

Gerald Brenan y la lírica popular. Dos canciones romance inéditas

Gerald Brenan and folk poetry: two unpublished romance songs

Antonio J. López López

Antonio Muñoz Palomares

Centro de Investigaciones Etnológicas 'Ángel Ganivet', Granada.

RESUMEN

El interés de los textos aquí publicados no es el de su originalidad sino el de ser versiones modernas de romances recogidas por Brenan, y hasta ahora inéditas, de los labios de nativos en un rincón de las Alpujarras, y que nos sirve para comprobar que la canción popular, el romance tradicional, ha alargado su vida hasta nuestros días, perviviendo en los más alejados rincones.

ABSTRACT

The interesting features of these songs lie, not so much in their originality, but in the fact that they are modern versions of the romance songs, until now unpublished, taken by Brenan from the lips of the natives of a corner of the Alpujarras. They allow us to confirm that the popular song, the traditional romance song, has survived until today, persevering in the farthest corners of Spain.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Gerald Brenan | lírica popular | canción romance | Alpujarra | Granada | tradición oral | folk poetry | romance song | oral tradition

Cuando Carmelo Lisón, en el prólogo de *Al sur de Granada*, nos dice que esta obra es «una original simbiosis de arqueología, historia, etnología y antropología, salpicada de sugestivas interpretaciones» (Lisón 1983: XIV), está en lo cierto. Sin embargo, dentro de la profunda mezcla de elementos contenidos en la obra, podemos percatarnos, tras una lectura minuciosa, que algunos de estos temas están poco desarrollados. Nos estamos refiriendo concretamente al tema del folclore. Son varias las alusiones que a este respecto hace Gerald Brenan; sin embargo, estas referencias no dejan de ser un tanto vagas, tomando, casi podríamos decir, la categoría de anécdotas narradas apresuradamente. Esto contrasta con la forma de escribir del autor inglés, sobria, perspicaz, coherente. Sin embargo, hay una razón poderosa para disculpar el tratamiento tangencial que del folclore nos hace el autor. Y es sencillamente, según él mismo confiesa, que está recopilando datos para un estudio más exhaustivo y profundo del tema:

No me extenderé más sobre la copla, porque el tema es muy amplio. He escrito sobre ella con mayor extensión en mi libro *The literature of the Spanish people*, y tengo en preparación una antología de estas pequeñas canciones en la que se dará una explicación más amplia (Brenan 1983: 129).

Más tarde, en su *Memoria personal 1920-1975* vuelve Brenan a hablarnos de su proyecto:

En total he publicado once libros desde 1932, cinco de ellos sobre asuntos españoles. Si vivo lo suficiente espero terminar una breve antología de coplas populares españolas, acompañada de una larga introducción con ejemplos de este tipo de poesía en otros países. La investigación para este libro la realicé en Londres hace ya muchos años. Con ello creo que podré dar por

terminada mi tarea de escritor (Brenan 1987: 528).

No podía ser menos, ya que Brenan demuestra a lo largo de sus trabajos sobre literatura (véase *Literature of Spanish people*) una inclinación decidida por la poesía, la gran asignatura pendiente para él mismo. Pero es sabido por todos los estudiosos de Brenan que esta recopilación de materiales sobre poesía popular, a la que se ha aludido más arriba, se queda en eso, en una recopilación, ya que el rápido deterioro de su salud y posterior muerte impiden que éste sea el último libro del autor de *El laberinto español*.

Así, pues, Brenan menciona la existencia de ciertas coplas cantadas en el ámbito de su aldea, Yegen. Estas dos baladas referidas son «El romance de Catalina de Granada» y la que comienza «¿Dónde vas buen caballero?». La primera de ellas la recogió el autor de boca de su criada María; el segundo romance lo tomó de Ángela, mujer de la que tuvo una hija.

Han pasado ya algunos años desde su muerte. Y muchas han sido las peticiones que se han hecho para reclamar este material inédito, material que ha llegado a nuestras manos gracias a la generosidad de su custodia, su sobrina Linda Nicholson. A ella y a su marido, Lázaro Prangel, manifestamos nuestra más sincera gratitud.

