

**PERVIVENCIAS POÉTICO-MUSICALES DEL RENACIMIENTO  
EN EL REPERTORIO DE TRANSMISIÓN ORAL:  
LOS ROMANCES DEL *FONDO DE MÚSICA  
TRADICIONAL IMF-CSIC***

Giuseppe Fiorentino\*

### Introducción

En esta contribución me propongo hacer una primera aproximación al estudio de la pervivencia de la tradición poético-musical renacentista en el romancero español de transmisión oral durante la primera mitad del siglo xx, a partir del análisis de los romances recogidos en la base de datos digital del *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC* (en adelante, *FMT*), accesible en <https://musicatradicional.eu>. Este recurso, dirigido por Emilio Ros-Fábregas, permite consultar en acceso abierto más de 23 000 piezas de música tradicional de casi todas las regiones españolas, recopiladas principalmente entre 1944 y 1960 por investigadores del antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona. Los materiales originales de dichas recopilaciones (principalmente copias de melodías y textos en papel y algunas grabaciones en diversos soportes) se conservan actualmente en la Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF-CSIC) en Barcelona, cuya área de Musicología es heredera del mencionado Instituto Español de Musicología.

Para llevar a cabo la investigación, he realizado una búsqueda sistemática en los íncipits literarios de los romances recogidos en el *FMT* para

---

\* Profesor de Didáctica e Historia de la Música en la Universidad de Cantabria. ORCID ID: <<https://orcid.org/0000-0001-6832-4034>>. Esta contribución es parte de los resultados del proyecto I+D *Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales* (HAR2016-75371-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

tratar de encontrar concordancias con los textos de romances puestos en música entre *ca.* 1480 y *ca.* 1580, comparando no solo los contenidos literarios de las diferentes versiones, sino también las correspondientes melodías. El trabajo desarrollado ha permitido confirmar no solo la pervivencia en la tradición oral del siglo XX español de romances que estaban presentes en las fuentes musicales renacentistas, sino también, en algunos casos, constatar cierta continuidad durante siglos en el uso de melodías con perfiles parecidos, aunque la transmisión de la música parece haber sido más volátil que la transmisión de los textos.

En el ámbito literario y filológico, los estudios comparativos que se han ocupado de las relaciones entre el romancero renacentista hispánico y las más recientes tradiciones orales tienen una considerable tradición científica, sobre todo a partir del trabajo de Ramón Menéndez Pidal.<sup>1</sup> Sin embargo, la búsqueda de concordancias o analogías entre el repertorio musical renacentista de romances y el romancero de tradición oral ha sido abordada por pocos investigadores y con resultados a veces dudosos o contradictorios. Por ejemplo, según Marius Schneider, que realizó un estudio comparativo entre el repertorio del Cancionero Musical de Palacio y las melodías de tradición oral disponibles en publicaciones a comienzos de los años cincuenta del siglo XX: “El material de la música popular actual no nos suministra concordancias completas, pero sí muchas fórmulas melódicas o rítmicas que podrían arraigar en unas canciones más antiguas conocidas también por los compositores del XVI”<sup>2</sup>. La discrepancia entre las versiones antiguas y las modernas se explicaría por la evolución histórica que sufriría la música popular, “que se manifiesta peculiarmente en el abandono de la forma tripartita, en la transformación paulatina de los modos musicales y en la creación de secuencias melódicas, o sea, en la mayor brevedad de los temas”<sup>3</sup>.

Manuel García Matos publicó en 1963 un estudio comparativo entre las melodías de supuesto origen popular recogidas por Francisco de Salinas

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, las siguientes obras de Ramón Menéndez Pidal: *El romancero. Teorías e investigaciones* (Madrid: Páez, 1928); *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Obras Completas de Ramón Menéndez Pidal, 9-10 (Madrid: Espasa-Calpe, 1953); *Estudios sobre el romancero*, Obras Completas de Ramón Menéndez Pidal, 11 (Madrid: Espasa-Calpe, 1973). Véanse también, en este mismo volumen, la contribución de Antonio Pardo-Cayuela sobre las fuentes musicales del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri y la de Andrea Puentes-Blanco sobre la reutilización de melodías en la música de tradición oral.

<sup>2</sup> Marius Schneider, “¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?”, *Anuario Musical*, 8 (1953), p. 177-183: 182.

<sup>3</sup> *Ibid.*

en su tratado *De musica libri septem* (1577) y el vasto repertorio de música de tradición oral recopilado por el propio investigador o accesible en publicaciones.<sup>4</sup> En ese trabajo, García Matos hace referencia al fondo de “música popular” guardado en los archivos del entonces Instituto Español de Musicología, fondo que él no había podido consultar en su integridad.<sup>5</sup> García Matos encontró similitudes solo para doce de las melodías recogidas por Salinas y, a partir de ellas, subrayó los siguientes aspectos: 1) el repertorio sufre cambios en todos los casos analizados: a veces permanecen compás, ritmo y tonalidad, mientras la melodía sufre cambios; otras veces cambian el compás y aspectos rítmicos o formales; 2) no solo los textos originales desaparecen en todos los ejemplos analizados, sino que en muchos casos las melodías cambian totalmente de función. García Matos llegó a afirmar que “la música popular tiene una capacidad de persistencia mayor que la poesía de igual género”,<sup>6</sup> una conclusión que ignora por completo las pervivencias textuales del romancero y se basa en similitudes parciales y a veces dudosas entre las melodías analizadas.

Jack Sage cuestionó la validez de estas investigaciones y analizó cómo las melodías de algunos romances renacentistas van sufriendo importantes cambios ya a lo largo de los siglos xv y xvi en las diferentes fuentes que las recogen.<sup>7</sup> Según Sage, estas melodías arraigadas en la tradición oral estaban sujetas ya en el Renacimiento a un proceso muy rápido de metamorfosis, así que sería imposible afirmar que exista una sola canción en el repertorio peninsular o sefardí que se haya originado de manera indiscutible a partir de una melodía de los siglos xv o xvi.<sup>8</sup> Efectivamente, los mecanismos de difusión, reproducción y variación de la música de tradición oral dependen

4 Manuel García Matos, “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo xvi por Salinas en su tratado *De música libri septem*”, *Anuario Musical*, 21 (1963), pp. 67-84.

5 *Ibid.*, p. 68: “[...] nuestra indagación la hemos hecho sobre las publicaciones todas que de la música popular hispánica han visto la luz desde el pasado siglo acá y sobre los materiales inéditos que, recogidos por nosotros, en su mayoría obran en los archivos del Instituto Español de Musicología, publicaciones y materiales que reúnen un caudal abundantísimo de melodías folklóricas, todavía a este objeto no hemos visto —por haberlos faltado para ello la coyuntura propicia— el no menos copioso documental que, junto al nuestro, y procedente de otros colaboradores del Instituto, se guarda también en los archivos mencionados [...].”

6 *Ibid.*, p. 81.

7 Jack Sage, “Early Spanish ballad music: Tradition or metamorphosis?”, en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. Alan Deyermond (Londres: Tamesis Books, 1976), pp. 129-214.

8 *Ibid.*, p. 202.

de la memoria del intérprete y, por tanto, difieren de los de la música culta. Se dio cuenta de ello Eduardo Martínez Torner que, a principios del siglo xx, elaboró un sistema innovador y pionero para clasificar las melodías de tradición oral en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*.<sup>9</sup> El método de Torner parte de la constatación de que “el pueblo conserva un limitado número de formas melódicas que varía constantemente, conservando sin embargo, rasgos fisionómicos de la forma original, ya en su parte externa (dibujo melódico), ya en sus caracteres internos (tonalidad, ritmo, sistema armónico)”.<sup>10</sup> Torner agrupa las melodías de canciones y romances en grupos en base a la similitud del perfil melódico, que es resaltado gracias a un sistema de notación gráfica. En el caso de los romances, cada grupo principal se divide en sub-grupos diferenciados por cambios relevantes en la modalidad, el ritmo o la estructura (relación texto-música).

Las ideas de Torner han sido retomadas por etnomusicólogos posteriores que se han ocupado de los romances de tradición oral. Así, para Miguel Manzano Alonso, el rastreo de variantes en el repertorio musical de tradición oral ha de hacerse siempre a partir del perfil melódico, ya que “es ese perfil [...] lo que configura cada tipo melódico en su fisionomía sonora individual, mientras que la fórmula rítmica o la estructura del desarrollo melódico se pueden repetir en cientos de tipos melódicos diferentes”, o bien por el contrario, “un mismo tipo melódico se puede cantar con fórmulas rítmicas muy diversas”.<sup>11</sup> Además, hay que tener en cuenta que las fórmulas melódicas se manifiestan en general independientes de los textos a los que sirven de soporte musical, están sometidas a leyes de evolución particulares, y “siguen unos itinerarios geográficos bastante diferentes de los que aparecen en los mapas en los cuales algunos especialistas han trazado las vías de difusión y diversificación de los temas narrativos y sus variantes”.<sup>12</sup> Una misma melodía puede y podía ser utilizada para entonar diferentes romances, así como un mismo texto de romance puede y podía ser interpretado con diferentes melodías que no tienen relación

---

9 Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920).

10 Eduardo Martínez Torner, “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, 3 vols. (Madrid: Centro de Estudios Históricos, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925), vol. 2, pp. 391-402: 391.

