos papeles temáticos de la mujer se ha observado que la mujer víctima es uno de lo más extendidos y en esta parte realza su confirmación según la interrogada. A continuación de la cita, se aclara que el predominio femenino del pasado no corresponde a la situación actual de los transmisores por el cambio de las circunstancias de la vida:

Ahora esas cosas no pasan, te pones mal y te vas al hospital. [...] La vida ha cambiado totalmente tanto en tan poco tiempo. [...] Y tienes aquellos recuerdos y ahora te planta corriendo con esto que no tiene nada que ver. Eso me ha pasado a mí. La vida tan rápida... no me gusta. (entrevista A, pág. 108)

La persona que no duda del predominio femenino es el único hombre entrevistado. En este sentido, Paco subrayó el papel de la mujer como transmisora de los romances, relacionando este hecho con las ocupaciones y espacios tradicionales de hombres y mujeres:

Sí, son más mujeres. Indudablemente, son mujeres. [...] Creo que el hombre está más en el trabajo y más en el campo. Sin embargo, son las mujeres las que recuerdan más las cosas, las coplas del columpio también. En plan tradicional, son las mujeres las que cantaban. (entrevista E, pág. 119)

Dentro del contexto de la transmisión hemos observado que la opinión sobre el predominio femenino entre los entrevistados es diversa, pero se encuentran una y otra vez confluencias de pensamientos.

En el siguiente bloque de análisis se tratarán distintos aspectos en cuanto al papel de la mujer. Por lo tanto, se resumirá lo que destaca sobre la figura femenina en el plano literario y el nivel de identificación con el papel de la mujer que transmiten los romances.

5.5. Papel de la mujer

Considerando esta categorización como el punto clave del trabajo, se ha observado que la mayoría de los entrevistados atribuyen a la mujer un papel importante, refiriéndose unas veces a su función como transmisora y otras veces al protagonismo femenino de los textos.

Comparando los resultados, llama la atención la entrevista con Juana porque habló de una forma especialmente personal y detallada sobre su acceso al contenido romancístico.

Ella mencionó que el papel temático de la mujer corresponde en primer lugar a la maltratada y en segundo lugar a la transgresora. Esta declaración y reflexión personal confirma lo que se ha analizado anteriormente en la parte teórica.

En relación a esto, se nota que a lo largo de la entrevista el papel de la mujer transgresora pierde importancia por el enfoque al victimismo femenino. La entrevistada expresó la desigualdad social entre los géneros que contienen los romances y al mismo tiempo aludía a su permanencia constante, aunque sea de forma reducida:

Pocas veces se critican a los hombres, pero siempre las mujeres. [...] Los hombres tienen más posición que las mujeres, no te puedo explicar lo que pasa con las mujeres... Parece que no tenemos derecho a muchas cosas como los hombres, ¿no? todavía aquí perdura algo eso. (entrevista A, pág. 105)

A continuación, la entrevistada reduce la disparidad social de los hombres y mujeres a la dicotomía entre los espacios públicos y privados. De esta manera tematiza la connotación del trabajo masculino en el campo como la labor visible mientras las tareas domésticas no están consideradas como trabajo equivalente.

Antiguamente los trabajos no eran igual tampoco, los hombres se iban al campo y venían a la semana de trabajar, de trabajar de sol a sol. [...] pero él no se daba cuenta tampoco de que estaba todo el día con los niños y haciendo mis faenas y haciendo mis cosas y cosiendo, y esto y lo otro, sin parar. (entrevista A, pág. 105)

La cita comenzó con una descripción generalizada de estructuras cotidianas del pasado y luego, la entrevistada, hizo referencia a su experiencia personal, que constituye el aspecto esencial para que haya una identificación con el papel de la mujer que transmite los romances. Como ella se ve reflejada en la figura literaria de las canciones, afirmó la identificación con la mujer maltratada y mencionó unos comportamientos que caracterizan a la mujer víctima. La atribución consta de ser sumisa y obedecer al hombre que tiene el derecho de mandar y la razón, por esta forma de pensamiento está reducida a la educación que soporta un reparto de roles tradicionales. En este sentido, la entrevistada expresó su opinión:

Porque yo lo he pasado y he visto pasar a mi madre. Ya mis hijas a lo mejor no tanto, pero yo todavía sí, me reflejo muchísimo en las canciones. [...] Yo tengo que ser más sumisa, porque el hombre tiene que mandar. Yo ya no estoy igual, yo estoy cambiando también, pero al principio... También por la educación que recibimos de las madres, tú tienes que obedecer a tu marido, no puedes salir y tú tienes que estar en tu casa cuando llegue él. (entrevista A, pág. 105)

En el transcurso de la conversación, se puede observar que la entrevistada parte de la opinión que mediante las dificultades que ella misma había encontrado en su vida, había aprendido a aguantar mejor los problemas y soportar el sufrimiento, relacionando lo dicho con los personajes de los romances:

Yo soy capaz de a lo mejor aguantarlo más, porque a lo mejor estoy acostumbrada a sufrir y [...], los lleva una con más, yo que sé, resignación, vamos a decir. Entonces, las canciones esas, todavía a mí me cogen, me afectan, me meto en la historia esa yo todavía. Mis hijas a lo mejor no. (entrevista A, pág. 106)

Lo que Juana dice sobre sus hijas, refiriéndose a la falta de identificación con la figura femenina de las canciones viejas, corresponde, en general, a los resultados de las otras entrevistas. Por lo tanto, se concreta que el factor extendido del victimismo femenino se considera como algo que pertenece al pasado porque no hay paralelos a la circunstancia actual de la vida de las entrevistadas. En este sentido, aclaró Josefa:

Antes valoraban a las mujeres muy poco. Las mujeres no valían nada. Las preferían en casa. A estudiar los machos, las hembras no ¡Eso no es así! (entrevista F, pág. 122)

Como se ha mencionado anteriormente, en la mayoría de las encuestas, se subraya la importancia del papel de la mujer, sin declarar a que aspecto se refieren y en dos conversaciones, la de Isabel y de Josefa, tematizan el victimismo, relacionando este factor con el maltrato de los musulmanes hacia las mujeres, durante la época de la expansión islámica.

Dentro de este contexto, se observa una confirmación repetitiva de la declaración que los romances narran historias del pasado y que no reflejan la situación actual de los informantes. Aunque los interrogados no manifestaron un nivel de identificación, se nota que en ciertos momentos los romances todavía les afectan emocionalmente como se puede deducir de la siguiente cita:

No tengo nada que me haya pasado a mí. Ni por malos tratos ni por nada, cantamos porque tenemos mucha voluntad y nos gustan. Ahora sí, lo siente una eh, tú ves, la copla “La casada de lejas tierras” ahora mismo cuando la escucho se me pone mal el cuerpo, porque mi nieta va a tener una niña. (entrevista F, pág. 123)

Recordando el contenido del romance “La casada de lejas tierras”, trata sobre una mujer que muere en el parto porque ni la suegra ni la cuñada la quieren ayudar en un momento crítico. La historia influye a las transmisoras tanto que la entrevistada Pepa añadió durante la conversación que no era capaz de cantar este romance cuando una integrante de su familia estaba embarazada.

En la entrevista con Ana se tematiza el engaño del hombre hacia la mujer que forma parte del victimismo femenino:

Muchísimos romances que hay ponen en evidencia como el engaño del hombre hacia la mujer. [...] Pues como una mujer que aguanta que la engañe o que lo quiere perdonar y no lo perdona. Ella se siente siempre como la víctima en los romances. (entrevista D, pág. 114)

En cambio, Mercedes tenía otra teoría sobre el motivo para el predominio femenino, que según ella surgía porque a las mujeres les resulta más fácil cantar los romances.

La misma entrevistada, mencionó también que antes la mujer en España, en comparación al hombre, no valía tanto, que tenía que obedecer y que era la persona culpable de todo, lo que son aspectos que ella comparte con otras interrogadas.

A continuación, Mercedes realzó la función significativa de la Asociación Beatriz Pacheco, donde las mujeres se juntan para cantar, hacer excursiones u otras actividades y estar una para la otra. Reflexionando sobre este factor, se observa que la Asociación forma un espacio femenino para mantener la tradición de los romances y al mismo tiempo posibilita, en parte, una emancipación de las estructuras tradicionales, ofreciendo a la mujer un lugar alejado de la casa para intercambiar con otras personas. En cuanto a la pregunta si ella se identificaba con el papel de la mujer que transmitía los romances, Mercedes contestó negativamente y añadió lo siguiente:

Yo no, yo estoy más liberada. Gracias también a la asociación. Sí porque, antes no te atrevías a rechistar, el marido decía no y una se callaba. (entrevista G, pág. 125)

La entrevista con Paco destaca en cierto modo, ya que es la única persona que no articula en concreto el victimismo femenino como papel temático de los romances, sino que menciona la imagen tradicional de la mujer, atribuyendo a ella las ocupaciones como la crianza y la educación de los niños. Dentro de este contexto explica el predominio de las transmisoras con estas palabras:

La mujer era la que cuidaba del hogar, daba la educación, cantaba las canciones de cuna a los niños. Como no entonces había medios de entretenimientos, todas las historias eran cantadas. (entrevista E, pág. 119)

Antes de analizar el siguiente bloque temático sobre la estructura abierta de los romances y su capacidad de adaptarse a su entorno social, parece necesario traer a la mente lo que se ha observado en la parte teórica sobre la esencia de la poesía tradicional. Respecto a esto, destacaron dos fuerzas, a saber, la conservación y la renovación. Reflexionando sobre el papel de la mujer y su presentación en los romances junto con la opinión de las transmisoras actuales, se puede sacar la conclusión que, predomina la memorización selectiva de canciones que la colectividad complace en recordar, en comparación a la renovación continua de los textos.

5.6. Adaptabilidad

En el nivel teórico se parte de la base de que para los transmisores naturales, los romances son proyecciones simuladoras de la realidad social en que ellos viven. (Catalán 1997, 201)

Se ha señalado ya en la categorización previa que la mayoría de los informantes no se ven reflejados en la descripción de la mujer que contienen los romances. Así que, la capacidad de recrear y adaptar el contenido de esta manifestación poética al entorno social apenas existe, según los resultados de las entrevistas.

Para subrayar la tendencia a conservar en lugar de renovar los romances, sirve la siguiente cita de Juana:

Las canciones que cantamos todavía son de aquella época, poca referencia se hace a lo que ya estamos viviendo ahora, ¿no? . Es como para recordar, como estábamos, las mujeres que estábamos discriminadas, la mayoría. Entonces los romanceros son así, antiguos y de cosas que ahora no pueden pasar de ninguna manera, lo que pasaba en aquella época. (entrevista A, pág. 106)

En la secuencia citada, parece interesante la referencia a *aquella época* sin especificar un tiempo concreto que confirma tanto el carácter intemporal de los romances como la dificultad de contextualizar la fecha de creación.

La declaración del contenido como *cosas que ahora no pueden pasar de ninguna manera* muestra la falta de la capacidad de adaptarse a la realidad social, según la atribución de la entrevistada.

Para presentar que la mayoría de los usuarios conectan con los mensajes de los romances un contexto social del pasado, se expondrán unos comentarios.

Primero, la interrogada Pepa deduce de la civilización de la gente que no existe una identificación con el mundo presentado en el romancero.

Y algunos verídicos, no me digas a mí el de la “casadita de lejanas tierras”. Muy bonito y eso es verdad que pasaba, ahora estamos más civilizados. (entrevista B, pág. 110)

Por lo tanto, las canciones viejas no reflejan la situación actual pero están consideradas como recuerdos bonitos, aunque las narraciones también constan de hechos crueles.

La respuesta negativa en cuanto a la referencia a la actualidad, se observa en la entrevista con Isabel:

No, porque son muy antiguos. Todo se trata de épocas pasadas. Pero de ahora, no. Y antiguamente la mujer no tenía ni voz ni voto, no era como ahora, tan liberal. (entrevista C, pág. 112)

En dos encuestas se acentúa que las canciones viejas que ellas usan son las mismas como en el pasado, una información similar a las citas que hasta ahora se han tratado, sin embargo se observa dos formas de cambiarlas que confirman en cierta manera la teoría de que los romances corresponden a modelos dinámicos.

Por lo tanto, en la entrevista con Juana se menciona la modernización de las coplas que en parte se ha tratado en la segunda categorización sobre el uso actual de los romances, refiriéndose a la disposición para sustituir la forma tradicional de cantar por nuevos instrumentos y distintas escenificaciones musicales.

Es lo mismo, esa copla la conozco de siempre. Es igual, es antiguo. Ya si la gente le pone cosas, si ponen, la copla ya no es lo que es. Ya no tiene el mérito que hay que tener. Ya pierde la gracia. Usamos las coplas de siempre. (entrevista F, pág. 122)

Y en la entrevista con Mercedes se tematizó la posibilidad de quitar frases:

Siempre son los mismos. Lo que pasa es que si son muy largas las acortamos. Pero cambiarlas ya no. Las mantenemos así. (entrevista G, pág. 124)

Paco también aludió a la creación continua del romance, expresando que en la actualidad había algunas letras que los portadores le iban incorporando. (entrevista E, pág. 120)

Pero nadie se ocupó de esta cuestión tanto como la interrogada Ana, que manifestó su contribución a adecuar el texto de las canciones al entorno social de los usuarios, sobre todo si se trata de niños. Por evitar historias horribles, ella las cambia a veces y quita ciertas letras, argumentándolo de la siguiente manera:

Porque la mentalidad de hoy es mucho más abierta, más democrática y más amplia para pensar eso, que no admitimos... Yo la frase que no me gusta, no la digo. [...] Yo se lo digo ya arreglado. (entrevista D, 115)

Se nota el resalte de unos elementos que caracterizan el pensamiento y comportamiento de la sociedad actual y que, según la entrevistada, no concuerdan con la mentalidad del pasado que está presentada en el mundo de los romances. Así que, su función de portadora se basa en arreglar las letras. A continuación, ella misma añade que la falta de autoría de las canciones deja la oportunidad de intervenir:

Que no sé si estará bien o mal, pero eso no le perjudica a nadie. La misma música, lo mismo todo, solo que más suave. (entrevista D, pág. 115)

La intención consta de sustituir la crueldad de las historias por una descripción más accesible para la comunidad. Dentro de este contexto, la entrevistada menciona que retiene estos cambios de forma escrita:

Las letras que yo escribí se pueden cantar porque no se hiere la sensibilidad, porque están suavitas y les estás diciendo muchas cosas. (entrevista D, pág. 115)

Por último, queda otro aspecto interesante que Ana tematizó en relación con el cambio del papel de las transmisoras. Ella subraya que en comparación al pasado, la mujer del presente tiene la libertad de articular sus sentimientos:

A lo mejor era más tabú, ahora hay más libertad de expresión para hablar de lo que se siente y no dejarlo por dentro. También lo sé por mi madre, lo sufrida que era, siempre guardándose todo, y yo no haría eso. (entrevista D, pág. 116)

Así que, antes se utilizaban los romances como un medio esencial para comunicar y difundir los acontecimientos, incluyendo también temas tabús, en la actualidad no tienen tanta relevancia porque la mujer se siente más libre de expresar los problemas y preocupaciones, según la opinión de la entrevistada.

5.7. Perspectiva para el futuro

La última categoría del análisis consta de la perspectiva personal de los entrevistados en cuanto a la relevancia y permanencia de los romances en el futuro.

