

# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Editorial .....	3
Joaquín Díaz	
La ceremonia de la Expiración en la Semana Santa de Linares: ..... realidad y leyenda	4
Andrés Padilla Cerón	
Singularidad y genética del romance de «Rico Franco» .....	19
Nicolás Asensio Jiménez	
El habla femenina: estereotipos, estudios y expectativas .....	37
Ana María Fernández Poncela	
El molino del Soto de Abajo en Bernuy de Porreros .....	47
Pascual González Galindo	

# SUMARIO

Revista de Folklore número 385 – Marzo de 2014  
 Portada: El Mundo Ilustrado - *El Pelele*. Cuadro de A. García Mencía  
 Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz  
 Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent  
 Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>  
 ISSN: 0211-1810  
 Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 



# EDITORIAL

Parece evidente que la función de los museos en la sociedad de hoy, así como su futuro, está íntimamente relacionada con el grado de exigencia que muestren tanto sus directivos como los propios visitantes. Los dos usos extremos del espacio museístico, que llegaron a convivir en el siglo xx y que iban del concepto de simple almacén de objetos preciosos a un azaroso campo de pruebas en el que todo valía y casi se exigía una experiencia física, de contacto, con las piezas expuestas, demuestran que no estaba muy claro hasta esas fechas el objetivo principal de los museos y menos aún el valor social de sus resultados. La figura del «defensor del público», muy frecuente en museos del siglo xx —sobre todo en aquellos cercanos a la cultura anglosajona y por tanto proclives a la forzosa democratización de todo—, habla bastante a las claras de esa historia un poco vergonzante del museo en la que no cabía la idea de que sus salas pudiesen tener una finalidad social. Tampoco debe confundirse esa finalidad con una suerte de tiranía en la que el gusto del público pudiera tener más peso que la opinión de los profesionales de un museo; menos aún con esa tendencia, tan del gusto de algunos visitantes de hoy, por la que un museo y una superficie comercial deben tener los mismos servicios y permitir el mismo comportamiento relajado, cuando no mal educado, en sus instalaciones. Buena parte de ese comportamiento está justificado por la confusión que genera en el visitante —habitualmente viajero o turista— el hecho de incluir en el mismo paquete a los museos y a todos los demás establecimientos de la industria del ocio, desde los bares a los parques de atracciones, donde no se necesitan ni el silencio ni una mínima concentración como bases para el enfrentamiento a una realidad distinta a la habitual. Tampoco es ajena a esa equivocación la nueva tendencia que considera a un museo como el resultado de una «eficaz» política cultural en virtud de la cual sus piezas han entrado, de alguna manera, a formar parte de un potente mercado en el que tiene mucho más peso la economía que el propio arte. Ambos conceptos, turismo y economía, pueden llegar a subvertir el verdadero sentido de un museo y transmitir a la sociedad una sensación sesgada cuando no inapropiada de sus auténticos valores. Uno de esos valores, precisamente, es el de comunicar al visitante de forma altruista una serie de emociones que le obligan a usar los sentidos, algo tan infrecuente en una sociedad pasiva como la nuestra. Esa percepción a través de los sentidos de un mensaje múltiple con un fuerte contenido patrimonial pone en relación al visitante con alguna parte de su propia existencia, patente o latente, que le ayuda a descubrir matices o intensidades interesantes para su formación o para mejorar su criterio. Inmersos en la era de la comunicación, recibimos tal exceso de información que apenas si tenemos tiempo para asimilarla o para aprovecharla. Se impone, por encima de la tradicional labor de aprender, la de aprender a recordar y mejor aún la de aprender a olvidar. Seleccionar lo que se nos está transmitiendo para quedarnos con lo imprescindible es tan esencial como el hecho de no cargar con un peso excesivo una pequeña barca o un frágil globo aerostático en el que nos vayamos a subir, pero requiere una capacidad de discernimiento y mucho sentido común. No podemos tampoco convertir la visita a un museo en un producto consumible, alejado por tanto de una decisión personal y voluntaria. Esta consideración, que tendría mucho que ver con las visitas guiadas en las que predominan la prisa y la desgana, nos llevaría a distinguir, en la intención de los visitantes, tres tipos más o menos característicos: el paseante, el espectador y el crítico. No son estas figuras, sin embargo, asimilables a grupos sociales determinados o de edad, sino que corresponden más bien a la voluntad potencial con que se aborda la visita a un espacio museístico. Los responsables de un museo deben trabajar siempre para conectar plenamente con quienes más les van a exigir y, al menos, coincidir en los puntos en que se pueda con quienes pasarán sin demasiadas aspiraciones por las salas. Por eso un museo debe considerar como un privilegio recibir un porcentaje elevado de espectadores y críticos que aportarán en su visita preguntas o planteamientos serios cuya visión ayudará a completar los niveles de eficacia en esa alianza que se pretende entre el mensaje y su destinatario. La incorporación de determinados departamentos como el de didáctica o el de marketing a los museos tradicionales solo tiene ese sentido: acertar en las vías de comunicación y hacerlas más eficaces, nunca introducir criterios de educación reglada o de mercado en una institución cuyo principal cometido consiste precisamente en ayudar al individuo a ser más libre y más sabio, con todo lo que esa pretensión implica de rotura de barreras educacionales, de ausencia de prejuicios o de limpieza mental. En ese sentido son engañosas y perjudiciales las estadísticas que engloban a la fuerza sectores distintos de la industria del ocio.

## LA CEREMONIA DE LA EXPIRACIÓN EN LA SEMANA SANTA DE LINARES: REALIDAD Y LEYENDA

Andrés Padilla Cerón

*Ya viene la Expiración  
De la esperanza seguida  
Y en la calle Pontón  
La rosa del corazón.  
Sangra rezos por la herida*

Saeta de Juan Martínez de Úbeda, publicada en el anuario *Cruz de Guía* de 1957

En muchos puntos de la geografía cofrade española es bien conocida la existencia de imágenes articuladas, que fueron concebidas en su día con el propósito de intervenir en ciertas representaciones o simulacros de la Pasión de Cristo. En sus orígenes, estas ceremonias fueron ideadas con la intención de hacer más comprensibles al pueblo llano los misterios de la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor. Entre la gran variedad de ceremoniales existentes, podemos citar la bendición que efectúa el Nazareno de El Paso en la ciudad de Málaga. Otro caso muy curioso es el que se da en la localidad toledana de Ocaña, en la que podemos contemplar muchos tipos de imágenes articuladas: la santa mujer Verónica que simula la apertura del lienzo con la santa Faz, Ntro. Padre Jesús Nazareno que representa sus tres caídas y también la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad, que hace el simulacro de limpiarse el rostro con un pañuelo. Un caso parecido tiene lugar en la ciudad de Baeza con su tradicional ceremonia de El Paso, en la que la Verónica despliega su paño, el Nazareno da la bendición, san Juan abraza a la imagen de la Virgen María y, además, esta última talla derrama lágrimas (agua) gracias a un ingenioso dispositivo.

De igual modo, en la ciudad de Linares se cuenta con la imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno que imparte la bendición el Viernes Santo por la mañana, gracias a su brazo articulado. También se tiene noticia de una antigua imagen de Cristo Crucificado que tenía los brazos articulados. Gracias a esta cualidad se facilitaba su descenso de la cruz para ser depositada en una urna, ceremonia llamada Desenclavamiento, la cual se verificaba en una plaza pública. Esta tradición fue prohibida en el año 1784 por el obispo Rubín de Cevallos y posteriormente reinstaurada alrededor del año 1890, aunque circunscrita al interior de la iglesia parroquial de Santa María. Finalmente fue suprimida en el año 1929 a causa —precisamente— de la primera salida procesional de la Cofradía del Descendimiento del Señor<sup>1</sup>.

Por último nos encontraríamos en Linares con una especie de leyenda que menciona la existencia de una antigua imagen del Santísimo Cristo de la Expiración que, gracias a que tenía el cuello articulado, inclinaba la cabeza durante una ceremonia llamada «de la Expiración» y, de esta manera, enfatizaba el momento de la muerte de Nuestro Señor. Este es, por lo tanto, el objeto del presente trabajo: describir esta ceremonia de la Expiración y tratar de dilucidar la posible existencia de esta legendaria imagen cuyo cuello estaba articulado.

<sup>1</sup> «Con ocasión de la nueva procesión del Descendimiento... no se celebrará en dicha parroquia [Sta. María] el Sermón y la ceremonia del Desenclavamiento que venía de costumbre». *El Noticiero*, 23-03-1929.



Procesión de la Expiración a su paso por la Plaza de Alfonso XII, un Viernes Santo del año 1904. Se puede apreciar la participación de las imágenes de San Juan y la Magdalena, además de las del Cristo y la Virgen. También son dignas de mención las dos tirantas que apuntalaban los brazos de la cruz del Cristo y que iban sujetas a las andas del trono. Se observan pocos penitentes y cierta desorganización en la procesión. *Archivo Histórico Municipal de Linares*

## Reseña histórica de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración de Linares

A finales del siglo XIX, Linares es una ciudad que acaba de experimentar un gran crecimiento económico y demográfico<sup>2</sup>. Este auge se explica por la explotación de sus ricas minas de plomo y por la industria metalúrgica, que convierten a Linares en uno de los principales focos industriales de España. En esta ciudad minera prende pronto el asociacionismo obrero que, fiel al patrón nacional, se manifiesta mediante la fundación de sindicatos y asociaciones de toda índole. En este convulso momento y cuando el siglo XIX tocaba ya a su fin, el papa León XIII publica en 1891 la encíclica *Rerum Novarum*<sup>3</sup>, pieza clave de la doctrina social de la Iglesia. Inmediatamente después de su publicación, surgen en España todo tipo de asociaciones agrarias, cooperativas de trabajadores, sindicatos católicos... y cofradías.

Por lo tanto, y solo en este contexto histórico, se entiende la fundación en Linares de hasta tres cofradías de Semana Santa que, por orden de aparición, fueron las siguientes:

2 Pasó de tener 6547 habitantes en 1846 a contar con 36 630 en 1877, es decir: quintuplicó su población en solo treinta años. VV. AA. *La minería en Linares (1860-1923)*. Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 1987, p. 139.

3 En Español: «de las cosas nuevas» o «de los cambios políticos».

- Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración, fundada en 1894 y cuya singular ceremonia es el objeto del presente trabajo.
- Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate, fundada en 1897 por unos albañiles de Baeza (Jaén).
- Cofradía de la Oración en Huerto, constituida en el año 1899 por obreros de Linares.

Todas estas hermandades fueron organizadas por el proletariado católico linarense y, en general, fueron bien acogidos por el clero local y diocesano, ya que se veía en ellas una forma de contrarrestar las ansias revolucionarias de las organizaciones marxistas y anarquistas.

La tradición nos cuenta que unos carboneros, procedentes de la vecina localidad de Baños de la Encina (Jaén), fundaron esta cofradía en la parroquia de San Francisco de Asís de Linares, el 20 de mayo del año 1894. Así se decía en el preámbulo de los primeros estatutos que datan de diciembre de 1908 y que fueron aprobados el 9 de enero de 1909<sup>4</sup>. Además, y por si nos quedaba alguna duda, en un bando de la alcaldía de 9 de abril de 1895 aparece anunciada la primera salida de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración, que tiene lugar el Viernes Santo de aquel año con el siguiente recorrido:

A las dos de la tarde del mismo día [el viernes], saldrá de la referida Iglesia de San Francisco, la procesión del *Santísimo Cristo de la Expiración* que recorrerá las calles Plaza de San Francisco, San Juan de Dios, Pontón, Plaza de Alfonso XII, Álamos, Ayala, Don Luís, Plaza de Linarejos, calle y plaza de Santiago, Castelar, Agua, Pasaje del Comercio, Pontón, San Francisco, Zabala, Castillo, Corredera, Peral.

Una amplísima carrera en la que, sin embargo, falta el paso por la calle del Marqués, de tanta tradición para esta hermandad y en donde actualmente se desarrolla la conocida ceremonia de la Expiración. Esta primera estación de penitencia casi pilló por sorpresa al Ayuntamiento, el cual no designó a ningún concejal para acompañar a la referida procesión<sup>5</sup>, tal y como era costumbre hacerlo con todas.

En estos primeros años el traje de estatutos era muy distinto al actual, ya que estaba compuesto de «túnica de percalina<sup>6</sup> morada, peto y un farol con arreglo al modelo». Las imágenes titulares, según algunas fotos de 1904-1905, eran cuatro: Cristo de la Expiración, Virgen María, San Juan Evangelista y María Magdalena. Estas dos últimas tallas es probable que procediesen de la Cofradía del Santo Entierro que también residía en la misma iglesia. Mención especial merece el tercio de trompeteros que venía funcionando desde los primeros tiempos y que en 1908 (año de los primeros estatutos) estaba formado por nueve individuos. De igual modo se hace mención en los estatutos a «los cantadores», los cuales se colocarían por grupos «en los sitios donde tienen que ir».

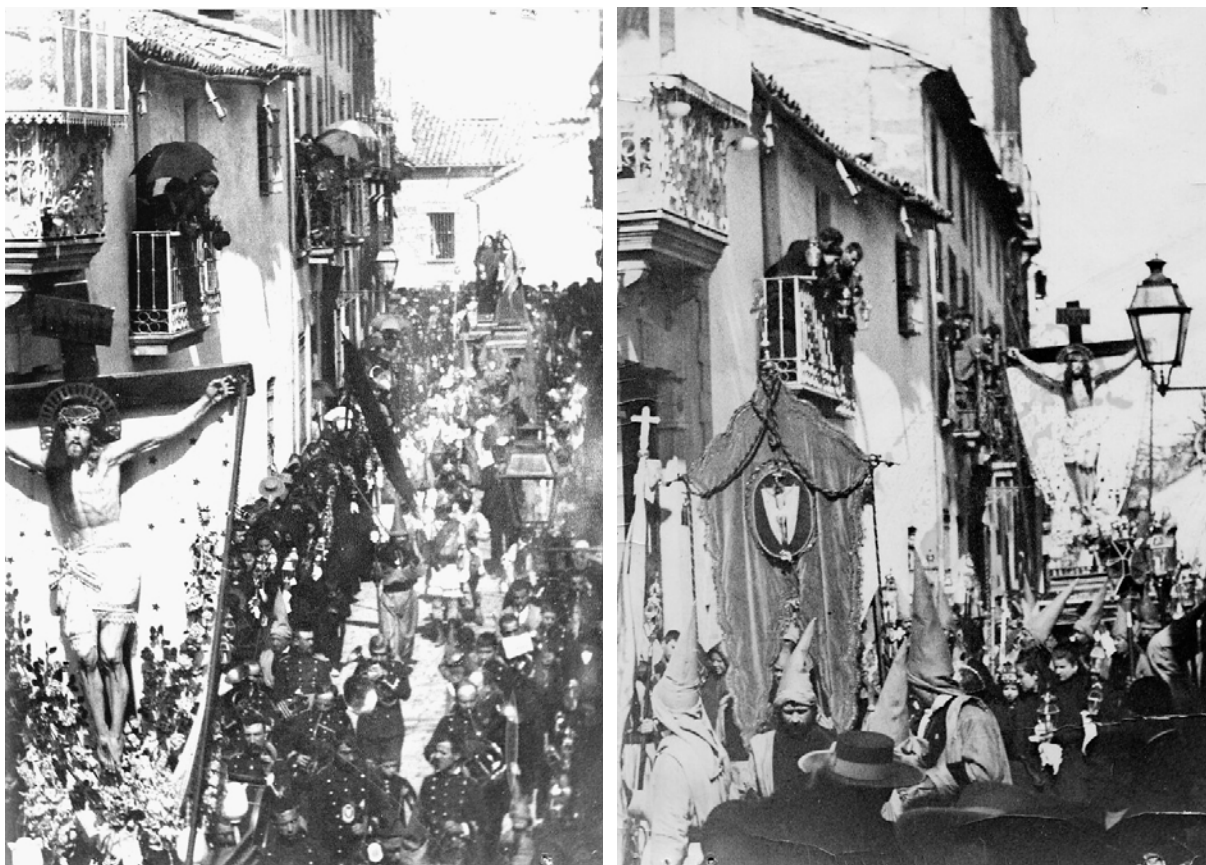
Poco tiempo estarían operativos los primeros estatutos, puesto que la cofradía se reconstituyó el día 10 de mayo del año 1914. Parece que esta primera reorganización estuvo motivada por la relajación de las costumbres y la escasa devoción que poco a poco iban mostrando los cofrades. Estos nuevos estatutos se redactan en abril de 1916, aprobándose dos años más tarde. La novedad más

4 AHML. Leg. 2572-19.

5 Acta del pleno del Ayuntamiento de 8 de abril de 1895, curiosamente un día antes del bando de la alcaldía, en la que ya sí aparece reflejado el itinerario de esta procesión de la Expiración.