11 Miguel Manzano Alonso, “La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 10/1 (1994), pp. 141-204: 196.

12 *Ibid.*, p. 196.

entre ellas; además, cuanto más antiguo es un romance, más modificaciones habrá sufrido su tipo melódico y más variedad habrá en los tipos melódicos o fórmulas con los que se canta.<sup>13</sup>

Judith Etzion y Susana Weich-Shahak llegaron a conclusiones parecidas comparando la música de romances renacentistas con el repertorio que ha pervivido en la tradición oral sefardí.<sup>14</sup> A partir de las concordancias literarias, estas investigadoras subrayaron la tendencia hacia la preservación y estabilidad en la transmisión oral de las progresiones melódicas en cuatro romances. Esta tendencia no se manifiesta casi nunca en todas las frases del romance, sino principalmente en las frases inicial y conclusiva o en fragmentos diseminados a lo largo de la pieza; además, las similitudes no son necesariamente determinadas por una exacta correspondencia de intervalos, sino que a veces se manifiestan como progresiones melódicas alrededor de ejes tonales. Por otro lado, la estructura formal de las frases musicales y, sobre todo, el metro y el ritmo, pueden variar notablemente.<sup>15</sup>

Tal y como hicieron Etzion y Weich-Shahak en su trabajo comparativo, a la hora de estudiar la pervivencia de la tradición poético-musical renacentista a través del *FMT*, he seguido la pista de las concordancias literarias. Aunque se trate de una perspectiva parcial, ya que el mismo tipo melódico puede ser utilizado para entonar textos diferentes, es una vía para comprobar que eventuales concordancias en el perfil melódico no constituyan solo una casualidad. He empezado por revisar el repertorio de noventa y siete “romances viejos” renacentistas en castellano con música, preservados en cancioneros manuscritos, colecciones impresas de música vocal, colecciones de música instrumental y tratados teóricos publicados o copiados entre ca. 1480 y ca. 1580.<sup>16</sup> A continuación, he buscado concordancias literarias entre los romances renacentistas y los romances recogidos en el *FMT*, limitándome en un principio a los íncipits, ya que esta es la única tipología de búsqueda textual masiva que es posible realizar actualmente en la base de datos del *FMT*, teniendo en cuenta posibles variantes lexicales, ortográficas y sintácticas.<sup>17</sup> Finalmente, he llevado a cabo una comparación

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>14</sup> Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, “The Spanish and the Sephardic romances: Musical links”, *Ethnomusicology*, 32/2 (1988), pp. 1-37.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>16</sup> Para elaborar el listado de romances puestos en música me he basado en Jineen E. Krogstad, “Cancionero poetry and its musical sources” (tesis doctoral PhD., University of Illinois, 1984), pp. 113-154.

<sup>17</sup> De la mayor parte de piezas catalogadas en el *FMT* se pueden hacer búsquedas automatizadas solo por el íncipit del texto literario, aunque las melodías y textos completos

entre la versión renacentista y la de tradición oral, buscando semejanzas en las melodías. Con este procedimiento he conseguido identificar siete romances renacentistas puestos en música cuyos íncipits literarios tienen concordancias con romances recogidos en el *FMT*: el *Romance del conde Claros* (o *Media noche era por filo*)<sup>18</sup>, *Por mayo era, por mayo*<sup>19</sup> *Paseábase el rey moro*<sup>20</sup>, *Camino de Santiago*<sup>21</sup>, *La mañana de San Juan*, *Quién hubiese tal ventura, y Retraída está la infanta*.<sup>22</sup> Analizaré a continuación varios de estos casos, deteniéndome especialmente en los dos primeros.

### 1. *Romance del conde Claros (Media noche era por filo)*

El *Romance del conde Claros*, en el que se narra el amor ilícito entre el conde Claros de Montalbán y la infanta Claraniña, hija de Carlomagno, es uno de los que mayor pervivencia ha tenido en las tradiciones orales de España, Portugal, América Latina y las comunidades sefardíes.<sup>23</sup> Este romance tiene diferentes variantes textuales, finales y desenlaces basados en siete módulos narrativos que a partir del siglo XVI se unen y combinan de manera diversa: *Conde Claros insomne* (después de una noche insomne por amor, el conde Claros se viste y sale a la calle); *Conde Claros y la infanta* (el conde seduce a Claraniña y los dos se acuestan; un cazador los delata al rey);

---

de cada pieza pueden verse en formato imagen. En 2019 comenzaron a introducirse en la base de datos textos completos de algunas piezas del *FMT*, por ejemplo en una selección de canciones infantiles de Andalucía transcritas por el colaborador Juan Albacete.

- 18 Madrid, Real Biblioteca, II-1335, “Cancionero Musical de Palacio” (E-Mp II-1335), 77v-78r; Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca: Matías Gast, 1577), pp. 342 y 346.
- 19 E-Mp II-1335, 56v-57r.
- 20 Luis de Narváez, *Los seys libros del delphín de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538), 66r-66v; Diego Pisador, *Libro de música de vihuela* (Salamanca: el autor, 1552), 5v-6r; Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554), 163v; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557), 56r.
- 21 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. M. 454, “Cancionero Musical de Barcelona” (E-Bbc 454), 181v.
- 22 Las dos primeras piezas en Pisador, *Libro de música de vihuela*, 5r-5v; y la tercera, en Salinas, *De musica libri septem*, p. 346.
- 23 Véase Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz, *Judeo-Spanish ballads from oral tradition. III. Carolingian ballads (2): Conde Claros* (Newark: Juan de la Cuesta, 2008).

*Conde Claros preso* (el conde es aprisionado por haber seducido a la infanta y esta consigue que se le perdone la vida); *Conde Claros y el emperador* (el conde Claros pide la mano de la infanta al emperador, que se la niega); *Conde Claros degollado* (el conde es ejecutado, la infanta muere por el dolor y los dos son sepultados juntos); *La huida a Montalbán* (Oliveros y Roldán ayudan al conde para que huya con la infanta a Montalbán e interceden por ellos ante el emperador); y *Conde Claros en hábito de fraile* (el conde se disfraza de fraile para visitar a la infanta en prisión, escuchar su confesión y liberarla).<sup>24</sup> Otros investigadores señalan que, en realidad, es posible agrupar los romances del conde Claros en cuatro versiones principales que habrían sido transmitidas de forma relativamente independiente;<sup>25</sup> sin embargo, para algunos autores el romance *Media noche era por filo*, publicado en el *Cancionero de romances*, sin fechar (Amberes, ca. 1545; en adelante: CR, sf)<sup>26</sup> habría constituido el núcleo originador de la serie.<sup>27</sup>

La versión musical más antigua que se conoce del *Romance del conde Claros* es la de Juan del Encina (1468-ca. 1529/30), copiada en el *Cancionero Musical de Palacio* (E-Mp II-1335, 77v-78r). Encina pone en música el fragmento del romance conocido como *Conde Claros preso*, que empieza con los versos “Pésame de vos el Conde / porque vos mandan matar”, que Hernando del Castillo incluyó en la primera edición del *Cancionero general* (1511).<sup>28</sup> Además, el íncipit de esta versión del romance está citado en un juego trovado de Jerónimo del Pinar (finales del siglo xv), también publicado por primera vez en el *Cancionero general* de 1511.<sup>29</sup> Tal y como es habitual en los romances cantados de la época, la melodía de Encina se divide en cuatro secciones, cada una de ellas basada en un verso octosílabo (véase Ejemplo 14.1).<sup>30</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>25</sup> Véase Diego Catalán, *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo general-descriptivo, 1.a* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984), pp. 44-51; Judith Seeger, “The curious case of Conde Claros: A ballad in four traditions”, *Journal of Hispanic Philology*, 12 (1988), pp. 221-237.

<sup>26</sup> *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto* (Amberes: Martín Nucio, sf, ca. 1545), 85r-90v.

<sup>27</sup> Vicenç Beltran, “El romancero en la encrucijada: ‘Media noche era por filo’ y el Conde Claros de Montalbán”, en *Literatura medieval (hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, ed. Gaetano Lalomia (San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2018), pp. 59-84.

<sup>28</sup> Hernando (Fernando) del Castillo, *Cancionero general de muchos y diversos autores [...]* (Valencia: Cristóbal Kofman, 1511), 131r.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 183r-185r.

<sup>30</sup> Si no se indica lo contrario, todos los ejemplos musicales incluidos en este trabajo son ediciones y elaboraciones del autor. A pesar de que a partir de los trabajos de Menéndez

Ejemplo 14.1. Juan del Encina, *Pésame de vos el Conde*, Tiple (E-Mp II-1335, 77v)

A  
[Tiple] Pé - sa - me de vos, el Con - de,  
8 B por - - - que vos man - - dan ma tar,  
15 C pues el ye - rro que bos he - zis - - tes  
22 D no fue mu - cho de cul - par.

