

DOS MUESTRAS DEL ROMANCE DE *POLONIA* EN LA SERRANÍA GADITANA

Virtudes ATERO BURGOS
Universidad de Cádiz

En la rica colección romancística que he logrado reunir tras varios años de recolección por la serranía gaditana, destacan dos muestras del romance de *Polonia*, tema no demasiado extendido por nuestras tierras andaluzas. El romance se actualiza en la zona de dos formas diferentes: en la versión de Benaocaz aparece autónomo, no contaminado –lo que es auténticamente excepcional en la tradición romancística panhispánica actual–, mientras que en la versión de Villaluenga se muestra soldado a otro tema, *No me entierren en sagrado*, que le sirve de desenlace; esta forma contaminada está mucho más difundida hoy.

Estas páginas tienen por objeto analizar las particularidades que ambos textos presentan frente a otros del mismo tema consignados en otras zonas del mundo hispánico, y a la vez mostrar cómo los mismos se adscriben a la «gramática» tradicional.

Para ello distingo varios apartados. En primer lugar registro los diferentes *títulos* con que los romances –tanto *Polonia* como *No me entierren en sagrado*– son conocidos en la actualidad. Tras unas breves consideraciones sobre el *origen* de ambos temas, planteo la reconstrucción hipotética de sus fábulas en la actualidad⁽¹⁾. Divido el contenido fabulístico en diversas secuencias narrativas –a este apartado lo titulo *estado actual* del romance–. Partiendo de este esquema secuencial, analizo a continuación –*Nuestras versiones. Variantes temáticas*– las diferentes actualizaciones de intriga que la fábula presenta hoy en el conjunto de versiones de otras zonas del mundo hispánico, para destacar las variantes específicas a nivel temático– que ob-

(1) Soy consciente de que esta reconstrucción es meramente operativa dado que el romancero es un producto literario permanentemente cambiante.

viamente se manifiestan en un discurso— que presentan los textos gaditanos⁽²⁾. El proceso de variabilidad verbal —que sería imposible estudiarlo en todas las versiones manejadas dada su extraordinaria riqueza— lo ejemplifico en los dos textos de la serranía gaditana —*Variantes léxicas*—, destacando, y sigo a Diego Catalán⁽³⁾, las variantes meramente lingüísticas de las que implican una recreación poética. En el apartado que titulo *motivos folklóricos* me limito a reseñar aquellos motivos que pertenecen al amplio acervo del lenguaje tradicional, resaltando los valores simbólicos o meramente indiciales de los mismos en el contexto narrativo.

Una vez consignadas las peculiaridades del romance gaditano frente a otros del mismo tema de otros lugares, me centro en el campo del discurso para resaltar la adscripción del mismo a la «gramática» tradicional; distingo para ello el *estilo*, donde analizo la estructura y configuración discursiva del tema centrándome únicamente en aquellos recursos típicos del estilo tradicional, y la *métrica*. Cierro el estudio con una bibliografía detallada de ambos romances —*Polonia* y *No me entierren en sagrado*— ordenada, por orden alfabético de autores, en dos bloques: de *versiones*— colecciones romancísticas en que éstos aparecen, distinguiendo entre las peninsulares, americanas y judías— y de *estudios* sobre los mismos⁽⁴⁾.

1. POLONIA (á—a)

Una noche de verano salió la luna a la plaza,
se encontró con Juan Luis que iba a visita(r) a su dama.
Llevaba terno de punta, calzone(s) y medias caladas,
un sombrero de tres plumas; dos verdes y una encarnada.
5 Al revolver una esquina le dieron de puñaladas;
con el ansia de la muerte llegó a la puerta su dama.
—Abre la puerta, Polonia, Polonia de mis entrañas.
—Juan Luis, ¿quién te ha herido? —Un hijo de tus entrañas;
al otro no lo conozco porque no volví la cara.

(Cantado por María Bazán, de 77 años, en Benaocaz, agosto de 1981)

(2) Para mayor claridad analizo en primer lugar el romance de *Polonia* y a continuación *No me entierren en sagrado*.

(3) «El romance tradicional un sistema abierto», en *El Romancero en la tradición oral moderna*, 1^{er} Coloquio Internacional, ed. a cargo de D. Catalán y S. G. Armistead, con la colaboración de A. Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972, pp. 181-205. La clasificación tipológica de las variaciones léxicas, concretamente en pp. 187-189.

(4) Para evitar repeticiones, dado que el análisis de la variabilidad va a basarse en las diferentes versiones consignadas en la bibliografía final, todas las referencias que en el presente estudio se hagan a las obras contenidas en la misma, aparecerán citadas con el nombre del autor, año de edición de su obra y página correspondiente.

2. POLONIA (á=a) + NO ME ENTIERREN EN SAGRADO (á-o)

- Una noche muy oscura de relámpagos y truenos
 ha salido don Luis a visitar los enfermos.
 Con las zapatillas blancas y las medias coloradas,
 y en la cinta del sombrero lleva una pluma encarnada.
- 5 Al revolver de una esquina le han dado diez puñaladas,
 y dónde vino a caer: en la puerta de su dama.
 –Abreme, doña Polonia, ábreme, doña del alma,
 que vengo muy mal herido y la vida se me acaba.
 –¿Quién te ha herido, don Luis, quién te ha herido, don del alma?
- 10 –Me ha(n) herido dos caballeros que se han tapado la cara^(4 bis).
 Si yo llegara a morir, no enterrarme en campo seco,
 enterrarme en campo verde donde a mí me vea la gente;
 en mi cabecera pones las espuela(s) y mi caballo,
 y dentro, en mi corazón, un Jesús crucificado
- 15 con un letrero que diga: «Aquí ha muerto un desgraciado;
 no ha muerto de calenturas, ni de dolor de costado,
 que ha muerto de puñaladas que sus amigos le han dado».

