

## DATOS DE LA PERVIVENCIA EN LA TRADICIÓN ORAL DE SANTA LUCÍA DE TIRAJANA DEL ROMANCIERO INFANTIL

El romancero es un género vivo desde la Edad Media, que su afán de supervivencia hace que se recree y se adapte a las distintas realidades en las que se ha desarrollado. Supone una parte importante de nuestro acervo cultural, enraizado descaradamente a la historia del mundo panhispánico. A pesar de esto y de la considerable cantidad de romances recopilados y publicados, con los profundos cambios sociales, la desfuncionalización lo convierte en la crónica de una muerte anunciada. Sin embargo, a lo largo de los años estos poemas encontraron cobijo y sustento en las canciones y los juegos de las niñas, ya mujeres. El presente artículo es el reflejo de esa realidad en la zona de Santa Lucía de Tirajana y es el resultado de parte de un proyecto elaborado en el municipio, bajo el título, Manifestaciones de la tradición oral de Santa Lucía de Tirajana: Estado y Rasgos Diferenciales.

Rosa Delia Montesdeoca  
Zamora

*Romancero is an alive genre from the Middle Age, because its eagerness of survival causes its recreation to the different realities in which has been developed. It supposes an important part of our cultural heritage, deep rooted blatantly for the history of the panhispanic world. In spite of this and of the considerable amount of compiled and published romances, with the deep socials changes, the lost functional turns it the chronicle of an announced death. Nevertheless, throughout the years these poems have found shelter and sustenance in the songs and the games of the children, already women. The present article is the reflection of that reality in the zone of Santa Lucia de Tirajana that corresponds to a project elaborated in the municipality, under the title of Santa Lucia de Tirajana's Manifestations of the Oral Tradition: State and Differentials Characteristics.*

### PRESENTACIÓN

La tradición oral infantil posibilita conservar los restos de un género prácticamente olvidado, el romancero, contando con la mujer como sujeto activo-pasivo de la transmisión: una muestra en Santa Lucía de Tirajana.

### ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE EL MUNICIPIO QUE ACOGE LA TRADICIÓN

La creación del término municipal de Santa Lucía de Tirajana, según González Rodríguez (2001) se fecha en 1815, momento en el que



otros municipios de la isla de Gran Canaria adquieren la misma naturaleza. Se encuentra localizado en el sureste insular, entre los de Agüimes y San Bartolomé de Tirajana. Comprende las siguientes poblacio-

**Temas en su mayor parte, francamente cruentos y desagradables, no para niños, ponemos el caso del incesto de los versos tradicionales de Tamar o Delgadina.**

nes, Santa Lucía, Rosiana, Las Lagunas, Ingenio, La Sorrueda, Sardina, Orilla Alta, Orilla Baja, La Blanca, Casa Pastores, Doctoral, Vecindario, Cruce de Sardina, El Canario, Los Llanos, Balos, Casa Santa, Pozo Izquierdo y Bahía Formas.

Según el padrón municipal de 2003 el número de residentes asciende a 52.402, considerada una de las localidades más habitadas del Archipiélago. El crecimiento poblacional ha sido extraordinario a partir de principios del siglo XX, la expansión del cultivo del tomate en la zona de costa provoca unos movimientos de inmigración muy notables, pasando de menos de 1.500 vecinos en 1.930 a más de 39.000 en 1996.

Podemos encontrar lugares de interés histórico-cultural, la Parroquia de Santa Lucía erigida como tal en 1814, las Fortalezas de Ansite consideradas de gran interés arqueológico, la Parroquia de San Nicolás de Bari, en Sardina, levantada ermita desde 1814, o las Salinas de Tenefé en Pozo Izquierdo, construidas en el siglo XVIII; y también de interés natural, la Caldera de Tirajana, el Barranco de su mismo nombre, el Macizo de Amurga o el Barranco de Balos. Santa Lucía de Tirajana vive en el respeto a la tradición y a la historia, y disfruta de una extraordinaria belleza paisajística, de grandes contrastes, de mar y risco, de profundos barrancos y paradisíacos palmerales, de hermosos rincones.