He aquí, en primicia, la versión de estas dos baladas recogidas por Brenan en aquel pueblo de la Alpujarra:

Coplas de Catalina de Granada / 1

[de María]

En Granada hay una niña,
en Granada hay una niña
que Catalina se llama,
ay sí, que Catalina se llama.

Su padre era un perro moro, (bis)
su madre una renegada,
ay sí...

Todas las horas del día (bis)
su madre la castigaba,
ay sí...

Porque no quería hacer (bis)
lo que el padre le mandaba,
ay sí...

Le mandó a hacer una rueda (bis)
de cuchillo sin navaja,
ay sí...

Ya está la rueda hecha (bis)
y las andas preparadas,
ay sí...

Iba un ángel del cielo (bis)
diciéndole a Catalina,
ay sí...

«Catalina, sube, sube (bis)
que Jesús te está llamando»,
ay sí...

Mientras Catalina sube, (bis)
su padre echa a buscarla,
ay sí...

Catalina no la encuentra. (bis)
Catalina muerta estaba,
ay sí...

La Virgen de los Dolores (bis)
la estaba amortajando,
ay sí...

La campana de la Gloria (bis)
por Catalina tocaba,
ay sí...

Y también la del Infierno (bis)
por todos los de su casa,
ay sí...

Coplas de Catalina de Granada / 2 [de María]

En Granada hay una niña,
en Granada hay una niña
que Catalina se llama
ay sí, que Catalina se llama.

Su padre era un perro moro, (bis)
su madre una renegada,
ay sí...

Y tenía tres hermanos (bis)
que eran tres perrillos moros,
ay sí...

Y tenía tres hermanas (bis)
que eran tres renegadas,
ay sí...

Y a ella la encerraron (bis)
en un cuarto muy oscuro,
ay sí...

«Si te pide de beber, (bis)
dale su sangre que beba»,
ay sí...

«Si te pide de comer, (bis)
dale su carne salada»,

ay sí...

«Si te pide de dormir, (bis)
dale un colchón de albarda»,
ay sí...

Y dentro de quince días, (bis)
abre Dios una ventana,
ay sí...

Y entonces se asoma ella (bis)
y ve a su querida hermana
ay sí...

Y entonces le dijo ella: (bis)
«Dame una gota de agua»,
ay sí...

«Que el corazón se me seca (bis)
y a Dios le entrego mi alma»,
ay sí...

Dentro de otros quince días, (bis)
abre Dios otra ventana,
ay sí...

Y entonces se asoma ella (bis)
y ve a su querido hermano,
ay sí...

«¡Hermano!, si eres mi hermano, (bis)
dame una gota de agua»,
ay sí...

«Que el corazón se me seca (bis)
y a Dios le entrego mi alma»,
ay sí...

«Yo te la diera, ¡bonita!, (bis)
yo te la diera encantado,
ay sí...

«Pero si padre se entera, (bis)
ya sabes tú que nos mata»,
ay sí...

Dentro de otros quince días, (bis)
abre Dios una ventana,
ay sí...

Vide venir a su madre (bis)
con un jarrito de agua,
ay sí...

Y le dice:

«Madre, si usted es mi madre (bis)
deme una gota de agua»,
ay sí...

«El corazón se me seca (bis)
y a Dios le entrego mi alma»,
ay sí...

«Yo te la diera, ¡bonita!, (bis)
yo te la diera encantada,
ay sí...

«Pero si padre se entera, (bis)
ya sabes tú lo que pasa,
ay sí...

Y a los cuatro o cinco días, (bis)
abre Dios otra ventana,
ay sí...

Vide venir a su padre (bis)
con un jarrito de agua,
ay sí...

Y en la cabeza tenía (bis)
una pileta de agua,
ay sí...

Para que su padre viera (bis)
que no le hacía falta nada,
ay sí...

Las campanas de la Gloria (bis)
por Catalina tocaban,
ay sí...

Y también las del Infierno (bis)
por todos los de su casa,
ay sí...

Balada

[de Ángela]

«¿Dónde vas, buen caballero?
¿Dónde vas tú por ahí?»
«Voy en busca de mi esposa:
hace tiempo que no la vi.»

«Tu esposa ya se ha muerto:
muerta está, que yo la vi,
y las señas que llevaba
yo te las puedo decir.»