En su tratado *De musica libri septem* (1577), Francisco de Salinas publicó otra melodía empleada para entonar la versión del *Romance del conde Claros* que empieza con el verso “Media noche era por filo”.<sup>31</sup> El texto integral de *Media noche era por filo* fue publicado por vez primera en el *Cancionero de romances* (sf) y consta de 412 versos que incluyen también el fragmento literario *Pésame de vos el Conde* puesto en música por Encina.<sup>32</sup> Esta melodía, que Salinas define como “cantus antcuissimus et simplicissimus”, era según él utilizada para cantar numerosos romances

Pidal en muchas ediciones y estudios se han presentado los romances en versos de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios octosílabos, en esta contribución se consideran los romances formados por versos de ocho sílabas con rima asonante en los versos pares. De hecho, el formato elegido es el que aparece en todas las fuentes literarias y musicales antiguas que he consultado y en muchas de las transcripciones recogidas en el FMT; además, considerando la estructura métrica del romance basada en octosílabos, resulta más clara la relación formal entre texto y música, tanto en los romances renacentistas como en los recogidos en el siglo xx. Sobre el formato métrico de los romances, véase Daniel Devoto, “Sobre la métrica de los romances según el «Romancero hispánico»”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévaux*, 4/1 (1979), pp. 5-50. Agradezco a la filóloga Ana Gómez Rabal sus sugerencias sobre estos aspectos.

<sup>31</sup> Salinas, *De musica libri septem*, p. 342. En su ejemplo, Salinas no utiliza los primeros dos versos de esta versión del romance, sino el tercero y el cuarto: “Conde Claros con amores / no podía reposar”.

<sup>32</sup> CR (sf), 85r-90v.

(“Ad quem cantum Hispani plurimos ex his, quos Romances vocant, enuntiare solent”).<sup>33</sup> En efecto, encaja perfectamente con el esquema armónico del *Romance del conde Claros* empleado por los músicos de la época para escribir e improvisar diferencias.<sup>34</sup> En este caso, el mismo inciso melódico sirve para entonar cada verso del romance (véase Ejemplo 14.2):

Ejemplo 14.2. Melodía del *Romance del conde Claros* según Salinas, *De musica libri septem*, p. 346<sup>35</sup>

El resultado es musicalmente bastante monótono y algunos investigadores, como Sage o Lawrence, niegan que esta melodía fuera la original y afirman que se trataría solamente de un inciso inicial.<sup>36</sup> Otros autores, como Pedrell o Pope, opinan que justamente debido a su sencillez y redundancia, esta era la melodía empleada en la tradición oral, mientras que el tema de Juan del Encina sería el producto artístico de un músico culto.<sup>37</sup> Parece evidente que Juan Bermudo se refería a esta misma melodía al considerar con desprecio el “canto de Conde Claros, tañido en guitarra, aunque sea destemplada” como la música más apta para “contentar oídos, o por mejor decir orejas de pueblo”.<sup>38</sup>

33 Salinas, *De musica libri septem*, pp. 342 y 346.

<sup>34</sup> Giuseppe Fiorentino, "Discantar sobre Conde Claros. Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad", *Acta Lauris*, 2 (2015), pp. 59-87.

35 Sobre la transcripción de la melodía de Salinas, véase Armistead, Silverman & Katz, *Judeo-Spanish ballads*, pp. 307-326 y Fiorentino, “Discantar sobre Conde Claros”, pp. 60-65.

<sup>36</sup> Deborah Lawrence, "Spain's Conde Claros: From popular song to harmonic formula", *Journal of Musicological Research*, 30/1 (2011), pp. 46-65.

37 Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, 4 vols. (Valls: Eduardo Castells), 1919-1922, vol. 1, p. 68; Isabel Pope, "Notas sobre la melodía del *Conde Claros*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3/4 (1953), pp. 395-402.

<sup>38</sup> Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), 3v.

En la base de datos del *FMT* se encuentran actualmente al menos dos versiones de *Media noche era por filo*: la primera (M53-027), de 152 versos, fue recogida en Val de San Lorenzo (León) en 1951 por Manuel García Matos; la segunda (M65-116, con el íncipit “Media noche va por hilo”), de 116 versos, fue recogida por el mismo investigador en 1961 en el pueblo zamorano de Arrabalde. Mientras el texto de *Media noche era por filo* de la época renacentista está construido sobre los módulos narrativos *Conde Claros insomne* + *Conde Claros y la infanta* + *Conde Claros preso*, en las versiones de tradición oral cambia el final, que es construido sobre el módulo *Conde Claros en hábito de fraile*. La secuencia narrativa *Conde Claros en hábito de fraile* fue publicada por primera vez como final del romance *A caza va el emperador* en la segunda edición del *Cancionero de romances* de 1550.<sup>39</sup> El módulo *Conde Claros en hábito de fraile*, a veces precedido por *Conde Claros y la infanta*, ha pervivido autónomamente en la tradición oral bajo diferentes títulos, como *La infanta seducida*, *La princesa acusada*, *Romance de Lisarda* (o de *Elisarda* o de *Griselda*), títulos que destacan la

**Tabla 14.1. Versiones de *Conde Claros en hábito de fraile* recogidas en el *FMT***

Íncipit literario	Signatura de la pieza	Lugar de recopilación	Año
Elisarda se pasea	M63-021	Ugíjar (Granada)	1960
Lisarda se paseaba	C10-111	Badajoz	1945
Lisarda se paseaba	M18-155	Almagro (Ciudad Real)	1947
Lisarda se paseaba	M37-193	Cuevas del Valle (Ávila)	1949
Lisarda se paseaba	M41-072	Mijares (Ávila)	1950
Lisarda se paseaba	Z1931 Gil-077	Santiago de Alcántara (Cáceres)	1931
Paseaba la Lisarda	C02-33	Salamanca	1945
Paseaba la Lisarda	M06-08	Madrid	1945
Paseábase Lisarda	Z1932 Schindler-054	Arenas de San Pedro (Ávila)	1932
Paseándose Lisarda	M61-165	Serranillos (Ávila)	1959
Se paseaba Criselda	C12-010	Arroyo de la Luz (Cáceres)	1946
Se paseaba Griselda	Lomax-T694Ro3	Cáceres	1952
Se paseaba Griselda	Z1932 Schindler-232	Arroyo de la Luz (Cáceres)	1932
Se paseaba Lisarda	C12-011	Oliva de Mérida (Mérida)	1946
Ya sale la princesa	ARMPG-Boo8-005-0228	Alcazarquivir (Marruecos)	—
Ya se sale la princesa	ARMPG-Boo5-005-0223	Larache (Marruecos)	—

<sup>39</sup> *Cancionero de romances [...] nuevamente corregido, añadido y emendado* (Amberes: Martín Nucio, 1550); en adelante: CR (1550).

importancia de la protagonista femenina en lugar de la figura del Conde. En la base de datos del *FMT* se recogen actualmente diecisésis versiones con música de este “*spin-off*” del *Conde Claros* (véase Tabla 14.1).

En las dos versiones de *Media noche era por filo* conservadas en el *FMT*, se observa que el íncipit literario es similar al del romance antiguo, aunque el protagonista pasa a llamarse “Don Carlos” en los textos de tradición oral (véase Tabla 14.2).

**Tabla 14.2.** *Media noche era por filo*, íncipits literarios en *CR (sf)*, *FMT*, *M53-027* y *FMT*, *M65-116*

<i>CR (sf), vv. 1-4</i>	<i>M53-027, vv. 1-4</i>	<i>M65-116, vv. 1-4</i>
Media noche era por filo, los gallos querían cantar, conde Claros con amores no podía reposar.	Media noche era <sup>1</sup> por filo, los gallos quieren cantar y <sup>2</sup> don Carlos con amores no podía sosegar.	Media noche va por hilo, los gallos quieren cantar y don Carlos que de amores no podía descansar.

<sup>1</sup> En otra cuartilla mecanografiada del texto se lee “va” en lugar de “era”.

<sup>2</sup> En otra cuartilla mecanografiada del texto se lee “que” en lugar de “y”.

Como se puede apreciar en las tablas 14.3 y 14.4, el texto de *M53-027* es particularmente fiel a la versión renacentista no solo en el íncipit, sino también en otros momentos destacados de la narración, como el pasaje en el que se viste el conde Claros o el cortejo de Claraniña (“Galanzuca” en las versiones de tradición oral).

**Tabla 14.3.** Pasaje en el que se viste el conde Claros según *CR (sf)* y *FMT*, *M53-027*

<i>CR (sf), vv. 15-32</i>		<i>M53-027, vv. 5-18</i>
-Levanta mi camarero, dame vestir y calzar. Presto estaba el camarero para avérselo de dar, dierales calças de grana, borzeguís de cordován [...]	15	Aprisa pide el vestir, aprisa pide el calzar, por aprisa que lo pide, más aprisa se lo dan. Dábanle medias de seda, zapato de cordobán, sombbrero de tres candiles, para pintar más galán.
Tráele un rico caballo que en la corte no ay su par,	20 27	10 Mandara herrar el caballo al rubio, que no el rubial,

que la silla con el freno bien valían una ciudad, con trescientos cascabeles alrededor del petral.	30	las herraduras de acero, los clavos de pedernal, con doscientos cascabeles colgados de su petral.	15
---	----	--	----

Tabla 14.4. Cortejo entre el conde Claros y la infanta según CR (sf) y FMT, M53-027

CR (sf), vv. 53-60	M53-027, vv. 27-30
-Conde Claros, conde Claros, el señor de Montalván, cómo aveys hermoso cuerpo 55 para con moros lidiar. Respondiera el conde Claros, tal respuesta le fue a dar, -Mi cuerpo tengo, señora, para con damas holgar. 60	-¡Qué cuerpo llevas, Carlos, para con moros pelear! -Mejor lo llevo, señora, para con damas me holgar. 30

También los episodios finales de las dos versiones orales correspondientes al segmento narrativo de *Conde Claros en hábito de fraile* tienen concordancias evidentes con la versión de *A caza va el emperador* publicada en CR (1550). Por ejemplo, el “paje” al que la infanta encarga llevar una carta al conde Claros se convierte en un “pajecito” en M65-116 y en un “pajarcillo” en M53-027. Se observa, por tanto, cómo un gradual cambio léxico en la transmisión oral da origen a un episodio de realismo mágico, en el que aparece un pájaro capaz de hablar y de llevar una carta al conde Claros (véase Tabla 14.5).