6 Percal de un color solo que sirve para forros de vestidos y otros usos.





Dos fotografías de la primera década del siglo xx en donde aparece la procesión de la Expiración a su paso por la calle Los Álamos y aunque se trata del mismo escenario no pertenecen al mismo año. En la primera foto son dignas de contemplar las imágenes de San Juan y la Magdalena, que desfilan tras el Cristo, así como la banda de música y los *armaos*. En la segunda foto se puede observar el primitivo estandarte en donde figura una pintura de la primera imagen del Cristo de la Expiración. *Archivo Histórico Municipal*

significativa es la utilización del título de Real, que le fue concedido por S. M. el rey Alfonso XIII el 21 de febrero del año 1916. Otra importante modificación consistió en el cambio del traje de estatutos que pasó a ser similar al contemporáneo pero sin capa, es decir: caperuz alto morado y túnica color perla con botones, filos y bocamanga morados.

Esta Hermandad de la Expiración contribuyó de forma significativa al realce de la Semana Santa de Linares, que vivió un periodo de gran esplendor durante los años 1928 a 1930. Coincidiendo con la época de renovación estatutaria de algunas cofradías linarenses, se decidió redactar en mayo de 1929, por tercera vez, unos nuevos estatutos que fueron aprobados por el obispado ese mismo año.

Debido a la persecución religiosa que se padeció en la guerra civil, la imagen titular y casi todos los enseres de esta cofradía fueron destruidos. Tras esta dolorosa desaparición la cofradía se reorganiza en 1942, verificando al año siguiente su primera estación de penitencia de modo oficial. Para poder realizarla, se encargó al imaginero Gabino Amaya Guerrero la ejecución de un nuevo Cristo que saldría ese mismo año de 1943. Por otra parte, la imagen mariana fue salvada de la barbarie y tras una discreta restauración pudo acompañar a la imagen del Cristo en esa primera salida.

Como en todas las cofradías que se reorganizaron en la posguerra, los comienzos fueron muy difíciles. Un ejemplo de estas penurias lo tenemos en el material con el que fueron confeccionados los primeros capirotos: se tuvieron que hacer en tela morada en lugar del habitual terciopelo. Algo parecido pasó con las capas, que brillaron por su ausencia en esta primera etapa, hasta que a principios



Actual imagen del Cristo de la Expiración, portada por horquilleros. Año 2012. Foto: Pedro Pleguezuelos Ledesma

de los años sesenta se pudo conseguir que todos los penitentes hicieran estación con este complemento.

A comienzos del año 1950, y debido a unos «contratiempos» con el párroco de San Francisco, se hacen cargo de la cofradía los jóvenes de Acción Católica. En esta enésima reconstitución se consolidarían las notas características de la cofradía: sencillez, espiritualidad y elegancia. Una de las más grandes aportaciones de esta hermandad a la Semana Santa de Linares fue la fundación de la primera banda de cabecera estable. En efecto, en el año 1969 efectuó su primer recorrido una agrupación musical que tocaba una gran variedad de instrumentos (no solo cornetas y tambores) y cuyos miembros iban revestidos con el traje de estatutos de la hermandad. Tanto gustó la iniciativa que, en sucesivos años, fueron varias las cofradías que incorporaron este complemento sonoro a sus estaciones de penitencia. De esta manera, las «bandas de cabecera» constituyen hoy en día una seña de identidad de la Semana Santa linarense.

Trascurría el año 1953 cuando la cofradía adquiere un nuevo trono para el Cristo de la Expiración, que fue adaptado en 1983 para ser portado por jóvenes horquilleros. De esta manera, la Cofradía de la Expiración se sumaba al resto de las cofradías linarenses que estaban sustituyendo los tronos llevados a ruedas (sistema instaurado a partir de los años cincuenta del siglo xx) por otros que se portaban por costaleros. Eran los años ochenta de la pasada centuria, una época de renovación en la anquilosada Semana Santa linarense.

En la actualidad, la Real Cofradía y Hermandad del Stmo. Cristo de la Expiración y Ntra. Sra. de la Esperanza, tras la aprobación de sus actuales estatutos en el año 1996, mantiene su sede canónica en la parroquia de San Francisco de Asís y sigue siendo ejemplo de fervor, espiritualidad y elegancia.

## Origen de la ceremonia de la Expiración y vicisitudes sufridas a lo largo de su historia

Esta peculiar ceremonia de la Expiración tiene lugar en la linarense calle del Marqués y consiste en la recreación del momento en que Nuestro Señor Jesucristo muere en la cruz, es decir, cuando exhala el último suspiro. Antes de entrar al detalle en la forma en que se desarrolla, veremos algunos apuntes sobre su historia.

El origen de esta ceremonia seguramente se remonta a la primera salida procesional de la cofradía, acaecida en el año 1895. No obstante, hemos de advertir que en esa época la ceremonia no tendría



lugar en la calle del Marqués de Linares, ya que la procesión no pasaba por allí. Por tanto, no sabemos con exactitud el momento en que se traslada o se ejecuta en la calle del Marqués, aunque tuvo que ser antes de 1910, ya que en ese año se la menciona en el itinerario que se publica en el diario *El Noticiero* de 22 de marzo de 1910.

Según artículo aparecido en la revista *Linares* de marzo de 1953 y suscrito por A. de la T. Cobalera, esta ceremonia se celebraría en dicha calle del Marqués porque la Cofradía de la Expiración fue fundada por unos vecinos de Úbeda que se trasladaron a vivir a dicha vía. Pensamos que esa familia ubetense no sería la verdadera fundadora sino más bien una benefactora y que la cofradía, en agradecimiento, acordaría que la procesión de la Expiración y la consiguiente ceremonia se celebrase en la referida calle del Marqués. Otra referencia documentada a esta ceremonia la tenemos en el número especial que el periódico local *Diario Regional* dedicó a la Semana Santa de 1930 y en el que se indica claramente que, al llegar la procesión a la calle del Marqués, «se verificará la ceremonia tradicional de la Expiración de Jesús», es decir, que la cosa venía de atrás. En ese mismo número se nos cuenta que los miembros de la Centuria Romana<sup>7</sup> procedían a cubrir su bandera con una funda enlutada en el momento solemne de la Expiración, a la vez que colocaban sus lanzas con las puntas hacia abajo.

Una vez finalizada la guerra civil, la primera procesión de esta hermandad de la que se tiene constancia es la del año 1942, en la cual los cofrades salen vistiendo traje oscuro y portando la imagen de un Cristo procedente de un taller de arte sacro. Por lo tanto, es muy posible que en esa salida no se verificase la ceremonia. Al año siguiente de 1943 procesiona por primera vez la actual talla del Cristo y lo más factible es que se ejecutase esta ceremonia, aunque sin la participación de los soldados romanos, que aún no se habían reorganizado. Pero posteriormente, y por falta precisamente de estos socorridos *armaos*, se dejaría de celebrar algunos años. De hecho, en el año 1947 tampoco se ejecutaría porque la cofradía rechazó una propuesta de la Hermandad del Nazareno consistente en ofrecer su escuadra de *armaos* por el precio de 300 pesetas (1,80 euros). Por fin en 1948 salen otra vez soldados romanos en la procesión y, por consiguiente, se vuelve a restituir esta secular ceremonia. Esto es lo que se desprende del acta de la Junta General de la cofradía, celebrada el 14 de febrero de 1948 y que dice:

... también da cuenta que este año saldrán soldados romanos... y que se hará la ceremonia de todos los años en la calle del Marqués de Linares, ya que por dificultades no se hacía desde hace unos años.

Desde ese momento la ceremonia se ejecutaría sin interrupción hasta los tiempos actuales, aunque con algunas modificaciones.

## La ceremonia y su evolución a lo largo del tiempo

A pesar de la originalidad de este acto, se ha podido localizar una «ceremonia de la Expiración» en la ciudad de Cáceres, que se lleva a cabo con la imagen de un Cristo del siglo XIV (no articulada) y la talla de una Dolorosa de factura contemporánea. La forma en la que se verifica es muy similar a la de la cofradía linarense ya que incluso concluye con la conocida marcha *Oración*. Por lo tanto, y aparte de este cacereña costumbre, no parece que existan muchas ceremonias similares en otros puntos de la geografía española, al menos con la mecánica de esta de Linares, cuyo intrínquilis trataremos de explicar.

<sup>7</sup> Conocida popularmente por *armaos*. Se trataba de una asociación de seglares que, revestida de Guardia Romana, tenía como misión la vela del Monumento del Jueves Santo y salir en las procesiones de Semana Santa. Los primeros datos de su existencia en Linares son de mediados del siglo XIX, aunque en otros lugares de España se remontan al siglo XVII. La Cofradía del Nazareno de Linares los restituyó en 2009.



Ceremonia de la Expiración en la actualidad. Año 2006. Foto: Óscar Javier García Baudet

Si se quiere saber de forma exacta la parafernalia de esta tradición en tiempos pasados, hay que acudir a la pormenorizada descripción que, en la revista *Cruz de Guía*<sup>8</sup> del año 1956, nos hace el recordado cronista Juan Sánchez Caballero. Del estudio de este artículo se deduce que el paso del Cristo de la Expiración se detenía en la misma puerta del antiguo palacio de los marqueses de Linares, sito en la calle del mismo nombre. Llegado a ese punto, «los costaleros» hacían girar el trono del Cristo que quedaba mirando hacia el comienzo de la calle, la Virgen avanzaba de modo lento hasta el paso de Cristo, pero los soldados romanos, dispuestos en doble fila, se lo impedían con sus lanzas cruzadas. Tras un segundo intento conseguía llegar junto a su Hijo y es en ese momento cuando se oía un toque de clarín y comenzaba a escucharse la *Marcha Real*, interpretada por la Banda Municipal de Música, que se había quedado rezagada en la cola de la procesión. La culminación de ese momento acontecía cuando los soldados romanos procedían a bajar las lanzas, disponiéndolas con la punta hacia abajo, es decir «a la funerala». Igual operación realizaban con sus fusiles los policías y guardias civiles que custodiaban el paso del Señor. Vemos por tanto que el detalle de la colocación de las armas al modo «funerala» coincide con lo que ocurría antes de la guerra, omitiéndose sin embargo, en esta nueva etapa, el ceremonial de cubrir con una funda negra la bandera de la centuria romana.

Si estudiamos con detalle la mecánica de esta ceremonia, vemos que hay bastantes puntos comunes con el antiguo ceremonial de la bendición del Nazareno<sup>9</sup>. Estos elementos serían el acercamiento de la Virgen al Cristo, la oposición de los *armaos* y la posible intervención de un niño vestido de ángel.

8 Revista-anuario de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Linares.

9 Ceremonia que lleva a cabo la Cofradía del Nazareno de Linares y en la cual la imagen titular bendice a la multitud gracias a un brazo articulado.

En efecto, según la información publicada por el *Diario de Linares* de 22 de marzo de 1913, a esta procesión la acompañaban dos niños «admirablemente vestidos de ángel», por lo que suponemos que —en época anterior a la guerra civil— podrían haber tenido intervención en la ceremonia. Esta intervención habría consistido en obligar a los *armaos* a dejar paso franco a la imagen de la Virgen, tal y como todavía ocurre en algunas localidades de la provincia de Jaén, como Villanueva del Arzobispo. Por todos estos paralelismos se puede afirmar que los que idearon esta ceremonia de la Expiración se tuvieron que inspirar en la que efectuaba la Cofradía del Nazareno de Linares. Y si en esta cofradía intervenía la imagen de Jesús con su brazo articulado para echar la bendición, ¿por qué no se podría haber ideado un mecanismo similar en la cabeza del Cristo de la Expiración?

Con este funcionamiento, tan relativamente simple, se mantuvo vigente esta tradición durante mucho tiempo, justo hasta 1978, año en que los queridos y recordados *armaos* dejan de pertenecer al paisaje semanasertero de nuestra ciudad. A partir del año siguiente, la ceremonia se quedó bastante sosa, de tal manera que la cofradía se las tiene que ingeniar para innovar una tradición que había perdido buena parte de sus actores principales. De esta manera se introduce en el año 1984 la novedad de la megafonía, con lo que se consigue dar más realismo al acto y hacernos olvidar, en parte, a los peculiares soldados romanos. Por supuesto que se mantiene todo el ceremonial del acercamiento de la Virgen al Cristo y la música, pero ya no hay nadie para impedirselo. En cambio, se oyen por los altavoces los truenos precursores de la muerte del Redentor y un «¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!» que pone el bello de punta a la concurrencia. La primera grabación, efectuada en el año 1984, se hizo de forma artesanal, aunque con la colaboración desinteresada de un locutor de radio. A modo de anécdota hay que decir que los truenos se simulaban a base de mover los muebles y armarios del piso superior de la casa en donde se desarrolló la grabación.

Si a la introducción de la megafonía unimos que por esos mismos años se adoptó el sistema de horquilleros para portar los tronos de la Virgen y del Cristo, resulta que esta tradicional ceremonia se enriqueció de forma excepcional. De esta manera y más o menos desde 1985, se traslada la espera del Cristo hasta el final de la calle del Marqués, es decir en la confluencia con la calle del Tinte, con lo que se gana en amplitud y vistosidad. La marcha del paso de la Virgen hacia el encuentro con su Hijo se realiza de modo solemne y al compás de la música que interpreta la banda de la cofradía. Tras un preludio musical y algunos truenos, la narración que se puede escuchar, gracias a los altavoces instalados al efecto, es la siguiente:

Cristo ha realizado su camino hacia el calvario. Se ha encontrado con su Madre. Ha sido un encuentro de Dolor.

«¡Ay, Hijo! ¿Qué madre vio como yo tantas espadas sangrantes traspasar su corazón?».

«¡Tengo sed!».

Desde la hora sexta se extendieron las tinieblas sobre la Tierra, fue en ese momento cuando Jesús exclamó con voz fuerte:

«¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?»

Jesús, dando un fuerte grito, dijo:

«¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!!».

Justo en el momento de escucharse esa postrera exclamación, el trono del Cristo es elevado a pulso, brazo en alto y de forma lenta y solemne, mientras la banda de la cofradía interpreta la conocida marcha *Oración*.



Es en ese instante cuando el subconsciente colectivo entra en juego y algunas personas creen ver cómo la imagen de Jesús mueve la cabeza o cierra los ojos. Y, la verdad es, algunos años no han faltado motivos para facilitar esa alucinación colectiva: el cielo encapotado, la amenaza de lluvia, algún trueno que se dejaba oír... contribuían a que el momento resultase especialmente impactante. Además, el redoble de tambor, que durante algunos años interpretaba la banda de la cofradía, favorecía el clima necesario para que el milagro visual se consumase.

## La leyenda

Llegados por fin a este punto, resulta imprescindible dedicar algunas líneas a la bonita leyenda, según la cual la imagen del Cristo de la Expiración mueve la cabeza hacia abajo, e incluso cierra los ojos, en el momento de concluir la ceremonia de la Expiración.

En primer lugar, y aunque resulte una obviedad, hay que dejar muy claro que, al menos en la actualidad, esto no ocurre; es decir, que la cabeza de la imagen permanece totalmente estática y sus ojos inmóviles. No obstante, lo que es una realidad innegable es la existencia de dicha leyenda, la cual se transmite de una generación a otra. A modo de ejemplo basten dos testimonios periodísticos entre los cuales median casi cincuenta años: uno del anuario *Cruz de Guía* del año 1956, firmado por Juan Sánchez Caballero, y el otro de la misma publicación, pero de 2002 y cuyo autor es Francisco Cuevas:

El Señor ha muerto y muchos afirman haber visto cómo cerraba sus ojos... pero todo es obra de la fe de estas gentes... La fe de los linarenses es así.