Preguntando por la evaluación subjetiva resultaron opiniones encontradas. Mientras unas interrogadas expresaron su duda del mantenimiento, otras compartían una idea totalmente contraria, subrayando con seguridad la continuidad de los romances.

Una de las personas que habló de la pérdida de las canciones era Josefa porque no veía el interés por parte de los jóvenes:

Se va a perder, la juventud no quiere esto. Mis nietas se han puesto grandecitas y ya no quieren saber de zambombas ni de nada. [...] Para eso estamos nosotros, en la Asociación para que no se pierdan. (entrevista F, pág. 123)

La argumentación de Mercedes resultó de una manera parecida:

Lo que queremos es meter joven, para que vaya cogiendo y no se pierda esto. Vamos a ver si conseguimos que no se acabe. (entrevista G, pág. 125)

Comparando las citas, llama la atención su propio papel de la transmisión que está relacionando con la función de la Asociación.

La entrevistada Ana compartió con ellas la idea sobre la importancia de la Asociación, pero cree en la continuación de la tradición romancística:

Nunca se van a perder, nunca, nunca. [...] Es tradicional de la navidad en lo que es Andalucía. Aquí en Arcos, la asociación de las mujeres está haciendo una labor muy bonita. (entrevista D, pág. 116)

De la cita, se puede observar el significado de las canciones viejas para Andalucía. En este sentido, su declaración como patrimonio cultural es un elemento repetitivo de las entrevistas.

Este aspecto lo mencionó tanto Pepa, aclarando que las canciones sobrevivirán en la cultura de cada pueblo, como Isabel que subrayó la recepción aumentada por la fiesta de la zambomba y la adaptación parcial al flamenco que atrae a los jóvenes y dijo resumiendo:

Las reuniones de los jóvenes más flamenca, las de los mayores más romances.
(entrevista C, pág. 112)

Al contrario de las entrevistadas anteriores, la encuesta con Juana se caracterizó por la incertidumbre de su posición en cuanto a las perspectivas para el futuro.

Por una parte, tenía confianza en la permanencia de los romances por considerarlo como algo varado en la cultura, pero por otra parte, no veía mucha posibilidad para su supervivencia por la falta de interés y de participación, que forma también un factor destacado en la encuesta con Paco. Según su opinión, la única forma para mantener la tradición de los romances consiste en la formación de coros y grupos que se dediquen a la difusión de estas canciones:

Haría falta motivarlos más, un medio muy adecuado sería utilizar los coros para que incorporen esas letras y esos romances y esos coros canten tanto en la iglesia como en medio de la plaza. [...] Con la asociación y con estas formas y con estas alternativas se pueden mantener esta tradición... es la única forma. (entrevista E, pág. 121)

A continuación de la entrevista, se remitió al desarrollo histórico de los romances que habían vivido diferentes etapas de importancia y el entrevistado añadió que en la actualidad, la Junta de Andalucía tenía que procurar que las generaciones futuras los aprendieran porque se trata de un bien cultural. Lo que el interrogado dijo en este contexto parece adecuado para terminar este bloque temático, que al mismo tiempo corresponde a la última categoría del análisis:

Es decir, la transmisión oral tiene que continuar, no podemos permitir que se rompan los eslabones, y si se rompen eslabones hay que suplirlos por otros para que la cadena continúe. Para que la transmisión oral continúe.
(entrevista A, pág. 121)

6. Conclusión

Como se ha tematizado en la parte teórica del trabajo, la transmisión oral del romancero perdura desde la Edad Media, viviendo diferentes etapas de importancia, ya sean tiempos de floración o de rechazo. A diferencia de los objetos literarios letrados, se considera cada romance tradicional como un texto abierto por su carácter esencial de continua re-creación.

Según la teoría, los relatos reflejan una ideología compartida por los hablantes y los oyentes, en que se desarrolla un acuerdo táctico entre ambos lados, que es fundamental en todo proceso de transmisión y supervivencia de la literatura oral, lo que tiende un puente entre el pasado y el presente. Por lo tanto, se considera el romancero como la vía de tránsito de una serie de valores expresados de manera implícita o explícita.

En la actualidad, su estudio resulta aun más urgente, puesto que se ha observado y comprobado que las canciones ya no viven de forma espontánea, sobre todo, por la irreversible destrucción de la vida comunitaria que se cruza en el camino de la cultura tradicional. Dentro de la decadencia en que vive la literatura oral, las mujeres se han constituido como las cantoras por excelencia de este tipo de relatos, ocupando un papel significativo en doble sentido, como describe Suárez Robaina:

Indudablemente el mundo del romance tiene género mayoritariamente femenino: tanto desde la óptica de los transmisores, habitualmente mujeres-depositarias todavía de buena parte de la tradición oral-, como desde la consideración de aquéllas como la fuente de inspiración misma de los relatos.

(Suárez Robaina 2002, 1)

A la hora de analizar el retrato físico de la mujer en el género, se encuentra una descripción estereotipada, presentada o bien por las manifestaciones masculinas o por la voz narradora.

En general, no existe individualidad en el carácter femenino, por lo cual, la propia caracterización se verá definida y condicionada por lo que los otros piensen de ella, y en segunda instancia, por lo que digan de ella.

La mayoría de las historias se fraguan en la casa, donde las mujeres parecen desenvolverse de forma natural, dado que es su dominio, como lo es en la sociedad tradicional de la que el romancero resulta fiel reflejo.

Reflexionando sobre el papel temático de la mujer, se ha propuesto una clasificación en cuatro tipos, distinguiendo entre mujeres víctimas, virtuosas, transgresoras y malvadas.

Dentro de esta separación, destaca el papel temático de víctima que es el más repetido en el romancero panhispánico, apareciendo expuesto en diferentes circunstancias.

Partiendo de la idea de que los romances ofrecen respuestas válidas a la colectividad que repite y recrea los temas, uno de los objetos del trabajo era averiguar hasta qué medida el romancero constaba de una proyección de la realidad social en que viven sus transmisores naturales. Con respecto a esto, se han formulado distintas cuestiones e hipótesis al principio del trabajo, enfocando el papel de la mujer dentro de la transmisión y conservación de los romances.

Para conseguir resultados actuales que reflejen el acceso personal de los portadores, se han realizado siete entrevistas con seis mujeres y un hombre que participan en la Asociación Beatriz Pacheco de Arcos de la Frontera.

En la siguiente parte se presentará un resumen de los resultados claves de la investigación de campo que están relacionados con la reflexión teórica del género.

Primero, se observó que la mayoría de los entrevistados subrayaron el papel de la familia o de los vecinos como vía principal de aprendizaje de las canciones viejas que se cantaban durante la fecha de Navidad y así las transmitían oralmente. En este sentido, destaca que los motivos personales para la transmisión se originan de los recuerdos positivos del pasado, subrayando el elemento colectivo del ambiente que rodeaba tanto las celebraciones de la zambomba como la vida cotidiana en el campo o en los patios.

Varias veces se abordó directamente la disminución del canto en el presente y la sustitución de los instrumentos tradicionales por otros como por ejemplo la guitarra, lo que más corresponde al gusto de los jóvenes.

Parece que el saber romancístico es, en primer lugar, un tesoro de las personas mayores sin hacer diferencias en el género. Pero, se contempló que los encuestados eran propensos a relacionar la transmisión más a las mujeres, lo que, parcialmente, se puede derivar de la participación femenina de la Asociación Beatriz Pacheco.

Dentro del contexto de la transmisión se notó que la opinión sobre el predominio femenino variaba entre los entrevistados, pero se encontraron una y otra vez confluencias de pensamientos.

En cierta manera, existe la confirmación repetitiva que el factor extendido del victimismo femenino se considera como algo que pertenece al pasado porque no hay paralelismos con la circunstancia de la vida actual de las entrevistadas que rebata la teoría sobre la proyección simuladora de la realidad social de los portadores.

Aunque en la mayoría de los casos, los interrogados no manifiesten un nivel de identificación, se concreta que en ciertos momentos los romances todavía les afectan emocionalmente.

Sólo en una entrevista se afirmó claramente la identificación con la mujer víctima que transmiten los romances porque la entrevistada podía comparar su vida con la descripción de la figura literaria.

A pesar de que la mayoría de los entrevistados subrayaron el carácter invariable de los romances y su preferencia de cantarlos de manera tradicional, tal y como los habían aprendido, se observaron cambios en distintos planos. En este sentido expresó Charo Moreno:

Nadie quiere cambiar ni una línea en el proceso de su canto o recitación del poema aprendido. Sin embargo, poco a poco, el romance se transforma.

(Moreno 2002, 101-102)

Un aspecto de variabilidad, es la modernización de las canciones, adaptándose al flamenco. Otra forma es cambiar o quitar letras para evitar historias horribles, según la declaración de una entrevistada cuya intención se basa en sustituir la crueldad de las historias por una presentación más accesible para la comunidad actual.

En suma, reflexionando sobre el papel de la mujer y su descripción en los romances junto con la opinión de los transmisores actuales, concluimos que predomina la tendencia de conservar la herencia cultural en el sentido de la memorización selectiva de canciones que la colectividad complace en recordarse, en comparación a la renovación continua de los textos. Así que, según los resultados de las entrevistas, la capacidad de recrear y adaptar el contenido de esta manifestación poética al entorno social apenas existe, más bien los romances son tratados como bien cultural de Andalucía.

7. Resumen en alemán

Das Bild der Frau in den spanischen Romanzen
und ihre Rolle bei deren Weitergabe

Annäherung an eine Begriffsdefinition

Bei den spanischen Romanzen handelt es sich um eine Literaturform, die unter anderem durch eine Untergliederung in Bezugskategorien definiert wird.

Insofern gilt die geschichtliche Entwicklung dieser Gattung als eine relevante Komponente, die sich zum einen in alte Romanzen (*romancero viejo*) und zum anderen in Romanzen der modernen mündlichen Tradition (*romancero de la tradición oral moderna*) unterteilen lässt. Moderne Romanzen sind dabei alle jene Texte, die ab dem 19. Jahrhundert entstanden sind.

Ein Textfragment aus dem Jahr 1421 gilt als ältester Fund dieser Literaturform, die ursprünglich historische und romanhafte Erzählungen beinhaltete. Seit dem Mittelalter erlebten die Romanzen unterschiedliche Phasen der Rezeption, mal wurden sie als prestigereiche Gattung angesehen und dann wiederum vom Volk abgelehnt und zurückgedrängt. Trotz der sich verändernden gesellschaftlicher Bedeutung gerieten sie aufgrund ihrer oralen Weitergabe nicht in Vergessenheit.

Auf diese Weise lässt sich am Beispiel der Romanzen das Ineinanderfließen und das Nebeneinanderbestehen schriftlicher und mündlicher Texte derselben literarischen Gattung besonders gut verdeutlichen. Die ersten bekannten schriftlichen Sammlungen und Veröffentlichungen stammen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, in denen bereits die mündliche Weitergabe angesprochen wurde. (Débax 1982, 17)

Der Romanist Diego Catalán geht in zahlreichen Studien auf die charakteristischen Elemente der mündlich tradierten Romanzen ein und führt in diesem Kontext zwei wesentliche Faktoren an, die eine jahrhundertelange Weitergabe ermöglichen und das Wesen der Romanzen beschreiben. Der erste Faktor ist seiner Ansicht nach die kontinuierliche Erneuerung und der zweite Faktor die Aufrechterhaltung der offenen Texte. Die Offenheit bezieht sich auf die Anpassungsfähigkeit der Romanzen an die jeweilig momentane Lebensrealität der Vermittlerinnen und Vermittler. Somit erfüllen die Lieder eine Funktion in der Gesellschaft und führen zu einer Wechselbeziehung zwischen vergangenen und gegenwärtigen Wertevorstellungen. (Catalán 1973a, 162)

Ein weiteres Bezugselement ist die geografische Verbreitung der Texte, die Rückschlüsse auf diatopische Veränderungen zulässt. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die nördlichen Gebiete der spanischen Halbinsel, sowie Lateinamerika und Portugal dazu tendieren, die traditionelle Form der Texte originalgetreu weiterzugeben und kaum Veränderungen vorzunehmen.

Im Vergleich dazu weisen die Romanzen in Andalusien einen innovativeren Zugang auf und kennzeichnen sich durch Modernisierung und Vereinfachung der Texte. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1989, 471) Die Analyse der diachronischen Veränderung zeigt, dass im Laufe der Jahrhunderte der Dialoganteil, sowie die Tendenz zur Dramatisierung und Moralisierung der Inhalte gestiegen sind.

Eine weitere relevante Kategorie bildet die Auseinandersetzung mit den Vermittlerinnen und Vermittler dieser literarischen Gattung. In diversen Werken wird darauf eingegangen, dass kollektive Tätigkeiten wie Feldarbeit, Fischen oder die Kleiderwäsche am Fluss oftmals Orte zur Weitergabe der Romanzen bildeten. Mit deren Rückgang wurden auch die Lieder in den familiären und somit in den häuslichen Bereich zurückgedrängt. Dieser Prozess führte in gewisser Weise dazu, dass sich vorrangig Frauen, die sich im Sinne einer traditionellen Gesellschaft um die Kindererziehung und Hausarbeit kümmerten, einen erhöhten Wissensschatz an Romanzen aneignen konnten. (Piñero Ramírez & Atero Burgos 1987a, 57) Somit lässt sich der hohe Anteil der weiblichen Beteiligung an der Erhaltung der Romanzen teilweise erklären. Da die Frau zudem in einer Vielzahl der Schriften als Protagonistin der Handlung erscheint wird ihr eine weitere signifikante Rolle zugeschrieben.

Darstellung der Frau in den Romanzen

Eine genauere Analyse der Darstellung der Frau innerhalb dieser literarischen Gattung, welche aus der Perspektive des Mannes beschrieben und präsentiert wird, zeigt die dominante Zuschreibung der Eigenschaften schön (bella) und in weiterer Folge jung (joven).

Die weiblichen Tätigkeiten beschränken sich in den meisten Fällen auf häusliche Arbeiten und reproduzieren auf diese Weise die traditionelle Aufteilung in öffentliche und private Sphären.

Grundsätzlich wird der Frau in den spanischen Romanzen keine Individualität zugesprochen und ihre Eigenschaften und Verhaltensmuster werden dadurch bestimmt, was andere über sie denken. Die inhaltliche Ebene der Romanzen präsentiert primär die leidtragende Rolle der Frau, die meistens mit einer idealisierten Vorstellung in Zusammenhang steht und sie als Opfer familiärer Konflikte abbildet.

Thematische Rollenbilder der Frau

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurde eine Gliederung in vier thematische Rollenbilder der Frau durchgeführt, und zwar in leidtragende, tugendhafte, grenzüberschreitende und böse Frauen. Diese Kategorisierung in die vier Rollenbilder der Frau ist je nach Blickwinkel und Fokus der Analyse veränderbar.

Die unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten wurden anhand von den Romanzen *La mala suegra*, *Las señas del esposo*, *La bastarda y el segador* und *La serrana de la vera* veranschaulicht.