Tabla 14.5. La infanta escribe al conde Claros, según CR (1550), FMT, M65-116 y FMT, M53-027

A caza va el emperador CR (1550), vv. 63-70	M65-116, vv. 41-48	M53-027, vv. 77-84
-Mas si ay aquí alguno que aya comido mi pan, que me llevase una carta a don Claros de Montalbán. 65 Allí habló un page suyo, tal respuesta le fue a dar: -Escrividla vos Señora, que yo se la iré a llevar. 70	-¿No hay por ahí un pajecito de estos que comen mi pan, para escribirle una carta a Carlos de Montalvar? Respondía un primo suyo 45 que no la quería mal: -Tu escríbele lo que quieras, que el pajecito aquí está.	-¡Quién tuviera un pajarcillo de los que suelen volar, para escribirle una carta a Carlos de Montealvar! 80 Apenas lo hubiera dicho el pajarcillo allí está. -Escríbalala la señora, que yo se la iré a llevar.

Como ocurre en el caso de los romances más antiguos, el texto de *Media noche era por filo* ha pervivido en la tradición oral asociado a numerosas melodías. Israel Katz pudo analizar cuatro ejemplos procedentes de Castilla, Asturias, las Islas Baleares y las Islas Azores cuyos tipos melódicos no tienen relación entre sí ni tampoco con las dos melodías renacentistas antes mencionadas.<sup>40</sup> Por otro lado, Marius Schneider consiguió encontrar analogías entre la melodía de la versión de Juan del Encina (*Pésame de vos, el Conde*) y el perfil melódico de una melodía usada en Galicia para cantar el romance *Mi abuelo tenía un huerto* (o *El vendedor de nabos*).<sup>41</sup>

**Ejemplo 14.3. *Media noche va por hilo* (FMT, M65-116)**

A

a b

Me - dia - no - che va por hi - lo, los ga - llos quie - ren can - tar

B

c d

y don Car - los que de\_a - mo-res no po-dí - a des-can - sar.

La melodía de *FMT, M65-116* (Ejemplo 14.3) consta de dos frases principales, cada una de ellas formada por dos semifrases que corresponden a dos versos. Se trata de una estructura análoga a la de los romances renacentistas, aunque en este caso no ha sido posible trazar analogías con el perfil melódico de las dos melodías empleadas en el Renacimiento.

**Ejemplo 14.4. *Media noche era por filo* (FMT, M53-027)**

A

a (1,3) b (2,4)

Me - dia no-che\_e - ra por fi - lo, los ga - llos quie - ren can - tar  
y don Car - los con a - mo-res no po - dí - a so - se - gar.

<sup>40</sup> Armistead, Silverman & Katz, *Judeo-Spanish ballads*, pp. 293-334.

<sup>41</sup> Schneider, “¿Existen elementos?”, p. 179 y ejemplos 7a-7d.

La melodía de *FMT*, M53-027 (Ejemplo 14.4) consta de una frase principal que, a su vez, se divide en dos semifrases, cada una de las cuales corresponde a un verso octosílabo, y también parece alejarse de las dos melodías renacentistas. Sin embargo, si la comparamos con las dos primeras frases musicales de *Pésame de vos el conde* de Juan del Encina (Ejemplo 14.5), es evidente que estas dos versiones musicales del *Romance del conde Claros* comparten un perfil melódico parecido, a pesar de las diferencias en modalidad, ritmo, metro y estructura.<sup>42</sup>

**Ejemplo 14.5. Comparación entre perfiles melódicos de *Pésame de vos el conde* (E-Mp II-1335, 77v, Tiple) y *Media noche era por filo* (M53-027)**

Hay una pequeña, pero muy significativa diferencia en la nota inicial, que determina las características modales de ambas melodías: la pieza de Encina se basa en un modo protus en re con cadencia final sobre la *repercussio* (la); la pieza de la Misión M53 está en modo de la menor, empieza con la dominante (mi) y termina con la tónica (la). Este cambio podría explicarse con el peso de la nota final (la), que tiende a convertirse en tónica de la melodía en M53-027, determinando así un cambio en el íncipit según una sensibilidad tonal. De todas formas, explicar esta diferencia desde el punto de vista “evolutivo”, como intentó hacer Schneider, no tiene mucho sentido, sobre todo considerando que la teoría del tipo melódico único y su posterior diversificación en el espacio y en el tiempo ha sido cuestionada por estudios etnomusicológicos más recientes.<sup>43</sup>

42 Para comparar los perfiles melódicos, me he basado en el sistema de reducción y notación utilizado en Etzion y Weich-Shahak, “The Spanish and the Sephardic romances”, pp. 1-37.

43 Véase Manzano Alonso, “La música de los romances”, p. 198.

## 2. Romance *El prisionero* (o *Por mayo era, por mayo*)

En el romance *El prisionero*, el protagonista anónimo describe en primera persona la llegada del mes de mayo y el rebrotar de la naturaleza y de las pasiones amorosas, que tristemente contrastan con su condición de preso en una oscura cárcel, condición que se ha vuelto más dura desde que perdió el único contacto con el mundo exterior: un pajarito que con su canto le informaba de la llegada del amanecer y que un ballestero ha matado. Del texto de este romance existen cinco versiones principales anteriores a 1550 (véase Tabla 14.6). La más antigua, puesta en música por un autor anónimo, se recoge en el Cancionero Musical de Palacio (E-Mp II-1335, 56v-57r). Hay otra versión de extensión parecida, en la que se explica al final el plan de huida del prisionero, que fue glosada por Alfonso Pérez y publicada en la *Guirlanda esmaltada de galanes* (ca. 1513).<sup>44</sup> En la primera edición del *Cancionero general* (CG, 1511, 136r-136v), Hernando del Castillo publicó una versión truncada del citado texto, seguida por una glosa de Nicolás Núñez y, a partir de la edición de 1514, añadió otra versión reducida del texto, glosada por Garci Sánchez de Badajoz.<sup>45</sup> Martín Nucio incorporó esta última versión al *Cancionero de romances* (CR, sf, 251r) y a la reedición de 1550 de la misma obra, pero en este caso añadiendo trece versos en los que se describe el plan de huida del prisionero y el final de la historia (CR, 1550, 265r-266r).

El romance *El prisionero* ha pervivido en las tradiciones orales de España, Portugal y de las comunidades sefardíes. Sin embargo, como ha subrayado Sandra Robertson, “de las versiones modernas publicadas de *El prisionero* y de las también inéditas que se guardan en los archivos Menéndez Pidal, solamente una cuarta parte se han mantenido íntegras, conservando la estructura entera”.<sup>46</sup> Como afirma Diego Catalán, ‘por lo

44 Juan Fernández de Costantina, *Cancionero llamado Guirnalda esmaltada de galanes* [Sevilla: Jacobo Cromberger, ca. 1513]; edición de Raymond Foulché-Delbosc: *Cancionero de Juan Fernández de Costantina* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1914), pp. 15-16.

45 Hernando del Castillo, *Cancionero general de muchos y diversos autores [...] otra vez impreso, emendado y corregido por el mismo autor con adicción de muchas y muy escogidas obras* (Valencia: Jorge Costilla, 1514), 118v. En la *Comedia Thebayda* de 1520 hay una glosa del romance basada en una versión que coincide con la glosada por Garci Sánchez, pero sin el segundo verso; véase José Luis Canet Vallés, ed., *La comedia Thebayda* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003), pp. 234-235.

46 Sandra Robertson, “La canción de ‘El prisionero’ en la tradición gitano-andaluza”, en *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero* (Sevilla - Puerto de Santa María, Cádiz, 23-26 de junio de 1987), ed. Pedro M. Piñero et al. (Cádiz: Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989), pp. 609-616.