Algunos se decían «ha cerrado los ojos», otros «ha movido la cabeza»... Nada cierto, la mueven nuestros ojos, nuestros corazones que están sobrecogidos por la imagen de Cristo muerto.

Por lo tanto, si a algún linarense se le preguntara: «¿El Cristo de la Expiración mueve la cabeza?», seguro que la respuesta sería un rotundo no. Pero si la pregunta fuese: «¿Has visto alguna vez mover la cabeza al Cristo de la Expiración?», seguro que habría un nutrido grupo de niños, jóvenes y adultos que responderían con un rotundo sí. Por lo tanto, es la recurrente persistencia de esa ilusión lo que la ha convertido en legendaria tradición. Pero precisamente por tratarse de una leyenda es por lo que creemos que algo de base real ha tenido que tener...

Parece lógico pensar que para que una imagen mueva la cabeza ha de tener una articulación a nivel del cuello. Pues bien, para intentar desentrañar este misterio hay que detenerse a tratar un grupo especial de imágenes articuladas que se denominan «Cristos del Descendimiento» y posteriormente iniciar un recorrido por las tres imágenes del Cristo de la Expiración con las que ha contado la cofradía a lo largo de su historia:

## Ceremonias de Semana Santa con la imagen articulada de un Cristo crucificado

A partir del Concilio de Trento (1545-1563) los imagineros comenzaron a confeccionar un tipo de imagen ampliamente desarrollada: el Cristo del Descendimiento. Esta iconografía confiere una doble función a la talla: Cristo crucificado durante todo el año hasta que en la tarde del Viernes Santo es desclavado de la cruz para verificar la ceremonia del Desenclavamiento o Descendimiento. Esta doble utilidad hace necesario que sus brazos se articulen de forma que se puedan mover arriba y abajo. De esta manera, se facilita una ceremonia cuya mecánica básica consiste en hacer descender al Cristo de la cruz, plegarle los brazos y depositarlo en una urna. Por lo tanto, en nuestro país son relativamente numerosos los Cristos crucificados articulados, aunque la mayoría de ellos solamente tienen articulaciones a nivel de los hombros. Sin embargo, existen unas pocas imágenes que, al igual que nuestro



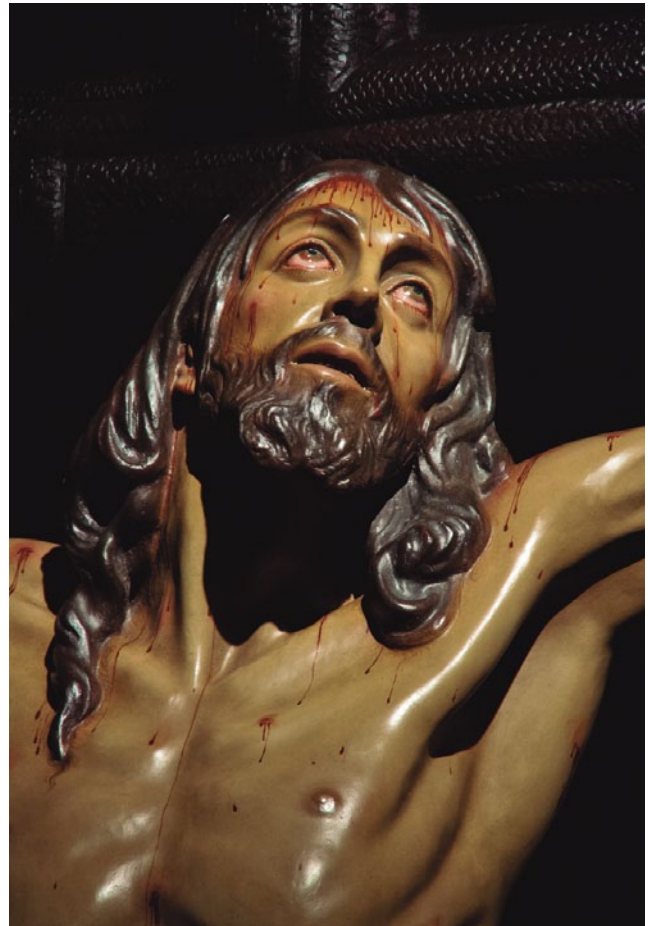
De izquierda a derecha: Santísimo Cristo de Burgos, Cristo de la Catedral de Orense y Cristo de Santa María de Areas (Fisterra). Todos articulados, con una factura muy similar y ejecutados en el siglo XIV. Imágenes tomadas del *Trabajo fin de master* de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth. «Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento», p. 18

hipotético Cristo linarense, poseen articulaciones en otras partes del cuerpo, como el cuello, dedos, caderas o rodilla. Algunos de esos raros ejemplos son los siguientes:

- El Cristo de la catedral de Burgos, construido en madera forrada de piel de búfalo, que cuenta con brazos plegables y cabeza móvil, así como cabello, barba y uñas humanos.
- El Santo Cristo de la catedral de Orense.
- El Cristo de Fisterra en Galicia.
- El Santo Cristo de las Claras de Palencia.

Se trata de imágenes de estética muy tremendista y talladas en el siglo XIV. Es decir, que no tendrían nada que ver con nuestro hipotético Cristo linarense, cuya posible factura se remontaría al siglo XIX. No obstante, sirven para demostrar que la articulación del cuello no sería tan rara como se podría pensar. De hecho, también existen algunos ejemplos más cercanos en el tiempo, como son:

- Cristo del Descendimiento de la Cofradía de Jesús Nazareno de Ares-Lubre (La Coruña). Se trata de una talla del siglo XVII con la cabeza articulada, la cual presenta un hueco interior por donde se desliza una cuerda doble que permite el movimiento de la cabeza a la vez que la sostiene.
- Cristo de Tomás del Risco, datado en el siglo XVII, en Aguilar de la Frontera (Córdoba). Esta imagen presenta articulada la cabeza mediante una charnela de hierro que le atraviesa el cuello.
- Crucificado articulado existente en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario del Valle de Tulumba (Argentina) de factura rústica, que data de 1799. Según un folleto del lugar, «sus brazos y cabeza articulados permitían representar los diferentes momentos del calvario de Cristo..., dejando caer la cabeza sobre el pecho en señal de muerte...».



Izquierda: Cristo de la Expiración destruido en la guerra civil en donde se confirma que se trataba de una imagen de serie. Tal y como se observa, no tenía la cabeza articulada. *Archivo Cofradía Expiración*. Derecha: Imagen actual realizada en 1943 por Gabino Amaya. De igual modo es evidente la rigidez de su cuello. Foto: Germán Muñoz. *Archivo Cofradía Expiración*

## Imágenes del Cristo de la Expiración de Linares

Una vez que ha quedado probada la existencia de ciertas imágenes de crucificados, con el cuello articulado, podemos afirmar que estaría dentro de lo posible la existencia de una efigie de esta tipología en Linares. Por otra parte, las personas más ancianas de Linares siempre han sostenido que había un Cristo con la cabeza articulada. Para intentar indagar en la posibilidad de su existencia es necesario efectuar un recorrido, en orden inverso, por las tres imágenes que ha tenido la Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración de Linares a lo largo de su historia:

La talla del Cristo que se procesiona en la actualidad vino a sustituir a la que fue destruida en la contienda civil. Esta imagen, que es obra del escultor Gabino Amaya Guerrero<sup>10</sup>, llegó a Linares en 1943 y es obvio que no tiene ningún mecanismo que haga que la cabeza se incline o se mueva.

La imagen titular de la cofradía entre los años 1904 y 1936 procedía de algún taller de arte sacro, aunque no se ha podido determinar de cuál. Por otra parte, es un hecho comprobado que, alrededor del año 1925, se fracturó el brazo izquierdo a la altura del hombro, lo que motivó un serio problema

<sup>10</sup> Nació en 1896 en la localidad de Puebla de Sancho Pérez (Badajoz). De orígenes humildes, en 1915 se traslada a Madrid, donde ingresa en la Escuela de Artes y Oficios y alterna trabajos en el taller del famoso Coullat Valera. Amaya entronca con los grandes maestros de la época, realizando una escultura figurativa de carácter conmemorativo y religioso que muestra en numerosas exposiciones. Falleció en Madrid en 1979.





Arriba: estandarte que usó la cofradía desde sus inicios y hasta el año 1915. *Archivo Municipal*. Abajo: actual estandarte, usado desde 1916 y en donde se representa la imagen que fue destruida en el año 1936. Las dos imágenes son diferentes: mientras que en la de la arriba se aprecia un Cristo con los pies cruzados y la cabeza inclinada hacia la izquierda, en la foto inferior el Cristo mira hacia la derecha y no tiene los pies cruzados. Foto: Andrés Padilla

para la cofradía. Ante la escasez de medios con que se contaba para su restauración, un voluntarioso maestro albañil (Andrés Padilla Rodríguez) se ofreció desinteresadamente para su reparación, la cual llevó a cabo a base de morteros especiales. El resultado fue tan extraordinario que mereció el reconocimiento de la cofradía, aunque de puertas para afuera se dijo que el trabajo había sido efectuado por un taller madrileño. Gracias a esa improvisada (aunque eficaz) restauración, se comprobó que la imagen estaba realizada con pasta de madera, siendo su acabado de una enorme calidad y fineza. Un dato a tener en cuenta es que, en el estandarte que actualmente se saca en procesión, aparece representada (aunque ya muy deteriorada) la efigie de este mismo Cristo. Pues bien, esta imagen tampoco movía la cabeza. La certeza nos viene por las fotos en las que se observa un primer plano de su rostro y en las que se ve claramente que la cabeza estaba fija. Además de las fotos, tenemos el testimonio directo de la persona que acompañaba a quien restauró el brazo del Cristo<sup>11</sup>.

Parece que nos vamos quedando sin base material para sustentar esta encantadora leyenda. Sin embargo, aún nos queda un átomo de esperanza al cual asirnos: el primitivo Cristo que procesionó desde la primera estación de penitencia (1895), hasta que fue sustituido por una imagen de serie en el año 1904. Según el ya mencionado artículo aparecido en la revista local *Linares* (marzo de 1953) y escrito por A. de la T. Cobalera<sup>12</sup>, parece que esta primera imagen fue realizada por un pastor imaginero de Baños de la Encina. Esta versión sobre su autoría no es de extrañar si consideramos que la explicación más extendida sobre el origen de la hermandad es que fue fundada por unos carboneros de esa población. No obstante, pudiera ser que lo que en realidad hiciera nuestro circunstancial imaginero fuese restaurar una imagen existente pero de una antigüedad mucho mayor. El comentario de nuestro cronista que afirmaba que la imagen era de tan poca calidad artística que «quitaba la devoción», parece abonar esta teoría. Sea como fuere, el caso es por el año 1904 fue sustituida por la mencionada imagen de serie.

No se ha podido encontrar constancia fotográfica de esta primera talla y la única estampa que sugiere su primitiva fisonomía es una antigua fotografía en la que se puede

11 Esa persona era mi padre, Juan Padilla León, y el restaurador, mi abuelo Andrés.

12 Desconocemos su nombre completo, pero por las referencias que se dan en el artículo creemos que, cuando se escribió, rondaría los sesenta años, lo cual hace muy fiable la serie de datos aportados.

apreciar el primitivo estandarte de la hermandad<sup>13</sup>. En este gallardete aparece una pintura que nos muestra a una imagen de Cristo que no es la que fue adquirida en 1904 y se destruyó en la guerra civil, sino que debe de representar a la primera talla con la que contaba la cofradía, esa que «quitaba la devoción». Como ya se ha indicado, la calidad de esta primitiva talla debía de ser bastante mejorable, lo que originó su rápida sustitución, ya que solo estuvo activa entre el año 1895 y 1903. Por lo tanto, es posible que esta imagen —de la que desconocemos casi todo— tuviese un mecanismo por el cual el Cristo simulara agachar la cabeza en el momento en que se celebraba la ceremonia de la Expiración, tal y como referían las personas más ancianas de Linares.

Otro posible origen para la primera imagen con que contó esta cofradía es que fuese un antiguo crucificado propiedad, a su vez, de una antiquísima cofradía no pasionista de Linares, denominada La Escuela de Cristo<sup>14</sup>. Según nos cuenta el historiador Federico Ramírez<sup>15</sup>, resulta que el párroco de Santa María le regaló a la mencionada hermandad, en el año 1859, la imagen (muy deteriorada) de un crucificado. Dicha talla estaba en el coro alto de la iglesia de San Francisco. A continuación se procedió a su restauración y, una vez concluida esta, se depositó en la ermita de la Aurora de Linares, que era el lugar en donde estaba establecida esta Cofradía de La Escuela de Cristo. Lo curioso del caso es que, en la relación de trabajos efectuados para su restauración, aparecen estas referencias:

Juan Martínez López, labró una cruz nueva y dio distinta forma al Sto. Cristo que era de expiración y lo puso ya difunto; construyó el risco, huesos y calavera, 50 reales.

A D. Antonio Villa por formar la cabellera para dicho St. Cristo, 4 reales.

A Francisco Tejerina por hacer los tres clavos para las manos y pies, 6 reales (*sic*).

Por el anterior texto, se podría especular con que la reconversión de esta talla «de expiración» a talla «de difunto» pudo no haber sido permanente... es decir, que lo que en realidad se hizo fue darle una articulación a la cabeza, a la que también se dotó de una cabellera, quizás para ocultar el mecanismo. ¿Nos encontramos con el primitivo Cristo de la Expiración, ese que movía la cabeza al expirar? Probablemente no lo sabremos nunca, pero la existencia del crucificado de la Escuela de Cristo es un hecho documentado que da mucho que pensar. Por otra parte, si la imagen se restauró en el año 1859 y la Cofradía de la Escuela de Cristo desapareció en 1865, es muy posible que la talla regresase a la iglesia de San Francisco y estuviese allí cuando, en el año 1894, esos legendarios carboneros de Baños de la Encina organizaron la Cofradía del Cristo de la Expiración. Por tanto, hay algunas esperanzas de que la cabeza de ese Cristo se moviese (hacia un lado o hacia abajo) en el momento de la expiración.

¿Cómo se podría confirmar la hipótesis de la existencia de un Cristo de la Expiración con la cabeza articulada? Lógicamente, consultando las actas de las primeras Juntas de Cabildo de la hermandad y en donde se debió de tratar la adquisición de la primitiva imagen, así como los pormenores de una ceremonia tan curiosa. No obstante, tales documentos se encuentran en paradero desconocido o quizás durmiendo el sueño de los justos en algún abandonado baúl. Otra posible fuente sería la consulta de los periódicos locales que se editaban en los primeros tiempos de la cofradía, es decir, en la transición

13 Dicho estandarte es anterior al que se procesiona actualmente, el cual fue confeccionado en el año 1916, coincidiendo con la obtención del título de real.

14 Hermandad constituida en Italia en el año 1662 y que estuvo activa en Linares entre 1781 y 1865. Se solían reunir en la Capilla de la Aurora de Linares, todos los jueves por la noche, para la práctica de sus penitencias y devociones.

15 RAMÍREZ, Federico. *Linares. Documentos y apuntes de tiempos antiguos* (recopilación de D. Juan Sánchez Caballero y D. Félix López Gallego). Linares. Edita: Diputación Provincial. 1999, p. 377.

de los siglos XIX al XX y en los que una ceremonia tan peculiar no habría pasado desapercibida. Pero, aun cuando se cuenta con una hemeroteca local bastante aceptable, existe un vacío documental en esos años tan cruciales. Por lo tanto, hay que reconocer que no tenemos —todavía— ninguna prueba documental que nos lo demuestre... aunque tampoco ninguna que lo refute.

Como conclusión, y con independencia del resto de conjeturas apuntadas, la machacona pervivencia en el subconsciente colectivo de que «la cabeza de Jesús se mueve al expirar» es hasta ahora la única prueba... persistente, rotunda, tozuda, de que, quizás en sus primeros tiempos, la imagen del Cristo de la Expiración tuviese la cabeza articulada.