Wie bereits erwähnt wurde findet sich in zahlreichen Romanzen die Opferrolle der Frau wieder, die anhand eines Textbeispiels über die böse Schwiegermutter analysiert wurde. Es handelt sich dabei um ein Topos, welches seit Jahrhunderten von der Gesellschaft getragen und weitergegeben wird. Im Vergleich dazu ist die Verbreitung der tugendhaften Darstellung der Frau weniger stark ausgeprägt und legt das Konzept der Ehre dar, das je nach Geschlecht unterschiedliche Konnotationen beinhaltet. Die Kategorie der grenzüberschreitenden Frauen wiederum behandelt Personen, die durch gewisse Handlungen die festgelegten Wertesysteme verletzen. Die in den Texten vorkommenden bösen Frauen hingegen unterscheiden sich von all den anderen Kategorien durch ihre brutalen und grausamen Taten. Hinsichtlich der erläuterten Rollenbilder wird deutlich, dass die weibliche Figur in den Romanzen in den meisten Fällen zwischen einer engelhaften Darstellung, die mit der leidtragenden Opferrolle verbunden ist, und ihrer Einbettung in böse und grausame Handlungen, schwankt.

Feldforschung

Nach der Betrachtung der unterschiedlichen Aspekte von Romanzen und der signifikanten Rolle der Frau versucht der darauffolgende Teil dieser Diplomarbeit eine Verbindung zwischen der theoretischen Annäherung an die literarische Gattung und der individuellen Sichtweise aktueller Vermittlerinnen und Vermittler herzustellen.

Ausgehend von der Überlegung, dass den Romanzen die Fähigkeit zugeschrieben wird, die momentane Lebenswirklichkeit der Trägerinnen und Träger widerzuspiegeln, entstand folgende Forschungsfrage:

Inwiefern identifizieren sich aktuelle Vermittlerinnen der mündlich weitergegebenen Romanzen mit der vorwiegend leidtragenden Rolle der Frau?

Im Zuge einer empirischen Feldforschung in Andalusien wurden sieben Personen, darunter sechs Frauen und ein Mann, interviewt, um dieser Frage nachzugehen.

Als Erhebungsverfahren wurde das problemzentrierte Interview nach Mayring angewendet und für die Auswertung der Ergebnisse eine qualitative Inhaltsanalyse durchgeführt. Es kristallisierten sich sieben Kategorien heraus, die für die Forschungsfrage von Relevanz waren und deren Ergebnisse dem folgenden Abschnitt dieser Zusammenfassung entnommen werden können.

Forschungsergebnisse

In erster Linie wurde ersichtlich, dass die Mehrheit der Befragten durch ältere Familienangehörige und Nachbarn die Romanzen lernten, die während der weihnachtlichen Feier namens Zambomba gesungen wurden. Es wurde deutlich, dass das Interesse an der Weitergabe der spanischen Romanzen auf die eigenen positiven Kindheitserinnerungen zurückzuführen ist. Mehrmals wurde von den Interviewten der Rückgang des Gebrauchs betont und die Ersetzung traditioneller Instrumente durch die Gitarre erwähnt, weil es dem Geschmack der Jugendlichen entspricht.

Die signifikante Rolle der Frau bei der Weitergabe der Romanzen wurde zwar von den Befragten bestätigt, aber gleichzeitig teilweise auf die Partizipation im Frauenverein Asociación Beatriz Pacheco zurückgeführt.

Die verbreitete Rolle der leidtragenden Protagonistin war für die Mehrheit der Interviewten eine Darstellung, die der Vergangenheit angehörte und mit der sie sich nicht identifizieren konnten, was gegen die theoretische Annahme spricht, dass Romanzen die gesellschaftliche Wirklichkeit ihrer Trägerinnen und Träger widerspiegeln.

Obwohl in den meisten Fällen keine Identifizierung mit der Opferrolle vorhanden war, verdeutlichten diverse Gesprächssequenzen die noch immer vorhandene starke emotionale Bindung zu den Texten.

Mit Hilfe der Interviews wurde also ersichtlich, dass der Verlust an spontaner Veränderung und Anpassung der Romanzen an das soziale Umfeld der Trägerinnen und Träger dazu führt, dass kaum noch die gegenwärtige Lebensrealität der Vermittlerinnen und Vermittler widerspiegelt, sondern vielmehr darauf Wert gelegt wird, die Texte als kulturelles Erbe der regionalen Geschichte zu erhalten und sie in der etablierten traditionellen Weise weiterzuvermitteln.

8. Bibliografía

Anahory-Librowicz, Oro (1995): *La Función de la transgresión femenina en la estructura narrativa del romance*. En: Caspi, Michael M. (ed.): Oral tradition and hispanic literature. Essays in Honor of Samuel G. Armistead, New York & London, Garland Publishing, 385-400

Anahory-Librowicz, Oro (1989): *Las mujeres no-castas en el romancero. Un caso de honra*. En: Actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas. Acta IX, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag

Armistead, Samuel G. (1973): *Los romances judeo-españoles del Archivo Menéndez Pidal*. En: Catalán, Diego & Armistead, Samuel G. (ed.): El romance en la tradición oral moderna, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal

Atero Burgos, Virtudes (1985): *Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz*. en: Anales de la Universidad de Cádiz, nr. 2, 441-454

Atero Burgos, Virtudes (2009): *Cancionero gaditano. Patrimonio oral de la provincia de Cádiz*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Atero Burgos, Virtudes (2003): *Manual de Encuesta del Romancero Andaluz*. Catálogo-Índice, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA

Atero Burgos, Virtudes (1996a): *Panorama general del romancero panhispánico*. En: Atero Burgos, Virtudes (ed.): El Romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos España-Argentina, Sevilla, Universidad de Andalucía. Sede Iberoamericano Rabida

Atero Burgos, Virtudes (1996b): *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado

Atero Burgos, Virtudes & Vázquez Recio, Nieves (1998): *Espacios y formas rituales de lo femenino en el Romancero tradicional*, ELO: Estudios de literatura oral, 9-22

Catalán, Diego (1997): *Arte Poética del romancero oral. Parte 1ª Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI editores

Catalán, Diego (1973a): *Creación poética. Nuevos métodos de estudio*. En: Catalán, Diego & Armistead, Samuel G. (ed.): El romance en la tradición oral moderna, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal

- Catalán, Diego (1973b): *El romance tradicional un sistema abierto*. En: Catalán, Diego & Armistead, Samuel G. (ed.): *El romance en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal
- Catalán, Diego (1984): *Teoría General y Metodología del Romancero pan-hispánico*. Catálogo General, Madrid, SMP-Gredos
- Ceballos Viro, Ignacio (2010): *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco. La suegra malvada*, Madrid, tesis doctoral
- Damjanowa, Ludmila (1993): *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español*, Universidad de Viena, Sofia-Press Infocontact
- Débax, Michelle (1982): *Romancero*, Madrid, Alhambra
- Díaz Roig, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*, México, Colegio de México
- Díaz Roig, Mercedes (1981): *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra
- Díaz Roig, Mercedes (1989): *El romancero tradicional en América. Difusión y características*. En: Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.): *El Romancero. Tradición y pervivencia en el siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado de Cádiz, 651-665
- Díaz-Mas, Paloma (2008): *El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular*. En: *Revista destiempo*, 15 (julio-agosto), 115-129
- Di Stefano, Guiseppe (1993): *Romancero*, Madrid, Taurus
- González, Aurelio (2005): *El romance: Transmisión oral y transmisión escrita*. En: *Acta Poética* 26
- González Terriza, Alejandro Arturo (2007): *La Serrana de la Vera: constantes y variaciones de un personaje legendario*. En: *Culturas Populares*, Revista electrónica, nr. 4
- González Troyano, Alberto (1989): *Algunos rasgos del arquetipo de la mujer seductora en el romancero tradicional andaluz*. En: Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.): *El Romancero. Tradición y pervivencia en el siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado de Cádiz
- Gutierrez Macias, Valerio (1988): *La Serrena de la Vera en el Folklore*. En: Díaz González, Joaquín (ed.): *Revista de Folklore*, Nr. 092, 39-43
- Mayring, Philipp (2002): *Einführung in die qualitative Sozialforschung*, Weinheim & Basel, Beltz Verlag

Moreno, Charo (2002): *La voz del transmisor del romancero panhispánico de tradición oral: Homo menor y creación literaria*. En: Pandora, Université Paris 8, 101-108

Lorenzo Gradin, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Núñez Almagro, Nieves Noemí (2014): *La importancia de la mujer en la tradición oral del romancero andaluz*, Trabajo fin de grado, Cádiz

Petersen, Suzanne (1973): *Cambios estructurales en el romance tradicional*. En: Catalán, Diego & Armistead, Samuel G. (ed.): *El romance en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal

Piñero Ramírez, Pedro M. & Atero Burgos, Virtudes (1989): *El romance andaluz. A la búsqueda de sus rasgos diferenciales*. En: Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.): *El Romancero. Tradición y pervivencia en el siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado de Cádiz

Piñero Ramírez, Pedro M. & Atero Burgos, Virtudes (1986): *Romancerillo de Arcos*, Jerez de la Frontera, Fundación Machado

Piñero Ramírez, Pedro M. & Atero Burgos, Virtudes (1987a): *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado

Piñero Ramírez, Pedro M. & Atero Burgos, Virtudes (1987b): *El romance de la Serrana de la Vera. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur*. En: Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, Nr. 6, 399-418

Rodríguez Baltanás, Enrique J. (1989): *El Romancero ¿femenino o feminista?. Notas a propósito de La doncella guerrera*, Draco: Revista de literatura española, 51-62

Rosenberg, Bruce A. (1987): *The complexity of oral tradition*. En: Oral Tradition 2/1, 73-90

Ruiz Fernández, M^a Jesús (1991): *El Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez Caja de Ahorros de Jerez

Salazar, Flor (1996): *Un modelo no patrimonial. El romancero vulgar tradicionalizado*. En: Atero Burgos, Virtudes (ed.): *El Romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos España-Argentina*, Sevilla, Universidad de Andalucía. Sede Iberoamericano Rabida

- Salinas, Roberto V. (2000): *Blancaflor y Filomena. Algunas tensiones de la oralidad en romancero*. En: Revista chilena de literatura, Nr. 57, 151-164
- Suárez Robaina, Juana Rosa (1999): *Formas y funciones del personaje mujer en el Romancero tradicional. Sobre el ejemplo del Romancero de Gran Canaria*, Tesis doctoral, Las Palmas de Gran Canaria
- Suárez Robaina, Juana Rosa (2002): *Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico*. En: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, Lemir Nr. 6
- Vecchio, Silvana (1992): *La buena esposa*. En: Duby, Georges & Perrot, Michelle (ed.): Historia de mujeres, Madrid, Taurus, 133-169
- Victorio, Juan (1984): *La mujer en la épica castellana*. En: *La condición de la mujer en la Edad Media*. Actas del Coloquio Hispano-Francés, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 75-84
- Webber, Ruth H. (1989): *Hacia un análisis de los personajes romancísticos*. En: Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.): El Romancero. Tradición y pervivencia en el siglo XX, Sevilla, Fundación Machado de Cádiz

Fuentes de Internet:

<http://depts.washington.edu/hisprom/espanol>

9. Apéndice

El corpus de romances

Don Bueso

Al pasar por el arroyo, pasé por la morería
Y vi una mora lavando, lavando en la fuente fría.
-Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja beber mi caballo agua fresca, cristalina.
-No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva;
me cautivaron los moros un día por Pascua florida.
-¿Te quieres venir a España aquí en mi caballería?
-Y mi honra, caballero, ¿a quién se la entregaría?
-Pondré mi espada por medio y mi honor la cubriría.
-Y los pañuelos que lavo, ¿a quién se los entregaría?
-Los buenos finos de holanda, aquí en mi caballería
y los que no valgan nada por la corriente se irían.-
Ya hemos llegado al monte y la morita suspira.
-No suspires, mora bella, no suspires, mora linda.
-¡Cómo quieres no suspire si es mi padre el que allí iba
y por compañía un hermano el más chico que tenía!
-¡Válgame la cruz de España, la Virgen Santa Lucía,
que traerme una mora, me traigo una hermana mía!
¡Abranse ya las ventanas, las puertas y celosías,
que ha aparecido mi hermana, mi hermana estaba perdida!

Versión de Vejer de la Frontera de Encarnación Durán Romero (79 a)

Recogida por Francisca Marchante Tirado y Oliva Morillo López, 25 de noviembre de 1989.

Tamar

Rey moro tenía un hijo que Paquito se llamaba.
Estando un día en la mesa, se enamora de su hermana.
Como no podía ser, cayó malito en la cama
Con unas calenturitas que el corazón se le abrasa.
Ha subido el padre a verlo: -¿Qué tienes, hijo del alma?
-Tengo unas calenturitas que el corazón se me abrasa.
-¿Quieres que te mate un ave de esos que se crían en casa?
-Mátamelo, padre mío, que me lo suba mi hermana.-
Como era en el verano ha subido enaguas blancas;
Como le daba vergüenza, se lo dio por la ventana.
-Y entra tú, hermana mía, que yo no te voy a hacer nada.-

La ha cogido por los pelos y la ha tirado en la cama;
Le ha puesto una venda blanca pa que no viera su fama,
Y en los gritos ella decía: -Paquito, que soy tu hermana.
-Seas mi hermana o no seas, a mí no me importa nada.
¿Para qué ha venido al mundo una morena tan guapa? -
Estando un día comiendo, el padre que la miraba.
-Padre, ¿qué me mira usted? -Hija, no te miro nada,
que se te alza el vestido como una mujer casada.-
llamaron a tres doctores, los mejores de La Habana,
uno le tocaba el pulso y otro le mira la cara
y otro le decía al padre: -Su hija está embarazada.-
Por allí viene Paquito con una cuna de plata
Y en los pañales decía: “Hijo de hermano y hermana”.

Versión de Chiclana de la Frontera de Teresa Domínguez Gómez (39 a)
Recogida por Luisa Álvarez Díaz, Eva Ruiz de la Torre y Ana Vázquez Gómez, 9 de
diciembre de 1988.

El Corregidor y la Molinera

En la provincia de Huelva
había un molinero honrado
que ganaba su sustento
con un molino arrendado.
Y era casado
con una moza
que era una rosa
y era tan bella,
que el corregidor, madre,
se prendo de ella.
La regalaba,
la prometía,
hasta que un día
le pidió los favores
que pretendía.
Responde la molinera:
-Vuestros favores admito,
pero si nos, si nos pilla
mi marido en el garlito,
porque el maldito
tiene una llave
con la cual entra,
con la cual sale,
cuando es su gusto,

expuesto es que nos pille
y nos dé un gran susto.-
Responde el corregidor:
-Me voy haciendo a la idea
de ponerle en el molino
algo que allí le entretenga.
Según lo digo,
será de trigo
porción bastante,
que la muela esta noche
que es importante,
para una idea
que tengo oculta
bajo la multa
de doce duros;
Así será del modo
estemos seguros.-
Estando en el molino,
ha pasado un pasajero,
que entendía de moler
tanto como el molinero.
-Si tienes ansia
por irte a casa,
vete tranquilo,
que esta noche sin falta
se muele el trigo.-
Ha salido el molinero
y a su casa ya se ha ido,
los ha encontrado a los dos
como en harina metidos.
-Vete tranquilo,
buen molinero,
ve a tu molino,
no dejes que el vecino
te muela el trigo.-

Versión de Cádiz de Inés y Miguel Pájaro (23 a &30 a)
Recogida por Asunción Fernández Ruiz, Emilio Ríos Vera, Alberto Peales González e
Inmaculada Cano Révora, diciembre de 1988.