(Cantado por Ana Orellana Moreno, de 48 años, en Villaluenga, junio de 1982)

OTROS TITULOS

El romance de *Polonia* es conocido también como *Amor constante*, *La muerte del galán*, *Don Luis*, y *Don Manuel*; y *No me entierren en sagrado*, como *Mal de amor*, *El desesperado* y *El pastor desesperado*.

POLONIA

Origen

El romance de *Polonia* aparece en la tradición peninsular muy desgastado y generalmente sirviendo de introducción al tema «comodín» de *No me entierren en sagrado*⁽⁵⁾; sólo en las versiones marroquíes, al estar unido a *La Muerte del Maestre*

(4 bis) A partir de aquí los versos pertenecen al romance *No me entierren en sagrado*.

(5) La contaminación se explica como un intento por parte de la colectividad de evitar la desaparición del romance de *Polonia* cuya fábula dejó de ser significativa para los transmisores a partir de una época determinada. Antes de llegar al olvido total del romance, se utiliza una parte de su fábula

de *Santiago*, adquiere cierta entidad al servir los versos iniciales de este romance de explicación de la muerte del caballero, con lo que resulta una historia «completa» y cohesionada. No poseemos ningún dato sobre su origen. P. Pérez Clotet lo considera una elaboración caprichosa moderna soldada al viejo motivo del entierro fuera de sagrado (1940, p. 14); no nos atrevemos a suscribir una afirmación tan tajante aunque pensamos que el tema no debe registrarse entre los más antiguos de nuestra tradición.

Estado actual

En las versiones manejadas encontramos las siguientes secuencias temáticas:

1ª.- El protagonista, ricamente ataviado, sale de noche.

2ª.- Lo apuñalan. Corre malherido a casa de su dama a la que llama desesperado.

3ª.- Diálogo de los amantes (esposos). La dama maldice a los asesinos deseando saber su identidad. El agonizante da sus nombres en algunas versiones; en otras, le es imposible determinarlos.

NUESTRAS VERSIONES. VARIANTES TEMÁTICAS

La salida del protagonista

Las versiones marroquíes explican la salida del protagonista la noche del crimen con una secuencia del romance de *La Muerte del Maestro de Santiago*; éste es invitado por su hermano, el rey don Pedro, a acudir a unos torneos que se han de celebrar en Francia; el joven sale al camino donde encontrará la muerte que aparece así como una emboscada urdida por su propio hermano.

Estábase don Alonso en silla de oro sentado;
 cartas le habían venido del Rey don Pedro su hermano,
 que vaya a ver los torneos que en Francia le habían armado.
 Como era su hermano el mayor, no sale de su mandado.

para enriquecer otro tema —en este caso *No me entierren en sagrado*— con el que existe algún parentesco formal; se trata, pues, de un mecanismo de resistencia al desgaste, a la ritualización (Vid. J. A. Cid, «El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente» en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*, 2º Coloquio Internacional, Ed. a cargo de A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead, Madrid, CSMP-Univ. Of California-Gredos, 1979, p. 331). Obsérvese cómo la versión 1. —*Polonia* autónomo— también resulta un acto defensivo frente al desgaste de la fábula, aunque aquí con mayor valor creativo al «reinterpretar» la historia sin necesidad de contaminaciones.

De ellos visten de seda y los demás en brocado,
 el maestro sin fortuna vestido iba de colorado;
 de ellos cabalgan en mula y los demás a caballo;
 el maestro sin fortuna cabalga en caballo blanco.
 Ya se iba don Alonso con su gente bien armado.

(A. Larrea. 1952. I. p. 53)

Las versiones peninsulares sitúan la salida del protagonista en una noche de tempestad:

2 Una noche muy oscura de relámpagos y truenos.
 Una noche muy oscu- que a la gente hace llorá-

(Demófilo. p. 91)

Sólo la versión de Benaocaz presenta la acción en una noche serena:

Una noche de verano salió la luna a la plaza.

El desgraciado caballero es nombrado *Juan Luis* en la versión 1; *don Luis* en la 2; en *Micrófilo*, *Don Manuel*; y *Don Alonso* en Marruecos.

El motivo de la salida suele ser amoroso: *para visitar a su dama*.

La versión de Villaluenga y la de P. Pérez Clotet (que por ser de la misma localidad es prácticamente igual, salvo en ligeros detalles léxicos, a la nuestra, por lo que no volveremos a ella) explican la salida del caballero por motivos profesionales. Es una clara invención reciente:

ha salido Don Luis a visitar los enfermos.

La versión de *El Folk-lore andaluz* no especifica el motivo de la salida:

Se pasea un caballe- Desde la corte a su ca-

Su atuendo se describe en todas las versiones peninsulares. En las marroquíes, como hemos visto, el traje y la montura se convierten en presagio simbólico de su desgracia:

el maestro sin fortuna vestido iba de colorado;
 el maestro sin fortuna cabalga en caballo blanco.

Las versiones de nuestra colección son las que más se recrean en las ropas del caballero:

1 Llevaba terno de punta, calzone(s) y medias caladas,
 un sombrero de tres plumas: dos verdes y una encarnada.

2 Con las zapatillas blancas y las medias coloradas,
y en la cinta del sombrero lleva una pluma encarnada.

En el resto de las versiones sólo se habla de las plumas del sombrero. La de Demófilo añade un nuevo detalle descriptivo:

y en medio de las dos plu— El retrato de su ama—

El crimen

En todos los textos peninsulares son gentes desconocidas las que apuñalan al galán en versos muy semejantes a los nuestros; en las marroquíes, es la ronda quien perpetra el asesinato:

en meatad de aquel camino con la ronda se ha encontrado.
Aparta a Condes y Duques pasara esta gente mala.
Como esso oyerá la ronda lo matan a puñaladas.