«Llevaba un vestido blanco

con estrellas de marfil
y el velo que la cubría
era un rico carmesí.»

«Los zapatos que llevaba
eran de un rico charro,
regalados por Alfonso
la noche que se casó.»

«Cuatro duques la llevaban
por las cortes de Madrid.»
Al pasar por un barranco,
una sombra vi salir.

Contra más me quito de ella,
más se acerca para mí.
«No te asustes, caballero.
No te asustes tú de mí.»

«Que soy tu querida esposa
que te salgo a recibir.»
«Si eres mi querida esposa,
echa los brazos por mí.»

«Los brazos que te abrazaban
a la tierra se los di.
Cásate, buen caballero,
cásate, no estés así.»

«La primer hija que tengas
ponle Laura como a mí.
Esas dos hijas que tienes
sácalas a divertir.»

El romance de Catalina de Granada

El romance de *Catalina de Granada* recogido, como ya hemos dicho, de su criada María, presenta dos versiones. La primera, más reducida y condensada, de tan sólo trece estrofas. La segunda, más amplia e imprecisa, de treinta estrofas. Ofrecemos las dos versiones con objeto de favorecer una mayor y más completa comprensión del romance, por un lado; por otro, porque pensamos que son necesarias para captar un perfil más redondo de alguno de los personajes, caso de la madre, que sufre un cambio cualitativo, comparando una y otra versión, con respecto a la protagonista de la historia.

Leyendo con cierto detenimiento esta canción-romance, puesto que en canción se ha convertido lo que posiblemente fuera en un principio un romance, observamos que muestra todas las características propias de este tipo de poesía, características, por otro lado, necesarias para mantener la atención del oyente, móvil principal de este género literario. En este sentido vemos que la acción se sitúa en Granada, escenario emblemático en las luchas entre moros y cristianos.

Por otro lado este romance presenta una estructura temporal coherente, si bien nos llama la atención el cambio constante en los tiempos verbales: pasa del presente al pasado y de éste al presente con cierta facilidad y habilidad. Aparte del acercamiento que supone la narración en presente, una razón de estos cambios de temporalidad podría estar en el hecho de favorecer el efecto dramático que la historia del

romance presenta. Una buena dosis del efecto que produce el romance en las gentes radica en su elevado grado de dramatismo que encierra.

En cuanto a los personajes observamos un gran interés por delimitar sus características. Podríamos decir que estos *dramatis personae* constituyen auténticas unidades semánticas en sí mismos. La tipología va desde la candidez de Catalina, candidez expresada mediante el calificativo de «niña», a la brutalidad del padre, «perro moro», pasando por la maldad heredada de los hermanos, «perrillos moros», o el carácter cobarde de su madre y hermanas, incapaces de acciones samaritanas por miedo al esposo o padre. Sin embargo, si ahondamos en la tipología de estos personajes y si comparamos ambas versiones, observamos tratamientos diametralmente opuestos en el papel de alguno de ellos. Así en la primera versión notamos que la madre se comporta de manera muy negativa para con su hija; actitud que podría calificarse de cruel en el más amplio sentido de la palabra:

Todas las horas del día
su madre la castigaba
ay sí...»

Sin embargo, en la segunda versión, la madre da a entender que lo único que le impide ayudar a la hija es el miedo a las represalias que su marido puede hacer caer sobre ella misma:

Pero si padre se entera
ya sabes tú lo que pasa

Hay un cambio cualitativo en el tratamiento del personaje de la madre.

Llegados a este punto vale la pena detenernos en la siguiente cita:

Cada auditor de un romance oye, interpreta, da más o menos atención o importancia a cada uno, o unos pocos, de esos indicios, a través de los cuales se revela, o él mismo crea --completando, ampliando, reduciendo, olvidando-- el conjunto de rasgos que constituyen a sus personajes. Estos rasgos son percibidos, interpretados, desarrollados, suprimidos o radicalmente cambiados de acuerdo con el referente (que es su realidad, incluida en ella la de su fantasía) en que auditores y cantores están inmersos y que ellos contribuyen, en el proceso mismo de transmisión y elaboración del mensaje romancístico, a cambiar. Y es el cambio constante de esa realidad, del referente, incluidos en él cantores y auditores, lo que fuerza y garantiza la evolución del romance.