### EL ROMANCERO INFANTIL

Al repertorio de los juegos y canciones infantiles se ha ido sumando un gran número de romances, hasta veintisiete temas romancísticos apunta Pelegrín (1989). A través de la imitación, la repetición o la enseñanza orientada, a través de textos moralizadores y transmisores de unos determinados valores. Temas en su mayor parte, francamente cruentos y desagradables, no para

niños, ponemos el caso del incesto de los versos tradicionales de Tamar o Delgadina. Cuando hablamos de niños, quizá nos excedemos porque son fundamentalmente las niñas las receptoras y consumidoras y por tanto propagadoras de esta tradición. Diego Catalán en este sentido, "clasifica el romancero infantil como una categoría de romances que acompaña los juegos y entretenimientos de las niñas" (cita de Pelegrín, 1989:361).

Ejemplos como el de Las señas del esposo o Albaniña, son modelos de mujeres malas y mujeres buenas, la que es fiel y espera, a pesar de todo, y la que es infiel convirtiéndose en una ofensiva enemiga de la moralidad y por consiguiente es castigada. El comienzo de Albaniña en una versión de Santa Lucía, Mañanita, mañanita, // mañanita de Asunción, // guitarra de oro en sus manos // cantando la religión///, es particularmente explicativo. Lo mismo ocurre con otras muchas canciones con las que comparten el repertorio en las que hay que elegir marido, se cose o se borda mientras se espera, las niñas son guapas y merecedoras de favores por el mero hecho de serlo, y otros tantos singulares principios ideológicos y éticos determinantes de un modelo de educación formador de futuras mujeres (Cáceres Lorenzo, 2000: 361). Pelegrín (1989: 367-368) escribió refiriéndose a los temas del romancero infantil, "La mujer-niña explora en el romancero el sitio que le depara la sociedad, el aprendizaje de la condición femenina"; con respecto a la relación del personaje niña-mujer en los poemas, "estos temas", anota, "responden a la realidad de la mujer sólo en el entorno familiar de una sociedad tradicional".

Algunas de estas canciones que se pueden denominar habituales del repertorio infantil, desde el recuerdo de la infancia de nuestras informantes surgen en las entrevistas. Como la tan repetida ¿Dónde

### ¿DÓNDE ESTÁN LAS LLAVES?

- Yo tengo un castillo yo tengo un castillo	matarile rile rile, matarile, rilerón, chimpón.
- ¿Dónde está la llave?	matarile rile rile (...)
- En el fondo del mar	matarile rile rile (...)
- ¿Quién la irá a buscar?	matarile rile rile (...)
- La señora que usted mande	matarile rile rile (...)
- A Juanita le pongo un don	matarile rile rile (...)
- ¿Con quién la va usted a casar?	matarile rile rile (...)
- Con Pepito Pérez	matarile rile rile
- ¿Qué le va usted a regalar?	matarile rile rile
- El traje para la boda	matarile rile rile (...)

están las llaves?, cuyas fórmulas no tienen otro propósito que el de descubrir al futuro marido. Cada ocotósílabo se repite con estribillo, como leemos en los primeros cuatro versos. Una de las señoras encuestadas nos cuenta el ritual sujeto a la canción, se situaban colocadas en dos bandas alineadas una frente a la otra, llegado el momento a quien le tocara el don salía al centro, y es entonces cuando le designaban un marido. En la tradición infantil de la Baja Andalucía, Atero y Ruiz (1990) también la recogen, clasificándola dentro de las canciones de “corro” con la finalidad de asignar un oficio.

#### AL PASAR LA BARCA

Al pasar la barca  
me dijo el barquero,  
las niñas bonitas  
no pagan dinero.

Yo no soy bonita  
ni lo quiero ser.  
Arriba la barca,  
una, dos y tres.

O estas otras dos empleadas para saltar a la sogá, Al pasar la barca, y En el puente Matiné, que resulta de la fusión de fórmulas usuales para el juego, y comunes en Soy la reina de los mares y En la punta de la lanza. Canciones en su mayor parte enseñadas en las escuelas. En Lécera (Aragón) bajo el título En el puente gallinero (Bernad y Carné, 2001) un grupo

de mujeres entonan, con alguna variante las letras de la que hemos llamado aquí En el puente Matiné. Una de ellas por ejemplo es el cambio del verso, porque fuiste a la alameda por este otro, por salirte de La Habana, delimitando el contexto a la guerra de Cuba.