(A. Larrea. 1952. I. pp. 53-54)

En la versión asturiana de B. Vigón también es la ronda la autora del crimen:

Al volver de una esqui— A una ronda encontr—,
—Alto, alto caballe— que aquí vive gente honra—.
Lo primero que le hicie— Fue coserlé a puñala—

(1980, p. 91)

La llegada a casa de su dama y el diálogo de los amantes

En todos los textos manejados se especifica que el agonizante llegó a casa de su dama. Sólo en la marroquí de A. Larrea que venimos citando se dice que don Alonso fue a su casa, aunque allí encontró a su amada Polonia, por lo que parece que ésta sería su esposa:

Ya se vuelve don Alonso a su casa y su morada.

La llamada desesperada a la dama se registra en toda la tradición en cuatro octosílabos iguales —con ligeras variantes léxicas— a los de nuestra versión 2. Por ejemplo, en esta versión de Santander leemos:

—Abreme, Teodora mía, ábreme, Teodora amada,
que vengo muy mal herido, y las heridas me matan.

(J. M^a. de Cossío. 1934. p. 85)

La versión 1 reduce estas palabras a un sólo verso:

–Abre la puerta, Polonia, Polonia de mis entrañas.

La maldición de la dama a los asesinos no se registra en la Península, aparece en la tradición marroquí:

–Quien te hirió, Don Alonso, herida tenga su alma.

En la tradición española estos versos se sustituyen por el requerimiento angustioso de la dama sobre la identidad de los asesinos, como vemos en nuestras versiones. Con otra fórmula se presenta en Asturias:

–¿Quién ha sido ese bribó– Que te cosió a puñalá–?

(B. Vigón. 1980. p. 91)

Los asesinos no se identifican en la mayoría de las versiones, como en la de Villaluenga:

–Me han herido dos caballeros que se han tapado la cara.

La fórmula se amplía en la versión marroquí:

–Me encontré por el camino con una gente muy mala;
me cogieron puesto de espaldas, me dieran de puñaladas.

En varias versiones marroquíes los asesinos fueron Juan Zapata y un tal «Camisa blanca». (S. G. Armistead. 1978. I. p. 376). Y en la versión asturiana de B. Vigón:

–Uno ha sido Juan de Li– Otro ha sido Juan de La–
otro no lo conocí porque se tapó la ca–.

El hijo de la dama al que se refiere la versión de Benaocaz –«Un hijo de tus entrañas»– no lo hemos constatado en otros textos. Esta variante nos parece significativa para centrar el posible sentido del romance, que puede tener diversas lecturas. ¿Se trata sólo del hijo de Polonia? En ese caso el crimen puede explicarse como un rechazo del hijo hacia el amante de su madre. ¿Se refiere quizá a un hijo de ambos? Si fuese así, seguiríamos desconociendo la causa del parricidio. Nos parece más plausible la primera interpretación ya que ella desvela la incógnita del asesinato, con lo que la historia queda más «completa» desde el punto de vista lógico. A esta conclusión nos lleva también la afirmación del verso 2: *iba a visitar a su dama*, que nos parece más coherente si se refiere a una amante que a una esposa. De todas formas, al cortarse el texto tan abruptamente, el posible sentido del mismo no deja de ser una simple conjetura, ya que la acusación del hijo no se destaca de forma especial en el desarrollo del romance, aunque quizá esa misma vaguedad sea la clave de su sentido, ya que como vemos esta versión es una de las pocas muestras del romance en forma autóno-

ma que se conserva en la tradición; si el crimen está motivado por los celos del hijo hacia el amante de su madre, no tiene ningún sentido que éste se condene a ser enterrado fuera de sagrado.

La versión de Larrea concluye el romance en las palabras del moribundo; en las de S. G. Armistead, el protagonista muere tras encomendar a Dios a su mujer e hijos. Los textos peninsulares siguen —como el nuestro 2— con *No me entierren en sagrado*, lo cual es hasta cierto punto explicable pues el romance de *Polonia* no muestra una historia completa en sí misma: no conocemos el por qué de la muerte del caballero ni tampoco las consecuencias de la misma o el futuro de los asesinos. El romance, en sus versiones peninsulares, sólo se centra en la entrevista del agonizante con su dama y su angustia ante la muerte; no es extraño, por tanto, que sean muy pocas las versiones que sigan el romance autónomo; además, esta indeterminación explicaría que se haya utilizado como introducción del tema del entierro fuera de sagrado. De cualquier forma, tampoco con esta contaminación la fábula se configura como una historia plena de sentido. Podemos decir que el romance sólo adquiere una significación arquetípica significativa en nuestra versión de Benaocaz —si aceptamos la interpretación propuesta—, y sobre todo en las marroquíes, en donde el proceso de contaminación con *La Muerte del Maestro de Santiago* se ha realizado de tal forma que podemos decir con J. A. Cid⁽⁶⁾ que éste romance no existe como tal en Marruecos, pues la secuencia que de él aparece únicamente ha servido para reforzar la fábula del poema que nos ocupa, dándole mayor coherencia a la historia de la muerte del enamorado.

VARIANTES LÉXICAS

Las pocas variantes léxicas que podemos constatar en nuestros textos han quedado especificadas en su mayoría en el análisis temático. Es importante señalar que son más abundantes y significativas las variaciones de naturaleza poética que las meramente lingüísticas, en contra de lo que es habitual en el proceso de transmisión tradicional.

Variantes lingüísticas

a) *Insignificantes*

—1. Al revolver una esquina- 2. Al revolver *de* una esquina.

b) *Anástrofe*

—1. *Juan Luis*, ¿quién te ha herido?- 2. ¿Quién te ha herido, *don Luis*.

(6) Op. cit., pp. 332-333.

- c) *Variación sintáctica «interna» de un semantema*
 -1. le *dieron* de puñaladas-2. le *han dado* diez puñaladas.
- d) *Sinonimia*
 -1. *Polonia de mis entrañas*-2. *ábreme, doña del alma*.
- e) *Equivalencia semántica dentro del contexto*
 -1. *se encontró* con Juan Luis-2. *ha salido* don Luis.
- f) *Equivalencia semántica parcial con degradación o aumento de la información (por generalización o particularización)*
 -1. le *dieron de* puñaladas-2. le han dado *diez* puñaladas.
 -1. *Abreme la puerta*, Polonia-2. *Abreme*, doña Polonia.
 -1. *Polonia de mis entrañas*-2. *Abreme*, doña del alma.
- g) *Equivalencia acústica*
 -1. se encontró con *Juan Luis*-2. ha salido *don Luis*.
 -1. *Juan Luis*, ¿quién te ha herido?-2. ¿Quién te ha herido, *don Luis*?