Andrés Padilla Cerón  
Consejero del Centro de Estudios Linarenses



El Cristo de la Expiración en el momento de concluir la procesión, instante en la que se ejecuta otra ceremonia llamada «La Corretá» y en la cual la imagen de la Virgen se aproxima a gran velocidad al trono del Cristo.  
Foto Manuel Prados Salmerón



## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth. «Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento». *Trabajo fin de master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales*.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Alfonso y MUÑOZ ROJO, Manuel. *Ser cofrade II. Aquella Semana Santa*. Linares. Editan: Diario Jaén y Radio Linares, 2004.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Alfonso y MUÑOZ ROJO, Manuel. *Ser cofrade en Linares*. Linares. Editan: Diario Jaén y Radio Linares, 2003.
- GALIANO, Juan Carlos. *Cirio, incienso, costal y tambor*. Córdoba. Edita: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Caja Sur, 1998.
- LOPEZ SEOANE, Francisco Javier. *Historia y reflexiones de «mi Semana Santa»*. Linares. Edita: Cofradía del Santo Entierro de Cristo, 1999.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José. «El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los crucifijos articulados españoles», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 69-70, 2003-2004.
- ORTEGA Y SACRISTA, Rafael. «Venerable antigüedad de las cofradías pasionistas de Linares». Jaén. Separata del *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses*. 1978.
- RAMÍREZ, Federico. *Documentos y apuntes de tiempos antiguos* (recopilación de D. Juan Sánchez Caballero y D. Félix López Gallego). Linares. Edita: Diputación Provincial, 1999.
- VV. AA. *La minería en Linares (1860-1923)*. Jaén. Diputación Provincial de Jaén, 1987.

## Archivos

- Archivo Histórico Municipal de Linares (AHML).
- Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ).
- Hemeroteca de la Biblioteca Provincial de Jaén.

## Publicaciones periódicas

- Boletín del Instituto de Estudios Jiennense. BIEG* (1953- ).
- Cruzada*. Revista de mensual de Acción Católica (1951-1959).
- El Eco Callejero*. Semanal informativo de Linares. Primera época (1984-1991).
- Linares*. Revista mensual de información cultural (1951-1959).
- Cruz de Guía*. Publicación anual de la Agrupación Local de Cofradías (1956- ).
- Periódicos locales y provinciales: *Diario de Linares, Diario Regional, El Noticiero, El Eco Minero, El Día, Linares, La Unión, La Provincia, Jaén, Ideal*.

## SINGULARIDAD Y GENÉTICA DEL ROMANCE DE «RICO FRANCO» \*

Nicolás Asensio Jiménez

\* Debo agradecer, ante todo, la ayuda de Javier Asensio García, recopilador e investigador del folklore, y de Álvaro Bustos Táuler, profesor de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Sus lecturas y comentarios han sido de verdadero valor para la realización de este artículo.

El romance de «Rico Franco» aparece publicado por primera vez en el *Cancionero de romances* de Amberes, impreso por Martín Nucio hacia 1547 o 1548; se presenta, a su vez, en la reimpresión de la misma obra de 1550 (en el mismo lugar y por el mismo impresor) y en la reedición de Medina del Campo, impresa por Guillermo de Miles, también en 1550. Sin embargo, como multitud de romances, «Rico Franco» ha pervivido en la tradición oral hasta nuestros días, dando lugar a un considerable número de versiones que presentan, entre otros fenómenos, significativas variantes lingüísticas y de estilo, inserciones de motivos e, incluso, contaminaciones con otros romances. El número de versiones que se conservan es bastante amplio: solo la base de datos del proyecto *Romancero pan-hispánico* de Suzanne Petersen<sup>1</sup> reúne treinta y seis testimonios.

El interés de este romance no solo viene dado por su prolífica descendencia en variantes, sino también por sus fuertes paralelismos con manifestaciones de la balada europea, paralelismos que han llevado a afirmar a numerosos académicos (desde los canónicos estudios de Francis J. Child<sup>2</sup> o George Doncieux<sup>3</sup> hasta investigaciones más recientes como el artículo de Bobby Nixon<sup>4</sup>) que «Rico Franco» pertenece a la tradición de *Halewijn*, originaria de Holanda. Ciertamente, si sumamos el número de baladas que tienen relación con «Rico Franco» junto al número de sus propias versiones, el campo y las fuentes de estudio se amplían de forma muy extensa. Hay estudios que ponen en relación gran parte de estas manifestaciones, pero muchos de ellos las utilizan para estudiar aspectos concretos como la conflictiva e, igualmente, recurrente cuestión de sus orígenes (donde se sitúan los estudios anteriores, además de Bonamore Graves<sup>5</sup> o Edith Rogers<sup>6</sup>, entre otros). Se echa en falta, por tanto, un estudio que agrupe y analice hermenéuticamente las versiones de este romance así como las baladas europeas relativas.

1 PETERSEN, Suzanne: *Base de datos del romancero pan-hispánico*. Universidad de Washington. <http://depts.washington.edu/hisprom/español/router.htm>

2 CHILD, Francis James: *The English and Scottish popular ballads*. New York: Dover Publications, Inc., 1965, vol. 1.

3 DONCIEUX, George: *Le romancéro populaire de la France: choix de chansons populaires françaises [avec] textes critiques. Introducción e índice musical de Julien Tiersot*. Paris: Émile Bouillon, 1904.

4 NIXON, Bobby: «Siete baladas anglo-escocesas frente a sus paralelos en el romancero español». *Culturas populares*. Revista electrónica. Mayo-agosto 2006, n.º 2.

5 BONAMORE GRAVES, Alessandra: *Italo-Hispanic ballad relationship: The common poetic heritage*. Madrid: Tamesis Books Limited, 1986.

6 ROGERS, Edith: «A new genealogy for Rico Franco». *The Journal of American Folklore*. Octubre-diciembre 1969, vol. 82, n.º 326, pp. 369-373.

Siguiendo esta línea, este artículo trata de ofrecer un detallado panorama del romance de «Rico Franco», tanto de sus características literarias singulares como de sus paralelismos y relaciones genéticas con tres de las baladas europeas principales<sup>7</sup> y, también, de las diferencias encontradas dentro de la tradición oral moderna en cinco de sus versiones, con el objetivo de que pueda servir como punto de partida para investigaciones más específicas a la vez que como una profundización panorámica para el lector interesado en el romancero.

### La versión del *Cancionero de romances de Amberes*

Esta versión que, como ya he adelantado, es la primera publicada hacia 1547 o 1548<sup>8</sup>, cuenta cómo una expedición de caza fallida se aproxima al castillo de Mainés, donde reside una doncella pretendida por varios condes y reyes. Rico Franco, quien suponemos forma parte de la expedición, la rapta. Por el camino, la doncella se muestra desconsolada y Rico Franco le agranda el dolor diciéndole que no volverá a ver a sus hermanos y a sus padres porque él mismo los mató. La doncella responde que solo llora por la incertidumbre de su destino y le pide que le deje su cuchillo con la excusa de cortar los extremos de su manto para andar más cómodamente. Rico Franco le tiende el cuchillo por el mango y ella se lo clava, sentenciando que así queda vengada la muerte de su familia.

A caza iban, a caza,    los cazadores del rey,  
ni fallaban ellos caza,    ni fallaban qué traer.  
Perdido habían los halcones,    ¡mal los amenaza el rey!  
Arrimáranse a un castillo    que se llamaba Mainés.  
Dentro estaba una doncella    muy hermosa y muy cortés;  
siete condes la demandan,    y así facen tres reyes.  
Robárala Rico Franco,    Rico Franco aragonés;  
llorando iba la doncella    de sus ojos tan cortés.  
Falábala Rico Franco,    Rico Franco aragonés:  
—Si lloras tu padre o madre,    nunca más vos los veréis,  
si lloras los tus hermanos,    yo los maté todos tres.  
—Ni lloro padre ni madre,    ni hermanos todos tres,  
mas lloro la mi ventura    que no sé cuál ha de ser.  
Prestédesme, Rico Franco,    vuestro cuchillo lugués,  
cortaré fitas al manto,    que no son para traer.  
Rico Franco de cortese    por las cachas lo fue tender,  
la doncella, que era artera,    por los pechos se lo fue a meter;  
así vengo padre y madre,    y aun hermanos todos tres<sup>9</sup>.

7 Adelanto que estas baladas son la holandesa «Heer Halewijn», la inglesa «Lady Isabel and the Elf Knight» y la italiana «Un'eroína».

8 A pesar de que este sea el primer testimonio del romance de «Rico Franco», se intuye que, como muchos otros romances, su origen se remonta al Medioevo. Clave fundamental son sus rasgos lingüísticos, como la conservación de la grafía *f*- inicial (y, por tanto, probablemente, su sonido correspondiente) en varios términos que ya en el siglo *xvi* se representan con la grafía *h*- inicial. De hecho, Díaz-Mas afirma que, debido a estos rasgos, este romance «parece provenir de un manuscrito medieval», en DÍAZ-MAS, Paloma: *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Crítica, 1994, Biblioteca Clásica, p. 307.

9 Reproduzco la versión editada en *ibid.*



Realmente, si se sigue una lectura literal del romance, aparecen dos posibles estructuras debido a la combinación de distintos tiempos verbales y a la tardía y abrupta aparición del protagonista (poco frecuente en el romancero viejo). Por un lado, el romance se puede interpretar como un relato lineal en el que Rico Franco forma parte de la expedición que llega al castillo y rapta a la doncella. Por otro, se puede pensar que en la partida de cazadores no iba Rico Franco, sino que estos, al detenerse frente al castillo, recuerdan la historia que sucedió. La primera interpretación, sin embargo, resulta más relevante debido a la estructura canónica de los romances novelescos que siguen la lógica de una trama clásica y a la utilización de esta estructura, como se verá más adelante, en las variantes de la tradición oral.

Siguiendo la primera interpretación, las secuencias<sup>10</sup> pueden resumirse en: 1. Cazadores fracasan en la caza (vv. 1-3), 2. La expedición llega a un castillo donde reside una doncella muy pretendida (vv. 4-6), 3. Rico Franco rapta a la doncella (v. 7), 4. Desconsuelo de la doncella e informe del asesinato de su familia (vv. 8-13), 5. Venganza de la doncella (vv. 14-18). En estas secuencias, encaja intachablemente el modelo de estructura clásica, por lo que la trama se divide en una introducción (vv. 1-7), donde se expone el conflicto inicial del rapto de la doncella, un nudo (vv. 8-13), donde se profundiza en el desconsuelo de la doncella y el asesinato de su familia, y un desenlace (vv. 14-18), donde se presentan el clímax en el que la doncella le clava el cuchillo y la resolución en la que se expone que se cumple la venganza familiar.

La estructura es, sin duda, interesante puesto que conduce la acción hacia el punto de no retorno característico de los romances novelescos, donde el *pathos* (entendido como la tensión retórica de la emoción y el sentimiento) alcanza su punto álgido. Esta tensión se ve avivada por el juego de miradas que se despliega en el romance. Durante la introducción, transcurre una sucesión de imágenes indefinidas, que arrastran la mirada del lector (o la imaginación del oyente, en su caso) desde un bosque hasta el exterior del castillo para, finalmente, introducirse en él; del mismo modo, la mirada se posa, en muy poco espacio, sobre varios personajes (la partida de caza, los halcones, el rey, la doncella, los condes y Rico Franco) y varias acciones (caza, aproximación al castillo, rapto) que engloban tiempos distintos. Sin embargo, a partir del octavo verso, se presenta una única escena, clara y precisa, focalizada en los personajes de Rico Franco y la doncella, y centrada en un mismo espacio y una misma acción: el camino; además, aunque el diálogo pueda desplazar la mirada hacia el hecho anterior del asesinato de la familia<sup>11</sup>, fija la acción en las palabras inmediatas de los personajes. De este modo, desde una sucesión de imágenes imprecisas que conforman la introducción, se llega a una escena claramente definida, arrastrando la atención desde lo general a lo particular, lo cual hace resaltar el dramatismo del último evento, la muerte de Rico Franco.

No obstante, como ya se ha señalado, la tardía aparición del protagonista (en el séptimo verso) es un rasgo extraño en el romancero viejo. Esta demora es aprovechada para desplegar el motivo de la

10 Para el término 'secuencia', sigo la definición de Diego Catalán: «Denominamos 'secuencia' a la unidad articuladora mínima al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico. La secuencia puede definirse como la representación de un suceso que, al cumplirse, modifica sustancialmente la inter-relación de las 'dramatis personae', dando lugar a una situación de relato nueva». CATALÁN, Diego: *Catálogo general del romancero pan-hispánico*. Con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984, p. 67.

11 Merece, también, especial atención el hecho de que el asesinato de la familia esté omitido de forma descriptiva, presentándose de forma indirecta mediante el diálogo. Este recurso rompe la linealidad del relato y caracteriza directamente a Rico Franco pero, sobre todo, sofoca el dramatismo de una posible escena de asesinato para canalizar la tensión hacia la muerte del protagonista.

caza fallida durante los cuatro primeros versos. Ciertamente, en otros romances como «La infantina» o «La muerte ocultada», este motivo se combina con la aparición del protagonista, pero el motivo posee un carácter autónomo, configurándose como fórmula introductoria que puede reproducirse de forma similar en distintas composiciones. De hecho, Daniel Devoto afirma que todas las variantes del motivo «caben en una definición general: un cazador sale a cazar y no cobra pieza alguna; halla, en cambio, el amor, la muerte, o un tercer camino ascendente que lo saca —como los otros dos— de este mundo<sup>12</sup>».

Volviendo al romance de «Rico Franco», podemos observar que el motivo no solo funciona como una introducción premonitoria, sino que, además, crea un paralelismo entre la introducción y el desenlace, contraponiendo el fracaso de la caza en su sentido literal y en el sentido metafórico de la caza amorosa. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre las causas de ambos fracasos, ya que mientras la caza ha fallado por un destino desfavorable ajeno a la responsabilidad del protagonista, el rapto se ha frustrado por el propio mal manejo de la situación. Hay, así pues, un posible sentido moral si se centra la atención sobre las acciones y decisiones del protagonista: Rico Franco confía de forma desmedida en sí mismo (en su fuerza y su poder, concretamente) de tal modo que su soberbia le conduce a una decisión equivocada y un final trágico e imprevisto. El error es suyo, nacido de un autoengaño que destaca la fragilidad de su autoridad.

Otro sentido, de mayor potencia y profundidad, puede ser interpretado si centramos la atención sobre las acciones de la doncella. Evidentemente, la doncella no ha podido hacer nada para evitar la pérdida de su familia; no obstante, sí puede restaurar un cierto equilibrio a través de la venganza, acción altamente arriesgada puesto que implica su propio sacrificio (se intuye que morirá a manos de los restantes cazadores). En esta acción, se percibe cierta reminiscencia de la *virtus* romana (el sentido del deber como máxima de conducta que puede acabar en el propio sacrificio<sup>13</sup>) que, dicho sea de paso, ha sido inherente a otros personajes femeninos emblemáticos, como Lucrecia, quien se suicidó después de haber sido violada por Sexto Tarquinio, entendiendo la violación como la pérdida de su honor público y privado. La venganza familiar es, así pues, el principal hilo conductor del relato y, como señala Díaz-Mas<sup>14</sup> (se comprobará más adelante), «el rasgo más característico del romance hispánico frente a las baladas europeas». Siguiendo este sentido, el relato se estructura mediante la pérdida y la recuperación, mediante el sacrificio, del equilibrio y el honor familiares. Por ello, el relato llega a una conclusión sentenciosa en los últimos versos, que resume, juzga y reafirma la acción: «Así vengo padre y madre, y aun hermanos todos tres».

El último aspecto esencial que queda por abordar, antes de pasar al contraste del romance de «Rico Franco» con la balada europea y con sus versiones de la tradición oral, es el ritmo. Como la mayor parte de los romances hispánicos, «Rico Franco» está escrito en versos octosilábicos con rima asonante, en este caso la rima en –é, en los versos impares o, siguiendo la distribución de Díaz-Mas, en el segundo hemistiquio de cada verso. Sin embargo, nuestro romance presenta ciertas irregularidades métricas, causadas, muy probablemente, por la transmisión oral.

El primer hemistiquio del primer verso, «A caza iban a caza», contiene siete sílabas que, realmente, pueden dar lugar a ocho si se hace una pausa que rompa la sinalefa formada por las vocales *a* e *i* en

12 DEVOTO, Daniel: «El mal cazador». *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1965, vol. 1, p. 485.

13 Para una explicación más amplia, consúltese GRIMAL, Pierre: *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*. Barcelona: Paidós, 2007.

14 *Op. cit.*, p. 308.