La viudita del Conde Laurel

-Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.

-Si quieres casarte y no encuentras con quién,
 escoge a tu gusto que aquí tiene a quién.
 -Escojo a María porque es la más bella
 y pura azucena que en el campo vi.
 Ochavita la pájara pinta,
 ochavita la verde limón,
 con el pico le pica la hoja,
 con el pico le pica la flor.
 ¡Ay, ay, cuándo lo veré yo!
 ¡Ay, ay, vendrá mi amor!
 De rodillas lo quiere mi amante,
 que es muy constante,
 Dame una mano, dame la otra,
 dame un besito en tu linda boca.
 Al dar la media vuelta,
 al dar la vuelta entera,
 da un pasito atrás
 pa hacer la reverencia.
 Pero sí, pero sí, pero sí,
 vida mía, te quiero yo a ti.

Versión de Chiclana de la Frontera de Carmen García (71 a)
 Recogida por Isabel Soria y Juan Fuentes, 18 de diciembre de 1989.

El Quintado

En un hospital de Cádiz, cuando estuve de enfermera,
 Había varios soldadosque hablaban de esta manera:
 -Soldadito, soldadito, ¿Por qué tienes tanta pena,
 es que te marea el mar o el humo de las calderas?
 -A mí no me marea el mar ni el humo de las calderas,
 es que me he casado hoy y me llevan a la guerra.
 -¿Tan bonita es tu mujer que tanto piensas en ella?
 -Si ustedes la quieren ver, foto llevo en la cartera.-
 Sacó la fotografía para que todos la vieran
 Y el capitán que la vio, fijo sus ojos en ella.
 -Soldadito, soldadito, te puedes marchar con ella,
 que por un soldado menos no perderemos la guerra.-
 -Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, estrella,
 que por tu cara bonita me han librado de la guerra.-
 Así fueron los suspiros, así fueron los abrazos
 De un soldadito español y de su esposa la bella.

Versión de Cádiz de Carmen Quirós (24 a)
 Recogida por Cristina Lago Nieto, diciembre de 1989.

Alba niña

Mañanita, mañanita, mañana de San Simón
se pasea un caballero, hijo del corregidor.
Y estaba una señorita sentadita en su balcón,
muy peinada, muy lavada, y el vestido de color.
Con la guitarra en la mano esta copla le cantó:
-¡Quién durmiera conti', luna! ¡Quién durmiera conti', sol!
-Duerme, duerme, caballero, una nohecita o dos.
Mi marido ha ido a cazar a los montes de León;
para que no vuelva más le echaré esta maldición:
cuervos le saquen los ojos, y águilas el corazón,
y los perrillos que caza le saquen en procesión,
y las mulillas que lleva, le revienten de un dolor.-
Estando en estas razones a la puerta que llamó:
-Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, sol,
que te traigo un corzo vivo de los montes de León.-
Y bajó la niña a abrirle mudadita de color.
-O tú tienes calentura o tú tienes nuevo amor.
-Ni yo tengo calentura ni yo tengo nuevo amor,
se me han perdido las llaves de tu rico comedor.
-Si las llaves eran de plata, de oro te las hago yo,
el platero está en la esquina y el orero en el mesón.-
Y estando en estas palabras el caballo relinchó:
-¿De quién es ese caballo que en mi cuadra relinchó?
-Tuyo, tuyo, caballero, que mi padre te lo dio
pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
-Viva tu padre cien años que caballo tengo yo,
Estando en estas palabras pa la percha reparó:
-¿De quién es esa castora la levita, y el bastón?
-Tuya, tuya, caballero, que mi padre te la dio
pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor
-Viva tu padre cien años que castora tengo yo,
Estando en estas razones pa la cama reparó:
-¿De quién es esa carita que en mi cama veo yo?
-El niño de la vecina que jugando se durmió.-
-¡Qué niño ni qué demonios, que barbas le veo yo!.-
La ha agarrado de la mano y a sus padre la llevo.
-Aquí tiene usted a su hija que me ha jugado traición.
-Doncella te la llevaste, doncella la quiero yo.
Versión de Tarifa de Antonia Guerrero (50 a)
Recogida por Francisco Vegara, 1977.

Mariana Pineda

Marianita salió de paseo, al encuentro salió un militar.

-Marianita, ¿dónde va a estas horas? hay peligro, vuélvete p'atrás.

Marianita se fue pa su casa, la bandera se puso a bordar.

-Si llegaran y te vieran bordando la bandera de la libertad.-

Al momento llamaron a su puerta cuatro guardias y un municipal.

-Marianita, declara, declara, y si no, morirás, morirás.

-Si declaro, moriremos muchos, y si no, moriré yo na más.-

Le pusieron sus hijos delante por si algo podían alcanzar,

Y los niños llorando decían: -Vamos a casa, querida mamá.-

El verdugo apretó su garganta, su garganta unida quedó,

Más hermosa que el sol y la luna, más hermosa su cara que el sol.

Versión de San Pablo de Buceite de Josefa Escudero Ocaña (53 años)

Recogida por Francisco Vegara y Carmen Tizón, 18 de diciembre de 1985

Santa Elena

Estando tres niñas bordando corbatas,

agujas de oro, dedales de plata,

pasó un caballero pidiendo posada.

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

Le puso la mesa en medio la sala

cuchillos de oro, cucharas de plata.

Le puso la cama en medio la sala

sábanas de hilo y encajes de Holanda.

A la media noche fue y se levantó

de las tres que había a Elena cogió,

se la llevó al campo y allí la mató,

la metió en un hoyo y a Elena enterró.

Cuando pasó el tiempo por allí pasó

y en aquella tierra salía una flor.

-Perdóname, Elena, por lo que te hice;

te vendrás conmigo y seremos felices.

Versión de Espera de Carmen Fernández (54 años)

Recogida por Antonio José Pérez Castellano, 17 de agosto de 1985.RC, 217

Gerineldo

-Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,

¡quién estuviera esta noche tres horas sola contigo!

-Como soy vuestra criado se queréis burlar conmigo.

-No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

A alas diez se acuesta el rey y a las once está dormido,
 Y a eso de la madrugada rondarás tú mi castillo
 con zapatitos de seda para que no seas sentido.-
 Ha llegado a su ventana y ha llegado a su postigo:
 -¿Quién llega a mi ventana, quién llega a mi postigo?
 -Señora , soy Gerineldo que viene a lo prometido.-
 Lo ha cogido de la mano y en su cama lo ha metido.
 Entre juegos y retozos se van quedando dormidos.
 El padre que lo escuchaba en su alcoba se ha metido:
 -Si yo mato a la princesa mi reino queda perdido,
 y si mato a Gerineldo lo he criad desde niño.-
 Mete la espada entre medio para que sirva de testigo.
 De la habitación se va entre lloros y suspiros.
 -Alevanta, Gerineldo que mi padre nos ha visto.
 Vete por esas praderas muy lejos de este castillo.
 -Me iré por esos jardines a coger rosas y lirios.-
 -De dónde vienes Gerineldo, tan triste y descolorido?
 -Vengo del jardín, señor, de coger flores y lirios;
 la fragancia de una rosa el color se me ha comido.
 -No me niegues, Gerineldo que con la infanta has dormido,
 y antes que llegue la noche tienes de ser su marido.-
 Se ha ofrecido una guerra entre Francia y Portugal
 y nombran a Gerineldo por capitán general.

Versión de Cádiz de María Freire (36 a.)

Recogida por M. Manrique de Lara 1916, RC, pág. 132

La dama y el pastor

-Pastor que estás en la sierra, comiendo pan de centeno,
 si te casaras conmigo, lo comieras blanco y bueno.
 -No quiero tu rico pan, (responde el villano vil)
 tengo el ganado en la sierra y a verlo tengo que ir.
 -Pastor que estás en la sierra, durmiendo sobre peñones,
 si te casaras conmigo, durmieras sobre colchones.
 -Yo no quiero tus colchones, (responde el villano vil)
 tengo el ganado en la sierra y a verlo tengo que ir.
 -Pastor, mira mi cintura, mi hermosa mata de pelo,
 mira todito mi cuerpo por lo mucho que te quiero.
 -¡Y adiós, que se va el pastor!

Versión de Puerto Serrano, cantada por Isabel García Plata, de 60 años, a Virtudes Atero y Pedro Piñero, en 1986: inédita)

La infanticida

Este era un pobre lancero casado con una falsa;
la falsa tuvo un hijo más bonito que la plata.
Todo cuanto el niño veía, a su padre se lo hablaba.
-Padre, en casa hay un alférez que duerme en su rica cama.-
El padre no toma oído a lo que el niño le hablaba.
Se le ha ofrecido un viaje de Sevilla pa Granada
a lleva(r) una poca seda de aquella más encarnada.
Mientra(s) el padre por allá, al niño lo degollaban
y sacándole la lengua, al alférez se la manda.
-Toma, alférez, esta lengua de aquel que nos acusaba.-
Alférez no la quería y a los perros se la echaba.
Los perros, como animales, la olían y la dejaban.
De las entrañas del niño hicieron una gran fritada,
y, apartándola del fuego, su padre a la puerta llama,
lo primero que pregunta por su hijo sus entrañas.
-Siéntate, marido, y come, te contaré lo que pasa:
nuestro hijo se ha perdido, por el mundo no se halla.-
Y al echar la bendición, la carne en el plato habla:
-No coma usted, padre mío, que come de sus entrañas,
que esta madre que yo tengo es necesario degollarla
con un cuchillo de acero que le traspasen el alma.-
Y la madre al oír eso, en un sala se encerraba,
llamando al demonio a voces que viniera por su alma.
El demonio es tan estuto, detrás de la puerta estaba,
la agarró por los cabellos, por la sala la arrastraba.

Versión de Castellar de la Frontera, cantada por Antonia Moya Gavilán (63 a) a Francisco Vegara y Carmen Tizón, 19 de octubre de 1985: *RC*, 296-297.

Blancaflor y Filomena

Estando un día Diana	en la puerta de su aldea
con sus dos hijas queridas,	Blancaflor y Filomena,
por allí pasó un ‘astardo,	se ha enamorado de una de ellas.
Le ha pedido la mayor	y le ha dado la pequeña.
Y él por seguir su intento,	trató y se casó con ella
y ya que estaba casado,	se ha marchado por su tierra.
A los siete u ocho meses	el traidor se iba a la guerra;
el traidor no iba a la guerra,	iba a casa de la suegra.
Cuando la suegra lo supo,	a recibirlo saliera.
-¿Cómo quedó Blancaflor?	-Blancaflor ha quedado buena;
ella me ha mandado aquí	por su hermana Filomena

para cuando caiga en cama, la sirva de cabecera.
 -Caballero, te la llevas como tuya y mía fuera.-
 Se ha montado en su caballo, Filomena en una yegua.
 Yendo por esos caminos, con la palabra la requiebra.
 -Jesús, Jesús, mi cuñado, el demonio a ti te tienta.
 -No me tienta a mí el demonio, tus amores sí me tientan.-
 Se ha bajado del caballo y le ha cortado la lengua;
 con la punta de su espada hizo un hoyito en la arena,
 medio cuerpo le ha enterrado, medio le ha dejado fuera.
 Al ruido y al estruendo un pastor se acercó a ella,
 con señas o como pudo papel y tinta pidiera.
 -Papel le daré señora, tinta no se usa en mi tierra.-
 Y con sangre de sus labios dos renglones escribiera,
 uno para Blancaflor y otro para su madre tierna.
 Cuando Blancaflor lo supo, un infante malpariera.
 -Criadas y mis criados, freidlo en una cazuela
 para cuando el traidor vaya, para cuando el traidor venga.-
 Y diciendo estas palabras, el traidor llegó a la puerta.
 -Sube, maridito, sube, que ya está la mesa puesta.
 -Jesús, ¡qué carne tan dulce! Jesús ¡que carne tan tierna!
 -Más tierna estaba la honra de mi hermana Filomena
 que anda por esos caminos deshonoradita y sin lengua.
 -Mira mujer lo que dices, mira mujer lo que ordenas.-
 Y con un tirante fuerte le ha cortado la cabeza.
 Madres que tengáis hijas, casadlas en vuestras tierras,
 mirad lo que ha sucedido con Blancaflor y Filomena.

Versión de Algeciras de Ascensión Escobar Quesado (80 a),
 Recogida por Juan Ignacio de Vicente Lara, 1980, RC, pág. 259-260

Casada de lejas tierras

Una doncellita de lejanas tierras
 con el pelo barre, con los ojos riega,
 con los labios dice: -¡Quién fuera doncella!-
 Sola va a la plaza, sola se pasea
 y con su amiguito solita se queda.
 A eso de las doce un dolor le entra,
 un dolor de parto que morir quisiera.
 -Maridito mío, si tú me quisieras,
 a tu bella madre a llamarla fueras.-
 -Levántate, madre, del dulce dormir,
 que mi bella esposa está pa morir.
 -Si muere, que muera, que tenga un león,

que le abra el alma y hasta el corazón.-
 -Consuélate, esposa, con la Virgen pura,
 mi madre está mala tiene calentura.
 -Maridito mío, si tú me quisieras,
 a tu bella hermana a llamarla fueras.-
 -Levántate, hermana, del dulce dormir,
 que mi bella esposa está pa morir.
 -Si muere que muera, que tenga un león,
 que le parta el alma y hasta el corazón.-
 -Consuélate, esposa, con la Virgen santa,
 mi hermana ha salido y no está en su casa.
 -Maridito mío, si tú me quisieras,
 a mi bella madre a llamarla fueras.-
 -Levántate, suegra, del dulce dormir,
 que tu bella hija está pa morir.
 -Espera que espera espérate, yerno,
 que me voy a vestir todita de negro.-
 Iban caminando y se han encontrado
 con un pastorcito y le han preguntado:
 -Dime, pastorcito, dime la verdad,
 ¿qué pasa en el pueblo que tan triste está
 y las campanitas no paran de hablar?
 -Una doncellita que deja su tierra
 y muere de parto por su mala suegra.-
 Contesta la madre, llenita de pena:
 -No tengo más hijas, que si las tuviera
 yo no las casara lejos de mi tierra.

Versión de Alcalá de los Gazuelas de María Vargas-Machuca (65 a)
 Recogida por Soledad Bonet, 1985, RC, 303-304

La malcasada

Me casó mi madre chiquitita y bonita
 con un buen muchacho que yo no quería.
 La noche de novios pícaro se iba.
 Le seguí los pasos por ver dónde iba,
 yo lo veo que entró a casa la querida.
 Me puse a escuchar por ver que decía.
 Ya lo vió que dice: -Sarsaita mía,
 yo te he de comprar sayas y mantillas,
 Y a la otra mujer palo y mala vida.-
 Yo al oír eso, ¡cómo me pondría!

Me vine a mi casa triste y afligida.
 Atranqué la puerta to lo que podía;
 me puse a lavar, lavar no podía;
 me puse a fregar, fregar no podía;
 me puse a barrer, barrer no podía;
 me puse a planchar, planchar no podía;
 me asomé al balcón a ver si venía,
 ya lo veo que viene por la calle arriba,
 con la capa al hombre, la faja caída.
 -Ábreme la puerta, sarsaíta mía,
 que vengo cansado de buscar la vida.
 -Tú vienes cansado d'en cá la querida.-
 Le tiré una silla, le tiré un banquete;
 Vino la justicia y la Inquisición.
 -Perdóname, Rosa, boca de piñón.
 -Yo no te perdono, te perdone Dios.