Variantes de naturaleza poética

- a) *Estructuración de la expresión sin alteración básica del sentido*
 -1. un sombrero con tres plumas: dos verdes y una encarnada-
 2. y en la cinta del sombrero lleva una pluma encarnada.
- b) *Sustitución de un octosílabo o verso por otro equivalente*
 -1. Una noche de verano salió la luna a la plaza-
 2. una noche muy oscura de relámpagos y truenos.
 -1. que iba a visitar a su dama-2. a visitar a los enfermos.
 -1. llevaba terno de punta, calzone(s) y medias caladas-
 2. con las zapatillas blancas y las medias coloradas.
 -1. con el ansia de la muerte llegó a la puerta su dama-
 2. y dónde vino a caer, a la puerta de su dama.
 -1. porque no volví la cara-2. que se han tapado la cara.
- c) *Adición/omisión de un octosílabo o verso que prolonga y matiza un elemento temático presente en otro verso.*
 -1. *Abreme la puerta*, Polonia, *Polonia de mis entrañas*-
 2. *Abreme, doña Polonia*, *ábreme, doña del alma*
que vengo muy mal herido y la vida se me acaba.
 -1. Un hijo de tus entrañas // al otro no lo conozco-
 2. -Me ha(n) herido dos caballeros.

NO ME ENTIERREN EN SAGRADO

Antes de hablar de los motivos folklóricos, el estilo y la métrica de los textos, analizaremos el tema contaminador de *No me entierren en sagrado* como parte fundamental del romance en la versión de Villaluenga. Ya hemos mencionado cómo el romance de *Polonia* suele aparecer (sobre todo en la tradición andaluza) sirviendo de soporte introductor a este viejo motivo testamentario. Al hablar de las versiones publicadas del mismo, comprobaremos que el romance aparece ligado a los más variados temas sirviendo de conclusión. En realidad, el motivo se ha tomado como «comodín romancístico»⁽⁷⁾ aplicable a cualquier texto de diferente asunto y tono. Dice J. Pérez Vidal al respecto: «Los versos últimos a partir del más firme y constante de ellos, el inconvencible «no me entierren en sagrado», han llegado a formar un clisé de tanta adaptabilidad, que casi pudiera considerársele como elemento enclítico o parásito». (1949. p. 446)⁽⁸⁾.

Orígen

La mayoría de los críticos consideran que los versos provienen del romance *El pastor desesperado*, tal como aparece en la versión facticia de *La Flor nueva* (R. Menéndez Pidal. 1968, p. 301), y que por tanto, se trataría de un motivo tradicional; sin embargo, para Menéndez Pelayo su origen sería trovadoresco, aún reconociendo su posterior popularidad. (1945. p. 255).

Se ha constatado la relación evidente de los versos que nos ocupan con otros registrados en el s. XVI: con los del romance trovadoresco de Bartolomé de Santiago, *Glosa del romance: «Oh Belerma»* (nº 1425 del *Romancero* de Durán); con otros aparecidos en el cancionero llamado *Flor de enamorados*, de Juan de Linares, publicado en Barcelona en 1573 e incluidos asimismo por Durán en su *Romancero* con el nº 14.000⁽⁹⁾; y con unos que aparecen en la *Tercera parte de la Silva de 1550* que dicen así:

«Y si yo muero, señora,
no me entierren en sagrado;
háganme la sepultura
en un verdecico prado».

(M. Menéndez Pelayo. 1945. p. 126)

(7) Así lo denomina D. Catalán al estudiar el desenlace de *Grifos Lombardo*, en donde el tema aparece en 20 versiones del mismo, en su obra: *Por campos del romancero*, Madrid, Gredos, 1970, p. 144.

(8) La capacidad de adaptación del tema puede comprobarse, sobre todo, en el estudio que al mismo dedica C. Michaélis, (1892).

(9) Citado por P. García de Diego, (1954. p. 401).

Comprobada la antigüedad del tema, vemos cómo su origen especificaba su uso en casos de muerte por amor; la tradición posterior ha mantenido en muchos casos esta connotación original pero, dada su enorme popularidad, el motivo ha pasado a emplearse en otras formas de muerte desgraciada, no necesariamente amorosa.

NUESTRA VERSIÓN. VARIANTES TEMÁTICAS

Su primitivo origen de testamento amoroso explica, según P. García de Diego, los elementos temáticos encerrados en sus versos. Dice la autora: «En estos testamentos de amor, muy abundantes en la tradición, la víctima agoniza entre doloridas quejas y dicta su última voluntad con tal desesperación por su suerte adversa, que renuncia hasta a la sepultura sagrada y a la paz de los muertos» (1954, p. 401). De aquí procedería el verso clave por el que se identifica el romance en la tradición: *No me entierren en sagrado* (*Sagrario* en Canarias) que, curiosamente, no se registra en la versión de Villaluenga, en la que se dice: *no enterrarme en campo seco*; el cambio de *campo santo* (que aparecía en la versión de Villaluenga de 1940 recogida por P. Pérez Clotet) a *campo seco*, pensamos que es una «creación» personal de nuestra informante, ya que al desaparecer el motivo amoroso en la muerte del protagonista, no tendría sentido la petición del entierro fuera de sagrado. Esta idea podemos confirmarla en el verso siguiente, donde el caballero pide que se le entierre en *campo verde* (como en toda la tradición)⁽¹⁰⁾, *donde a mí me vea la gente*; este hemistiquio difiere del resto de las versiones manejadas que suelen referirse al ganado:

donde paste mi ganado
(P. Pérez Clotet. 1940. p. 37)

onde me trille el ganado
(B. Gil. 1961. p. 51)

en veredas de ganados
(J. Pérez Vidal. 1949. p. 442)

en un corral de ganado
(D. Catalán. 1969. I. p. 233)

Únicamente en la versión andaluza que aparece en *El Folk-lore andaluz* (1981, pp. 371-372) constatamos un hemistiquio diferente y emparentado con el nuestro:

Donde no me vea na-

(10) P. García de Diego explica la preferencia por el verde prado «por reposar en tierra donde se localizan sus recuerdos amorosos», (1954, p. 402).