#### EN EL PUENTE MATINÉ

En el puente Matiné, Matiné  
hay una niña bordando,  
con el letrero que dice,  
soy la hija don Carlos.

Soy la hija de don Carlos  
del teniente coronel,  
tiro mi pañuelo al agua,  
y lo vuelvo a recoger.

Pañuelito, pañuelito  
quien te pudiera tener,  
guardadito en el bolsillo,  
como un pliego de papel.

Si la guerra no se acaba  
la culpa la tienes tú,  
porque fuiste a la alameda,  
con mi pañuelito azul.

**Ejemplos como el de Las señas del esposo o Albariña, son modelos de mujeres malas y mujeres buenas, la que es fiel y espera, a pesar de todo, y la que es infiel convirtiéndose en una ofensiva enemiga de la moralidad y por consiguiente es castigada.**

#### PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y COMENTARIOS

Los romances seleccionados fueron tomados de las encuestas llevadas a cabo para el proyecto Manifestaciones de la tradición oral de Santa Lucía de Tirajana: Estado y Rasgos Diferenciales. Son aque-

Sin embargo, al igual que ocurre con el anterior romance de Don Gato, éste ha sido y es uno de los más extendidos de la literatura oral, y sea también acaso por el mismo motivo, la transmisión infantil.

llos que tradicionalmente han sido considerados parte del romancero infantil o han ido incorporándose a esta colección, aunque como ya apuntamos no sean para niños, “no son temas específicos de niños, ni trata de ellos ni aún los más infantiles como Don Gato o Mambrú” (Pelegrín, 1989: 356)

**DON GATO.** Este es uno de los romances más populares de la tradición hispánica en general (Trape-ro, 2003) que enlaza con la clásica y medieval de relatos jocosos protagonizados por animales, y tiene con total seguridad en su adaptación al cancionero infantil su pervivencia y difusión.

1990). Hay algunos artículos interesantes con respecto al origen de esta antigua composición, una serie de ellos publicados en prensa por Elfidio Alonso (2001) comentan la hipótesis de la investigadora Ofelia Sangil y el musicólogo Rafael Salazar:

“(...) tal romancillo no es otra cosa que una antiquísima historia que data de la época final del dominio árabe en España (siglo XIV), en la que un príncipe madrileño pretendió esposarse con una mujer árabe, en contra de los conocidos prejuicios sociales y raciales de los hidalgos de la época”. Y es que a los madrileños los apodan gatos desde que “la tradición consolidó la leyenda so-

**DON GATO**

2	Estando el señor don Gato ha recibido una carta con una gatita parda	sentadito en su tejado que si quiere ser casado sobrina de un gato pardo.
4	El gatito de contento se ha roto siete costillas,	se ha caído y se ha matado, el espinazo y el rabo.
6	Ya se ha muerto, ya se ha muerto, Las gatitas van de luto	ya se ha muerto pobre gato. y los ratones bailando.
8	Ya lo llevan a enterrar al olor de la sardina	por la calle del pescado, el gato ha resucitado,
10	por eso dice la gente	siete vidas tiene un gato.

Versión de Sara Quintana, Santa Lucía. Recopilada por Demetrio García Cabrera, Cayetano García Díaz y Rosa Montesdeoca Zamora, agosto de 2002.

Esta interpretación recogida en Santa Lucía es una de las más conocidas, después de cada dos hemistiquios se añade un estribillo, que suele variar dependiendo de la zona donde se cante. Concretamente aquí es maramamiao leo lao, seguido de la repetición del último octosílabo, quedaría así: Estando el señor don Gato // sentadito en su tejado, // maramamiao leo lao // sentadito en su tejado.

Sin embargo, y a pesar de su propagación, no encontramos en esta versión el testamento del gato, tema fundamental del poema y en el que parecen estar centrados los textos primitivos del mismo (Atero y Ruiz,

bre la valentía y astucia de los guerreros madrileños que en una importante acción de guerra penetraron ciudades amuralladas con la misma habilidad de los felinos” (La opinión de Tenerife: 1-09-2001).