«caza iban». Resulta forzoso, no obstante, y poco probable porque el primer hemistiquio del octavo verso, «Llorando iba la doncella», contiene el mismo tipo de diptongo sin la ruptura que exige este caso.

El segundo hemistiquio del sexto verso, «y así facen tres reyes», literalmente presenta siete sílabas pero la rima aguda de los restantes versos sugiere que el acento se desplaza en la última palabra desde la primera sílaba hasta la segunda, dando lugar fonéticamente a [reyés], por lo que resultaría en un verso octosilábico, cumpliendo, además, con la exigencia de asonancia.

El primer hemistiquio del tercer verso, «perdido habían los halcones», contiene una hipermetría de nueve o diez sílabas que pueden convertirse en ocho si se realiza una sinalefa y/o una sinéresis, [oa] o [ja], en «perdido habían».

El segundo hemistiquio del decimosexto verso, «por las cachas lo fue a tender», presenta otra hipermetría de nueve o diez sílabas, dependiendo de si se hace una sinalefa, quizá forzosa, en «fue a», dando lugar a la larga unión vocálica [fwea].

Un fenómeno parecido ocurre en el segundo hemistiquio del decimoséptimo verso, «por los pechos se lo fue a meter», que contiene once sílabas que pueden reducirse a diez (de mayor eufonía por ser combinación de metros pares) si se hace la sinalefa anterior en «fue a».

## Parentesco con la balada europea

En las diferentes versiones del romance de «Rico Franco», Armistead y Silverman<sup>15</sup> identifican los siguientes motivos, resumidos en la nomenclatura del *Motif-index of folk literature* de Stith Thompson<sup>16</sup>: «Hero carried by bird to mistress' chamber» (B582.2.1), «Princess (maiden) abducted» (R10.1), «King overthrown and made servant» (L410.5), «Man killed with sword, which he himself is tricked into passing to captured enemy» (K818.1), «Robbers persuaded to give hero sword with they are afterwards» (J642.2), «Murder by strategy» (K910).

Estos motivos (principalmente los tres últimos) hacen que el romance de «Rico Franco» se relacione, como propone Bobby Nixon<sup>17</sup>, con las siguientes baladas europeas: la holandesa «Heer Halewijn», la danesa «Kvindemorderen», la francesa «Renaud, le tueur de femmes», las alemanas «Der Mächtenmörder», «Die Bluthochzeit» y «Ulinger», la inglesa «Lady Isabel and the Elf Knight», las escandinavas «Ulver of Vnelil», «Den Falske Riddaren» y «Röfvaren Rymer», la polaca «Hilzicka», la lituana «Jewish Girl Enticed and Drowned», la húngara «Anna Molnár» y la italiana «Un'eroína».

De forma bastante extendida, desde las investigaciones de Francis J. Child<sup>18</sup>, se ha reconocido que el romance de «Rico Franco», al igual que gran parte de las baladas anteriores, proviene de la tradición

15 ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H.: *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Jacob Abraham Yoná*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1971, pp. 242-243.

16 Para una mayor profundización, consúltese este índice, obra de referencia indiscutible: THOMPSON, Stith: *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, balladas, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1975.

17 *Op. cit.*

18 *Op. cit.*



holandesa *Halewijn*<sup>19</sup>. Más controversia existe respecto a cómo esta tradición pudo propagarse por Europa y llegar a la península ibérica. Díaz-Mas<sup>20</sup> resume las posibilidades en dos: «Desde Francia o desde Italia, en este último caso a través de Cataluña». La segunda opción parece tener más defensores, como Doncieux o Menéndez Pidal<sup>21</sup>, al igual que detractores como Bonamore Graves<sup>22</sup>. No faltan, tampoco, los estudiosos que, como Edith Rogers<sup>23</sup>, excluyen a «Rico Franco» del grupo *Halweijn*.

Desde luego, descarto la posibilidad de entrar en esta polémica formulando hipótesis sobre el origen de nuestro romance pero, evidentemente, resulta muy interesante (y necesario) analizar estos paralelismos para dibujar un panorama genético. Mi conocimiento de lenguas, al igual que mi extensión, es limitado, por ello solo contrastaré, como ya adelanté en su momento, la holandesa «Heer Halewijn», la inglesa «Lady Isabel and the Elf Knight» y la italiana «Un'eroina».

La balada que parece ser la iniciadora del grupo, «Het Lied van Heer Halewijn» («La canción del noble Halewijn», literalmente), fue publicada por primera vez por Jan Frans Willems en la obra *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* de F. J. Mone en 1836<sup>24</sup>. El testimonio recogido se trata de una versión oral que se remonta al siglo XIII aunque presenta, inevitablemente, añadidos posteriores. La balada cuenta que Halewijn hechiza a las mujeres a través de su canto, llevándolas hasta un bosque donde las asesina. Sin embargo, sorprendido ante la belleza de una princesa que ha encantado (y que conoce sus intenciones), Halewijn le deja elegir la forma de morir y ella escoge ser decapitada con su cuchillo pero, además, le ruega que se quite la camisa para que no le salpique su sangre. Halewijn accede y, al desvestirse, deja a un lado su cuchillo, el cual es tomado por la princesa para, finalmente, asesinarle<sup>25</sup>:

19 No deja de sorprender, hasta donde he leído, la carencia de un análisis comparativo del romance de «Rico Franco» con la balada holandesa, que parece ser su ascendiente último.

20 *Op. cit.*, p. 307.

21 Respecto a la genealogía que propone Doncieux, consúltese su *op. cit.* Respecto a la teoría de Menéndez Pidal, véase su *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez Pidal. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, tomo I, p. 330.

22 *Op. cit.*

23 *Op. cit.*

24 Datos extraídos de OLOF NYGARD, Holger: «Narrative change in the European tradition of the "Lady Isabel and the Elf Knight" ballad». *The Journal of American Folklore*. Urbana: University of Illinois Press, enero-marzo 1952, vol. 65, n.º 255, p. 2.

25 Reproduzco la versión contenida en el siguiente artículo: CLAES, Fa: «Het Lied van Heer Halewijn». *Euphonynet - Fa Claes* [web personal]. 2013. Accedida 20-11-2013. <http://home.euphonynet.be/literatuur/index.htm>

Lamentablemente, no he encontrado traducción directa de ninguna versión al español; sí que he encontrado, por el contrario, una traducción al inglés en ANSUHARIJAZ: «The song of Lord Halewijn». *Reginheim* [web personal]. 2011. Accedida 20-11-2013. <http://www.geocities.ws/reginheim/heerhalewijn.html>

Heer Halewijn zong een liedekijn,  
al wie dat hoorde wou bij hem zijn.  
En dat vernam een koningskind,  
die was zo schoon en zo bemind.  
Zij ging al voor haar vader staan:  
«O ch, vader mag ik naar Halewijn gaan?».  
«Och neen gij, dochter, neen gij niet!  
Die derwaart gaan en keren niet».  
Zij ging al voor haar moeder staan:  
«Och, moeder mag ik naar Halewijn gaan?».  
«Och neen gij, dochter, neen gij niet!  
Die derwaart gaan en keren niet».  
Zij ging al voor haar zuster staan:  
«Och, zuster mag ik naar Halewijn gaan?».  
«Och neen gij, zuster, neen gij niet!  
Die derwaart gaan en keren niet».  
Zij ging al voor haar broeder staan:  
«Och, broeder mag ik naar Halewijn gaan?».  
«t Is mij al eens waar dat gij gaat,  
Als gij uw kroon naar rechten draagt».  
Toen is zij op haar kamer gegaan  
en deed haar beste kleren aan.  
Wat deed zij aan haren lijve?  
Een hemdeken fijnder als zijde.  
Wat deed zij aan haar schoon korslijf?  
Van gouden banden stond het stijf.  
Wat deed zij aan haren rok?  
Van steke tot steke een gouden knop.  
Wat deed zij aan heer keerle?  
Van steke tot steke een peerle.  
Wat deed zij aan haar schoon blond haar?  
Een krone van goud en die woog zwaar.  
Zij ging al in haars vaders stal  
en koos het beste ros van al.  
Zij zette haar schrijlings op het ros,  
als zingend en klingend reed zij door t bos.  
Als zij te midden t bos mocht zijn  
daar vond zij mijn heer Halewijn.

«Gegroet», zei hij, en kwam tot haar,  
«gegroet, schoon maagd, bruin ogen klaar!».  
Zij reden met malkander voort  
en op de weg viel menig woord.  
Zij kwamen al aan een galgenveld;  
daar hing zo menig vrouwenbe(e)ld.  
«Mits gij de schoonste maged zijt,  
zo kiest uw dood! het is nog tijd!».  
«Wel, als ik dan hier sterven zal,  
zo kies ik dan het zweerd voor al.  
Maar trekt eerst uit uw opperst kleed,  
want maagdenbloed dat spreidt zo breed».  
Eer dat zijn kleed getogen was,  
zijn hoofd lag voor zijn voeten ras.  
«Gaat ginder in het koren  
en blaast daar op mijn horen».  
«Al in het koren en gaan ik niet,  
op uwen horen en blaas ik niet».  
«Gaat ginder onder de galge  
en haalt daar een pot met zalve».  
«Al onder de galge en gaan ik niet,  
moordenaars raad en doen ik niet».  
Zij nam het hoofd al bij het haar  
en waste het in een bronne klaar.  
Zij zette haar schrijlings op het ros,  
al zingend en klingend reed zij door t bos.  
En als zij kwam ter halver baan:  
«Schoon maagd, zaagt gij mijn zoon niet gaan?».  
«Uw zoon heer Halewijn is gaan jagen,  
gjen ziet hem weer uws levens dagen.  
Uw zoon heer Halewijn is dood,  
ik heb zijn hoofd in mijnen schoot».  
Toen ze aan haars vaders poorte kwam,  
zij blaasde de horen als een man.  
En als de vader dit vernam,  
t verheugde hem dat zijn weder kwam.  
Daar werd gehouden een banket,  
het hoofd werd op de tafel gezet.

Contrastando ambas baladas, observamos que las actitudes de Rico Franco y de Halewijn son idénticas, aunque difieran sus objetivos y sus métodos: ambos quieren poseer a una mujer, ya sea para asesinarla como Halewijn (lo cual ya ha hecho en varias ocasiones), ya sea para raptarla, como Rico Franco; el primero utiliza su canto y el segundo su fuerza. No obstante, la similitud esencial radica en que los objetivos de ambos personajes fracasan debido a la inteligencia de la mujer y la desmedida confianza del hombre. Las dos doncellas consiguen engañar a sus ofensores y, finalmente, asesinarlos con sus propios cuchillos, coincidiendo, así, con el motivo K818.1 del índice de Thompson: «Man killed with sword, which he himself is tricked into passing to captured enemy».

Como ya había señalado Díaz-Mas<sup>26</sup>, el tema de la venganza familiar, tan característico del romancero, no aparece en la balada holandesa, ya que la doncella poseída busca su propia supervivencia. Únicamente, podemos encontrar un parecido en la advertencia que le hace su hermana antes de partir en busca de Halewijn: «t Is mij al eens waar dat gij gaat, / Als gij uw kroon naar rechten draagt». Esta advertencia ruega literalmente que pruebe que merece su corona, lo que, en otras palabras, podría traducirse como una exigencia de que conserve tanto su propio honor como el honor de su familia.

Finalmente, en la balada de «Her Halewijn» la mirada del narrador se centra más sobre el personaje femenino que sobre el masculino y, de hecho, en ciertas ocasiones adquiere la perspectiva de este personaje. La doncella es, así, la protagonista del relato mientras que en el romance de «Rico Franco» el personaje masculino es el protagonista. Esta detallada atención sobre el personaje femenino, a la vez que sus propias acciones, han hecho que varios investigadores, como Fa Claes<sup>27</sup>, relacionen a la protagonista con el personaje bíblico de Judith. En efecto, los paralelismos son relevantes, ya que Judith, como la doncella de la balada holandesa, engañó a Holofernes, embriagándole hasta quedarse dormido para, después, decapitarle. Sin embargo, no solo la acción es similar, sino también el sentido de liberación que se les atribuye a ambos personajes femeninos: Judith libera a su ciudad del sitio que ejerce el ejército extranjero de Holofernes y la doncella de la balada holandesa (aunque este sentido, como se verá más adelante, se plasma más explícitamente en la balada inglesa) libera a la sociedad de un personaje maligno que asesina sistemáticamente. La mujer, por tanto, encarna en ambos relatos una fuerte connotación de liberación, mientras que, por el contrario, en nuestro romance encarna las connotaciones de justicia y lealtad familiar.

Otra de las baladas que se relacionan con el romance de «Rico Franco» es la inglesa «Lady Isabel and the Elf Knight», la cual según Nixon<sup>28</sup> fue recogida antes de 1710 y tiene su origen en el Medioevo. Relata que la doncella Isabel se siente atraída por el sonido de un cuerno que toca un caballero de naturaleza élfica. Este aparece por la ventana y le propone ir al bosque, acción que la doncella no puede rechazar. Al llegar, el caballero le afirma que va a morir como murieron, anteriormente, sus otras víctimas, también descendientes de la realeza. Ella le propone descansar antes de que llegue su destino y él accede, hecho que la doncella aprovecha para cantarle un hechizo y que este se quede profundamente dormido. De este modo, la doncella le mata con su propio cuchillo. Reproduzco la versión recogida por Francis J. Child<sup>29</sup>:

---

26 *Op. cit.*

27 *Op. cit.*

28 *Op. cit.*

29 *Op. cit.*



Fair lady Isabel sits in her bower sewing,  
*Refrain: Aye as the gowans grow gay*  
 There she heard an elf-knight blawing his horn.  
*Refrain: The first morning in May*  
 «If I had yon horn that I hear blawing,  
 And yon elf-knight to sleep in my bosom».  
 This maiden had scarcely these words spoken,  
 Till in at her window the elf-knight has luppen.  
 «It's a very strange matter, fair maiden —said he—,  
 I canna blaw my horn but ye call on me.  
 But will ye go to yon greenwood side?  
 If ye canna gang, I will cause you to ride».  
 He leapt on a horse, and she on another,  
 And they rode on to the greenwood together.  
 «Light down, light down, lady Isabel —said he—,  
 we are come to the place where ye are to die.  
 Hae mercy, hae mercy, kind sir, on me,  
 Till ance my dear father and mother I see».  
 «Seven king's-daughters here hae I slain,  
 And ye shall be the eight o them».  
 «O sit down a while, lay your head on my knee,  
 That we may hae some rest before that I die».  
 She stroakd him sae fast, the nearer he did creep,  
 Wi a sma charm she lulld him fast asleep.  
 Wi his ain sword-belt sae fast as she ban him,  
 Wi his ain dag-durk sae sair as she dang him.  
 «If seven king's-daughters here ye hae slain,  
 Lye ye here, a husband to them a<sup>30</sup>».

En esta balada, observamos que el elemento sobrenatural, que ya ha aparecido en la balada de «Heer Halewijn», cobra mayor importancia aún, al dotar al raptor de una mezcla de rasgos mortales y élficos. Consecuentemente, el método que emplea para poseer a la doncella, a diferencia de la fuerza de Rico Franco, es un encanto que produce su cuerno musical. Asimismo, su objetivo difiere del de Rico Franco, puesto que se propone asesinarla (sin motivo aparente), como ya ha hecho con otras doncellas. Podemos observar, entonces, que el romance de «Rico Franco» utiliza una dinámica narrativa más realista, puesto que, a diferencia de las baladas holandesa e inglesa, no recurre a elementos fantásticos de tradiciones populares.

30 Versión extraída del artículo de Nixon (*op. cit.*), al igual que la siguiente traducción: La bella señora Isabel está en su cámara cosiendo, / Estribillo: Ay, y se alegran las margaritas. / Allí escuchó a un caballero-duende haciendo sonar su cuerno. / Estribillo: La primera madrugada de mayo. / «¡Si poseyera yo ese cuerno que escucho sonar, / y ese caballero-duende para dormir sobre mi seno». / Apenas había pronunciado la doncella tales palabras / apareció en su ventana el caballero-duende. / «Bella doncella, resulta algo muy curioso —dijo él—, / que no haga más que hacer sonar mi cuerno y que tú me llames. / Ay, ¿me acompañarás a la floresta? / Si no puedes ir, te obligaré a cabalgar conmigo». / Él subió sobre un caballo, y ella sobre otro, / y cabalgaron juntos hasta la floresta. / «Échate al suelo, señora Isabel —dijo él—, / hemos llegado al lugar en el que vas a morir». / «Ten misericordia de mí, amable señor, / hasta que vea a mi padre y a mi madre». / «He matado aquí a siete hijas de reyes, / y tú vas a ser la octava de ellas». / «Ay, siéntate un rato, pon la cabeza sobre mi rodilla, / para que descansemos antes de que yo muera». / Ella le acarició muy rápido; él se le acercó más; / con un pequeño encanto le arrulló, y él se quedó dormido. / Ella le ató con el cinturón de su propia espada, / con su propio puñal le dio una puñalada muy fuerte. / «Si has matado aquí a siete hijas de reyes, / aquí te quedarás, esposo de todas ellas».