Sin embargo, aquí el sentido es exactamente el contrario, lo que nos parece significativo para la idea que apuntábamos anteriormente. En este caso, la petición del caballero de no ser visto incide en el sentimiento de angustia y desesperación que le provoca el mal de amor, por lo que desea pasar inadvertido. En nuestro texto, el reclamar el agonizante un puesto visible después de muerto, contribuye a resaltar la idea expresada en el epitafio, donde acusa a sus amigos de su muerte, finalidad esencial de la utilización del motivo en esta versión. Vemos pues, cómo un viejo motivo acuñado en la tradición con una connotación determinada, puede ser recreado en la tradición moderna adaptándolo a otras ideas muy alejadas de su sentido original, modificando los demás elementos que lo integran para mejor matizar la idea deseada.

Los demás elementos temáticos presentes en nuestras versiones no añaden nada esencial a los registrados en la tradición.

La mención al caballo en la cabecera de la tumba aparece en versiones canarias y americanas (J. Pérez Vidal. 1949. pp. 442-448), pero en ellas se suele hacer referencia específica a la *silla* o a las *riendas* del caballo; las *espuelas* sólo las hemos encontrado en las versiones de Villaluenga –la de P. Pérez Clotet y la nuestra–.

Algunas versiones canarias añaden unos versos donde se matiza cómo debe ser la sepultura; estos versos no aparecen en otras zonas:

háganme la sepultura de cal y canto labrao,
aórremela por dentro con tafetán encarnao.

(D. Catalán. 1969. II. p. 45)

El motivo acaba con el epitafio dictado por el agonizante, aclarando la causa de su muerte. Estos letreros pueden aparecer en la cabecera, a los pies, en un ladrillo, en un brazo del difunto, fuera de su tumba o en un Cristo crucificado como en nuestro texto. Podríamos resaltar como original de nuestra versión que el Jesús crucificado aparezca *dentro, en mi corazón*, cuando lo habitual es que se coloque en la cabecera de la tumba:

Y a la cabecera pongas un Cristo crucificado.

(Micrófilo. 1891. p. 92)

El epitafio, como venimos señalando, suele atribuir la muerte al mal de amor desesperado y trágico:

Ya murió, un desesperado:
no murió de calenturas, ni de dolor de costado,
que murió de mal de amor que es un mal desesperado.

(M. Alvar. 1979. p. 320)

Sólo unos pocos textos se apartan de esta interpretación, aunque mantienen los

mismos elementos de expresión, lo que demuestra la evidente recreación moderna del motivo:

«Aquí murió un desdichado:
no ha muerto de mal de amor, ni de dolor de costado,
que ha muerto de calenturas de la justicia matado».
(Micrófilo. 1891. p. 92)

«Aquí murió el desdichado,
no murió de calentura, ni de dolor de costado,
que murió de sangre suya, ¡Dios lo haya perdonado!».
(B. Gil. 1961. p. 51)

En A. Larrea no se especifica la causa de la muerte, sólo se dice: José Luis fue un desgraciado. (1952. II. p. 270).

En los textos precedentes, aunque no existe connotación amorosa, el sentido que se desprende de sus versos es distinto al de Villaluenga. En la versión sevillana se constata la muerte a manos de la justicia, pero no se añade ningún juicio de valor sobre el asesinato; es más bien una resignada aceptación. En la extremeña, el sentimiento de resignación es aún más evidente, al no culpase directamente a nadie y solicitar la misericordia divina. Nuestra versión, por las notas anteriormente resaltadas, pretende dejar constancia en el epitafio de la criminalidad de los asesinos y en ese sentido se ha utilizado el motivo consiguiendo una clara originalidad.

MOTIVOS FLOKLÓRICOS

Varios motivos folklóricos se unen en el romance. La salida del caballero «a visitar a su dama», es decir, en busca del amor, se convierte en una salida en busca de la muerte. Amor y muerte aparecen unidos en el romancero en múltiples ocasiones, como venimos constatando en otros textos. La muerte espera siempre de noche; la noche, como dice J. E. Cirlot: «tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte en la doctrina tradicional»⁽¹¹⁾. En la versión 1 es la luna el testigo mudo del asesinato. En el romancero está estrechamente asociada a la noche y, por tanto, a la muerte; el tono lívido de su luz supone lo inconsciente, el peligro, el sueño, los valores de la noche; su falta de luz propia, su oscuridad, simboliza el paso de la vida a la muerte; la luna es como un lugar de paso para los lugares subterráneos, se la considera en muchas culturas el país de los muertos⁽¹²⁾. G. Durand afirma que la luna «está unida indi-

(11) *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva colección Labor, 1979, p. 326.

(12) J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Seguers, 1974, vol. III, pp. 154-162, 6ª ed.

solublemente a la muerte». Es «lugar de la muerte, signo del tiempo, es por tanto normal ver, atribuir a la luna, y especialmente a la luna negra, un poder maléfico»⁽¹³⁾. La forma personificada que presenta en nuestra versión intensifica su valor trágico en el romance. Los ojos fríos e impasibles de la luna topan con el desgraciado caballero llevándole a la muerte.