**MAMBRÚ.** Esta adaptación de Mambrú es cantada con estribillo por supuesto, la informante recordaba con claridad la música pero no la mayor parte de los versos, de ahí su breve forma. Sin embargo, al igual que ocurre con el anterior romance de Don Gato, éste ha sido y es uno de los más extendidos de la literatura oral, y sea también acaso por el mismo motivo, la transmisión infantil. La histo-

ria de Mambrú se conoce sobre todo en España en el siglo XVIII, parece tener su referente histórico en John Churchill, duque de Marlborough, general inglés de legendarias hazañas. Vivió en la corte de Jacobo II, Guillermo de Orange y Ana Estuardo, tras la batalla de Malplaquet donde los ingleses vencen a los franceses, se corre el rumor de su muerte (Trapero, 2003). Se originó entonces una cancioncilla que ridiculizaba al inglés, que popularizó entre los cortesanos la propia María Antonieta y que se cree el antecedente del romance. No obstante, Menéndez Pidal (1968) remonta sus orígenes a la muerte del príncipe de Orange y a la muerte del duque de Guisa, donde ya se escuchaba casi ciento cincuenta años antes (Atero y Ruiz, 1990: 125).

**MAMBRÚ**

Mambrú se fue a la guerra  
que dolor, que dolor, que pena  
Mambrú se fue a la guerra  
no sé cuando vendrá.  
Do, re, mi, do, re, fa,  
no sé cuando vendrá.

Si viene para la Pascua  
que dolor, que dolor, que pena  
si viene para la Pascua  
o para Navidad, o para Navidad  
Do, re, mi, do, re, fa,  
no sé cuando vendrá.

Si la guerra no se acaba (...)

Versión de Sara Quintana, Santa Lucía. Recopilada por Demetrio García Cabrera, Cayetano García Díaz y Rosa Montesdeoca Zamora, agosto de 2002.

**¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?**

Goza de la misma fama que los anteriores por toda España y América, donde se divulgó muy rápidamente. Atero y Ruiz (1990) convienen en que se trata de la reactualización de uno de los más viejos romances tradicionales, La apari-

ción. Apoyándose en Griswold Morley (1922) quien habla de versiones conservadas de los siglos XV, XVI y XVII, en las palabras de Menéndez Pelayo, “por un fenómeno singular de atavismo todavía el pueblo se acordó de este romance, y lo refundió a su modo, con ocasión de la muerte de la reina Mercedes, primera mujer de Alfonso XII”, y en Pérez Galdós según el cual las niñas de Madrid al mes de lo ocurrido ya cantaban el viejo tema de La aparición aplicado a su muerte, el 26 de junio de 1878 (Atero y Ruiz, 1990: 128). El fragmento recogido es breve y carece de la mayor parte de los motivos de interés que se han recreado o desarrollado en otras tradiciones, ya sea la descripción de la dama muerta ya sea su aparición ante el marido.

**¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?**

- ¿Dónde vas, Alfonso XII?	¿Dónde vas triste de tí?
2 - Voy en busca de Mercedes	que ayer tarde no la perdí.
- Ya Mercedes ya esta muerta,	muerta está que yo la vi.
4 - cuatro duques la llevaban	por las calles de Madrid.

Versión anónima, mujer, 72 años, Santa Lucía, residente en Las Palmas de Gran Canaria. Recopilada por Rosa Montesdeoca Zamora, junio de 2002.