En última instancia, es esta audición constructiva, esta potencialidad combinatoria, lo que permite y explica la extraordinaria supervivencia de cientos de versiones, todas ellas distintas, de un mismo romance. Es esta movilidad constante, en la diacronía y la sincronía, lo que constituye la armazón de la vitalidad del romancero, y lo que para bien o para mal lo distingue de tanta literatura escrita que murió precisamente de eso: de inmovilidad libresca (Romero 1979: 273).

Estamos, pues, ante una canción romanceada, cargada de honda vitalidad como lo demuestra el hecho de pervivir, en un mismo sitio (Yegen) y en una misma persona (María), dos versiones de la misma historia.

El cuadro pintado por el romance se nos antoja desolador, pero dentro de tanta maldad brilla la esperanza, a modo de moraleja, ya que Catalina obtendrá el cielo como recompensa por abrazar la fe cristiana. En tanto, el romance deja entrever que todos los de su casa sufrirán la condenación eterna por su doble condición de infieles y de malvados.

Finalmente nos llama la atención el espíritu firme demostrado por Catalina. La situación nos recuerda el calor y entereza evidenciados por los primeros cristianos ante los perseguidores de su fe. Pensamos que esto nos lleva al núcleo del mensaje del texto: el triunfo de la fe cristiana frente al «infiel».

El romance de la esposa difunta

En cuanto al segundo texto, otra canción de estructura romancística, que el autor denomina *ballad* y que recoge por vía oral de Ángela, no hace sino reproducir un tema que tuvo cierta fortuna en la historia del romancero: Es el tema de la aparición de la enamorada difunta.

Encontrar esta versión moderna del romance en boca de los lugareños de las Alpujarras produce cuando menos una agradable sorpresa por cuanto uno cree dar confirmación a la tan repetida cuestión de la permanencia viva en España de versiones de romances antiguos (cfr. Menéndez Pidal 1968). Esta versión de «Dónde vas, buen caballero» tiene su fuente lejana en un romance viejo novelesco denominado «Romance del palmero» y que transcribimos a continuación:

Yo me partiera de Francia fuérame a Valladolid.
Encontré con un palmero, romero atan gentil.
¡Ay!, dígame tú, el palmero, romero atan gentil,
nuevas de mi enamorada si me las sabrás dezir.
Respondióme con nobleza, él me fabló y dixo así:
«¿Dónde vas el escudero, triste, cuitado de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi.
Ataúd lleva de oro, y las andas de un marfil,
la mortaja que llevaba es de un paño de París,
las antorchas que le llevan, triste yo las encendí.
Yo estuve a la muerte della, triste cuidado de mi,
(y) de ti lleva mayor pena que de la muerte de sí.»
Aquesto hoy yo cuitado, a caballo iba y caí,
una visión espantable delante de mis ojos vi.
Hablóme por conortarme, hablóme y dixo así:
«No temas el escudero, non ayas miedo de mi.
Yo soy la tu enamorada, la que penaba por ti;
ojos con que te miraba, vida, non los traigo aquí,
braços con que te abraçava, so la tierra los metí.»
Muéstresme tu sepultura y enterrarme yo con ti.
«Viváis vos, el caballero, viváis vos, pues yo morí.
De los algos deste mundo fagáis algún bien por mí:
tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí,
que no podéis hazer vida, señor, sin estar así.»
(Morley 1922: 299)

Es curioso comprobar (Menéndez Pidal 1968: 14-16) cómo en el Cancionero de Londres, a fines del siglo XV, aparece la versión «¿Dónde vas, el *escudero*, triste cuitado de ti...», mientras que en todas las ediciones del siglo XVI se dice «¿Dónde vas, el *caballero*».

Este tipo de romances responde a una época medieval en que el escudero era un joven hidalgo que esperaba recibir la orden de la caballería. Cuando en el siglo XVI el escudero deja de ser tal para convertirse en un servidor de personas nobles, en un viejo de edad y escasamente considerado, se produce el cambio de escudero por caballero; era el momento --época de Carlos V- en que la nobleza dejaba de ser militar para convertirse en nobleza cortesana. Y los romances dan testimonio de ello. Era urgente borrar su nombre en los viejos romances. Aduce Menéndez Pidal que el cambio se produce también en la lírica. Aporta el ejemplo de una canción del romancero musical, un manuscrito del siglo XVI, que comienza «No paséis el caballero, tantas vezes por aquí» (Menéndez Pidal 1968: 15).