El atuendo del caballero adquiere también un valor simbólico en el poema. El traje se identifica con el ser del individuo. Las prendas del ajuar nos hablan de la condición cortesana del protagonista; resaltan en las dos versiones las plumas de su sombrero. Las plumas son emblema de poder en muchas culturas, aquí aluden a la posición elevada de su poseedor; pero también las plumas se convierten aquí en símbolo del sacrificio de que va a ser víctima el caballero. Este significado está registrado en muchas civilizaciones; las plumas servían para mostrar que los ritos sacrificiales de aves se habían llevado a cabo⁽¹⁴⁾. El color verde y rojo de las plumas se enlaza con la asociación amor-muerte que impregna el relato; el verde es el color de la esperanza, de la inmortalidad, de la vida; el rojo —mucho más complejo en su simbología— aúna los dos principios, la vida y la muerte. Por una parte, posee un valor diurno, es el color del ardor, de la belleza, de la fuerza impulsiva y generosa, del amor; pero también conlleva un valor nocturno, es el poder de atracción centrípeta, lo femenino, la muerte. J. E. Cirlot lo asocia a la «sangre, herida, agonía, sublimación»⁽¹⁵⁾. Este segundo sentido puede aplicarse claramente a nuestro romance: las plumas encarnadas y el traje rojo del Maestre marroquí se convierten en símbolos de la sangre derramada del caballero en la secuencia siguiente.

La muerte por apuñalamiento es tópica en el romancero. El puñal, por su pequeño tamaño, es el instrumento adecuado para servir a la muerte en las sombras de la noche.

En relación al testamento, sólo diremos que la costumbre del entierro fuera de sagrado proviene de la Edad Media, que condenaba con privar de la sepultura sagrada a excomulgados, lujuriosos y ladrones y, en general, a todos aquellos en que se presuponía que su alma estaba condenada. Como el pueblo veía en el *mal de amor* algo desesperado, y por tanto rechazado por Dios, extendió a los enamorados esta repulsa religiosa que se difundió a muchos relatos y leyendas. (P. García de Diego. 1954. p. 403). Ya nos hemos referido al cambio que del motivo se hace en nuestra versión. El deseo del castigo de los culpables mediante letreros visibles en las tumbas de las víctimas es algo recurrente en el romancero, como hemos comprobado en muchos temas andaluces. (M. Díaz Roig. 19876. p. 187). El cambio de sentido de los versos se adapta, pues, a un motivo profundamente arraigado en el género.

(13) *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 95-96.

(14) J. Chevalier y A. Gheerbrant, op. cit., vol. IV, p. 34.

(15) Op. cit., p. 136.

ESTILO

Podemos considerar el tema de *Polonia*, sobre todo en la versión 1, como un romance-escena ya que se limita a desarrollar una escena –la de la muerte del caballero– prescindiendo de antecedentes y también de desenlace. La historia comienza «in media res», pues no conocemos nada de las anteriores relaciones de los dos amantes, ni las del caballero con sus asesinos; y termina de forma trunca, dejándonos en la incertidumbre de qué ocurrirá con los criminales e, incluso, sin saber exactamente si el protagonista llegará o no a morir. La versión 2 no añade tampoco ningún elemento esclarecedor a la historia, pues el final del comodín de *No me entierren en sagrado* no hace más que alargar la escena, expresando la última voluntad del herido y matizando el sentido de la acusación a los culpables. No podemos determinar si el romance sería más largo y ha sido la acción del tiempo la que lo ha desgastado en su forma actual, o si originariamente la historia contaría con otros elementos explicativos. Tal como hoy aparece, se trata de una simple escena adornada de algunos preliminares no significativos para la justa comprensión de la historia (salida del caballero, descripción de sus ropas, etc.).

Estos preliminares a los que nos referimos se expresan de forma narrativa en tercera persona, como es usual en la tradición; centra la acción en un momento temporal (la noche) y nos describe al protagonista a través de sus ropas. El paso de estas breves pinceladas introductorias a la secuencia principal –el crimen– se realiza a través de una fórmula narrativa general: *Al revolver de una esquina*, fórmula muy utilizada para marcar un cambio de desarrollo en la historia; pertenece al mismo tipo que: *A la subida de un cerro, a la bajá de una cuesta, a la entrada de un arroyo*, etc. También podemos considerar como formulaicos el número de puñaladas que recibe el herido –diez en la versión 2, en otros casos siete o tres– y el hemistiquio *y la vida se me acaba*, que se registra en otros romances para expresar la misma situación de muerte próxima, real o figurada; así, en *Delgadina* leemos:

–Madre, si es usted mi madre, por favor un vaso de agua,
que el alma tengo en un hilo *y la vida se me acaba.*

Existen otras fórmulas semejantes para expresar este sentimiento de angustia. Por ejemplo, en *Tamar* encontramos:

–Padre, unas calenturitas *que me traspasan el alma.*
–Tengo unas calenturitas *que me están partiendo el alma.*

El diálogo aparece tras la escena cumbre de la muerte. En la versión 1, sólo tres versos están en estilo directo; en la 2, la proporción es mayor (11 versos sobre 6 narrativos) teniendo en cuenta el final contaminado del entierro fuera de sagrado.

La enumeración está presente en la descripción de las ropas del caballero. Este

recurso es muy empleado en el romancero en las descripciones de elementos pertenecientes a un mismo campo semántico. Destaca la sensación cromática con los adjetivos de color: zapatillas blancas, plumas verdes y encarnadas.

Encontramos varias enumeraciones mínimas con parejas de elementos equivalentes:

espuelas y mi caballo
relámpagos y truenos
dos verdes y una encarnada

Esta construcción también la hemos constatado como preferida del estilo tradicional.

La repetición vuelve a ser el recurso estilístico más utilizado en el romance, como en muchos otros. Sus manifestaciones en nuestros textos tampoco añaden ninguna novedad a las más difundidas.

Repetición de palabras de un hemistiquio en el siguiente

–Abre la puerta, *Polonia*, *Polonia* de mis entrañas

en este caso, la repetición añade una matización ponderativa del término, aumentando la expresividad. El mismo tipo de repetición aparece en:

llegó a *la puerta* su dama:
–Abre *la puerta*, *Polonia*,

Repetición en el diálogo

–¿Quién te ha herido, don Luis?
–Me han herido...