El principal punto en común vuelve a encontrarse en que el rapto de la doncella fracasa por la inteligencia de esta y la confianza desmedida del caballero; también, se comparte el motivo del cuchillo, aunque en la balada inglesa no cobra tanta relevancia porque no es descuidado por su propietario. Sin embargo, el procedimiento del engaño difiere en gran medida ya que, mientras lady Isabel recurre como su raptor a lo sobrenatural (al hechizo), la doncella de «Rico Franco» crea el engaño mediante las palabras, lo cual vuelve a mostrar la vocación fantástica y realista de una y otra composición.

Evidentemente, en la balada inglesa, como en el caso de la balada holandesa, no hay un restablecimiento del honor familiar; sin embargo, hay un restablecimiento del equilibrio social, al poner fin a la sucesión de asesinatos de doncellas relacionadas con la realeza. De hecho, los dos últimos versos resumen este sentido de forma sentenciosa: «If seven king's-daughters here ye hae slain, / lye ye here, a husband to them a». Así, lady Isabel se vincula con la doncella de la balada de «Her Halewijn» y, por tanto, con su predecesora Judith. Más alejada, parece, de la doncella de nuestro romance, aunque, como señala Armistead y Silverman, «curious but probably quite coincidental is the fact that the heroine of Rico Franco is known as "Isabel" in the modern Peninsular versions<sup>31</sup>».

Finalmente, otra de las baladas que más se relacionan con el romance de «Rico Franco» (considerada, además, como una de las posibles influencias inmediatas) es la italiana «Un'eroina». Esta balada fue publicada por primera vez en 1888 por Constantino Nigra en *Canti popular del Piemonte*, donde se recogen seis versiones. Aunque no hay hipótesis demasiado precisas sobre la fecha de composición, es generalmente aceptado que su origen se remonta al Medioevo. La balada cuenta que un conde se casa con la hija de un rey y que, tras la boda, viajan varios kilómetros sin hablar en dirección a su castillo. Cuando están cerca, el conde le advierte que allí ha matado a sus otras esposas y que hará lo mismo con ella. La doncella finge que acepta su destino y le pide que le deje el cuchillo para cortar una rama y dar sombra a su caballo. Cuando el conde se lo presta, ella, inmediatamente, se lo clava y arroja al conde a la tumba donde presumiblemente están enterradas sus víctimas anteriores. En el camino de regreso, se encuentra a su hermano y este le pregunta por el destino de su esposo, a lo que, primero, responde que lo han asesinado y, finalmente, reconoce su autoría.

El fiöl dij signuri cunti s'a l'e Chile n'in va ciamè,  
va ciamè djüna Munfréina, la fia d'ün cavajè.  
S'a l'è 'l saba la va 'mpromèt-la dì dumègna la va spuzè.  
L'à meinà sinquanta mia senza mai parlè-je ansem.  
Prima vota ch'a j'à parlà-je s'a j'à ben cozi parlà:  
—Guardè là bela Munfréina, cual castel tan ben mürà.  
Mi sinquanta e due Munfréine mi là drin j'ò già meinà:  
Le sinquanta e due Munfréine mi la testa e j'ò cupà.  
N'autertant farai, Munfréina, quando che vui n'a sarì là.  
—O scutè, lo signur cunte, prestè-me la vostra spà.  
—O dizi, bela Munfréina, coza mai na völi fà?  
—Vöi tajè na frascolina pèr fè umbra al me caval.  
Quand la bela l'à 'biü la speja ant èl cör a i l'à piantà.  
—O va là, lo signur cunte, o va là 'nt i cui fossà!  
L'à virà al caval la brila, andarè l'è riturnà.  
El primier ch'a na riscuntra, so fardel n'à riscuntrà.  
—O dì 'n po', bela Munfréina, l'è d'assè che 't trove sù!  
—J'ò trovà i sassin di strada, l'àn massà-me 'l me mari.

31 Op. cit., p. 243.

—O di 'n po', bela Munfréina, t' l'avrei nen massà-lo ti?  
 —O sì, sì, me fradelino, la vrità ch'a fa bel di;  
 a sun pa i sassin di strada l'àn massà-me me mari.  
 —O di 'n po', bela Munfréina, a cà tua venta turnè.  
 —O no, no, me fradelino, a cà mia vöi pa pi andè.  
 Mi na vöi andè a Ruma, 'ndè dal papa a cunfessè<sup>32</sup>.

Como en los ejemplos anteriores y a diferencia del romance español, el hecho que motiva el encuentro entre los personajes no es violento. Se ha producido un matrimonio, del que no tenemos más información, y, cuando ya no hay posibilidad de retorno (en medio del camino), se revela la verdadera identidad del conde que, como en las anteriores baladas, es un asesino sistemático. Hay, así pues, un engaño por parte del conde que, posteriormente, se ve vengado por el engaño de la doncella. El mayor vínculo se encuentra, de nuevo, en el motivo del cuchillo entregado por engaño que da muerte a su propietario. Sin embargo, como ocurre con las anteriores baladas, la causa de la acción es la propia supervivencia de la doncella frente a la venganza familiar del romance de «Rico Franco». También, debe ser destacado que el elemento sobrenatural tan característico de las baladas holandesa e inglesa no está presente en la italiana, acercándose, así, a nuestro romance.

Debido a estas similitudes, la balada italiana ha sido más estudiada en relación con nuestro romance que las baladas anteriores. Menéndez Pidal, incluso, defendió cierto tipo de parentesco: «A possible genetic relationship on the fact that the first and last 'stanza' of "Un'eroina" have -é assonance, the same as the monorhymed assonance of "Rico Franco"<sup>33</sup>». No obstante, Bonamore Graves refutó al gran filólogo<sup>34</sup>, señalando que los versos con idéntica asonancia no coinciden en temática, por lo que es bastante difícil que se haya producido una transferencia rítmica. Esta estudiosa advirtió, además, que en ciertas variantes de la balada que han dado lugar a composiciones independientes como «La inglese» o «La figlia del conte» existen dos motivos esenciales compartidos con el romance de «Rico Franco»: la caza fallida y el doloroso diálogo sobre la pérdida de la familia<sup>35</sup>; sin embargo, estas composiciones suelen carecer del motivo del cuchillo, pilar esencial en nuestro romance.

Desde luego, la balada italiana es una de las que más se aproximan, mediante similitudes narrativas, al romance de «Rico Franco»: comparte las lógicas reales (no fantásticas), comparte el motivo del cuchillo, comparte el origen real de la doncella y comparte la escenografía del camino; mientras que con las baladas holandesa e inglesa comparte la caracterización del conde como asesino sistemático y el asesinato como defensa propia. Boamore Graves<sup>36</sup> defiende que no se puede concluir un origen genético directo, aunque, a mi modo de ver, todas las similitudes indican que, efectivamente, nuestro romance y la balada italiana tienen cierto tipo de parentesco, sutil o quizá indirecto, del mismo modo que se emparentan con las baladas holandesa e inglesa. La cuestión de los orígenes, como ya advertí, sigue abierta desde hace bastante tiempo, a la espera de un meticuloso estudio genético alrededor de un amplio espectro de composiciones de la balada europea.

32 Reproduzco la versión de: NIGRA, Constantino: *Canti popolari del Piemonte: 1828-1907*. 2.ª edición. Torino: Giulio Einaudi, 1967; editada, además por Bonamore Graves (*op. cit.*, p. 45).

33 *Ibid.* p. 47.

34 *Ibid.* p. 48.

35 *Ibid.* p. 48.

36 *Ibid.* p. 50.



## Versiones de la tradición oral moderna

La procedencia de las cinco versiones que he seleccionado (Burgos, León, Marruecos, La Rioja y Cantabria) evidencian la alta popularidad de nuestro romance, expandido a lo largo de diferentes y distantes puntos de la geografía peninsular y extrapeninsular. El criterio de selección, no obstante, se ha basado, principalmente, en la presencia de transformaciones significativas, que no cambian el sentido pero ilustran de manera clara los mecanismos de creatividad popular sobre los romances.

La primera versión proviene de Contreras, localidad situada en el partido judicial de Salas de los Infantes, en la provincia de Burgos<sup>37</sup>:

En el mar hay un castillo    que le llaman Urupel  
 allí habitaba una dama    que la llaman Isabel.  
 Sus padres no la quie'n casar    ni con duque ni marqués  
 ni por dineros que cuenten    tres contadores al mes.  
 Una noche la jugaron    al juego de treinta y tres  
 y le ha tocado a un mozo,    mozo rico aragonés.  
 Pa llevársela a su tierra    mata a sus hermanos tres  
 y a sus padres deja presos    pa que vos no le estorbéis.  
 A la mitad del camino    ya lloraba la Isabel:  
 —¿Por quién lloras, prenda mía?    ¿Por quién lloras, Isabel?  
 Si lloras por tus hermanos,    muertos les dejé a los tres;  
 si lloras por los tus padres,    en presidio les dejé;  
 si lloras por la tu tierra,    no la volverás a ver.  
 —No lloro por todo eso    ni por más que me dijese.  
 Dame tu puñal dorado,    que yo te le volveré.  
 —¿Si me dices cómo y cuándo,    cómo y cuándo y para qué?  
 —Para partir una pera,    que vengo muerta de sed.  
 Se lo ha dado de al derecho,    se lo ha vuelto de al revés,  
 la cabeza le ha cortado    y se la ha puesto a los pies.  
 —Si a mis hermanos mataste,    la muerte yo la vengué,  
 si a mis padres dejaste presos,    esos yo los soltaré,  
 y ahora me voy a mi tierra,    pa que vos no me estorbéis.

Resalta, a primera vista, un mayor número de datos concretos, comparada con la versión publicada en el *Cancionero de romances* de 1547-48. No solo se nos da el nombre de la heroína, Isabel, sino que, además, se muestra la localización del suceso, el castillo de Urupel. La localización (al margen de que el nombre pueda ser real) parece ser imaginaria puesto que se nos sitúa el castillo sobre el mar, elemento típicamente fantástico y único aspecto fuera de la lógica realista de la versión. Asimismo, el nombre del protagonista se pierde para dar lugar a una caracterización más concreta, aunque superficial, «mozo rico aragonés», en la que se conserva su procedencia y se añaden los atributos de joven y adinerado. Este hecho coincide, además, con el cambio del papel protagonista del hombre, Rico Franco, en la versión del *Cancionero de romances*, a la mujer, Isabel, en esta versión.

Como en otras versiones que analizaré más adelante, se incorpora el motivo del juego, en el que la dama es otorgada al ganador. El juego se concreta, es el «treinta y tres», lo cual puede parecer, a primera vista, un elemento que recoge la cultura popular propia de la región de donde proviene esta

37      Publicada en MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos. Cantos narrativos*. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2003, vol. III, p. 275. Música registrada.

versión. Sin embargo, es usual que, en el romancero, los nombres de referentes concretos se inventen y se fuercen para cumplir las exigencias de la métrica y la rima, por lo que probablemente el juego del «treinta y tres» no es real ni característico de la región. Es curioso, por otra parte, que, en el diálogo entre los personajes, el «rico mozo aragonés» llame «prenda mía» a la dama Isabel. Este hecho está dentro de la lógica del juego pero, además, cambia la dinámica de la versión del *Cancionero*, ya que, en un principio, la dama no es secuestrada, sino otorgada como premio de victoria.

El secuestro, no obstante, se desarrolla después e, intuyo, por una razón concreta: el «mozo rico aragonés» pretende llevar a Isabel a sus dominios en vez de quedarse en calidad de esposo en la tierra de sus padres. Para ello, asesina a los dos hermanos de la dama y encarcela a sus padres. El dramatismo del asesinato de la familia se disminuye respecto a la versión del *Cancionero* (los padres, al menos, permanecen vivos), aunque el honor familiar se ve manchado igualmente; de hecho, en el mismo acto del secuestro, se puede pensar que el «mozo rico aragonés» ha vendido las posesiones de la familia y se ha quedado con el dinero. De este modo, lo que en un primer lugar era un galardón legítimo (que, además, remite a la naturaleza de los torneos de caballeros medievales) se transforma, aparentemente por ambición y soberbia, en un desequilibrio inmoral dentro de las relaciones familiares.

La recuperación del honor familiar se produce, como en la versión del *Cancionero*, mediante una venganza camuflada con el engaño. La excusa cambia en esta versión, ya que la dama le pide el cuchillo a su secuestrador «para partir una pera», y también cambia la forma de su muerte, ahora más dramática y simbólica: «La cabeza le ha cortado y se la ha puesto a los pies». Del mismo modo, la sentencia final de la versión del *Cancionero* se transforma más dramáticamente en esta versión, al formar parte de las propias palabras de la dama, que se extienden durante tres versos, donde afirma que quedan cumplidas la venganza, la recuperación del honor familiar y el regreso a su lugar natural.

La segunda versión que he seleccionado procede de Vierdes, localidad perteneciente al Ayuntamiento de Oseja de Sajambre y al partido judicial de Cistierna, en León. Fue recitada por Jacinta Redondo a sus veinte años y recogida por Ramón Menéndez Pidal el 3 de septiembre de 1909<sup>38</sup>:

Allá arriba en aquel alto,      debajo de aquel Abel,  
 había una casa santa,      casa de santa Isabel,  
 que no la daba su padre      ni a los duques ni a los reyes,  
 ni por dinero que cuenten      tres contadores al mes.  
 Y un día la jugó su padre      al juego del andalé,  
 la cual le había ganado      un dichoso mercader.  
 Para sacarla de casa,      hermanos mataba tres  
 y a sus padres les dejó      con candados en los pies.  
 Siete leguas fueron juntos      en sin palabra perder,  
 y entre las siete y las ocho      habló la santa Isabel:  
 —Dame ese puñal de plata.      —Yo le dije: ¿Para qué?  
 —Para partir una pera      que vengo muerta de sed.  
 Él se lo dio al derechas,      y ella lo volvió al revés;  
 le pegó tres puñaladas      y cayó muerto a mis pies.  
 —Y ahora vuelvo a mi casa      y a mis padres soltaré.  
 ¡Válgame la Virgen Santa,      válgame santa Isabel!

38      Publicada en CATALÁN, Diego; CID, Jesús Antonio; MARISCAL, Beatriz; PETERSEN, Suzanne; SALAZAR, Flor; VALENCIANO, Ana y CAMARENA, Julio: *Tradiciones orales leonesas I*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Diputación Provincial de León, 1991, p. 390.

En esta versión, el texto se ha ido transformando hacia un romance de los llamados edificantes, protagonizados por mujeres piadosas, generalmente santas, como ocurre en el caso de los romances de «Santa Catalina» o de «Santa Irene» (también conocido con el nombre de «Santa Elena», «Santa Iría» o «Las tres bordadoras»), que defienden sus creencias o su honra aun a costa de su propia vida. En este caso, la Isabel de las versiones modernas del romance de «Rico Franco» se ha convertido en una santa al defender el honor familiar.

De nuevo, como en la versión de Contreras, hay una gran presencia de datos concretos. El lugar de la acción parece, a primera vista, localizarse en el mismo contexto de la recitación, con referencias que parecen explícitas: una casa encima de un alto. Remarco «parece» porque, como en el caso del motivo del juego, es usual el acercamiento de la acción mediante elementos que pueden ser inventados, por lo que, seguramente, la localización sea ficticia. También, se especifica la duración del recorrido, «siete leguas», y la hora, «entre las siete y las ocho», en que se produjo la trágica muerte del hombre, quien es caracterizado como «un dichoso mercader». El juego por el que se entrega a la dama como galardón es el «andalé» lo cual, como venimos viendo, probablemente no exista ni sea propio de la región.