Tabla 14.6. Versiones de *El prisionero* en E-Mp II-1335, *Guirlanda esmaltada*, CG (1511, 1514) y CR (sf)

E-Mp II-1335, 56v-57r <sup>1</sup>	<i>Guirlanda esmaltada</i> (ca. 1513)
<p>Por mayo era, por mayo, quando faze las calores, quando dueñas i donzelllas todas andan con amores, quando los qu'están penados      5 van servir a sus amores, cavalleros y escuderos van servir a sus señores, sino yo, triste cuitado, que yago en estas prisiones,      10 que non sé quándo es de día nin sé quándo es de noche, syno por una paxarilla que me cantava al alvor. Matómela un vallestero,      15 ¡de Dios aya el galardón! Las barbas de la mi cara, çíñolas en rrededor, cabellos de mi cabeza, me allegan al corbezón; de noche los he por cama      20 i de día por cobertor.</p>	<p>Por el mes era de mayo, quando haze las calores, quando los enamorados van a servir sus amores, sino yo triste cuytado      5 que bivo en estas prisiones, que ni sé cuándo es de día ni quando las noches son, pues murió la paxarica que me cantava al alvor,      10 me la mató un balletero, de Dios aya el gallardón. Cabellos de mi cabeça cíngolos en derredor, escrevir quiero una carta      15 a mi hermana la mayor, que me embíe un empanada no de truchas ni salmón, mas de una lima sorda y de un pico cavador:      20 la lima es para los hierros, el pico para la torre.</p>
CG (1511), 136r-136v; CG (1514), 11v	CG (1514), 118v; CR (sf), 251r
<p>Que por mayo era, por mayo, quando los calores son, quando los enamorados van servir a sus amores, sino yo triste mezquino,      5 que yago en estas prisiones, que ni sé quándo es de día, ni menos quándo es de noche, sino por una avezilla que me cantava al alvor,      10 matómela un balletero, déle Dios mal galardón.</p>	<p>Por el mes era de mayo, quando haze la calor, quando canta la calandra y responde el ruyseñor, quando los enamorados      5 van a servir al amor, sino yo, triste cuytado, que bivo en esta prisión, que ni sé quándo es de día ni quándo las noches son,      10 sino por una avezilla que me cantava al alvor, matómela un vallestero déle Dios mal galardón.</p>

<sup>1</sup> El texto que presento de esta versión es el reordenado y reconstruido por José Romeu Figueras en *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-2. Cancionero Musical de Palacio (siglos xv-xvi). Volumen 3-B*, Monumentos de la Música Española, 14-2 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas –CSIC–, 1965), p. 289.

general, la tradición oral de los siglos xix y xx ha preferido, como los mejores glosadores de fines del siglo xv, reducir el romance a su núcleo más lírico”, elaborando principalmente los motivos de la descripción de la estación primaveral y sus efectos en la naturaleza y la sociedad.<sup>47</sup> De hecho, muy a menudo el romance ha sido reducido a pocos versos centrados en la descripción de la primavera, contaminándose en algunos casos con las tradiciones del “cantar de mayo” o de las “mayas”.<sup>48</sup> En otros casos, el texto de *El prisionero* se ha fundido con los de otros romances, como los de *Gerineldo*, *Fontefrida*, *Bernardo del Carpio* o el de *La condesita*, teniendo a menudo la función de prólogo lírico centrado en la descripción de la primavera.<sup>49</sup>

Efectivamente, de las trece versiones de *El prisionero* que actualmente se recogen en la base de datos del FMT (véase Tabla 14.7), ocho tienen un texto de solo cuatro versos que, además de mencionar “las calores” de mayo, describen sus efectos en la naturaleza (M02-258, M08-497, M08-513, M08-514, M08-560, M36-03, M39-1249) o en los enamorados (M08-537), temas presentes también en los textos renacentistas. El prisionero protagonista del romance es mencionado solamente en dos ocasiones; en una de ellas no es un varón, sino una “hermosa princesa” (C47-032);<sup>50</sup> en el segundo caso (M63-104), se produce una contaminación (vv. 1-10) y una fusión (vv. 11-14) entre el romance de *El prisionero* y *Gerineldo*, ya que el

- <sup>47</sup> Diego Catalán, “Hallazgo de una poesía marginada: el romancero de tradición oral”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, (México D.F.: Colegio de México, 1992), pp. 53-94, especialmente pp. 91-92.
- <sup>48</sup> Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. 2, p. 381; William J. Entwistle, “The prisoner in May”, *Comparative Literature Studies*, 1 (1941), pp. 8-11; Donald McGrady, “Misterio y tradición en el romance del prisionero”, en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (Barcelona: Promoción y Publicaciones Universitarias, 1992), pp. 273-282.
- <sup>49</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, “El romance de *El prisionero*”, en *Estudios sobre la poesía del siglo xv* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013), p. 265; Ruth House Webber, “Ballad openings: Narrative and formal function”, en *El romancero hoy: poética. 2º Coloquio Internacional. University of California, Davis*, ed. Diego Catalán y Samuel G. Armistead (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979), pp. 55-64; Robertson, “La canción de ‘El prisionero’”, pp. 609-616; José Manuel Pedrosa, “Tradiciones orales y escritas del romance de *El prisionero*: de la canción de *La audiencia* a la poesía de Rafael Alberti, Justo Alejo y Antonino Burgos”, *ELO. Estudios de Literatura Oral*, 7-8 (2001-2002), pp. 231-244.
- <sup>50</sup> La figura femenina de la prisionera aparece en otras versiones del romance; véase Ray Luna Rodríguez, “Tres calas sobre el romance de *El prisionero*”, *Letras*, 55 (2011), pp. 49-66.

Tabla 14.7. Versiones de *El prisionero* recogidas en el FMT

Título y texto	ID pieza	Lugar	Año
<i>En mayo, mayo [sic]<sup>1</sup></i> En mayo y en mayo era cuando <i>lah reciah calore,</i> <i>loh</i> toritos están <i>bravo</i> <i>loh cabayoh, corredore,</i> las uvas están en <i>cierne</i> <i>loh</i> trigos en <i>granacione;</i> <i>lah</i> mocitas están <i>pálida,</i> metidas entre <i>las flore.</i> [...]	Z1931 Gil-147	Villanueva de la Serena (Badajoz)	1931
<i>El prisionero<sup>2</sup></i> En mayo y en mayo era cuando las recias <i>calore,</i> <i>loh</i> toritos <i>eztán bravoh,</i> los <i>cabayoh corredore,</i> las uvas <i>eztán en ciernelh,</i> <i>loz</i> trigos en <i>granacione,</i> <i>lah</i> niñas <i>eztán pálidah</i> metidas entre <i>lah flore.</i> [...]	C12-055 C10-092	Badajoz / Villanueva de la Serena	1940 1945
<i>Mes de mayo (romancillo)</i> ( <i>El prisionero</i> , añadido posteriormente) Mes de mayo, mes de mayo, mes de las grandes calores, cuando las cebadas granan y los trigos echan flores.	M02-258	Las Navas de Buitrago (Madrid)	1944
<i>El mayo</i> ( <i>El prisionero, romance</i> , añadido posteriormente) Mes de mayo, mes de mayo, cuando las fuertes calores, cuando las cebadas granan y los trigos echan flores.	M08-497	Valdetorres de Jarama (Madrid)	1945

<sup>1</sup> Esta versión se incluye en el FMT a partir de la publicación original en Bonifacio Gil García, *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, 2 vols. (Badajoz: Diputación Provincial. Centro de Estudios Extremeños, 1931, 1956), vol. 1 (1931), pp. 67 (música) y 76 (texto). Bonifacio Gil presentó los versos octosílabos agrupados de dos en dos.

<sup>2</sup> El texto de esta pieza se transcribe a partir de la versión manuscrita copiada en una cuartilla en FMT, C10-092, <https://musicatradicional.eu/piece/25320>. Las cursivas son editoriales.

<i>El mayo</i> ( <i>El prisionero, romance, añadido posteriormente</i> ) Mes de mayo, mes de mayo, mes de las fuertes calores, cuando las cebadas granan y los trigos echan flores.	Mo8-513	Algete (Madrid)	1945
<i>Otra versión del mayo</i> ( <i>El prisionero, romance, añadido posteriormente</i> ) Mes de mayo, mes de mayo cuando las recias calores, cuando las cebadas granan y los trigos echan flores.	Mo8-514	Algete (Madrid)	1945
<i>El mayo</i> ( <i>El prisionero, mayo, añadido posteriormente</i> ) Mes de mayo, mes de mayo, cuando las fuertes calores, cuando los enamorados regalan a sus amores.	Mo8-537	Daganzo de Arriba (Madrid)	1945
<i>El mayo de Marchamalo</i> Mes de mayo, mes de abril, mes de las recias calores, cuando las cebadas granan y los trigos echan flores.	Mo8-560	Valdeavero (Madrid) y Marchamalo (Guadalajara)	1945
[ <i>Mes de mayo, mes de mayo</i> ] Mes de mayo, mes de mayo, cuando las fuertes calores, cuando las cebadas granan, las garrobas echan flores.	M36-03	Cantalejo (Segovia)	1949
<i>Gerineldo</i> (entre interrogantes añadidos por otra mano) Mes de mayo, mes de mayo, mes de las recias calores, cuando la cebá [sic] se cría y el trigo echa colores.	M39-1249	Chiclana (Cádiz)	1949
<i>Mes de mayo, mes de mayo</i> Mes de mayo, mes de mayo, cuando las fuertes calores, cuando los triguillos brotan, las cebás [sic] toman colores, hay una hermosa princesa que está metida en prisones.	C47-032	Mengíbar (Jaén)	1950

[ <i>Gerineldo</i> ] otra versión	M63-104	Órgiva (Granada)	1960
[Mes de mayo, mes de mayo] <sup>3</sup> , cuando las fiebres calores, cuando la cebá [sic] se trilla y el trigo toma colores, cuando los enamorados regalan a sus amores. Unos les regalan lirios y otros les regalan flores y yo, triste Gerineldo, metido en estas prisiones.      5 Gerineldo, Gerineldo, el mozo galán florido, quién te cogiera esta noche tres horas en mi alberido [sic].	5 10		

<sup>3</sup> He reconstruido el primer verso del romance, que falta en la transcripción original.

prisionero —que, como en las versiones renacentistas, habla en primera persona—, es el propio Gerineldo.<sup>51</sup> La contaminación entre *El prisionero* y *Gerineldo* es bastante común en Andalucía<sup>52</sup> y esto explicaría que la versión recogida en Chiclana de la Frontera (M39-1249), en la que no se menciona a Gerineldo ni al prisionero, tenga como título “Gerineldo” (en la ficha de este romance, el título fue puesto entre signos de interrogación por una mano posterior a la original).