**LAS SEÑAS DEL ESPOSO** es una de las composiciones más difundidas en el mundo hispánico, quizá por tener un tema tan general en la tradición como es la duda de un marido sobre la fidelidad de su mujer. El esposo regresa al hogar tras un largo alejamiento, pero no confía en la lealtad de su esposa, “heroína del romance, al igual que Penélope” como la distingue Weich-Shahak (2002), por lo que decide ponerla a prueba. Se presenta ante su esposa disfrazado para que no lo reconozca, proponiéndole casamiento porque su marido antes de morir le ha dado el permiso para hacerlo, en otros casos incluso, lo dejan por escrito en testamento. Pero la resolución de este personaje femenino afian-

**Las señas del esposo es una de las composiciones más difundidas en el mundo hispánico, quizá por tener un tema tan general en la tradición como es la duda de un marido sobre la fidelidad de su mujer.**

**De la recopilación y de la edad de las informantes podemos llegar a una deducción razonable y es que el romancero infantil responde a un desfaseado nivel de transmisión.**

zado en los fundamentos de la moralidad y la buena conducta prefiere terminar en el clero antes que ser de otro hombre; y no sólo eso, sino que de manera muy diligente despacha la vida de sus hijos. Destaca la función reservada a la niña-mujer más pequeña, sus labores, y el destino del niño-hombre, ser caballero. Los descendientes y sus suertes no se encuentran en la versión de Juan de Rivera de 1605, es una añadidura que ahonda en obvios preceptos, pero si son habituales en otros romanceros más cercanos. No es de extrañar por tanto, su incorporación a la lista del cancionero infantil, y la gran divulgación del poema, más de ciento cincuenta y cinco versiones recopiladas solamente en Canarias. Esta es una muestra grabada en Santa Lucía con estribillo, repetición cada cuarto octosílabos del último de ellos. Necesario, pues como nos apunta

la informante era un canto en sus juegos con las otras niñas. Responde a uno de los tres modelos en los que Trapero (2003: 90) divide las versiones canarias, atendiendo al principio del poema, la mujer pregunta a un soldado que viene de la guerra si ha visto o si sabe algo de su marido, hasta aquí la rima en ío, es cuando el soldado pide algunas señas del esposo y comienza la rima en é que se mantiene hasta al final, y coincide con la versión conservada de 1605 con la que se inicia la fama y aceptación de estos octosílabos (Atero y Ruiz, 1990). En canciones francesas del siglo XV Di Stefano (1993) ve el antecedente del romance, y sobre los estudios de Armistead, Fraile Gil (1993: 28) explica:

“(...) los textos de este romance que hoy sobreviven en la tradición oral española y portuguesa deben

### LAS SEÑAS DEL ESPOSO

2	- De la guerra viene usted, le quisiera preguntar	que de la guerra ha venido, que si ha visto a mi marido.
	- Señora déme una seña	pa poderlo conocer.
4	- Mi marido es alto rubio y en la punta de la lanza	vestido de aragonés, llevaba un pañuelo inglés,
6	que lo bordé cuando niña	cuando niña lo bordé.
	- Por las señas que usted ha dado	su marido muerto es,
8	y me ha dado la licencia	que me case con usted.
	- Eso sí que no lo hago	eso sí que no lo haré,
10	siete años he esperado (...)	y otros siete esperaré.
12	y si a los catorce no viene Tres hijitas me dio Dios	de monja me meteré. donde las colocaré,
14	una casa doña Juana	y otra casa doña Inés.
	La más pequeña de todas	para mí la dejaré,
16	para que me lave y me planche	y me haga de comer.
	Y el varoncito que tengo	al rey se lo entregará,
18	que donde murió su padre	que muera el hijo también.
	- ¡Malhaya la picarona que se supo defender!	

Versión de Sara Quintana, Santa Lucía. Recopilada por Demetrio García Cabrera, Cayetano García Díaz y Rosa Montesdeoca Zamora, agosto de 2002.

de estar basados en una antigua canción narrativa que aún hoy existe, decadente y abreviada, en la memoria colectiva de Provenza, Norte de Francia y entre los canadienses de habla gala. Se trata de una composición asonante en -í titulada *Le prisonnier de Hollande*; pariente muy cercano de éste es el romance catalán titulado *La tornada del pel·legrí*".

### CONCLUSIONES

La recopilación de la que disponemos nos permite establecer una serie de conclusiones características del romancero transmitido como literatura popular infantil, de carácter oral. Son letras destinadas al juego, al entretenimiento de grupo de niñas que lo cantan, sirviéndose del estribillo como parte fundamental de la socialización, se trata del momento compartido. El lenguaje no entraña la menor dificultad, pero sin perder su elemento formulístico (Cáceres Lorenzo, 2000:359). Destaca por su sencillez y falta de laboriosidad, lo que permite una mayor y más rápida asimilación de versos.