La aparición de estos datos concretos tiene que ver, en gran medida, con el deseo de hacer más cercana la narración. Es este deseo lo que motiva, también, el extenso uso de expresiones deícticas cuyo referente parece, aparentemente, encontrarse en el mismo contexto de la recitación, como, por ejemplo, el primer verso: «Allá arriba en aquel alto, debajo de aquel Abel». Especialmente interesante es el uso de la primera persona del singular, mediante el pronombre «yo» y el artículo «mis», en los versos undécimo y decimocuarto. En ambos versos, la primera persona del singular parece estar descontextualizada dentro de la narración; en el caso de «cayó muerto a mis pies», la construcción «mis pies» podría referirse a los propios pies del recitador. Este hecho no deja de ser un recurso literario, probablemente empleado de forma inconsciente, que incrementa el dramatismo al otorgar mayor inmediatez a la acción. Del mismo modo, el último verso da mayor sensación de cercanía, al expresar una opinión desde una perspectiva ajena a la trama, que parece ser marca del recitador: «¡Válgame la Virgen Santa, válgame santa Isabel!».

La tercera versión que he seleccionado procede de Tetuán y fue recogida por Arcadio Larrea Palacín entre 1950 y 1952<sup>39</sup>:

En Madrid hay un palacio   bordado de oro y bel,  
allí vive una señora   que la llaman la Isabel;  
que su padre no la casa   ni por oro ni por bel,  
ni por dinero que valga   la corona de Isabel.  
Un día estando jugando   se presentó Alfonso XII,  
vestido de aragonés:  
—¿Por qué lloras, hija mía?,   ¿por qué lloras, Isabel?  
¿Lloras por madre o padre   o por cosa de interés?  
—No lloro por padre y madre   ni por cosa de interés,  
que lloro por un puñal   que me ha pedido el francés.  
—¿Para qué quieres ese puñal   que te ha pedido el francés?  
—Para partir una naranja,   que vengo muerta de sed.  
Anda, vete esaboría,   que tienes muy poca sal;  
anda vete a la salina   que te la acaben de echar.

39      Publicada en LARREA PALACÍN, Arcadio: *Romances de Tetuán*. Madrid: CSIC, 1952, vol. 2, p. 289. Música registrada.



Es importante señalar que la presencia de una comunidad de judíos de habla española o sefardí en Marruecos durante los siglos que median entre la expulsión de 1492 y el siglo xx ha estado marcada por los continuos contactos con su país de procedencia. En efecto, la cercanía geográfica de España con el protectorado de Marruecos y el flujo de personas, noticias e, incluso, modas, mantuvieron la lengua, la poesía tradicional y el folklore sefardí en continuo proceso de renovación. Así pues, esta versión es muy similar a las versiones peninsulares y tiene una adenda curiosa: convertida en canción de corro infantil (como pervivió en varios lugares de España), se le han añadido los versos de una canción de corro andaluza, «Anda, vete esaboría, que tienes muy poca sal / anda vete a la salina que te la acaben de echar».

Esta versión presenta elementos que remiten tanto a la versión del *Cancionero de romances* como a sus versiones de la tradición oral moderna. Baste citar el nombre de la protagonista, Isabel, su naturaleza nobiliaria, la actitud de los padres ante los pretendientes o el cuchillo que la dama requiere, supuestamente, para pelar una fruta. No obstante, esta versión no mantiene varios de los rasgos fundamentales de la trama del romance: no aparece el rapto ni la muerte del personaje masculino por el engaño de la mujer.

La omisión de estos rasgos esenciales provoca un brusco salto narrativo entre el motivo del juego y el diálogo de lamentación. Alfonso XII, que no deja de ser una transposición concreta del personaje de Rico Franco (de hecho, se le caracteriza «vestido de aragonés»), pregunta por el desconsuelo de Isabel. La respuesta es sorprendente para el conocedor del resto de versiones: el desconsuelo radica en la pérdida de un puñal que le serviría para pelar una naranja. De este modo, podemos observar que la omisión de elementos sustanciales de la trama produce, en esta secuencia narrativa, un orden aparentemente ilógico. Este hecho podría sugerir que el testimonio del recitador proviene de un testimonio anterior que conservara un mayor número de elementos compartidos con el resto de versiones estudiadas.

La cuarta versión que he seleccionado proviene de Anguiano, localidad riojana. Fue recitada por Maura Hernández Lombillo a sus setenta años de edad y recogida por Javier Asensio García el 13 de mayo de 1998<sup>40</sup>:

En Madrid hay una niña que se llama la Isabel  
que no la daban sus padres ni por ningún interés  
ni por números que cuenten tres contadores al mes.  
Para sacarla de casa fueron sus hermanos tres  
y en medio *mitá* [d]el camino llora la pobre Isabel.  
—¿Por qué lloras, vida mía por qué llora la Isabel?  
Si lloras por tus hermanos muertos quedaron los tres  
y tu padres prisioneros la libertad les daré.  
—No lloro por mis hermanos ni por ningún interés  
dame tu puñal dorado luego te lo volveré.  
—Me has pedido este puñal no me has dicho para qué.  
—Para pelar una pera que vengo muerta de sed.  
Él se lo ha dado al derecho y ella lo cogió al revés  
le ha cortado la cabeza y se la ha puesto a los pies.  
—Tú mataste a mis hermanos yo a ti también te maté  
y a mis padres prisioneros la libertad les daré.  
Y aquí se acaba la historia de la graciosa Isabel.

Esta versión mantiene una estructura muy cercana a la versión de Contreras; de hecho, presenta bastantes similitudes en los versos y comparte los principales elementos narrativos (también, con las otras versiones): la dama es muy demandada (en este caso es una niña), el diálogo sobre el propio desconsuelo, la muerte y captura de la familia, el motivo del cuchillo y la venganza del honor familiar. Sin embargo, la aparición del conflicto inicial se retrasa hasta el verso sexto, donde se muestra la información de que la dama ha sido raptada, que sus hermanos han muerto y sus padres han sido hechos prisioneros. Del mismo modo, se retrasa la aparición del personaje masculino, del raptor, y se omiten datos que pudieran caracterizarlo; esto puede deberse a un lapso en la recitación, intuido, además, por la dificultad de sentido del cuarto verso: «Para sacarla de casa fueron sus hermanos tres».

La quinta y última versión que he seleccionado procede de Mediadoro, localidad perteneciente al Ayuntamiento de Valdeprado del Río, en Cantabria. Fue cantada por María Montesclaros Puente Díez a sus cuarenta y nueve años de edad, quien afirmó haberla aprendido de su abuela materna, Fernanda González González, que vivió, aproximadamente, entre 1882 y 1970; fue recogida por José Manuel Fraile Gil, María Jesús Ruiz Fernández y José Antonio Reguera Menéndez el día 15 de marzo de 2008 en Reinosa<sup>41</sup>:

Van a caza, van a caza los cazadores del rey,  
no encontraron qué cazar, tampoco qué coger.  
Cae agua menudita y atrás se quieren volver,  
se han arrimado a un palacio que llaman Castrojerez.  
En medio de aquel palacio estaba doña Isabel.  
Oro y plata dan por ella lo que se pesa en un mes.  
Respondieron sus hermanos: —Ni lo que se pesa en tres.  
La ha puesto a jugar su padre el juego del arciprés  
y la ha venido a ganar riquísimo aragonés.  
Ya la lleva pa su tierra, pa la tierra donde es él,  
y en el medio del camino lloraba doña Isabel.  
—¿Por qué lloras tú, la doña? ¿Por qué lloras, Isabel?  
Si lloras por la tu tierra, no la volverás a ver;  
si lloras por la tu madre, lavadora de mis pies;  
y si lloras por tu padre, a ese le maté yo ayer;  
si lloras por tus hermanos presos les dejé a los tres.  
—No lloro por nada de eso que eso todo me lo sé,  
que lloro por un puñal que en mi casa dejé ayer.  
—Si lloras por un puñal ese yo te le daré.  
Él se le ha dado a derechas, ella le cogió al revés.  
Se le mete po'l costado, por el pecho se le ve.  
—Ahora ya vengué mi ira, a mi tierra volveré  
y sacaré a la mi madre, lavadora de tus pies,  
y sacaré a mis hermanos, presos de tu cárcel es.  
—No lo parles en tu tierra ni lo digas en la mía,  
que has matado a un caballero con las armas que tenía.

De las versiones estudiadas, es esta la que más similitudes tiene con la versión del *Cancionero de romances*. Desde luego, ciertos elementos sufren transformaciones. La dama, como en otras versio-

41 Publicada en FRAILE GIL, José Manuel: *Antología sonora del romancero tradicional panhispánico II*. Torrelavega: Cantabria Tradicional, 2010.

nes, se llama Isabel. Rico Franco pasa a ser designado como el «riquísimo aragonés». La acción se localiza en el palacio de Castrojerez. Se añade el motivo del juego, designándolo como «el juego del arciprés» y se sustituye la información sobre los pretendientes de la dama por una descripción de los bienes materiales que ofrecen a sus padres por ella. No obstante, el elemento que más acerca esta versión a la del *Cancionero* es la conservación del motivo de la caza fallida; de hecho, este motivo se amplía y cobra mayor dramatismo como desencadenante de la acción.

El diálogo aparece simplificado, aunque se conservan los elementos esenciales, y conduce la trama con mayor velocidad hacia el desenlace. Aparentemente, la causa del desconuelo es la pérdida de su cuchillo, aunque se omite la supuesta razón por la que lo necesita. En otras palabras, el engaño queda, también, simplificado, puesto que no se construye una excusa potente para que el raptor le entregue el arma con la que será asesinado. Asimismo, sorprende el añadido, a modo de intervención de diálogo, de los dos últimos versos (añadido que, huelga decir, queda patente por el cambio de rima). Está estratégicamente situado después de las sentenciosas palabras finales de la dama, en las que se expone el logro de la venganza familiar; por ello, junto al punzante resumen que en ella se hace, esta intervención adquiere un fuerte matiz de aviso preventivo, que podría traducirse en: «Ten cuidado, no cuentes tu venganza que, aun siendo justa, podrías tener problemas con la justicia».

A través del contraste entre estas cinco versiones, se puede observar que suelen compartir y conservar las partes más dramáticas de la versión del *Cancionero de romances* (el diálogo entre raptor y raptada, el motivo del cuchillo o la sentencia final de cumplimiento de la venganza, principalmente). Entre las transformaciones, destaca un incremento en la presencia de elementos concretos, lo cual parece responder, consciente o inconscientemente, al deseo de acercar la acción narrativa al contexto de recitación. Al respecto, es sorprendente la utilización del motivo del juego como medio de conseguir a la dama y la sustitución radical, en ciertas ocasiones, del motivo de la caza fallida de la versión del *Cancionero* por este motivo. Todas estas transformaciones responden a la misma esencia de los romances, ya que, huelga decir, son creaciones anónimas que han sido asimiladas y desarrolladas por ese autor-legión que es la colectividad de transmisores.

Del mismo modo, las similitudes del romance de «Rico Franco» con baladas europeas pertenecientes al grupo *Halewijn* responden a este fenómeno popular de asimilación y transformación de temas, motivos y formas. Hemos visto, a través del análisis comparativo, esenciales elementos compartidos entre las diferentes baladas europeas y el romance español. Aunque, no cabe duda, la singularidad de nuestro romance es extraordinaria, sería necesario demostrar mediante un amplio estudio comparativo, hasta qué punto estas similitudes pueden ser causa de relaciones genéticas, directas o indirectas. Desde luego, es una futura línea de investigación muy extensa, pero trabajar con romances es investigar siempre en un campo en continuo movimiento, en el que la imaginación popular, con sus intereses, influencias y hallazgos, despliega todo su potencial creador.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANSUHARIJAZ: «The song of Lord Halewijn». *Reginheim* [web personal]. 2011. Accedida 20-11-2013. <http://www.geocities.ws/reginheim/heerhalewijn.html>
- ARMISTEAD, Samuel Gordon y SILVERMAN, Joseph H.: *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Jacob Abraham Yoná*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1971.
- ASENSIO GARCÍA, Javier: *Romancero general de La Rioja*. Logroño: Piedra de Rayo, 2009.
- BONAMORE GRAVES, Alessandra: *Italo-Hispanic ballad relationship: The common poetic heritage*. Madrid: Tamesis Books Limited, 1986.
- CATALÁN, Diego: *Catálogo general del romancero pan-hispánico*. Con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- CATALÁN, Diego; CID, Jesús Antonio; MARISCAL, Beatriz; PETERSEN, Suzanne; SALAZAR, Flor; VALENCIANO, Ana y CAMARENA, Julio: *Tradiciones orales leonesas I*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Diputación Provincial de León, 1991.
- CHILD, Francis James: *The English and Scottish popular ballads*. New York: Dover Publications, Inc., 1965, vol. 1.
- CLAES, Fa: «Het Lied van Heer Halewijn». *Euphonynet - Fa Claes* [web personal]. 2013. Accedida 20-11-2013. <http://home.euphonynet.be/literatuur/index.htm>
- DÍAZ-MAS, Paloma: *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Crítica, 1994, Biblioteca Clásica.
- DEVOTO, Daniel: «El mal cazador». *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1965, vol. 1, pp. 481-491.
- DONCIEUX, George: *Le romancero populaire de la France: choix de chansons populaires françaises [avec] textes critiques. Introduction e índice musical de Julien Tiersot*. Paris: Émile Bouillon, 1904.
- FRAILE GIL, José Manuel: *Antología sonora del romancero tradicional panhispánico II*. Torrelavega: Cantabria Tradicional, 2010.
- GRIMAL, Pierre: *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*. Traducción de José de Calasanz Serra Rafòls. Barcelona: Paidós, 2007.
- LARREA PALACÍN, Arcadio: *Romances de Tetuán*. Madrid: CSIC, 1952, vol. 2.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos, III, Cantos narrativos, Excma. Diputación Provincial de Burgos*, 2003.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez Pidal. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, tomo I.
- NIGRA, Constantino: *Canti popolari del Piemonte: 1828-1907*. 2.ª edición. Torino: Giulio Einaudi, 1967.
- NIXON, Bobby: «Siete baladas anglo-escocesas frente a sus paralelos en el romancero español». *Culturas populares. Revista electrónica*. Mayo-agosto 2006, n.º 2.
- OLOF NYGARD, Holger: «Narrative change in the European tradition of the 'Lady Isabel and the Elf Knight' ballad». *The Journal of American Folklore*. Urbana: University of Illinois Press, enero-marzo 1952, vol. 65, n.º 255, pp. 1-12.
- PETERSEN, Suzanne: *Base de datos del romancero pan-hispánico*. Universidad de Washington. <http://deps.washington.edu/hisprom/español/router.htm>
- ROGERS, Edith: «A new genealogy for Rico Franco». *The Journal of American Folklore*. Octubre-diciembre 1969, vol. 82, n.º 326, pp. 369-373.
- THOMPSON, Stith: *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1975.



## EL HABLA FEMENINA: ESTEREOTIPOS, ESTUDIOS Y EXPECTATIVAS

Ana María Fernández Poncela

«Por bien que hable una mujer, le está mejor callar» (Plauto)

«Calladita te ves más bonita» (refrán popular)

**E**ste trabajo es una revisión y reflexión en torno al habla femenina desde las narrativas populares y cultas, y también desde la mirada de las investigaciones actuales sobre el tema. Se pasa revista y muestran distintos discursos y mensajes del ámbito cotidiano y popular y del espacio culto, los refranes y los chistes, o los dichos de hombres célebres de nuestra supuesta historia universal.

### Introducción

Para iniciar, diremos que se suele pensar, creer y decir que las mujeres hablan mucho. Hay un discurso social hegemónico que inunda todos los ámbitos de nuestra cultura y que señala que las mujeres hablan demasiado. Y todo ello desde época inmemorial y hasta la fecha, y en prácticamente todas las culturas del mundo, por lo menos del mundo occidental. Afirmación que conduce principalmente a dos consideraciones. Una, la más extendida, popular y peyorativa: son o somos unas charlatanas, entre otras características que de ello derivan. La segunda, más reducida, académica y asertiva: poseen habilidad y capacidad lingüística (Buxó: 1988; Jayme y Sau: 1996; Fisher: 2000). Ambas tienen sus razonamientos intelectuales y contienen sus experiencias de vida. La primera es la usualmente considerada por el común de los y las mortales. La segunda, en ciertos círculos académicos reducidos. El discurso sobre la primera lo impregna todo y se concentra en estereotipos e introyectos, si lo queremos ver desde lo social y lo psicológico, todo lo anega y se desparrama en un lenguaje entre líquido y poético. Los mensajes sobre la segunda son chispazos de conocimiento y reconocimiento tenues y exiguos, minoritarios y desde la conciencia, la sensibilidad y apertura mental.