Tanto en la versión recogida en Villanueva de la Serena en 1931 (Z1931 Gil-147), como en la versión recogida dos veces en Badajoz (C12-055 y C10-092) en un intervalo de cinco años (1940 y 1945), *El prisionero* es utilizado como introducción al romance *El pastor desgraciado, de amores correspondido*.<sup>53</sup> Sin embargo, en las fichas relativas a C12-055 y C10-092, Bonifacio Gil, que recogió esta pieza, quiso separar la introducción de *El prisionero* del resto del romance, del que prescindió porque trataba en su opinión “de un asunto distinto”.

<sup>51</sup> Sin embargo, no faltan versiones recogidas en la península ibérica particularmente fieles a *El prisionero* renacentista. Véase, por ejemplo, José de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, 2 vols. (Santander: Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1933), vol. 2, pp. 77-78; Manuel Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales* (Barcelona: E. Verdaguer: 1882), p. 211.

<sup>52</sup> Compárese, por ejemplo, el texto de *FMT*, M63-104 con las versiones recogidas en Cádiz, Arcos de la Frontera y Algarrobo publicadas en Robertson, “La canción de ‘El prisionero’”, pp. 613-615 y pp. 609-616.

<sup>53</sup> Para otras versiones de este romance recogidas en el *FMT*, véanse las piezas M37-071, M33-141 y C58-045.

En casi todas las versiones de *El prisionero* en el FMT recogidas en la provincia de Madrid (Mo8-497, Mo8-513, Mo8-514, Mo8-560), el romance es titulado *El mayo*, lo que confirma que en estos casos el texto ha perdido su carácter narrativo y se canta en función de una tradición relacionada con el “cantar de mayo” o “los mayos”. También en estos casos, como en el C12-055, el título *El prisionero* fue añadido posteriormente a las fichas originales de cada romance. Otras expresiones apuntadas en las fichas, como “no recuerda más texto” (C12-055), “no recuerda más” (M63-104), “no supieron seguir el romance” (Mo2-258), indican que los recopiladores eran conscientes de que les estaban transmitiendo versiones sin desarrollo narrativo de *El prisionero*, cuya brevedad atribuyeron a la falta de memoria de los informantes.

La versión musical anónima de *El prisionero* copiada en el Cancionero Musical de Palacio (56v-57r) tiene una estructura dividida en cuatro frases ABA'B', que corresponden a cuatro versos del romance, más una sección conclusiva C en la que se repite el final del cuarto verso (véase Ejemplo 14.6). Esta versión, en modo *protus* en re, destaca también por las dos partes de tiple, ambas con un fuerte carácter melódico, que han sido transcritas en el mismo ejemplo. El compositor anónimo utilizó de manera efectiva recursos musicales sencillos que confieren gran unidad al romance: el Tiple 1 se limita a entonar escalas ascendentes-descendentes alrededor de la *repercussio* —nota la— (secciones B y B') o del cuarto grado sol (secciones A, A', C); el Tiple 2 se mueve principalmente por terceras paralelas bajo el Tiple 1 y las demás voces entonan intervalos predecibles y repetitivos, típicos del repertorio profano de la época.<sup>54</sup>

**Ejemplo 14.6. Anónimo, *Por mayo era*, Tiple 1 y Tiple 2 (E-Mp II-1335, 56v-57r)**

The image shows a musical score for two voices, Tiple 1 and Tiple 2, in common time with a key signature of one sharp. The music is divided into four sections, labeled A, A', B, and B' from left to right. The first section, A, starts with a treble clef and a sharp sign, followed by a bass clef. The lyrics are "Por ma - yo e - ra, por ma - - - - yo," with a fermata over the last note. The second section, A', continues with the same clefs and lyrics. The third section, B, begins with a bass clef and a sharp sign, followed by a treble clef. The lyrics are "Por ma - yo e - ra, por ma - - - - yo," with a fermata over the last note. The fourth section, B', continues with the same clefs and lyrics. The vocal parts are labeled "Tiple 1" and "Tiple 2". The music is written on five-line staves with various note heads and rests.

54 Véase Giuseppe Fiorentino, “Folía”. *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* (Kassel: Reichenberger, 2013).

8 B

Ti 1 quan - do fa - ze las ca - lo - - - - - res,  
Ti 2 8 quan - do fa - ze las ca - lo - - - - - res,

14 A'

Ti 1 quan - do due - ñas i don - ze - - - - llas,  
Ti 2 8 quan - do due - ñas i don - - ze - - - - llas,

21 B'

Ti 1 to - das an - dan con a - mo - - - - - res,  
Ti 2 8 to - das an - dan con a mo - - - - - res,

28 C

Ti 1 con a - mo - - - - - res.  
Ti 2 8 con a - mo - - - - - res.

Etzion y Weich-Shahak compararon el Tiple 1 de este romance con dos versiones de *El prisionero* recogidas en la tradición sefardí y no encontraron semejanzas evidentes, aunque reconocieron ciertas analogías en la estructura subyacente (el carácter repetitivo y la recurrencia del material musical) y en algunos pequeños incisos melódicos.<sup>55</sup> Las versiones musicales de este romance recogidas en la base de datos del FMT responden a diferentes estructuras formales y melódicas. Algunas, como las de M36-03, C12-055 y C10-092, son melodías utilizadas para entonar numerosas letras

55 Etzion y Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic romances", pp. 21-24.

de romances y no tienen elementos relevantes en común con la versión recogida en E-Mp II-1335.<sup>56</sup> A continuación, en lugar de buscar similitudes en la estructura de las melodías, me limitaré a analizar dos piezas, ambas recogidas por Manuel García Matos en 1944, que presentan analogías particularmente evidentes con la versión renacentista del romance (véanse ejemplos 14.7 y 14.8): *Mes de mayo, mes de mayo* (Mo2-258), copiada en Las Navas de Buitrago (Madrid) y *Mes de mayo, mes de abril* (Mo8-560), versión recogida en Valdeavero (Madrid) en 1944, aunque originaria de Marchamalo (Guadalajara).

**Ejemplo 14.7. *Mes de mayo, mes de mayo* (FMT, Mo2-258)**

A  
B  
C  
C  
— cuan-do las ce - ba-das gra - nan \_\_\_ y los tri - gos \_\_\_ e-chan flo res. \_\_\_

**Ejemplo 14.8. *Mes de mayo, mes de abril* (FMT, Mo8-560)**

A  
B  
A'  
C  
— lo - res, cuan-do las ce - ba-das gra - nan y los tri - gos e - chan flo - res.

<sup>56</sup> Según Antonio Granero Zaldívar, recopilador de la pieza FMT, M36-03, la melodía de esta era empleada para “muchas letrillas indistintamente”. La melodía de C12-055 y C10-092 era utilizada en Extremadura también para entonar el romance de *Los tres segadores* o de *La bastarda*: véase la pieza Z1931 Gil-093, recogida por Bonifacio Gil, y la versión publicada en Manuela Pozo Miranda, “Un romance dombenitense”, *Revista Caramanchos*, 12 (2011), pp. 38-39.

*Mes de mayo, mes de mayo* (FMT, M02-258) consta de cuatro secciones ABCC' correspondientes a otros tantos versos (véase Ejemplo 14.7). Esta melodía en re menor emplea el mismo material musical de la versión renacentista (escalas ascendentes y descendentes entre la tónica y la dominante); además, las secciones B, C y C' de M02-258 tienen una fuerte analogía con el perfil melódico del Tiple 1 de la versión renacentista (véase Ejemplo 14.9).

Ejemplo 14.9. Comparación de perfiles melódicos en *Por mayo era* (E-Mp II-1335, 56v-57r, Tiple 1) y *Mes de mayo, mes de mayo* (FMT, M02-258)

The image shows two staves of musical notation side-by-side. The left staff is labeled 'E-Mp II-1335 56v (Tiple 1)' and the right staff is labeled 'M02-258'. Both staves have four sections labeled A, A', B, B', C, and C' above them. The notation consists of vertical stems with dots indicating pitch and horizontal lines indicating duration. The first section, A, A', shows a descending scale from G to D. The second section, B, B', shows an ascending scale from D to G. The third section, C, shows a descending scale from G to D. The fourth section, C', shows an ascending scale from D to G. The notation uses a treble clef and a common time signature.