De la recopilación y de la edad de las informantes podemos llegar a una deducción razonable y es que el romancero infantil responde a un desfasado nivel de transmisión. En estos momentos no es más que un recuerdo en la memoria de mujeres decanas en su mayoría, que en la niñez encontraba la funcionalidad en el entretenimiento y/o el adoctrinamiento, a través de juegos y canciones, ahora reaparecen en los labios sólo a petición del entrevistador. Con toda seguridad habrá informantes que nos puedan dar nuevas versiones, más o menos fragmentadas, lo que no implica que esté vivo y menos aún que goce de alguna utilidad porque afloran ante el reto de recordarlas.

### BIOGRAFÍA

#### ROSA DELIA MONTESDEOCA ZAMORA

Nacida en Gran Canaria, se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en 1996. Desde entonces ha encaminado su labor investigadora al estudio de la tradición oral y al léxico como rasgo diferencial, dando los siguientes resultados, *Algunos aspectos del léxico de la tradición romancística de La Gomera*, Suficiencia Investigadora en la Universidad de Las Palmas en 2002; y *Manifestaciones de la tradición oral de Santa Lucía de Tirajana: Estado y Rasgos Diferenciales*, proyecto becado por el Programa de Mecenazgo Innova en 2002 y 2003, patrocinado por el Ayuntamiento de Santa Lucía de Tirajana.

e-mail:  
rosa.montesdeoca@gmail.com

### BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, E. (2001): "A los madrileños se les llama gatos". *La Opinión de Tenerife*, de 1 de septiembre. Santa Cruz de Tenerife.

ATERO, V. y M. J. RUÍZ (1990): *En la baranda del cielo. Romanes y canciones infantiles de la Baja Andalucía*. Sevilla, Editorial Guadalupe.

BERNAD, P. e I. CARNÉ (2001): "Tradición oral femenina en la comarca del Campo de Belchite". Ediciones electrónicas del Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical. Diputación General de Aragón, <http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/belchite/portada.htm>.

CÁCERES LORENZO, M. T. (2000): "Datos de la estructura formalística de los romances tradicionales modernos". Lexis. Revista de Lingüística y Literatura. Universidad de Perú, Perú. vol. XXIV. pp. 355-371.

CATALÁN, D. (1969): La flor de la marañuela. Madrid, Gredos y Seminario Menéndez Pidal.

DI STEFANO, G. (1993): Romancero. Madrid, Taurus.

DÍAZ, J. (1981): Cien temas infantiles. Valladolid, Centro Castellano de Estudios Folklóricos.

FRAILE GIL, J. M. (1993): "Un Muestreo en la Poesía Tradicional de la Mancha Baja". En Zahora Revista de Tradiciones Populares, n.33, edición en Internet, <http://www.dipualba.es/publicaciones/Varias/Zahora/zahora33.pdf>

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Á. (2001): El sureste de Gran Canaria. Madrid, Ayuntamiento de Santa Lucía y Martel.

MORLEY, S. G. (1922): "El romance de El Palmero". Revista de Filología Española, t. IX. Madrid, Impr. Los Sucesores de Hernando.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1969): Los godos y la epopeya española: "chansons de geste" y baladas nórdicas. Madrid, Espasa-Calpe.

PELEGRÍN, A. (1989): "Romancero infantil". En Piñero et al. (eds.) El Romancero. Tradición y Pervi-

vencia en el siglo xx. Cádiz, Fundación Machado y Universidad de Cádiz. pp. 355-370.

TRAPERO, M. (1990): Romancero de Gran Canaria II. Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.

TRAPERO, M. (2003): Romancero General de Lanzarote. Islas Canarias, Fundación César Manrique.

WEICH-SHAHAK, S. (2002): "Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral: motivos míticos y foco temático". En Lemir, n. 6, edición en Internet, [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/AMPARO\\_RICO/susana.htm](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/AMPARO_RICO/susana.htm)

Patrocinador de esta investigación:

**AYUNTAMIENTO DE SANTA LUCÍA**