El tema de la aparición de la enamorada difunta lo encontramos en cinco versiones (Morley 1922: 300-301), en los siglos XV y primera mitad del XVI; de ellas destaca la del *Cancionero del Museo Británico*, editada por Rennert, ya mencionada, y la del pliego aragonés que contiene un verso que falta a todas las

demás lecturas antiguas: después del apóstrofe «¿Dónde vas tú, desdichado, dónde vas triste de ti?», inserta las palabras «Buscando la mía señora, días ha que no la vi», que luego aparecerá en las versiones modernas de tradición oral. Del siglo XVII se conservan tres versiones, según testimonios de los dramaturgos Mejía de la Cerda en *La tragedia de doña Inés de Castro*, acto III; Guillén de Castro, en *La tragedia por los celos*, acto III, y Vélez de Guevara en *Reinar después de morir*, acto III.

Todas estas variantes se ven repetidas hoy en toda España, América, Portugal y Marruecos. Una muestra moderna la encontramos en la canción de corro cantada por niños. Pero, en 1878, a raíz de la muerte de la reina Mercedes, la joven sevillana de dieciocho años, las niñas cantaban en las calles esta letra:

¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
«Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.»
Tu Mercedes ya se ha muerto, muerta está, que yo la vi.
Cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid;
su carita era de virgen, sus manitas, de marfil
y el velo que la cubría era un rico carmesí...

Curioso cotejar la letra de esta poesía infantil romanceada y la que nos ofrece G. Brenan, tomada de una lugareña de las Alpujarras, con la del romance del palmero. Veremos que la labor de transmisión oral y escrita del romance del palmero ha sido esencial para este caso de supervivencia.

* * *

Los romances suelen mostrar un contenido narrativo, una historia, a través de un discurso doblemente articulado (Catalán 1979: 231 ss):

a) Métricamente el romance adecua las estructuras sintácticas a los esquemas métricos impuestos por el verso. Hay un ajuste entre la forma sintáctica y la forma versual; se produce lo que en retórica estilística y métrica se denomina esticomitia.

Llama la atención, en la «balada», el eneasílabo del verso cuarto de la primera estrofa y la carencia de sinalefa entre *se* y *ha* del verso primero de la segunda estrofa para cumplir con el octosílabo; nos resulta forzado, pero esta es una de las características que se suelen señalar en los textos de transmisión oral, su irregularidad.

La rima es asonante en los versos pares. Sólo la estrofa cuarta rompe el esquema de rima aguda. Es más, el segundo y cuarto versos ni siquiera riman entre sí. Pensamos que podría ser un error de captación. Posiblemente, la pronunciación relajada o rápida de *charol* le hiciera escribir *charro* en vez de aquel término. En el fondo la idea viene a coincidir: llevaba zapatos de un rico charol, es decir, lustrosos, barnizados; o llevaba zapatos de un rico charro, de color chillón, vistoso. La rima con «casó» exigiría «charol» y no charro.

De otro lado, determinadas estructuras rítmicas responden a esquemas propios de este tipo de creación. Véanse por ejemplo los esquemas paralelísticos anafóricos de los versos 1-2, 23-24, 31-32.

b) Dramáticamente: Como dice D. Catalán, el discurso romancístico utiliza preferentemente un modo de representación esencialmente dramático. ¿Qué elementos representativos aparecen en nuestro texto que lo hagan dramático?:

-- El diálogo entre los personajes, que muestra claramente el propósito de re-presentar ante el auditorio los sucesos.

-- El tono melodramático de la aparición y la compasión que pueden engendrar en nosotros los personajes.

-- La reactualización del discurrir del tiempo. El romance nos sitúa en un antes y en un después. En un antes del momento de la narración, el antes de la muerte; y en un después de ella por el que «vivimos» el discurrir del tiempo.