Versión de Medina Sidonia de Juana Bancalero Fuentes (78 a.).

Recogida por Yolanda Castilla, Inmaculada Ojea y Mercedes Marcos en 1991, RC, 318-319

Las tres cautivas

A la verde verde, a la verde oliva,
 donde cautivaron a las tres cautivas.
 -Y ¿cómo se llaman esas tres cautivas?
 -La mayor Rosaura, la otra Lucía
 y la más pequeña se llama María.
 -Y ¿qué oficio tienen esas tres cautivas?
 -La mayor lavaba, Lucía tendía
 y la más pequeña agua les traía.-
 Y yendo por agua a la fuente fría,
 se ha encontrado un viejo que de ella bebía.
 -Buen viejo, ¿qué hace usted en la fuente fría?
 -Aquí estoy aguardando a las tres cautivaas?
 -Usted es mi padre, yo seré su hija
 y aguarda que llame a mis hermanillas.-
 -No sabes, Rosaura, no sabes, Lucía,
 cómo he visto a padre en la fuente fría.-
 El pícaro moro que todo lo oía,
 hizo una mazmorra y allí las metía.

Versión de Facinas de Antonio Ojeda Bénitez (68 a.)

Recogida por Francisco Vegara, Carmen Tizón y Karl Heisel en 1985, RC, pág. 349

Galán que corteja a una mujer casada

Una mañana temprano a misa fui con mi madre,
me he encontrado una mujer que era bella como un ángel.
Yo sus pasos le seguía por ver por donde ella entraba,
y al entrar en su jardín, yo le dije que la amaba.
Ella contestó furiosa: -Caballero, soy casada,
y al bueno de mi marido no debo faltarle en nada.-
Yo me fui dos días a mi casa y una carta le escribí,
y a los dos días siguientes otra de ella recibí:
“La carta que yo le escribo va escrita con un anhelo,
que a las doce de la noche en mis jardines te espero”.
Serían ya las once y media cuando su tapia salté,
y al entrar en el jardín yo con ella me encontré.
Dando abrazos nos echamos, nos sentamos en un sillón,
pasaron dos horas largas, no había declaración.
-Declárate, si eres clara, declárate, por tu amor,
que si tú no te declaras, de pena me muero yo.
-Clara soy, Clara me llamo, siendo clara me enturbí;
nadie en este mundo diga de esta agua no he de beber,
que por turbia que la vea, le puede apretar la sed;
yo, teniendo marido, a otro hombre me entregué.

Versión de Bornos de Dolores López (59 a.)

Recogida por Antonio José Pérez Castellano y Carmen de la Vega en 1984, RC, pág. 226

Análisis según Mayring

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
A	1	Cuando yo era pequeña que vivíamos en una casa de vecinos. [...] Y habíamos en una casa donde no era tan grande, casi como ésta, eh.. Vivíamos familias que de cada casa salían matrimonios con cinco niños y con más, eh.. A la hora de llegar las navidades, que era lo que más se celebraba en aquella época..	Aprendió las canciones cuando era pequeña y vivía en una casa no tan grande.	Los romances que se transmiten oralmente se cantaban con los vecinos.	La vía de aprendizaje de los romances era sobre todo el contacto con los vecinos
A	1	Yo me acuerdo que lo que más celebrábamos eran las navidades, porque nos juntábamos las familias en el patio. Se hacía una candela con leña, la acarreábamos de fuera, porque como había tan poco posible. [...] las personas mayores cantaban romances, eran como historias que habían pasado y se cantaban con una zambomba, otra cogía la botella, otra cogía el almirez que lo tocaba allí una. Y otro en fin, cada uno las palmas y allí nos liábamos a cantar hasta que daban... Allí se salieron los noviazgos eh... En esas reuniones venían muchachos y te echaban el ojo, porque se cantaba una canción [...]	Lo que más se celebraba eran las navidades. Se juntaban las familias en el patio y lo que tenían repartían con lo demás. Las personas mayores cantaban romances que eran historias que habían pasado. El cante estaba acompañado con diferentes instrumentos caseros, entre ellos la zambomba. Allí salieron noviazgos.	Durante navidad se juntaban las familias para celebrar y las personas mayores cantaban los romances que narraban historias del pasado.	El uso de los romances se limitaba a la Navidad cuando los mayores cantaban las canciones viejas que tratan historias del pasado.
A	1	Sí, de la familia, de las vecinas, las vecinas. Y todo eran historias que habían pasado. Claro, entonces la manera de saberse las cosas, era que se hacían canciones y se repetían, y se repetían.	Aprendió de la familia y de las vecinas. Las canciones eran historias de lo que había pasado. La gente lo sabía por repetirlo.	Se aprende las canciones con la familia y las vecinas. Son historias del pasado que se repita.	Mediante la repetición se sabe las canciones viejas.

A	2	Ahora se va perdiendo un poquito porque ya vivimos más independientes, ya no vivo en una casa de vecinos, yo vivo sola, la otra sola, la otra sola.	Se va perdiendo el canto de romances por vivir más independientes. Cada persona vive sola.	Por la independencia de las personas se va perdiendo el uso de los romances.	La disminución en el uso de los romances viene de la independencia de la gente.
A	4	Los romances lo cantamos las mujeres, las mujeres que tú has estado grabando aquél día, son la que cantan los romances. Hay grupos que lo cantan, pero ya le ponen musiquilla de guitarra.[...] No sé, hay hombres que se ponen y las cantas. Porque hemos visto... yo he ido a algunas barriadas y ha habido hombres “eso no es así, te has dejado atrás...” y entonces uno dice algo que nos hemos dejado atrás “pues sí que es verdad”. Se las saben, pero... los hombres cantan menos. No sé... Los hombres están allí, están acompañando, se ríen... Algunos cantaban, pero la mayoría no.	Las mujeres cantan los romances. También hay grupos que las cantan y la ponen con música de guitarra. Los hombres saben los romances pero no cantan tanto como las mujeres.	El predominio femenino destaca en cuanto al canto de los romances, aunque los hombres también saben las canciones.	Son más las mujeres que cantan los romances. Los hombres saben las canciones pero no participan de la misma manera como las mujeres.
A	1	[...] tengo ahí los libros y muchos que tenemos que no están en los libros, y me pongo a recordarlas; porque dicen que tengo buena memoria, me acuerdo de muchas letras...y muchas de las que he cantado muchas veces y me gustan, no sé porqué...	Hay libros para aprender los romances, pero muchas de las canciones se aprende recordándolas. Se repita y canta los romances para aprenderlos.	Los romances se puede aprender también mediante los libros.	Otra vía de aprendizaje son los libros de romances.
A	3	Sí, mis niñas... Lo que pasa con el trabajo, ya no es igual que antes, porque antes las mujeres no trabajábamos como trabajan ahora las mujeres y teníamos más tiempo... Que mientras estábamos en la casa a lo mejor	Es importante que las niñas aprendan los romances. Antes las mujeres no trabajaban como ahora y estaban en casa cantando	La transmisión de los romances es importante. En la actualidad la mujer no está tanto tiempo en casa para transmitirlos en	La transmisión de las canciones viejas es importante. En la actualidad no ocurre tanto en casa

		guisando, dando la vuelta al guiso, estábamos ahí en el medio cantando. Y ahora como se trabaja, no hay tiempo.	mientras haciendo algo.	el espacio privado.	como antes cuando la mujer se ocupaba de las tareas domesticas.
A	5	Juana: Casi siempre las mujeres maltratadas, casi siempre son mujeres pillinas... que son, que les gustan ir con uno y con otro... y hacerle al marido (se ríe)...pocas veces se critican a los hombres. ¿Y por qué? A veces sí, pero pocas veces se critican a los hombres, pero siempre las mujeres. [...] Los hombres tienen más posición que las mujeres, no te puedo explicar lo que pasa con las mujeres... Parece que no tenemos derecho a muchas cosas como los hombres, ¿no? Todavía aquí perdura algo eso, ya está más... la hora de... está trabajando la mujer, cuando llega a la casa, ella es la que tiene que hacer de comer y él va y se sienta y trabajan los dos.	Casi siempre las mujeres son las maltratadas o son mujeres pillinas. Pocas veces se critican a los hombres, en comparación con las mujeres. Todavía los hombres tienen más posición y derecho que las mujeres. Aunque la mujer está trabajando, cuando llega a casa sigue haciendo las tareas domesticas.	El papel de la mujer que destaca es la maltratada y la mujer lista. Se critica más las mujeres que los hombres que tienen más posición en la sociedad y más derecho.	El papel temático de la mujer en los romances es por un lado la maltratada y por otro lado la transgresora.
A	5	Antiguamente los trabajos no eran igual tampoco, los hombres se iban al campo y venían a la semana de trabajar, de trabajar de sol a sol. [...] Yo estaba en mi casa luchando con mis niños, pero no era igual. Yo le tenía como una lástima, [...] pero él no se daba cuenta tampoco de que estaba todo el día con los niños y haciendo mis faenas y haciendo mis cosas y cosiendo, y esto y lo otro, sin parar..	Antes los trabajos de mujeres y hombres no eran iguales. Los hombres trabajaban en el campo y la mujer estaba en casa. Ella estaba todo el día en casa con los niños, ocupada con los quehaceres de la casa.	Antes había una diferencia de los trabajos en cuanto al género. Mientras los hombres trabajaban en el campo, las mujeres se ocupaban de los quehaceres de la casa.	Antes el papel de la mujer era ser ama de casa, dedicándose a la educación de los niños y a los trabajos domésticos. Mientras el hombre trabajaba en el campo, fuera de la casa.

A	6	Juana: Las canciones que cantamos todavía son de aquella época, poca referencia se hace a lo que ya estamos viviendo ahora, ¿no?. Es como para recordar, como estábamos, las mujeres que estábamos discriminadas, la mayoría...Entonces los romanceros son así, antiguos y de cosas que ahora no pueden pasar de ninguna manera, lo que pasaba en aquella época.	Los romances son del pasado y no hacen mucha referencia a la actualidad y a lo que se vive ahora. Sirven para recordar cómo vivían las mujeres antes, a su situación discriminada . Cosas que en la actualidad no pueden pasar.	Los romances narran historias del pasado y no hacen mucha referencia a la actualidad.	Los romances no hacen mucha referencia a la situación actual de la mujer.
A	5	E: ¿Entonces tú te identificas con el papel de la mujer que transmiten los romances? Juana: Sí, porque yo lo he pasado y he visto pasar a mi madre. Ya mis hijas a lo mejor no tanto, pero yo todavía sí, vamos... me reflejo muchísimo en las canciones.	Se identifica con el papel de la mujer que transmiten los romances porque lo había vivido. Se refleja en las canciones.	Se puede identificar con el papel de la mujer que contienen los romances.	Existe una identificación con el papel de la mujer que transmiten los romances.
A	5	Con la cosa de que los hombres tienen... no sé explicarme... Yo tengo que ser más sumisa, porque el hombre tiene que mandar. Yo ya no estoy igual, yo estoy cambiando también, pero al principio... También por la educación que recibimos de las madres, tú tienes que obedecer a tu marido, no puedes salir y tú tienes que estar en tu casa cuando llegue él. “Con la cuchara que has elegido tienes que comer.” Si has elegido a ese hombre y si te maltrata o lo que sea, lo has elegido. Eso es duro, ¿verdad?	La mujer tiene que ser más sumisa, mientras el hombre manda. Ya no es igual, también está cambiando, pero al principio era así, que por parte viene de la educación de las madres. Aprenden a obedecer al marido porque tienen que hacerlo.	El papel de la mujer que se aprende de las madres está cambiando. Antes tenía que ser sumisa y obedecer al hombre que mandaba.	De las madres se aprende a ser sumisa y obedecer al hombre que tiene que mandar. Este papel está cambiando.
A	5	Soy capaz de darle siete vueltas, a la hora de, verás... un problema, yo soy capaz de a lo mejor aguantarlo más, porque a lo mejor estoy	Es capaz de aguantar problemas mejor porque está acostumbrada a sufrir. Lleva	Se aguanta mejor problemas cuando uno está acostumbrada a	La mujer maltratada que es ama de casa aguanta mejor los

		acostumbrada a sufrir y es más llevadero llevar los problemas, los lleva una con más, yo que sé, resignación, vamos a decir. Entonces, las canciones esas, todavía a mí me cogen, me afectan, me meto en la historia esa yo todavía. Mis hijas a lo mejor no. Porque ya ellas... he procurado yo que tengan otra vida, han hecho sus carreras, han estudiado que de todas maneras, ella han estado trabajando y estudiando eh, son gente luchadora y trabajadora.	los problemas con resignación. En este sentido los romances le afectan todavía. En cambio, a sus hijas no le afecta tanto porque ha cambiado la vida que son gente luchadora y trabajadora.	sufrir. Algo que las canciones viejas reflejan.	problemas porque está acostumbrada a sufrir. Los romances le afectan porque se ve reflejada.
A	7	E: ¿Cómo ves la importancia de las canciones en el futuro? [...] Juana: Para esas canciones, no sé. Es que claro... esas canciones... Ya serían otras, a lo mejor, las que ... aunque siempre va a haber gente, que hay gente joven a la que le gusta, incluso en mi casa a lo mejor se sigue. Pero ya no le veo mucho futuro, pero vamos, como están ahí los libros con ellas. Siempre habrá alguien que las cante, mis niñas son jóvenes y mis nietas ya las cantan, que tienen siete años. Pero vamos, ya cada vez más reducido.	En el futuro esas canciones serían otras. Aunque siempre va a haber gente que se sigue. No ve mucho futuro, pero hay los libros. Siempre habrá gente que las canta pero cada vez más reducido	Se va a cantar los romances también en el futuro porque también existen libros. Pero va a perder su importancia con el paso del tiempo.	La perspectiva para el futuro es en parte insegura. Los libros recordaran a cantar los romances y también la gente va a seguir pero se va a perder su importancia.
A	3	E: ¿Dirías que es una tradición que lo transmiten oralmente o a través de los libros? Juana: A través de los libros, ya también en la navidad en la radio ponen muchas. [...] Aquí en Arcos y en Jerez, ya fuera no sé si seguirá esto de los romances, total, es una pena. Pero vamos, es que la vida va cambiando y hay muchas cosas que se han perdido, ¿verdad?	La tradición de los romances se transmite a través de los libros. En Arcos y en Jerez, pero fuera no se sabe si se sigue con la tradición porque la vida va cambiando y se va perdiendo muchas cosas.	La transmisión de los romances surge a través de los libros. La tradición existe en Arcos y en Jerez. En general es algo que se cambia y se pierde.	La importancia de la tradición se va perdiendo y la transmisión de los romances pasa a través de los libros.