Más llamativa es la semejanza entre los perfiles de la melodía de *Mes de mayo, mes de abril* (FMT, M08-560) y el Tiple 2 de la versión copiada en E-Mp II-1335. Es evidente la analogía formal, ya que la versión de Mar-chamalo tiene una estructura ABA'C que es parecida a la forma ABA'B'C de la versión renacentista (véase Ejemplo 14.8). Además, como puede verse en el Ejemplo 14.10, en el que el perfil melódico de M08-560 ha sido transportado una quinta descendente para facilitar la comparación, las secciones A, B y C de *Mes de mayo, mes de abril* tienen el mismo perfil melódico de las secciones A', B' y C de *Por mayo era* (Tiple 2). La sección A' de *Mes de mayo, mes de abril* es aparentemente diferente de la sección A de la versión renacentista; sin embargo, en estas secciones ambas melodías se organizan alrededor de la sensible (do#) y de la tónica (re), moviéndose en forma de espejo la una con respecto a la otra y, por tanto, resultando paralelas desde el punto de vista estructural.

Ejemplo 14.10. Comparación de perfiles melódicos en *Por mayo era* (E-Mp II-1335, 56v-57r, Tiple 2) y *Mes de mayo, mes de abril* (FMT, M08-560)

The image displays two staves of musical notation side-by-side. The top staff is labeled 'E-Mp II-1335 57r (Tiple 2)' and the bottom staff is labeled 'M08-560'. Both staves begin with a treble clef and a common time signature. The top staff has two melodic profiles: 'A'' on the first half and 'B'' (B) on the second half. The bottom staff also has two melodic profiles: 'A' on the first half and 'B' on the second half. In the middle of the bottom staff, there is a transition from profile 'A' to profile 'C', indicated by a diamond-shaped diagram with arrows pointing from 'A' to 'C'.

### 3. Otras concordancias textuales

Muchos de los textos literarios de los romances renacentistas no han sobrevivido en las modernas tradiciones orales o han migrado total o parcialmente de un romance a otro.<sup>57</sup> Por esta razón, la búsqueda de pervivencias de la tradición poético-musical renacentista basada exclusivamente en los íncipits textuales puede llevar a resultados parciales o engañosos. Por ejemplo, en la base de datos del *FMT* existen varios romances que empiezan con el texto “Mes de mayo, mes de mayo” o “Mes de mayo, mes de abril”, además de los analizados anteriormente en relación a *El prisionero*. Uno de estos casos es el de las once versiones de *El quintado* o *El soldado recién casado que va a la guerra*, tema romancístico de origen más reciente y muy difundido en España.<sup>58</sup> Asimismo, el romance que empieza con el verso “Paseábase el rey moro”, recogido en el primer tercio del siglo xx por Kurt Schindler en Hoyocasero (Ávila) como “canto de danzantes” e

<sup>57</sup> Véase House, “Ballad openings”, p. 55.

<sup>58</sup> El romance *El quintado* comienza así en la versión M17-173 del *FMT*: “Mes de mayo, mes de mayo, / mes de mayo y primavera / cuando los quintos soldados / caminan para la guerra”.

incluido en la base de datos del *FMT* (Schindler-101/06), no está relacionado con el célebre romance de *La perdida de Alhama*, publicado en varios pliegos sueltos y romanceros a partir de CR (sf, 183v-184v) y puesto en música por Narváez, Pisador, Fuenllana o Venegas de Henestrosa, sino que es una variante del íncipit del *Romance del conde Olinos* (véase Tabla 14.8).<sup>59</sup>

Tabla 14.8. *Paseábase el rey moro* (vv. 1-8) en CR (sf), 183v y Schindler-101/06

<i>CR</i> (sf), 183v, vv. 1-8	<i>Schindler-101/06</i> , vv. 1-8
Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada, cartas le fueron venidas cómo Alhama era ganada, las cartas echó en el fuego y al mensajero matara. Echó mano a sus cabellos y las sus barbas mesaba. [...]	Paseábase el rey moro mañanita de San Juan, fue a dar agua a su caballo a las orillas del mar. 5 Mientras su caballo bebe, estudia un rico cantar y abajo nadan los peces y arriba van a brincar. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1941), item 101/6.

De la misma manera, el romance puesto en música por Alonso de Mondéjar y copiado en un manuscrito de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 454, 181v), que comienza con el verso “Camino de Santiago”, es aparentemente ajeno al *Romance de la pelegrina*, de idéntico íncipit, presente en ocho versiones dentro del *FMT* (véase en la Tabla 14.9 el inicio del texto de la versión M25-197, recogida por Magdalena Rodríguez Mata en Jabalquinto, Jaén), aunque en algunas variantes de *La pelegrina* el protagonista describe en primera persona su desesperación por haber perdido a su amada, tal y como ocurre en el texto renacentista.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Sobre el *Romance del conde Olinos*, muy difundido en la península ibérica y América, así como en las tradiciones sefardíes, véase William Entwistle, “El Conde Olinos”, *Revista de Filología Española*, 35 (1951), pp. 237-248; acerca del romance *Paseábase el rey moro* y sus fuentes, véase Pedro Correa, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, 2 vols. (Granada: Universidad de Granada, 1999), vol 1, pp. 357-367.

<sup>60</sup> Schindler, *Folk music*, ítem 113 y p. 104: “[...] Va mi pecho afligido, / preso y herido / por esos montes, / suspiros dio”. El íncipit “Camino de Santiago” es un verso de siete sílabas, mientras que los restantes versos del romance de Mondéjar son de ocho sílabas; los versos de *La pelegrina* tienen una extensión irregular de entre cinco y siete sílabas.

Tabla 14.9. *Camino de Santiago* (vv. 1-8) en E-Bbc 454 (181v) y FMT, M25-197

E-Bbc 454, 181v, vv. 1-8 <sup>1</sup>	FMT, M25-197, vv. 1-8
<p>Camino de Santiago, con más fe que devoción mi cuerpo solo se parte dexando su corazón. Mi cuerpo solo se parte [con más fe que devoción], sospiros lágrimas tristes, llevo por consolación. [...]</p>	<p>Camino de Santiago, con gran halago, mi pelegrina se me perdió. En los prados y flores, de mil amores mi pelegrina la encontré yo. [...]</p>

<sup>1</sup> Edición de Emilio Ros-Fábregas, “The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions”, 2 vols. (tesis doctoral, Ph.D. The City University of New York, 1992), vol. 2, p. 418.

En algunos casos, un verso puede estar presente como íncipit en varios romances sin que necesariamente haya habido un verdadero proceso de migración y contaminación entre repertorios, ya que muchos octosílabos tienen la función de “comodines” en la tradición oral. Es el caso de octosílabos como “La mañana de San Juan” o “Mañanita de San Juan”, que aparecen como primero o segundo verso en diferentes romances como el del conde Olinos, en canciones religiosas y en “sanjuanadas”. Por ejemplo, “La mañana de San Juan” aparece como íncipit en al menos veinte piezas recogidas en la base de datos del *FMT*. Sin embargo, solo una de ellas es un claro ejemplo de pervivencia de un fragmento de romance renacentista: se trata del *Romance del martirio de santa Catalina* o *La mañana de San Juan* (M34-245) recogido en 1948 por Ricardo Olmos en Vinaroz (Castellón), cuyos primeros versos proceden del íncipit del romance fronterizo *La pérdida de Antequera*, impreso repetidas veces en el siglo xvi y puesto en música por Diego Pisador.<sup>61</sup>

En ambos romances (véase Tabla 14.10) se describen los festejos relacionados con las fiestas populares del solsticio de verano, o sea la mañana de San Juan o ‘Ansara’ en hispano-árabe, fiesta celebrada tanto por los mu-

<sup>61</sup> Pisador, *Libro de música de vihuela*, 5r-5v. Sobre este romance y sus fuentes literarias, véase Correa, *Los romances fronterizos*, vol. 1, pp. 249-258; y Francisco López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los siglos de oro* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1956).

sulmanes como por los cristianos en la España medieval.<sup>62</sup> En las versiones renacentistas, la descripción del festejo de los musulmanes tiene una extensión de entre nueve y doce versos que introducen el tema de la perdida de Antequera narrado desde el punto de vista de los vencidos; en la versión de tradición oral, en cambio, solo hay dos versos con la descripción de los festejos para luego cambiar bruscamente de tema; además, el verso “Su padre era un perro moro” subraya la hostilidad hacia los musulmanes que no encontramos en la versión renacentista o en muchos romances fronterizos.<sup>63</sup>

**Tabla 14.10. La pérdida de Antequera (siglo xvi) y El martirio de santa Catalina (FMT, M34-245), vv. 1-8**

La pérdida de Antequera (siglo xvi) <sup>1</sup>	Martirio de Santa Catalina (M34-245)
<p>La mañana de Sant Joan, al tiempo que alboreava, gran fiesta hazen los moros por la vega de Granada. Rebolviendo los cavallos,       5 jugando iban a las cañas, ricos pendones en ellas, labrados por sus amadas. [...]</p>	<p>La mañana de San Juan, a punto que era ya el alba,<sup>2</sup> hacen fiesta los moros en la ciudad de Granada, porque ha nacido una niña       5 que Catalina se llama. Su padre era un perro moro y su madre una renegada. [...]</p>

<sup>1</sup> Versión recogida en el pliego de cordel del siglo xvi *Aquí comienzan seys romances [...] con otras coplas de Boscán*; edición moderna en Correa, *Los romances fronterizos*, p. 249. Correa presenta los versos octosílabos agrupados de dos en dos.

<sup>2</sup> Ricardo Olmos, el recopilador de la pieza, aplicó bajo la música los dos primeros versos del poema; en otra cuartilla mecanografiada que adjuntó con el texto completo, repitió los dos primeros versos, aunque presentando el segundo con una pequeña variante: “a punto que raya el alba”.