-- Expresiones más o menos formularias que están destinadas a modificar el escenario mediante el movimiento visualizador de los personajes. En la estrofa seis: «Contra más me quito della / más acerca para mi»

- Detalles visualizadores: llevaba un vestido blanco; el velo era de rico carmesí; zapatos de charol...

* * *

En este romance se pueden distinguir, entre otros, los siguientes elementos significativos:

a) La sombra:

Al pasar por un barranco
una *sombra* vi salir»

b) Los adornos de su cuerpo:

Llevaba un vestido blanco
con estrellas de marfil
y el velo que la cubría
era un rico carmesí.
Los zapatos que llevaba
eran de un rico charro.

c) La corrupción de las partes del cuerpo:

Los brazos que te abrazaban
a la tierra se los di»

d) La bendición que concede la difunta a su amante, aconsejándole que se case:

Cásate, buen caballero,
cásate, no estés así.
La primera hija que tengas
ponle Laura como a mí.
Esas dos hijas que tienes
sácalas a divertir.

e) El elemento de las señas de la enamorada se dice que se van a expresar, pero no se hace: no hay alusión a su hermosura, a su rostro o a su cuello; las «señas» que se mencionan son los adornos del cuerpo.

El modo de narración que nos presenta el romance es doble:

1º: El diálogo entre el amante y una persona desconocida.

2º: El diálogo entre la sombra y el amante.

* * *

En lo que se refiere al nivel de uso de la lengua, no es nuestro propósito hacer un análisis lingüístico del texto, sino tan sólo señalar algunos de los rasgos que, a simple vista, llaman la atención, y que se derivan del hecho de ser un texto canción (en su origen un romance) transmitido oralmente.

Y dos podrían ser esos rasgos: uno, la expresión vulgar «Contra más me quito della»; el otro, el uso de algunas formas verbales:

No te *asusta*, caballero,

no te asusta tú de mí.

La no pronunciación de la "s" final y la abertura de la vocal "e", habrían llevado al autor a transcribir "a".

En el caso de «Cásate, no *este* así» y «La primera hija que *tenga*» nos parece claro que se trata de otro error de transcripción y no del uso de usted como forma de cortesía.

En cuanto al uso de las formas verbales cabría hablar de la habilidad y uso peculiar de estas formas. Uso del imperfecto para la narración; el indefinido que objetiva los hechos; las formas del presente para la pregunta-respuesta o para el acercamiento temporal-emocional de los hechos; el imperativo para la formulación de un deseo. Formas verbales utilizadas de tal manera para conectar con la inquietud temporal que todo relato suscita.

En resumidas cuentas, ante lo que nos encontramos es ante una versión moderna de lo que Menéndez Pidal llamó romance-diálogo, a través del cual se nos va narrando la historia que subyace en él, adentrándose en los dominios de la dramatización: lo que se nos presenta ante nuestros ojos es una breve escena dramática.

Si algún interés muestran estos textos no es el de su originalidad; tan sólo el ser versiones modernas de romances recogidas por Brenan, y hasta ahora inéditas, de los labios de nativos en un rincón de las Alpujarras, y que nos sirve para comprobar que la canción popular, que el romance tradicional, ha alargado su vida hasta nuestros días, que ha pervivido en los más alejados rincones. «El caudal romancesco vivo hoy en día en la memoria popular es aún muy copioso, permitiéndonos afirmar que no desaparecerá en un porvenir cercano» (Menéndez Pidal 1968: 450).

Obras citadas

Brenan, Gerald

1983 *Al sur de Granada*. Madrid, Siglo XXI (8ª).

1987 *Memoria personal 1920-1975*. Madrid, Alianza.

Catalán, D.

1979 «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo romancero», en *El romancero hoy: Poética*. Madrid, Gredos.

Lisón, Carmelo

1983 «Prólogo» a Gerald Brenan, *Al sur de Granada*. Madrid, Siglo XXI (8ª).

Menéndez Pidal, R.

1968 «El romancero hispánico», vol. 2. *Obras completas*. Madrid, Espasa Calpe.

Morley, S. G.

1922 «El romance del palmero», *Cancionero del Museo Británico*. R. F. E., IX.

Romero, Francisco

1979 «Hacia una tipología de los personajes del romancero», en *El romancero hoy: Poética*. Madrid, Gredos.

Publicado: 1992-09