El gusto por los esquemas repetitivos (paralelísticos) hace que a veces se actúe por automatismo, creando versos sin sentido, tal como vemos en:

–Abreme, doña *Polonia*, *ábreme, doña del alma*.
–¿Quién te ha herido, don Luis? *¿quién te ha herido don del alma?*

Repeticiones léxicas en finales de verso (epíforas)

Son también muy usuales y quizá vengan provocadas por dejarse llevar de las asonancias:

Polonia de mis *entrañas*.

—Un hijo de tus *entrañas*.

Son expresiones, por otra parte, muy arraigadas en la poesía y el lenguaje popular.

Respuesta-calco

En este caso, nos encontramos con la misma fórmula que se da en dicho recurso, es decir, una repetición en forma negativa de algo dicho anteriormente, seguida de una afirmación de algo que se opone más o menos tajantemente a lo negado, aunque aquí no aparece como una respuesta, sino más bien como un adelantamiento a una posible pregunta.

no ha muerto de calenturas,	«Aquí ha muerto un desgraciado;
que ha muerto de puñaladas	ni de dolor de costado,
	que sus amigos le han dado.

La antítesis unida a la repetición

La encontramos en:

.	no enterrarme en campo seco,
enterrarme en campo verde

Podríamos citar también como recursos del romance muy arraigados en el estilo baladístico: la yuxtaposición, las oraciones relativas, el gusto por los apóstrofes y el juego verbal. La alternancia de tiempos verbales presentes en nuestros textos corresponden a las más registradas en la tradición moderna.

Mezcla de *Pretérito Perfecto* con *Presente*:

2. *ha salido* — *lleva* — *han dado*.

Después de la acción acabada de la salida del caballero que nos muestra el pretérito inicial, la descripción en presente actualiza de tal modo al personaje, que parece que el autor pretende invitarnos a asistir al espectáculo de su caminar nocturno. La vuelta al aspecto perfectivo que conlleva el segundo pretérito, dramatiza el suceso central del poema —el momento del crimen— al presentarnos la acción consumada. Evidentemente, en este caso la alternancia verbal tiene un marcado valor estilístico.

La mezcla del *Pretérito Indefinido* con el *Imperfecto*:

1. *salió* — *se encontró* — *Llevaba* (en los preliminares)

proporciona a la descripción una participación afectiva mucho mayor que si se hubiera continuado con el indefinido.

El *Preterito Perfecto* al mezclarse al *Indefinido* en la versión 2:

le *han dado* diez puñaladas y dónde *vino* a caer

indica la acción principal, mientras que el indefinido agrega un detalle meramente explicativo consiguiendo, mediante este recurso, resaltar, una vez más, dónde reside el interés del relato.

En contra de lo usual en otros textos, el romance que nos ocupa registra cierta gama adjetival, aunque nunca comparable a la de cualquier poesía de carácter culto: en la 1, *de punta, caladas, verdes, encarnadas*; en la 2, *blancas, coloradas, encarnadas, seco y verde*. Observemos el cromatismo al que antes nos referíamos.

MÉTRICA

Los versos guardan la regularidad silábica (16 sílabas con dos hemistiquios octosílabos), excepto el segundo hemistiquio del verso 12 de la versión 2, que es eneasílabo.

En la versión de Benaocaz la rima es asonante continua en *-á-a-*, (la más empleada para el tema en las versiones manejadas). En la versión 2 observamos mayor irregularidad de rima. El romance de *Polonia* mantiene la asonancia en *-á-a-*, excepto en los dos primeros versos que riman en *-é-o-*, posiblemente por la aparición de los *enfermos* del segundo verso, que no pertenece a la tradición del tema. El romance de *No me entierren en sagrado* tampoco ofrece una uniformidad total de rima: los dos primeros versos quedan libres, y el resto, se regulariza con la asonancia *-á-o-*, también la habitual para el tema. Los dos versos que no siguen el esquema usual representan, como en el romance de *Polonia*, lo original de la versión gaditana.

La versión 2 muestra, excepto en el epitafio final, una clara tendencia a distribuirse en dísticos, lo que se debe o bien al uso que del molde binario hizo el romance viejo, o bien a la influencia de la cuarteta lírica.

BIBLIOGRAFIA

a) VERSIONES

POLONIA

No hemos encontrado ninguna versión autónoma del romance. Con *No me entierren en sagrado* aparece en la *Península* en:

- J. M^a. de Cossío y T. Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, Santander, Soc. Menéndez Pelayo, 1934, vol. II, pp. 85-86, 88.
- A. Machado y Álvarez, («Demófilo»), *El Folk-lore andaluz, (órgano de la sociedad de este nombre) dirigido por ——— 1882-1883*, Ed. conmemorativa del Centenario, patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Madrid, Col. Alatar, 1981, pp. 129-130.
- M. Menéndez Pelayo, «Apéndice y Suplemento a la *Primavera y Flor de Romances* de Wolf y Hofmann», en *Antología de poetas líricos castellanos*, 2^a ed., vol. IX, Ed. Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, Santander, CSIC, 1945, p. 295.
- P. Pérez Clotet, *Romances de la Sierra de Cádiz*, Larache, Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940, pp. 37-38.
- C. Petit Caro, *Quince romances andaluces*, Sevilla, Librería Hispalense, 1946, pp. 41-42.
- J. A. Torre («Micrófilo»), *Un capítulo del folklore gadalcanalense*, Sevilla, Francisco Leal y Cia, 1891, pp. 91-92.

En América Latina en:

- E. Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Santo Domingo, Pol Hermanos, 1946, pp. 82-83.

Unido al romance *La Muerte del Maestre de Santiago* se registra entre los judíos en:

- S. G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones)*, Madrid, CSMP, vol. I, pp. 150-154 y 376-377.
- A. Larrea, *Cancionero judío del norte de Marruecos. Romances de Tetuán*, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 53-54.