A	3	Las cosas no pueden ser igual siempre. A pesar de que hemos pasado muchas calamidades, los recuerdos esos son enriquecedores, te enriquecen. Porque hay que ver, había mucha humanidad, ahora no dicen ni “buenos días” a nadie. Y antes se te ponía una vecina mala, de parto mismo, porque se tenían tantos niños, [...] Y la madre, la pobre...porque se tenían los niños en las casas, y todo eso era los romances, a lo mejor tenía un mal parto y se moría del parto, por poca asistencia. El marido a lo mejor que no la trataba bien, y esas eran las canciones. La manera que se podía saber que aquella muchacha había muerto porque . Ahora esas cosas no pasan, te pones mal y te vas al hospital. No hay tampoco esas casas de vecinos tan enormes que habían antes, [...]La vida ha cambiado totalmente tanto en tan poco tiempo. No ha habido tiempo de pensar, se te ha venido todo encima. Y tienes aquellos recuerdos y ahora te planta corriendo con esto que no tiene nada que ver. Eso me ha pasado a mí. La vida tan rápida ... no me gusta.	Las cosas van cambiando. Los recuerdos como los romances son enriquecedores, muestran la humanidad que había antes y el contacto más cercano entre los vecinos. En el caso de parto las vecinas cuidaban a los niños. Si tenía un mal parto era por poca asistencia o por tener un marido que la maltrataba, que eran los romances. Ahora estás cosas no pasan porque te vas al hospital. Tampoco no existe el contacto entre los vecinos. La vida ha cambiado tanto en poco tiempo. Hay estos recuerdos que con el presente no tiene nada que ver. La vida tan rápida no le gusta.	Los recuerdos como las canciones viejas son enriquecedores. Tratan la humanidad y la colectividad que había antes. El tema del parto que narran los romances no tiene nada que ver con las condiciones del presente.	Los romances son como recuerdos enriquecedores que tratan la importancia de la humanidad y colectividad entre la gente que había antes.
---	---	--	---	---	--

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
B	1	Las aprendí de mi padre y de míos tíos, mi madre no era así. Mi padre, mi abuela. Era	Aprendió los romances del padre y de los tíos que	Se aprende las canciones con la	La vía de aprendizaje era la familia.

		como yo, muy alegre. Mis tíos y mi padre se las sabían todas.	sabían todos.	familia, también de los miembros masculinos.	
B	2	Se cantan en navidades, son romances.	Las canciones son romances, lo que se canta en navidades.	Los romances se cantan en navidades.	El uso de los romances es por navidad.
B	3	Pepa: Claro, yo lo aprendí de mis mayores, de mis abuelos y mis padres. Y yo ya con la edad que tengo [...] estoy enseñando mis nietos que se vuelven locos, tienen sus libros ya.	Ella lo aprendió de los mayores y lo está enseñando a sus nietos	La transmisión todavía sigue.	La transmisión de los romances pasa de generación a otra generación.
B	3	Es importantísimo. Y que ésto no se pierda. Nosotros estamos para que ésto no se pierda. Aunque cada uno tiene sus costumbres, en Jerez se cantan los mismos romances que los nuestros, pero en Jerez son por flamenquito y aquí no, le damos la tonada antigua, que es como a mí me gusta, como las cantaba mi padre y como la cantaba mi abuela. Esta gente de Jerez es más por bulería y más flamenco.	Es importante que los niños aprenden los romances para que no se pierda. La Asociación tiene la función de mantener la tradición. En Jerez se adapta más al flamenco pero en Arcos le dan la tonada antigua como lo cantaban los mayores.	La transmisión es importante para que no se pierda la tradición. En Arcos mantienen la tonada antigua, mientras en Jerez lo están adaptando al flamenco.	En Arcos se considera la transmisión de las canciones viejas en su tonada antigua como algo importante. En Jerez las canciones se van adaptando a flamenco.
B	5	El papel de la mujer es importante para mí. En estos romances.	En los romances el papel de la mujer es importante.	Refiriéndose a los romances, se considera el papel de la mujer como un aspecto importante.	El papel de la mujer es importante.
B	4	Hombres también, yo cuando vivía con mis padres de chiquitita, yo ésto lo recuerdo desde seis, siete años. Mis tíos lo cantaban igual, lo que pasa es que en la asociación lo que hay es mujeres, cuando hacemos zambombas también vienen hombres. Pero las que más practicamos somos las mujeres en la asociación. En la asociación se enseñan los romances. Nosotros lo transmitimos, hay	Hombres también cantan romances. Ella lo recuerdo de sus padres y los tíos que cantaban igual como las mujeres. En la Asociación hay mujeres y cuando hacen la zambomba también vienen hombres. Se cantan los romances los	No hay una diferencia en el género en cuanto al cante de romance. Como la Asociación es para las mujeres, no se encuentra muchos hombres. No existe una diferencia al género ni de edad.	En cuanto al uso de los romances no destaca el predominio femenino. Hay hombres como mujeres que saben las canciones.

		quien le gusta estar escuchando [...] Es importante a quien le gusta, no a todo el mundo . Igual la puede cantar el hombre, que el niño y que la mujer.	hombres, las mujeres y los niños.		
B	7	Yo pienso que sí, sobre todo en la cultura. La cultura de cada pueblo. Porque cada pueblo tiene sus canciones o lo que sea, en la cultura muchísimo, porque tu explica cosas que a lo mejor han sido verídicas de hace doscientos años y a un muchacho de quince o de veinte y no entiende como eso pudo pasar, pienso yo. Muchas historias son verídicas que pasan, pero... yo pienso que sí, bonitos recuerdos o cosas culturales.	Hay un futuro para los romances, sobre todo en la cultura de cada pueblo que tiene sus propias canciones. Son cosas que eran verídicas de hace doscientos años. Son bonitos recuerdos o cosas culturales.	En la propia cultura de cada pueblo hay un futuro para la transmisión de los romances que son recuerdos y cosas culturales.	El futuro de las canciones depende de cada pueblo que lo transmite como una cosa cultural. Los romances son recuerdos bonitos al pasado.
B	6	Y algunos verídicos, no me digas a mí el de la “casadita de lejanas tierras”. Muy bonito y eso es verdad que pasaba, ahora estamos más civilizados.	Algunos de los romances son verídicos y narran hechos que pasaban pero ahora las personas son más civilizadas.	Los romances son historias verídicas que no se puede proyectar a la sociedad actual que es más civilizada.	Los romances no reflejan la situación actual sino narran historias del pasado.

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
C	1	Sí, las canciones estas de los romances, eso son según la familia, verás, porque hay familia que desde siempre se ha cantado y otras familias han empezado hace poco tiempo. Porque ahora es muy famosa la zambomba, ahora está muy famosa. Yo tenía mi abuela y mi padre que les gustaban mucho, yo tenía una abuela que se sabía de canciones y de cosas, claro y mi padre también. Mi madre también las cantaba pero a mi padre le gustaba más. Mi	Los romances se aprende según la familia. Hay algunas que las cantan desde siempre, otras hace poco tiempo. La zambomba es algo muy famoso ahora. La abuela sabía muchas canciones, al padre le gustaba más que a la madre.	Los romances se aprende de la familia. Las abuelas y los padres cantaban los romances.	La vía de aprendizaje eran distintos miembros de la familia, sobre todo, la abuela que cantaba muchos romances.

		madre siempre cantaba dos canciones.			
C	2	En la navidad. Lo que era un romance en la navidad cuando se cantaba. Sí, en la casa. Ahora se han puesto muy públicas las zambombas. Pero antes eran en las casas. En las reuniones, en la casa puerta, ahí se solía hacer zambombas. Se hacía zambomba cuando se iba acercando la navidad, la dueña que vivía ahí, hacía cada noche una zambomba y todos los niños de por aquí nos íbamos a la zambomba. [...] Ahí se cantaban los romances y una aprendía de niña porque los escuchaba. Y ahora hay gente que no saben muchos romances. Antes sí, porque barrios y distritos del pueblo se dedicaban a la zambomba. Había más participación. Se hacían muchos más.	Se canta los romances por navidad. Ahora la zambomba se ha puesto muy publica. Antes era en casa, en las reuniones. Se juntaban en la casa puerta donde se cantaban los romances y una aprendía de niña porque los escuchaba. Ahora hay gente que no sabe mucho romances. Antes había más participación y se dedicaba más a la zambomba.	Se cantan los romances por navidad. Antes la gente se reunía en la casa puerta para cantar y así los niños aprendieron las canciones. Antes había más gente que participaba en la zambomba.	El uso de los romances se limita a la navidad y a la zambomba. El uso de los romances se está reduciendo, antes había más participación en la zambomba.
C	3	Sí. Ahora se siguen cantando por navidad. Lo que son los romances por navidad, que no son coplas de navidad, porque los romances no pegan con la navidad. [...] No sé porqué. A parte de la navidad, no. E:¿Es importante para ti enseñarlos a la siguiente generación? Isabela: Claro, ella (señalando a su nieta) nada más que escuchándolo ya sabe muchos. Y los sabe de oído. Porque cuando llega la navidad, lo escucha frecuentemente.	Todavía siguen cantando los romances por navidad, aunque no pegan con la navidad. Es importante que las aprendan las generaciones siguientes que lo saben por haberlo escuchado.	Se canta los romances por navidad. Las generaciones siguientes aprenden las canciones, escuchándolas.	La transmisión de los romances es importante. Las generaciones siguientes aprenden las canciones por escucharlas durante la zambomba.

C	5	Algunos tiran más a la mujer, pero no todos. [...] Ah, porque hay muchos romances que son de moros. De tradiciones moras. Y hay sí que se las secuestran, las raptan.	Hay algunos romances que tratan más el papel de la mujer. En la tradición mora se secuestra y se rapta a la mujer.	Existen unos romances que tratan el papel de la mujer. En la tradición mora se maltrata a las mujeres.	El papel de la mujer no es algo que destaca. Los romances que narran historias de los musulmanes muestran el maltrato de las mujeres.
C	4	Será porque nos reunimos más. La zambomba la empieza las mujeres. Una reunión de hombre y que sean una zambomba no. La hacen las mujeres, las muchachas y las acompañan los novios. Yo no he visto nunca una zambomba solo de hombres	Son más mujeres que cantan los romances porque se reúnen más. La zambomba es una reunión de mujeres no hay una zambomba solo para hombres.	Las mujeres cantan más los romances porque se reúnen. No existe una zambomba solo para hombres.	El predominio femenino surge del concepto de la zambomba donde participan más mujeres.
C	6	No, porque son muy antiguos. Todo se trata de épocas pasadas. Pero de ahora, no. Y antiguamente la mujer no tenía ni voz ni voto, no era como ahora, tan liberal.	No hay una actualización de los romances, que narran historias pasadas. Antes la mujer no tenía derecho, ahora es más liberal.	No se encuentra una actualización de las canciones al cambio de la sociedad. Narran historias pasadas.	No existe una actualización de los romances al cambio del papel de la mujer.
C	7	Yo creo que se seguirán, ahora se cantan mucho, mucho. Hay mucha gente que los están aprendiendo. Hacen muchas zambombas ahora. A últimos de noviembre ya se están empezando los buñuelos y las zambombas. [...] Ahora se están poniendo muy flamenquitas, tocan las palmas y guitarra. E: ¿Entonces se adapta, no? Isabela: Claro, porque llega más fácil a los jóvenes y los anima más. Se juntan y enseguida ya están con la guitarra y las palmas. Las reuniones de los jóvenes más flamenca, las de los mayores más romances.	Hay un futuro para las canciones. Se seguirán con la tradición porque hay mucha gente que las aprende. Ahora se están poniendo muy flamenquitas, tocando las palmas y la guitarra. Así llega más fácil a los jóvenes. Las reuniones de los jóvenes son más flamenca y de los mayores más romances.	Existe una perspectiva para los romances. Los jóvenes aprenden las canciones y las adaptan al flamenco. Mientras los mayores siguen cantando los romances.	Hay un futuro para los romances porque los jóvenes siguen manteniendo la tradición mediante la adaptación al flamenco.

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
D	1	Eso lo he aprendido yo de mi madre, las canciones navideñas, en todo lo que es Andalucía, se cantan las mismas canciones. [...] Desde pequeña, las conozco de siempre, desde que empecé a tener uso de razón yo escuchaba los romances esos, a mis padre, a mi madre, a mis tías, éramos... mis tías vivían con nosotros y las cantaban, hacíamos unas zambombas y las cantaban allí. Siempre comentan: “la zambomba es de Jerez, la zambomba es de Arcos.” Y solamente hay 30 km. [...] Yo me vine de Jerez para acá, y yo traía las canciones en mi cabeza. Cuando vine aquí, seguí cantándolas y eran las mismas canciones.	Aprendió la mayoría de las canciones de su madre y de sus tías. Las canta desde era pequeña. Siempre había comentarios de que la zambomba era de Jerez o de Arcos. No hay diferencia entre las canciones de Jerez y de Arcos.	Aprendió las canciones con miembros de la familia que las cantaban durante la zambomba. No hay una diferencia entre las canciones de Jerez y de Arcos.	La vía de aprendizaje eran miembros de la familia.
D	2	En navidades. A partir de navidad, ya no. Las canciones esas no se cantan fuera de navidad. A lo mejor, eso tiene de Arcos de tradicional. [...] Arcos sí tiene mucha tradición de romancero. Aquí aunque no sea navidad, se canta más que en Jerez.	Se canta los romances por navidad y no fuera de ese tiempo. Arcos tiene más tradición que Jerez.	El uso de los romances es por navidad. Se mantiene la tradición más en Arcos que en Jerez.	El uso de romances se reduce a la navidad.
D	2	Claro, si quieres, en cualquier cumpleaños o cualquier fiesta. De hecho muchas letras de esas canciones las han adaptado flamencas, porque yo he escuchado. La meten por bulerías por ejemplo, y hacen lo que te estoy diciendo, la diversidad de la música, música es muy diversa. Si quieres coger un romance y meterlo por bulería o por tango, lo metes y ya está. No pasa nada.	Se puede cantar los romances también en cualquier cumpleaños o fiesta. Muchas letras se adaptan al flamenco, cambiándolas por bulerías que no es algo grave.	Se cantan los romances en cualquier fiesta. Se adaptan las letras al flamenco, cambiándolas por bulerías.	Se canta los romances en fiestas. Hay una adaptación

D	2	Supongo que esos romances se han cantado toda la vida aquí en Arcos. No pegan con la navidad. No lo sé yo con exactitud. Pero supongo que lo han cantado las personas mayores de toda la vida, en los campos...en las trillas de cuando estaban arando la tierra. El romancero viene de antaño de cantarlo todos los días.	Aunque los romances no pegan con la navidad, se mantiene esas canciones por la tradición. Las personas mayores lo han cantado toda la vida mientras trabajando en los campos.	Los romances no tienen un contenido religioso pero se canta por navidad. Viene de las personas mayores que las habían cantado mientras trabajaban en el campo.	El uso de los romances es por navidad aunque no son religiosos. Son canciones de la tradición cuando la gente trabajaba en el campo.
D	3	Oralmente, sí. Ya lo pone más aflamencado o ya según.[...] E: ¿Lo enseñaste también a tus hijos? Ana: Sí y a mis nietos.	Enseño las canciones oralmente a sus hijos y sus nietos.	La vía de aprendizaje era la familia.	Se enseña los romances oralmente a las siguientes generaciones.
D	5	Lo que te digo, de que le ha engañado el marido a la mujer... Y a la mujer más que a los varones. Muchísimos romances que hay pone en evidencia como la el engaño del hombre hacia la mujer.[...]Porque antiguamente, se veía más. Que el hombre era más... [...] Pues como una mujer que aguanta que le engañe o que lo quiere perdonar y no lo perdona. Ella se siente siempre como la víctima en los romances.	El engaño del marido hacia la mujer es un tema común en los romances porque antiguamente se veía más. La mujer está presentada como la persona que aguanta el engaño y que siente siempre como la víctima.	Un tema común es el engaño del marido a la mujer, que se siente como la víctima en los romances.	Los romances presentan el papel de la mujer que corresponde a la mujer víctima que sufre del engaño por parte del marido.
D	6	No, de hecho cuando cantan algunas canciones, yo le quito... A mí me gusta también escribir algunas cosas, y cuando veo alguna canción que está bonita toda entera y cuando veo alguna cosa, de celos o de riñas... se lo quito. En las frases... El que lo escribió, antiguamente escribían muchos horrores, ¿por qué sería eso? yo no me lo explico, no me gusta eso a mí, canciones demasiado fuertes	No hay una identificación con el papel de la mujer. Cuando una canción tiene partes fuertes, la quita estas frases. Antiguamente escribieron muchos horrores que no le gustan.	No hay una identificación con el papel de la mujer. No se canta las partes fuertes de un romance o se lo cambia.	La estructura abierta deja quitar partes de un romance como frases que no tienen nada que ver con la situación actual o con el lenguaje usado.