El octosílabo “La mañana de San Juan” se utiliza también para introducir y contextualizar otro importante romance renacentista puesto en música por Pisador: el del conde Arnaldos.<sup>64</sup> Este romance ha pervivido en las tradiciones orales, aunque en medida menor que otros romances, con una particularidad: todas las fuentes renacentistas transmiten una

<sup>62</sup> Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “La sanjuanada: ¿huellas de una hárqa en la tradición actual?”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1965-1966), pp. 436-443.

<sup>63</sup> Otras dos versiones del *Martirio de santa Catalina* recogidas en Castilla y Cataluña con íncipits textuales parecidos fueron publicadas en Armistead y Silverman, “La sanjuanada”, p. 439.

<sup>64</sup> Pisador, *Libro de música de vihuela*, 5r-5v.

versión trunca o mutilada del romance y podemos conocer el desarrollo y el final de la historia solamente gracias a las versiones que han sobrevivido en la tradición sefardí.<sup>65</sup> Como en el caso de *La perdida de Antequera*, el íncipit del *Romance del conde Arnaldos* ha sido reelaborado para introducir el tema religioso en la pieza M61-203 del FMT, que es una versión del romance *La Magdalena* o *El hortelanito*, recogida en Serranillos (Ávila). En realidad, el parentesco entre FMT, M61-203 y *El romance del conde Arnaldos* se hace evidente solo mediante la comparación con otra versión de *La Magdalena* recogida en Chile en 1906 (véase Tabla 14.11) que muestra un estadio intermedio de elaboración en el íncipit.

Tabla 14.11. *Conde Arnaldos* y *La Magdalena*, vv. 1-4

<i>Conde Arnaldos</i> (Pisador, 1545) <sup>1</sup>	<i>La Magdalena</i> (Chile) <sup>2</sup>	<i>La Magdalena</i> (Ávila) FMT, M61-203
Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar, como hubo el infante Arnaldos la mañana de Sant Juan. [...]	Quién tuviera tal ventura sobre las aguas del mar, como tuvo Magdalena cuando a Cristo fue a buscar. [...]	Quién tuviera tal fortuna para la gloria ganar, como tuvo Madalena cuando su hijo fue a buscar. [...]

1 Pisador, *Libro de música de vihuela*, 51-5v.

2 Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", *Cultura Española*, 1 (1906), pp. 72-111, especialmente p. 88.

En el tratado *De musica libri septem*, Francisco Salinas explica que la melodía normalmente empleada para entonar el *Romance del conde Claros* (véase Ejemplo 14.2) se utilizaba también para otro romance que, según él "solían cantar nuestros antepasados" ("ab antiquis nostris canebantur"), cuyo íncipit era: "Retrayda está la infanta / bien assí como solía".<sup>66</sup> Salinas se refiere evidentemente al *Romance del conde Alarcos*, que aparece en la primera mitad del siglo XVI en pliegos sueltos para luego ser recogido en los principales romanceros a partir del CR (sf), 107v-114v.<sup>67</sup> El romance narra cómo la infanta Solisa convence a su padre, el rey, para que oblique

65 Sobre este romance y sus fuentes principales, véase Menéndez Pidal, *Estudios*, pp. 333-340.

66 Salinas, *De musica libri septem*, p. 346.

67 Sobre el romance y sus fuentes, véase Luciano García Lorenzo, *El tema del Conde de Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972).

al conde Alarcos a matar a su esposa y así poderse casar con él. En el romancero de tradición oral son escasas las versiones del *Conde Alarcos* que han mantenido el íncipit de la versión renacentista<sup>68</sup> y una de ellas, que hasta hoy había pasado desapercibida, se halla en el *FMT*.

Tabla 14.12. *Conde Alarcos* en *CR* (sf), 107v-114v y *FMT*, Co1-a026

<i>Conde Alarcos</i> ( <i>CR</i> , sf, 107v-114v)	<i>Conde de Arcos</i> ( <i>FMT</i> , Co1-a026)
Retrayda está la infanta, bien assí como solía, biviendo muy descontenta de la vida que tenía, viendo que ya se pasaba toda la flor de su vida y que el rey no la casava ni tal cuidado tenía. [...]	Retirada está la infanta lo que nunca hacer solía, de que el Rey no la casaba y gran cuidado tenía. [...]
-Combidadlo vos, el Rey, al conde Alarcos un día y después que ayays comido, 55 dezidle de parte mía, dezidle que se le acuerde de la fe que dél tenía. [...]	-Al conde de Arcos, padre, 7 tenéis que convidar un día y después de convidado, decidle de parte mía 10 si se acuerda de aquel tiempo de la ley que me tenía. [...]
-Embiédesme a mis tierras, 327 que mi padre me ternía. [...]	-Condesa que has de morir, 37 antes que amanezca el día.
-De morir avéys Condessa 333 en antes que venga el día. [...]	-Llevadme, Conde, a mis tierras que mi padres me tendrían. 40
-Dexéysme desir, el Conde 359 una oración que sabía. [...]	-Que muráis quiere la infanta y ofenderla no podría. -Dame señor al chiquito,
-Dédesme acá ese chiquito, 381 mamará por despedida	que mame por despedida, dejadme decir una oración, 45 una oración que sabía.

El texto de la pieza Co1-a026 del *FMT*, recogido por Arcadio de Larrea en Belchite (Zaragoza) en 1945 como *El conde de Arcos* (sin melodía), consta de 49 versos<sup>69</sup> frente a los 428 de la versión renacentista, y presenta

68 Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", p. 87.

69 Arcadio de Larrea agrupa los versos octosílabos de dos en dos.

un resumen bastante sintético del romance del *Conde Alarcos*. Como se puede observar en la Tabla 14.12, el texto de la pieza tradicional es en este caso resultado de un proceso de elipsis, mediante el que se han mantenido solo los versos más dramáticos de la versión renacentista, como los referentes al pasaje en el que la condesa pide al conde que le deje dar de mamar a su hijo pequeño una última vez “por despedida”.

La mayor parte de las versiones del *Conde Alarcos* que se recogen en la tradición oral tienen íncipits textuales diferentes de los de la versión renacentista. De hecho, en el *FMT* hay al menos otras cuatro versiones del romance: tres versiones gallegas (M59-026, M62-127 y M64-046), todas recogidas por Pedro Echevarría Bravo, que comienzan con los versos “Estando doña Silvana / no xardín que o rey lle tiña” (íncipit muy parecido a las numerosas versiones de la tradición portuguesa); y una versión recogida por Arcadio de Larrea en 1947 en Campo (Huesca), que comienza con los versos “Un rey tenía una hija / que casarse no quería” (M28-706). Sin embargo, ninguna de estas versiones presenta concordancias textuales tan significativas con la versión renacentista como C01-a026, ni una melodía que recuerde la recogida en el siglo XVI por Francisco de Salinas.

## Conclusiones

Las conclusiones de esta contribución son necesariamente parciales y provisionales. La base de datos del *FMT* es un recurso en continua actualización y crecimiento y, sin duda, en el futuro podrá incluir más romances de los que he podido examinar en esta primera aproximación. La búsqueda de concordancias textuales entre romances renacentistas y romances del *FMT* solo ha sido posible hasta ahora a partir de los íncipits literarios, con las limitaciones que ello conlleva. Ha de tenerse en cuenta además que una melodía puede migrar de un romance a otro y que casi nunca existe una relación unívoca entre una melodía y las letras de un romance específico, por lo que habría que estudiar también la pervivencia de las melodías renacentistas desvinculadas de los textos. Aunque la base de datos del *FMT* permite hacer búsquedas por íncipits musicales, esta herramienta no es del todo efectiva para el tema abordado en esta contribución, debido a la enorme cantidad de variantes que puede haber entre dos melodías que, a distancia de siglos, guardan un perfil melódico parecido.

A pesar de las limitaciones señaladas, los resultados conseguidos son significativos, ya que ha sido posible, a través del estudio de materiales antes inéditos que hoy son accesibles en el *FMT*, explorar desde nuevas

perspectivas la pervivencia de la tradición poético-literaria renacentista en el romancero hispánico de tradición oral. Más problemática es la valoración de los resultados relativos a la pervivencia de los perfiles melódicos de los romances renacentistas. En mi opinión, no tenemos que considerar las concordancias entre los perfiles melódicos como meras coincidencias, pero tampoco como la evidencia de una transmisión directa de una melodía a través del tiempo. Considero que la clave para entender este fenómeno se encuentra en la idea formulada por Martínez Torner de que “el pueblo conserva un limitado número de formas melódicas que varía constantemente”. Además, la transmisión oral del romancero, que se desarrolla al mismo tiempo en sentido sincrónico y en sentido diacrónico, se parece más a un proceso circular que a un proceso lineal, este último más típico de la transmisión de repertorios escritos. No hemos de sorprendernos, por tanto, si es posible encontrar rasgos de una melodía cantada en el siglo XVI en la melodía de un romance recogido en algún pueblo remoto de la península ibérica en las primeras décadas del siglo XX. De todas formas, la presencia de cambios y variantes en el repertorio, tanto a nivel musical como textual, constituye un elemento relativamente marginal frente a la pervivencia y continuidad de la tradición poético-musical del romancero como fenómeno global a lo largo de cinco siglos.