NO ME ENTIERREN EN SAGRADO

Versiones autónomas

Peninsulares

- N. Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, pp. 193-194.
- M. Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1979, p. 320.
- T. Braga, *Romanceiro Geral Português. I. Romances heroicos, novellescos e de aventuras*, Lisboa, Manuel Gomes, 2^a ed. 1906, n^{os} 162, 166-167, 174-176, 283, 289-290.
- Ibid. II. *Romances de aventuras, históricos, legendarios e sacros*, Lisboa, Manuel Gomes, 2^a ed. 1907, n^{os} 28, 120, 229.
- P. Echevarría, *Cancionero musical popular manchego*, Madrid, CSIC, 1951, p. 422.
- M. Menéndez Pelayo, op. cit., p. 254.
- A. Rodríguez Moñino, *Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, Claudi Bornat, 1562)*, Valencia, Castalia, 1954, p. 54.

Americanas

- C. Bayo, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913, p. 84.
- G. Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 399.

- A. L. Campa, *Spanish Folk Poetry in New Mexico*, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1946, pp. 54-55.
- J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Balocco Hermanos, 1933, p. 10.
- J. M^a. Chacón y Calvo, «Romances tradicionales en Cuba: Contribución al estudio del *folk-lore* cubano», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, 28, (1914), pp. 103-104.
- «Romances tradicionales. Contribución al estudio del folklore cubano», en *Ensayos de literatura cubana*, Madrid, S. Calleja, 1922, pp. 160-161.
- A. M. Espinosa, «Romancero Nuevo Mejicano», *Revue Hispanique*, 33, (1915), pp. 479-480.
- «Romances tradicionales en California» en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, p. 312.
- «Traditional Spanish Ballads in New Mexico», *Hispania*, 15, (1932), p. 93.
- Romancero de Nuevo Méjico*, Revista de Filología Española, Anejo LVIII, Madrid, CSIC, 1953, pp. 85-86.
- B. A. Gutiérrez, *Arrume Folklórico de todo el maíz*, Medellín, 1948, p. 104.
- J. A. Machado, *Cancionero popular venezolano: Cantares y corridos galerones y glosas*, Caracas, Imp. El Cojo, 1919, p. 219.
- E. Mejía, *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Imp. Universitaria, 1946, pp. 66-70.
- V. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Univ. Nac. Autónoma, Inst. de Investigaciones Estéticas, 1939, pp. 211-216.
- C. Poncet de Cárdenas, «El romance en Cuba», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, 18, (1914), pp. 309-311.
- A. J. Restrepo, *Contribución al estudio del folklore en Antioquía y Caldas*, Medellín. Ed. Bedout, 1955, pp. 42-43.
- E. Romero, *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952, pp. 107-109.
- J. Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos en la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Imp. Barcelona, 1912, pp. 137-138.

Unido a otros romances como desenlace

Peninsulares

- D. Catalán, *La Flor de la Marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*, Madrid, SMP, 1969, vol. I, pp. 117, 233-235, con *El conde Grifos Lombardo*; vol. II, pp. 45 igual a los anteriores; 95 con *Paris y Elena*; 186 con *El conde Niño*.
- J. M^a de Cossío y T. Maza Solano, op. cit. pp. 86 con *La Muerte del Príncipe don Juan*; 87-88 y 132-133 con *Don Gato*; 87 con *El Desdichado*.
- A. Machado y Álvarez, («Demófilo»), op. cit., pp. 371-372 con *Don Gato*.
- J. Díaz, J. Delfín Val y L. Díaz Viana, *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid, Romances tradicionales*, vol. I, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978, p. 237 con *El Desdichado*.
- P. García de Diego, «El testamento en la tradición popular: Testamentos de víctimas», *RDTP*, 9, (1953), pp. 640-641 con *Don Gato*.
- B. Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Diputación Provincial, I, 1961, pp. 50-51 con *Don Alonso*.
- R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos, que recogió de la tradición antigua y moderna* ———, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 22^a ed., pp. 301-302 con *El pastor desesperado*.
- J. A. Torre («Micrófilo»), op. cit., pp. 142-144 con *Don Gato*.

- J. L. Pérez de Castro, «El testamento del gato y una canción de corro en Figueras», *RDTP*, 9, (1953), pp. 351-353 con *Don Gato*.
 J. Pérez Vidal, «Romancero tradicional canario (Isla de La Palma)», *RDTP*, 5, (1949), p. 442 con *Bernardo y la reina*.

Americanas

- G. Beutler, op. cit., pp. 399-400 con *El Galerón Llanero y Un domingo estando errando*.
 V. T. Mendoza, op. cit., p. 382 con *Don Gato*.
 ———— *Lírica infantil en México*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 134-135 con *Don Gato*.

Judías

- S. G. Armistead, op. cit. p. 379 con *El vendedor de nabos*.
 A. Larrea, op. cit., vol. II, p. 269 con *La maldición del padre*.

Para completar bibliografía de versiones cfr.:

- S. G. Armistead, «A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)», en *El Romancero Hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica*, 2º Coloquio Internacional, Ed. por S. G. Armistead, A. Sánchez Romeralo y D. Catalán, Madrid, CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979, siglas: A8, D3, G12, G25, D1 y R23.
 J. Pérez Vidal, op. cit., p. 447.

b) ESTUDIOS

- V. Barbieri, «Temas argentinos: Enterrado en campo verde», *Cultura Universitaria*, 46, (1954), pp. 80-87.
 M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 185-188.
 P. García de Diego, «El testamento en la tradición», *RDTP*, 10, (1954), pp. 400-403.
 J. K. Leslie, «Un romance español en México y dos canciones de los vaqueros norteamericanos: la influencia del tema 'No me entierren en sagrado'», *RDTP*, 13, (1957), pp. 286-298.
 C. Michaëlis, «Quem morre de mal de amores não s'enterra em sagrado», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 16, (1892), pp. 397-421.
 J. Pérez Vidal, op. cit., pp. 446-449.