D	6	Le cambio un poco la letra. En los talleres de cante, bueno pues cuando ya es la clausura o hacemos la representación los alumnos de lo que hemos aprendido. La cambiamos, porque hasta la misma delegada de la mujer de igualdad dice “eso no, no podéis decir, lo tenéis que quitar”. Y lo quitamos, quitamos el trocito. Porque la mentalidad de hoy es mucho más abierta, más democrática y más amplia para pensar eso, que no admitimos... Yo la frase que no me gusta, no la digo. [...] Yo se lo digo ya arreglado. [...] Que no sé si estará bien o mal, pero eso no le perjudica a nadie	Hacen cambios de las letras en los talleres de cante. La delegada de la mujer de igualdad también está a favor de cambiar frases inadecuadas. La mentalidad de hoy es más abierta, más democrática y más amplia para pensar. La dice en la forma arreglada y eso no le perjudica a nadie.	En los talleres de cante hacen cambios de las letras que parecen inadecuadas. En comparación al pasado, la mentalidad del presente se caracteriza por ser libre.	En algunas situaciones se hacen cambios de las letras de los romances porque parecen inadecuadas a la mentalidad del presente.
D	6	La misma música, lo mismo todo, solo que más suave. [...] A la hora de decirlo, les llega más por la parte sensible que si lo masacra del todo, si lo pone más oscuro... Las letras que yo escribí se puede cantar porque no se hiere la sensibilidad, porque están suavitas y les estás diciendo muchas cosas. La vida de antes no es la de ahora, ahora tengo más conocimiento de las cosas que hace cuarenta años. [...] por el que dirá, eso lo ven y lo escuchan mi vecina, mi fulano, a lo mejor era más tabú, ahora hay más libertad de expresión para hablar de lo que se siente y no dejarlo por dentro. También lo sé por mi madre, lo sufrida que era, siempre guardándoselo todo, y yo no haría eso.	Se cantan los romances con la misma música pero más suave en cuanto a las letras. La versión nueva no hiere la sensibilidad. La vida del presente no es como antes, ahora se tiene más conocimiento de las cosas. Hay más libertad de expresión para hablar de lo que se siente y no dejarlo por dentro que antes era más tabú.	No cambian la música, solo las letras para hacerlo más suave. La adaptación refleja el cambio de la vida. Ahora hay más libertad de expresión, antes era más tabú.	La estructura abierta posibilita cambios de las letras que no influyen la música. Antes era más tabú hablar sobre ciertas cosas, ahora hay más libertad de expresión.

D	4	Sí, mujeres. Bueno, también algún hombre porque también tengo recuerdos de un tío mío, que cantaba divinamente y cantaba los romances, los aflamencaba, precioso. [...] Que a la hora de cantar romances y eso, daba igual que fuese hombre que mujer. [...] Las mujeres cuando acababan las faenas se juntaban en el patio, los maridos trabajaban en los campos o donde sea. Quizá fuese más ellas que cantasen los romances. [...] Ahora vamos más con los maridos. La cosa está más avanzada, la mujer no está tan reprimida como antes. Ahora se conoce mucho más, mucha más gente y con facebook... Lo tradicional y lo de toda la vida, nunca se va a perder. Porque va a dando la vuelta. El contacto humano que se tiene con una compañera, eso no tiene ni comparación ni con facebook ni con nada.	Son sobre todo mujeres que cantan romances, pero también hay hombres. Antes las mujeres juntaban cuando acababan con la faena y cantaban romances, mientras los hombres trabajaban en los campos. Ahora las mujeres van con los maridos, la mujer no está tan reprimida. Lo tradicional de la vida nunca se va a perder y el contacto humano va a seguir.	Hombres como mujeres cantan romances. Antes las mujeres se juntaban más después de haber hecho las faenas, mientras los hombres trabajaban en los campos.	El predominio femenino existía antes cuando las mujeres se juntaban después de haber hecho las faenas.
D	7	Nunca se van a perder, nunca, nunca. Porque mira, este año voy a observar y me puse todos los días zambomba de Jerez, yo he escuchado todos los romances, todos, todos. Es tradicional de la navidad en lo que es Andalucía. Aquí en Arcos, la asociación de las mujeres están haciendo una labor muy bonita. Convenzo a las mujeres que no salgan de los romances, porque a mí me encantan, mientras yo esté viva, no se va a perder.	Nunca se va a perder la tradición de los romances. La zambomba es tradicional de la navidad de Andalucía. La asociación ayuda a mantener el costumbre. Mientras ella vive no se va a perder.	Se va seguir con la tradición de cantar los romances porque es algo de navidad que pertenece a Andalucía.	Hay un futuro para las canciones porque forman parte del patrimonio cultural de Andalucía.

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
E	1	Empecé un poco tardío, sobre los 16 y 17 años con unos amigos que nos íbamos en navidad, a principios de navidad a sus casas a tomar... hacían pestiños y buñuelos y ya la familia empezaba a cantar, y de escuchar algunas canciones me empezó a gustar. Me gustó aquello. Entonces, al año siguiente, ya empecé a apuntar, a escribir las coplas, porque ya me las sabías y no sabía el final o los distintos romances y coplas. [...] Pero a nosotros nos gustaba aquellos por las dos cosas: tanto por el pestiño como por la zambomba, como los buñuelos... Pero también por cantar, [...] Entonces, las coplas que ellos sabían, en dos años prácticamente las aprendimos. Por lo menos las más normales, las más pícaras, las personas mayores no querían cantarlas.	Empezó a aprender los romances con 16-17 años cuando se encontraban los amigos por navidad. Le gusto tanto que comenzó a apuntar las distintas canciones por dos razones, por los instrumentos y por la música. Aprendieron las canciones más normales en dos años. Los mayores no querían cantar los romances más pícaros.	Aprendió las canciones en su juventud en casa de amigos, donde se cantaban romances por navidad. A los mayores no le gustaba cantar los romances más pícaros.	La vía de aprendizaje eran en casa de conocidos durante el tiempo de navidad.
E	2	La riqueza del romancero en Arcos es muy variado, porque había diferentes grupos y distintas familias y variantes. Y poco a poco se fue desapareciendo. Mi condición de maestro, me hizo ver entonces que eso que era importante, yo la única forma de que no se perdiera, era enseñárselos a mis alumnos, cuando llegaba a mediados de noviembre, yo al curso que tuviera, yo empezaba a enseñarles los romances y coplas, pero claro se quedaba únicamente exclusivo a las clases que daba yo.	Arcos tiene una riqueza del romancero porque había diferentes grupos y distintas familias. Poco a poco se fue desapareciendo. Su condición de ser maestro posibilitó a mantener la tradición, enseñando las canciones a sus alumnos.	En Arcos se encuentra una riqueza de romances, que poco a poco se fue desapareciendo. Para mantener la tradición se enseñaba las canciones a los alumnos.	En Arcos existe una riqueza de romances, aunque poco a poco se va perdiendo. Para mantener la tradición se enseña las canciones en la escuela.

E	2	Son coplas muy largas, es digamos las telenovelas antiguas, son historias que se cuentan. Y los niños las fotocopias hacía recordar a las madres o aprendían de los niños y las abuelas las recordaban. [...] En el que le ponen guitarra, y se la dan a cantoras famosas como Rocío Jurado. Lo que hacen es coger un romance que es largo, ponerlo en tres estrofas y ponerlo por tango o por bulería. Y acortarlo. [...] y la gente empieza a aprender las coplas, perdiendo la forma de cantar tradicional de Arcos, todo el mundo alrededor de la zambomba, y empiezan a cantar con la guitarra y metido por bulería o por tango, en plan flamenco.	Los niños empezaban en primero a aprender las canciones. Las madres no sabían los romances pero las abuelas se acordaban. Son coplas muy largas como telenovelas que cuentan historias. Ahora le ponen en guitarra y quitan partes para ponerlo por tango o por bulerías. La gente aprende la forma nueva, perdiendo la manera tradicional de cantar romances.	Las canciones que aprendieron los alumnos eran nuevas para las madres, pero las abuelas se acordaban de algunas. Ahora los romances están perdiendo la forma tradicional y la gente empieza a adaptarlo al flamenco.	Los romances pierden su forma tradicional y se van adaptando al flamenco.
E	3	Entonces nos lo gastábamos en promocionar el romancero. Para que la gente se aprendiera las coplas, con esa didáctica de enseñar los romances. La única forma sería que la gente se aprendiera los romances y las coplas para después cantarlas.	Se intenta a promocionar el romancero para que la gente se aprendiera las coplas.	La didáctica de enseñar los romances consiste en promocionar las canciones.	Con la promoción de las canciones se intenta a enseñar los romances tradicionales.
E	4	Sí, son más mujeres. Indudablemente, son mujeres. Me cautivó lo del romancero, pero antes no había prestado atención a eso. Y visitándolas para tomarme una copita de anís pero no prestando atención a las letras ni a los romances. Estando en una plaza cantando, y pasó un matrimonio mayor [...] me dijo que su madre le cantaba y era una canción de cuna, y el señor era cordobés, es decir, era de Córdoba, su madre se la cantaba como canción de cuna.	Son más mujeres que cantan romances. Antes no había prestado tanta atención a eso. Cantando una canción un hombre mayor de Córdoba se acordaba del romance que le había cantado su madre como canción de cuna. En Arcos cantaban esa canción como copla.	Las mujeres cantan más los romances tradicionales que los hombres que antes trabajaban en el campo. Hay una diferencia en el espacio. Un romance que se usa como canción de cuna en Córdoba es una copla en Arcos.	En la transmisión de los romances destaca el predominio femenino. Existe una diferencia en el uso de las canciones.

		Mientras que aquí la cantábamos como copla. Y son mujeres las que lo enseñan. E: ¿Y por qué son mujeres? Paco: Creo que el hombre esta más en el trabajo y más en el campo. Sin embargo, son las mujeres que recuerdan más las cosas, las coplas del columpio también. En plan tradicional, son las mujeres las que cantaban.	Como el hombre estaba más en el trabajo y en el campo eran más las mujeres que recordaban las canciones.		
E	5	Depende de los temas. La mujer en muchas de ellas, por ejemplo, depende del romance. Porque hay romance con los que está... la mujer está más pendiente de la crianza, de los niños, y hace 200 años todavía más, el hombre se encuentra alejado del hogar. Iba a trabajar, venía, cantaba o no, se iba de juerga. La mujer era la que cuidaba del hogar, daba la educación, cantaba las canciones de cuna a los niños. Como no entonces habían medios de entretenimientos, todas las historias eran cantadas.	Depende de los temas si el papel de la mujer destaca. La mujer está más pendiente de la crianza de los niños, mientras se encuentra el hombre alejado del hogar. Como no habían medios de entretenimientos, todas las historias eran cantadas.	Dependiendo de los romances, el papel de la mujer se reduce a la crianza y educación de los niños, mientras el hombre trabaja alejado del hogar. Las canciones eran como un medio de entrenamiento para cantar las historias.	El papel temático de la mujer corresponde a la imagen tradicional de la mujer, que se dedica a la crianza y la educación de los niños. El espacio del hombre es el público.
E	3	Me llama la atención por ejemplo, una cosa, y es que Remedios Perdigones y otras mujeres del grupo de la Barriada, hace unos años, ella me decía que no había aprendido las coplas de su madre, sino de su abuela. [...] y hay que tener en cuenta que podían estar 3 o 4 horas cantando, y era analfabeta. Y una memoria prodigiosa. [...] Y esta sensibilidad por la música y este tipo de músico, es más propio de mujeres. Creo sencillamente que si no	Las personas mayores decían que habían aprendido las canciones de su abuela. Las mujeres cantaban durante horas aunque eran analfabetas, porque sabían las canciones de memoria. Este tipo de música es más propio de la mujer. Si no hubiera la enseñanza de las	Las mayores cantaban durante horas aunque eran analfabetas. Se trata de una música que es más propio de la mujer. La enseñanza de las canciones es importante para mantener la forma tradicional.	Las personas mayores se caracterizan por su capacidad de saber los romances de memoria. La transmisión de los romances se consigue con la enseñanza en las escuelas. No existe una transmisión natural.

		hubiera enseñado a los niños, el romancero estaría de forma diferente. Se estaría cantando aquí de forma diferente. Porque este estilo de romancero tradicional de Arcos es muy diferente al de Jerez, la zambomba de Jerez con la guitarra, sale mucho por televisiones, antes salía mucho con discos y artistas famosos, y la zambomba de Jerez es de 1982 en adelante, mientras que la de Arcos podemos estar hablando de más de cien años...	canciones a los alumnos, el romancero estaría de forma diferente. Se nota la diferencia entre Jerez y Arcos.		
E	6	En la actualidad, hay algunas letras que se van incorporando. [...]yo defiendo que El Romancero no es solo de Arcos, sino el Romancero de hace cien años también de toda la Provincia, y por unos cuantos motivos en Arcos se ha conservado más en el grupo este de las mujeres de La Paz [...] Ana Vásquez que está en el romancero tradicional de Arcos, su nieto le dio una grabadora y ella se grabó a si misma con 100 años.	En la actualidad hay algunas letras que se van incorporando. El Romancero no es solo de Arcos, sino de toda la provincia. Ana Vásquez se grabó a si misma con 100 años, cantando los romances.	En el presente hay algunas letras que se van incorporando. Hay mujeres que graban a si misma cantando los romances.	Hay una actualización de los romances, incorporando letras por los portadores. La grabadora sirve para guardas las canciones de la memoria.
E	7	Perspectiva en el futuro, a través con las buñoladas, que la gente se acostumbre a cantar a coro, porque eso es importante, esos romances y coplas. [...] Haría falta motivarlos más, un medio muy adecuado sería utilizar los coros para que incorporen esas letras y esos romances y esos coros canten tanto en la iglesia como en medio de la plaza. [...]	Una perspectiva para el futuro hay cuando la gente se acostumbre a cantar a coro los romances y las coplas. Hay que motivar la gente. Con la asociación y esas formas se puede mantener la tradición, es la única forma.	Una perspectiva para el futuro de los romances depende de la participación de la gente en los coros y asociaciones. La única forma de mantener la tradición es cantar y enseñarlas.	La transmisión de los romances depende de la participación de la gente en los coros y en las asociaciones que es la única forma para mantener la tradición. Hay que proteger y procurar los romances

		Con la asociación y con estas formas y con estas alternativas se pueden mantener esta tradición... es la única forma. [...] Las circunstancias han cambiado, [...] El romancero pasa por buenos y malos momentos, [...] supongo que el punto este de la Junta de Andalucía de declarar a la zambomba como un bien de interés cultural , es un punto importante en el que afianzarlo, es un bien a proteger y que hay que procurar que las generaciones futuras los aprendan. Es decir, la transmisión oral tiene que continuar, no podemos permitir que se rompan los eslabones, y si se rompen eslabones hay que suplirlos por otros para que la cadena continúe. Para que la transmisión oral continúe.	El romancero pasa por buenos y malos tiempos. Declarar a la zambomba como un bien de interés cultural es un punto importante. Es un bien a proteger y que hay que procurar que las generaciones futuras los aprendan. La transmisión oral tiene que continuar para que no rompan los eslabones.	La zambomba es un bien cultural que hay que proteger y procurar para que las aprendan las generaciones futuras y para que no se rompan los eslabones.	como un bien cultural para que la transmisión oral continua para que no se rompan las eslabones.
--	--	--	--	--	---

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
F	1	La aprendimos porque se cantaban mucho, en las zambombas. En los patios de los vecinos, después de los difuntos, empezábamos con las zambombas en los patios. Donde había una, allí estaba yo. A mí me gustaron desde siempre, desde los diez años, más o menos. Son lo que más me gustan, no sé decirte porqué. [...] Las aprendo de memoria, escuchándolas, las aprendo todas.	Se aprende los romances porque se cantaba mucho durante la zambomba en los patios de los vecinos. A ella le gustan las canciones desde siempre y las aprende de memoria, escuchándolas.	Se aprende las canciones con los vecinos en los patios cuando hay la zambomba. Se lo sabe de memoria por escucharlas.	La vía de aprendizaje eran los vecinos que cantaban los romances durante la zambomba. Se aprende de memoria por escucharlas.

F	2	Las canciones se cantan en las Navidades, la zambomba en navidad. Ya después llega las ferias: sevillanas, y en semana santa: saetas. Siempre ha sido así.	Los romances se cantan por navidad.	El uso de los romances se reduce a la zambomba de la navidad.	El uso actual de los romances es por navidad.
F	3	No lo sé. A mí me gustan mucho. Todo lo que hay en la zambomba, los romances me gustan muchísimo y me los sé todos. A mi gente a todos les gustaban la zambomba. Nos lo pasábamos muy bien en el patio...	A la gente le gusta mucho la zambomba. Lo pasaban muy bien en el patio.	Los romances tienen mucha importancia.	Los romances son importantes.
F	4	Es algo más de mujeres que de hombres. Por ahí, en Cádiz o en Jerez cantan más los hombres. Aquí somos más mujeres también en la asociación, pero cuando hay una zambomba hay hombres y mujeres.	En Arcos cantan más mujeres que hombres, en comparación a Jerez. En la zambomba cantan hombres y mujeres.	La voz femenina destaca porque en la asociación hay más mujeres.	La predominio femenina en cuanto a cantar los romances depende de la asociación.
F	5	Ahora sí, la mujer tiene mucho valor ahora. Antes valoraban a las mujeres muy poco. Las mujeres no valían nada. Las preferían en casa. A estudiar los machos, las hembras no; Eso no es así![...] Los moros eran malos y la cautivaron.	Ahora la mujer tiene mucho valor que antes no tenía. Las preferían en casa. Los hombres podían estudiar y las mujeres no.	El papel de la mujer está cambiando. Antes no tenía tanto valor como ahora.	Ahora la mujer tiene más valor que antes, cuando ni podía estudiar.
F	6	Es lo mismo, esa copla la conozco de siempre. Es igual, es antiguo. Ya si la gente le ponen cosas, si ponen, la copla ya no es lo que es. Ya no tiene el mérito que hay que tener. Ya pierde la gracia. Usamos las coplas de siempre.	Las canciones son las mismas, es igual como antes. Pierde la gracia cuando le cambian. Se usa las coplas de siempre.	No hay cambios en los romances, se canta igual como antes.	No se cambia los romances, se canta igual como siempre.
F	7	Se va a perder, la juventud no quiere esto. Mis nietas se han puesto grandecitas y ya no quieren saber de zambombas ni de nada. [...] Para eso estamos nosotros, en la Asociación para que no se pierdan.	Se va a perder la tradición de los romances porque la juventud no quiere saberlo. Con la asociación se puede mantener la tradición.	No hay un futuro para los romances. Se van a perder porque la juventud no tiene interés.	No existe mucha perspectiva para la tradición de los romances porque no hay interés por parte de los jóvenes.

F	1	Las canciones, yo las traigo en el papelito y mi hijo la pone en la grabadora. Me siento en la cocina, cierro la puerta y me las aprendo.	Las canciones se aprende de memoria, grabando y escuchándolas.	El método para aprender las canciones es grabarlas.	La vía de aprendizaje es la grabadora.
F	5	Me reflejo porque me gustan muchísimo... No tengo nada que me haya pasado a mí. Ni por malos tratos ni por nada, cantamos porque tenemos mucha voluntad y nos gustan. Ahora sí, lo siente una eh, tú ves, la copla “La casada de lejas tierras” ahora mismo cuando la escucho se me pone mal el cuerpo, porque mi nieta va a tener una niña.	Se ve reflejada en las canciones porque le gustan tanto. No hay algo que a ella había pasado. Si escucha la canción de “la casada de lejas tierras” la afecta.	No se ve reflejada en las canciones porque no lo había vivido pero las canciones la afectan	No hay una identificación con el papel de la mujer que transmiten los romances pero dependiente de las circunstancias la afectan.

caso	nº	Transcripción	Paráfrasis	Generalización	Reducción
G	1	Cuando nos quedamos aquí, ya viví la navidad de Arcos. Me integré mucho en el pueblo, y tenía amistad con una familia que era donde Paco Garrido, y yo iba con él y allí aprendimos todos los romances, porque eran gente mayor. Y allí aprendí todos los romances que sé.	Aprendió las canciones por navidad en Arcos, en casa de gente mayor.	Aprendió los romances por navidad en casa de gente mayor.	La vía de aprendizaje era por navidad con la gente mayor.
G	2	En navidades. No son propios de navidad, porque no son villancicos, son romances. Pero se cantan en esa época. [...] Antes las cantábamos en los patios, y se reunían las familias con los hijos y con todos. Se ponía una candela en el patio, y se hacían buñuelos y allí cantaban y cantaban de todo, pero más que nada, romances. [...] Lo que pasa es que ahora se están recopilando	Se cantan los romances por navidad aunque las canciones no son propios de navidad. Antes cantaban los romances en los patios con todos y ahora se están recopilando y hay libros. Ahora casi nadie canta los romances, sino villancicos	Se canta los romances exclusivamente por navidad. Antes se celebraba con todos en los patios, ahora hay libros. Hay una sustitución de la zambomba por la guitarra y otros	El uso de los romances se reduce a la navidad. Existe una sustitución de la zambomba y de los romances por la guitarra y los villancicos.

		y hay libros donde vienen esos cantes para que no se pierdan. Ahora casi nadie las cantan. Cantan villancicos con guitarra y muchos instrumentos, que no es lo propio de las zambombas. Que las zambombas es nada más la zambomba, el almirez y la pandereta. Nosotros, estamos procurando que no se terminen esto.	con guitarra y otros instrumentos en lugar de la zambomba. La asociación esta procurando que no se termine esto.	instrumentos.	
G	3	Sí, pero no quieren. Porque esto es muy monótono. Y les gusta más el jaleo, el flamenquito... Son muy largas. La gente que la está escuchando y que a parten la saben, la agobian. Normalmente la gente se la sabe. [...] De oída. Paco se ha encargado de enseñarlas a los niños de sus clases. Su afán es de que esto no se acabe. Sino se perdería la zambomba de Arcos. Que no creo que esto se pierda. Y ahora que lo han hecho más de bien cultural, entonces la gente se está interesando más. Porque antes nos escuchaban y decían: “las viejas éstas...”	Los jóvenes no quieren cantar los romances, porque es muy monótono y muy largo. La gente se la sabe de oída. Paco intenta a mantener la costumbre, enseñándolo a los alumnos. No piensa que se pierda la tradición.	La transmisión es importante pero los jóvenes no tienen interés a aprender y cantar los romances.	La transmisión de los romances es importante pero falta el interés de los jóvenes a aprenderlos.
G	4	Pueden venir los hombres también, pero cuando se hacían en los patios, habían hombres también.	También participan hombres en la zambomba.	La voz femenina no destaca, también cantan los hombres.	El predominio femenino en cuanto al cante no destaca.
G	5	Casi siempre los romances son sobre las mujeres. [...] Yo es que no sé porqué. Porque a la mujer será más fácil cantárselo, [...] Por eso, la que estamos consiguiendo poco a poco, porque antes la mujer no pintaba nada en ningún aspecto. El hombre era el que mandaba, por lo menos aquí en España...	Casi siempre los romances son sobre las mujeres. Antes la mujer era siempre la culpable, pero está cambiando poco a poco. Cuando pusieron la asociación, los hombres eran	El papel de la mujer como protagonista de los romances es indudable. Está presentada como la culpable de todo, como era antes.	La mujer como protagonista de los romances es indudable. Su papel temático de ser la culpable está cambiando. No hacen referencia a

		Nosotros cuando pusimos la asociación hace ya 24 años, los hombres no querían que fuésemos, porque decían “qué íbamos a hacer allí, tantas mujeres reunidas”. Esto nos ha abierto muchas puertas. Pero todavía hoy hay hombres que no quieren que las mujeres vayan. [...] Sí, antes pasaba algo malo y la culpa es de la mujer. Y el que echa la culpa es el hombre. Eso pasaba antes, antes tu marido te decía esto y te callabas. Hoy ya no nos callamos. [...] Yo no, yo estoy más liberada. Gracias también a la asociación. Sí porque, antes no te atrevías a rechistar, el marido decía no y una se callaba. Y como yo, muchas mujeres y las más jóvenes, aún más.	en contra de la reunión de mujeres y todavía has algunos. Hoy las mujeres ya no se callan. La asociación ayuda también para sentirse más liberada. Ahora las mujeres se atreven a decir lo que quieren.	La asociación ayuda también a las mujeres sentirse más liberada.	la actualidad en cuanto al papel de la mujer.
G	6	Siempre son los mismos. Lo que pasa es que si son muy largas las acortamos. Pero cambiarlas ya no. Las mantenemos así.	Siempre son las mismas canciones. Si son muy largas, las acortan a veces.	No hay cambios en las letras.	No existe una adaptación a la actualidad, ni cambios de letras.
G	7	No lo veo mucho. Como no se anime la gente joven. Porque lo están modernizando mucho, metiendo las cajas, la percusión... pero ya no son romances. Lo que queremos es meter joven, para que vaya cogiendo y no se pierda esto. Vamos a ver si conseguimos que no se acabe.	No hay mucha perspectiva para los romances porque falta el animo de los jóvenes que están modernizando las canciones.	No hay un futuro de los romances tradicionales porque los jóvenes no tienen interés. Intentan a modernizar las canciones con otros instrumentos.	No hay mucho futuro para los romances tradicionales. Se nota cambios de instrumentos como elemento de modernización.

Abstract

Die mündliche Weitergabe der spanischen Romanzen geht auf eine jahrhundertlange Tradition zurück, die sich in erster Linie aufgrund der Variabilität dieser literarischen Gattung ergibt. Da sich die Texte inhaltlich an ihr soziales Umfeld anpassen und somit jeweils die aktuelle Lebensrealität der Vermittlerinnen und Vermittler widerspiegelt wird, ergibt sich eine wechselseitige Beziehung von vergangenen und gegenwärtigen Wertesystemen. In diesem Kontext wird der Frau eine signifikante Rolle zugeschrieben, zum einen weil sie in einer Vielzahl der Schriften als Protagonistin der Handlung erscheint und zum anderen weil sie wesentlich zur oralen Weitergabe der Texte beiträgt. Aus diesen Überlegungen hat sich die Forschungsfrage nach der Identifikation der aktuellen Vermittlerinnen mit dem dargestellten Bild der Frau ergeben, um herauszufinden inwiefern sich in den Romanzen Aktualitätsbezüge hinsichtlich der veränderten Lebensumstände auffinden lassen.

Im Zuge einer empirischen Feldforschung in Andalusien wurden sieben Personen, darunter sechs Frauen und ein Mann, interviewt, um dieser Forschungsfrage nachzugehen.

Als Erhebungsverfahren wurde das problemzentrierte Interview nach Mayring angewendet und für die Auswertung der Ergebnisse eine qualitative Inhaltsanalyse durchgeführt.

Mit Hilfe dieser Vorgehensweise wurde einerseits aufgezeigt, dass die spanischen Romanzen in erster Linie von älteren Frauen an die jüngere Generation mündlich weitergegeben werden, ohne dass sich die aktuellen Vermittlerinnen mit der traditionellen Rolle der leidtragenden Frau, die in den Texten verbreitet ist, identifizieren können. Andererseits wurde ersichtlich, dass der Verlust an spontaner Veränderung und Anpassung der Romanzen an das soziale Umfeld der Trägerinnen und Träger dazu führt, dass kaum noch die gegenwärtige Lebensrealität der Vermittlerinnen und Vermittler widergespiegelt wird, sondern vielmehr darauf Wert gelegt wird, die Texte als kulturelles Erbe der regionalen Geschichte zu erhalten und sie in der etablierten traditionellen Weise weiterzuvermitteln.

Curriculum Vitae

Elif Taluk

Geboren am 31.12.1987

Bildungsweg

Februar bis Juli 2015	Forschungsaufenthalt in Cádiz im Rahmen der Diplomarbeit
September 2013 bis Februar 2014	Auslandssemester (Erasmus) in Cádiz, Spanien
Februar 2013	Forschungsaufenthalt in Melilla, spanische Enklave in Marokko (Die Flüchtlingspolitik an den EU-Außengrenzen)
seit 2009	Lehramtsstudium an der Universität Wien, UF Geschichte, Sozialkunde & Polit. Bildung, UF Spanisch
Oktober 2007 bis Juni 2008	Freiwilliges soziales Jahr in Costa Rica, Arbeit mit Waisenkindern
Juni 2007	BRG Steyr, Abschluss mit Matura

Berufliche und soziale Tätigkeiten

August 2013/2014/2015

Vermittlerin wissenschaftlicher Inhalte bei der „Kinderuni on tour“ (Wien/NÖ)

August 2010

Freizeitpädagogisches Projekt mit Flüchtlingskindern im Rahmen des Come2gether-Projektes (Don Bosco, Wien)

2008

Ehrenamtliche Mitarbeit bei der Volkshilfe Oberösterreich, Paraplü (Integrationszentrum Steyr/OÖ)

Dolmetscherin und Kinderbetreuerin im Kindergarten (Hort Grandyplatz/Steyr)

Besondere Kenntnisse

Sprachen

Deutsch (C1)

Türkisch (C1)

Spanisch (C1)

Englisch (B2)