Hay que decir, antes que nada, que el estudio del habla entre hombres y mujeres trae como consecuencia dos polaridades: el sexo y las formas de expresión lingüística. Quiero aclarar como defensa, como dice Lakoff (1995) que hacen las mujeres, que vivimos en un mundo dicotómico y polarizado; así es la cultura judeo-cristiana occidental y somos parte de la misma. Sin embargo, la ley universal de la dualidad —que rige para muchas culturas desde muy antiguo— afirma que en la existencia hay contrarios y complementarios, enfrentamientos que buscan siempre el equilibrio. La verdad, nos fascinan las diferencias, nos gusta la comparación y es lo primero que vemos, antes que la semejanza (que por supuesto también existe). Si además buscamos diferencias, eso es lo que encontraremos. Eso sí, no queremos dar argumentos para la discriminación, sino más bien se trata de nombrar las diferencias, para verlas y reflexionar sobre ellas, no en aras de crucificarlas ni tampoco de sobrevalorarlas. Si bien estamos de acuerdo con la pluralidad y la diversidad que hoy se estila mucho en los discursos filosóficos en torno al género, a la hora de aterrizar los estudios empíricos aparece la experiencia corpórea y emocional, cultural y social, psicológica y física, aparecen los hombres y las mujeres, y por mucha multiplicidad que haya, se impone esta realidad.

Otra aclaración, en cuanto a los enfoques se coincide con Tannen (1996: 21) en que hay una «dicotomía falsa, que oscurece en vez de aclarar». En el sentido de mostrar como contradictorio el enfoque de dominio que resalta las relaciones de poder a la hora de analizar el lenguaje y en concreto el habla femenina y masculina, y más específicamente en conversaciones mixtas, y el enfoque de la diferencia que remarca las diferencias dándoles valor a las mismas y positivando el habla femenina. Añadiríamos aquí el enfoque construccionista que, por fuerza, pensamos tiene que recoger aspectos de los dos anteriores, aunque sea el que esté en boga en esta época y que proponga complejidad y fluidez en interacción, además de una concepción de género dinámica y múltiple. Las estrategias lingüísticas son ambiguas y no siempre de dominación, a veces de conexión, tienen múltiples significados, y tanto, por ejemplo, hablar o no hablar puede ser perfectamente una estrategia de dominio y de sumisión (Tannen: 1996).

Eso sí, las autoras no pueden extraerse de su sociedad, de su ideología y tendencia psicocultural. Me explico: crean, reproducen las concepciones académicas presentes en su tiempo, así mismo persiguen y encuentran lo que piensan y creen; es más, reproducen estereotipos, o incluso a veces configuran contra estereotipos, en todo caso siguen en el mundo de las ideas generales y racionales y de las experiencias más próximas y fáciles de sentir. Un ejemplo es cómo varias de ellas, siendo especialistas en la materia, continúan en sus libros utilizando el género gramatical masculino como genérico de la humanidad, o se critican unas a otras para resaltar sus posiciones políticas o ideológicas sobre el asunto. Aquí también somos parte de todo esto, caeremos seguramente en ideas preestablecidas, en anhelos, en personalismos, pero, eso sí, consideramos que todos los aportes son válidos, desde los que se contradicen hasta los que se plagian, porque todos constituyen un reflejo de la construcción de su realidad. Para finalizar esta introducción, recordaremos que:

[...] el lenguaje no es neutro, lleva incorporada en su estructura y en nuestro uso la diferencia sexual y la transforma en dato «natural», extra semiótico, en estructura simbólica, dotada de significación y a la vez productora de sentido... Dentro de un sistema de imágenes que ya ha prefijado papeles y posiciones, las mujeres, como sujetos reales, individuales y no sólo figuras del discurso, se encuentran necesariamente en una situación contradictoria y quizás esta situación se agudiza más a medida que van siendo conscientes de esta escisión, considerada como límite en la comparación de la misma palabra (Violi, 1991: 121-2).

Sin embargo, como Patrizia Violi reconoce, existen unas grandes potencialidades creativas, riqueza y energía que tiene la diferencia. Una diferencia, añadimos aquí que existe, que no está reñida con la equidad, ni tampoco con la diversidad y pluralidad, y mucho menos con la construcción social cotidiana de ser hombre, ser mujer, de emplear el lenguaje y hablar. Lo que vamos a ver a continuación es cómo las mujeres han sido, por su habla, criticadas y estereotipadas como charlatanas. Aquí se va a realizar a través de resultados de investigación la desmitificación de su habla a través de matizaciones y contra estereotipos, o simplemente la creación de un nuevo estereotipo: hábiles, capaces y humanas. Lo cual se abordará en el apartado siguiente.

Sobre el tema del habla excesiva de la población femenina traemos algunas citas y miradas desde varias narrativas sociales populares, como el refranero tradicional o los chistes, además de frases famosas de hombres cultos. Así como investigaciones de algunos especialistas que se han acercado y ahondado en el tema del habla de mujeres y hombres o de los estilos conversacionales entre los sexos que desde una perspectiva más mesurada analizan dicho fenómeno. Se trata de un acercamiento general donde se buscan tendencias más que generalidades, y en el cual se apuntan varias ideas y ejemplos no contextualizados, ya que desbordaría la extensión y objetivos de este artículo, pero como insistimos señalan núcleos duros de ideas, fuerza y mensajes de un discurso estereotipado y prejuiciado.

## El habla de las mujeres según la narrativa popular y también la culta

En primer lugar, presentamos aquí un extracto que resume el discurso y los mensajes del refranero popular en español hacia el habla femenina, tanto en España como en varios países de América Latina.

El tema de género más sobresaliente en los refraneros populares consultados es la reiteración de que las mujeres hablan demasiado... En la cotidianeidad se observa que son los hombres los que más hablan en el transcurso de las relaciones intergeneracionales, poseen una mayor agresividad verbal, así como más proclividad a mandar, dirigir y organizar. Sin embargo, el uso de la lengua por parte de las mujeres se ha estereotipado de tal modo que se les atribuye a ellas esta característica, la cual ha sido asimilada y transmitida históricamente por ambos géneros... Especialmente se critica la plática entre mujeres —intrafamiliar—, en los pocos espacios que la sociedad les ha dejado para encontrarse y comunicarse en el ámbito de sus tareas domésticas... Además se explicita el modelo ideal de mujer callada, discreta y obediente, contraponiéndolo con la mujer mala, que por excelencia es la charlatana o la que da motivos para que de ella se hable, porque esto último es considerado también negativo... La comunicación oral entre las mujeres es resumida por el refranero como parloteo intrascendente y en todo caso, no recomendable, antes bien condenable y mal visto, llegando a extremos contradictorios en grado sumo (Fernández Poncela, 1994: 72-3).

Algunos ejemplos de lo anteriormente expuesto son:

*Ni al perro que mear, ni a la mujer que hablar, nunca les ha de faltar*

*Donde hay barbas, callen faldas*

*A lavar al río fui, mal dije de otras y peor dijeron de mí*

*Truchas y mujeres, por la boca se pierden*

*La mujer y el horno, por la boca se calientan*

*Mujer y perra, la que calla es buena*

*Antes se queda el ruiseñor sin canción que la mujer sin conversación*

Se puede añadir que, conjuntamente con esta crítica al habla excesiva de las mujeres, vienen otras relacionadas y derivadas, en cierto modo, de dicha concepción, esto es y entre otras cuestiones, la descalificación del comportamiento socio-lingüístico femenino: las mujeres son, además de charlatanas, indiscretas, mentirosas, incoherentes, desordenadas, mudables y contradictorias. Todo esto solo con relación a su habla, pues obviamente el juicio del refranero hacia las mujeres versa sobre todo tipo de comportamiento (Fernández Poncela: 2002a).

*La mujer y la mentira nacieron el mismo día*

*Mujer que no mienta ¿quién la encuentra?*

*En cojera de perro y lágrimas de mujer no hay que creer*

*Entre el sí y el no de una mujer, no cabe la punta de un alfiler*

*Mujeres y fortuna, mudables como la luna*

*Mujer, viento y verdura, pronto se mudan*

*Febrero y las mujeres, por día diez pareceres*

*Como se muda la luna, el necio y la mujer se mudan*

*De la mujer, el tiempo y el mar, poco hay que fiar*

*La mujer y el niño, solo callan lo que no han sabido*

*Mujer, niño y loco no guardan secreto de otro*

*Nunca hombre sabio y discreto revela a la mujer un secreto*

Llegados a este punto, parece importante recordar y resaltar el papel del lenguaje y la violencia que transporta (ya que no es neutro, como se señaló), incorpora y transforma la diferencia sexual en estructura simbólica, dotada de significado y productora de sentido. Por un lado, quien habla deja su presencia subjetiva; de otro, la lengua inscribe y simboliza en su misma estructura la diferencia sexual de forma jerarquizada y orientada. La simbolización de esta diferencia en el lenguaje configura de antemano la estructura de los roles sexuales que son asimilados posteriormente por los que hablan y reproducidos en el uso lingüístico (Violi: 1991), las objetivaciones de la vida cotidiana se inscriben en el lenguaje —acumulación de experiencias y significados— y se presentan con facticidad externa y con efecto coercitivo sobre las personas individuales y la sociedad en su conjunto (Berger y Luckmann: 1986).

Siguiendo con la cultura popular, no podemos dejar de observar cómo, y además de los refranes, hay otras narrativas culturales que invitan al silencio a las mujeres o simplemente las callan, como en los romances y corridos que por expresar deseos u opinión y no obedecer son muertas a manos de padres, enamorados o maridos (Fernández Poncela: 2002b). O en los cuentos, por expresarse acaban condenadas al ostracismo social, la locura y hasta la muerte, como la leyenda zacatecana «Mía o de nadie» o la queretana «La arrepentida frente al altar» (Fernández Poncela: 2000). Pero, también, los chistes populares algo más contemporáneos dicen mucho de la conducta femenina. Eso sí, reconocemos y subrayamos que en esta expresión lingüística se ha detectado lo que no es tan usual en otras: tanto mujeres como hombres son criticados, objeto de burla, discriminados y violentados. Si bien, y en honor a la verdad, el tema sobre el hablar mucho y en exceso únicamente es apuntado hacia la población femenina.

*Una mujer plantea una demanda de divorcio arguyendo que su marido no le ha dirigido la palabra en dos años. El juez le pregunta al marido: «¿Por qué no le ha hablado a su mujer en dos años?» A lo que responde: «No quería interrumpirla». (Anotaremos que este chiste circuló en varios manuales de instituciones españolas que abordaban el uso no sexista de la lengua desde hace años).*

*Me dijeron que usted es un hombre que domina muchas lenguas. Efectivamente, domino todas menos una. ¿Cuál? La de mi esposa.*

*¿Por qué Dios hizo antes a Adán que a Eva? Para darle una oportunidad de hablar.*

*¿Por qué Dios creó al hombre antes que a la mujer? Porque quería que nadie le estuviera diciendo cómo hacer las cosas.*

*El hombre descubrió la palabra e inventó la conversación...*

*La mujer descubrió la conversación e inventó el chisme...*



*El marido: —Doctor, por favor, venga deprisa a visitar a mi esposa, algo le pasa.  
—¿Cuál es el síntoma? —Pues, desde la mañana, cuando habla hace algunas pausas.*

*¿Quién inventó el parlante? Dios en el paraíso con la costilla de Adán.*

*¿En qué mes dicen menos estupideces las mujeres? En febrero, porque tiene 28 días.*

*¿Cuántas veces se ríe una mujer con un chiste? Tres. Una cuando se lo cuentan. Otra cuando se lo explican. Y la última cuando lo entiende.*

*No hay opiniones estúpidas, solo estúpidas que opinan.*

*¿Cómo se sabe que una mujer dirá algo inteligente? Porque inicia la frase diciendo «Oí decir a un hombre...».*

*¿Por qué las mujeres son trilingües? Porque hablan español, inglés y boludeces.*

Ahora daremos un salto a la cultura llamada culta, esto es, a las opiniones sobre el mismo tema, el habla femenina y algunas de sus consecuencias —indiscreción, mentira, incoherencia, mudabilidad, contradicción—, pero desde la mirada —o mejor dicho pluma— de hombres considerados destacados en artes o ciencias, política o religión en la historia de nuestra humanidad (Echave: 1995; Michaux: 1995; Márquez: 1999; Dosamantes: 2000). Si bien cambiamos el tipo de narrativa, no por ello varía su concepción, contenido e intención discursiva, como mostraremos a continuación. Una curiosidad, por así decirlo, es que hay expresiones consideradas refranes que estos autores dijeron o escribieron, y no se sabe a ciencia cierta si el refrán existía y lo tomaron del hablar popular o si el habla popular lo tomó de sus escritos. En todo caso, qué duda cabe al comparar estas proposiciones, se observa una gran semejanza y paralelismo considerable, esto es, la visión de la cultura popular y la de algunos representantes de la considerada culta son iguales en este punto. Las sociedades y su población, en general los hombres que han sido distinguidos de manera particular en la historia por sus habilidades en el campo de la religión o la ciencia, en las artes o las letras, están en completa sincronía semántica.

*Dios creó al hombre antes que a la mujer para que tuviera tiempo de decir algo (Jean Rigaux, esa frase luego se convirtió en chiste).*

*Entre el sí y el no de una mujer no me atrevería yo a poner una punta de alfiler (Cervantes, esta oración es un conocido refrán).*

*Hay mil maneras para hacer hablar a las mujeres, pero ni una sola para hacerlas callar (Guillaume Bouchet).*

*La mujer pertenece a una raza ligera, impúdica, orgullosa, disoluta, vengativa, testadura, ociosa, parlanchina y mal hablada (T. Agrippa d'Aubigne).*

*La gracia de la mujer es engañosa, y su bondad no es más que astucia (Salomón).*

*Aceite y agua —la mujer y el secreto— son cosas enemigas (E. Bulwer Lytton).*

*Si quieres que tu mujer escuche lo que dices, díselo a otra mujer (Jules Renard).*

*Las mujeres son el alma de todas las intrigas (Napoleón Bonaparte).*

*Confía tu barca a los vientos, pero no fíes tu corazón a las hermosas, porque las olas son menos pérfidas que las promesas de una mujer (Cicerón).*

*La mujer es siempre voluble y mudable (Virgilio).*

*Siempre voluble como una hoja movida por el viento (Boccacio).*

*Las mujeres son como las veletas, solo se quedan quietas cuando se oxidan (Voltarie).*

*La cabeza de una mujer es como una veleta en lo alto de una casa, que gira al primer viento (Molière).*

*La mujer cambia con frecuencia; es un loco quien confía en ella. La mujer no es, a veces, sino una pluma a merced del viento (Victor Hugo).*

*Pronto está explicado el carácter de las mujeres: queréis algo, ellas no lo quieren; no lo queréis, ellas lo quieren (Terencio).*

*Todas las mujeres son... mujeres. Y cuando digo mujeres, hablo de un sexo tan frágil, tan variable, tan mudable, tan inconstante e imperfecto, que me parece que la natura... perdió momentáneamente el buen sentido, de que se sirvió al crear todas las cosas, cuando hizo a la mujer (Rabelais).*

Refranes, canciones, cuentos, chistes y las que hemos dado en llamar «frases célebres de hombres célebres» —parafrasando un título de libro citado en la bibliografía— concuerdan en que las mujeres en general son muy habladoras, platicadoras o charlatanas —como más comúnmente se utiliza con cierta ironía en el término—, además de las características de comportamiento que de esto se derivan y que tienen que ver con el exceso de plática, mentirosas, indiscretas, incoherentes, mudables y contradictorias, entre otras muchas cosas.

## **En la actualidad, las miradas especializadas desde los estudios sociolingüísticos parecen estar cambiando...**

Ahora mostramos la opinión sobre el tema que poseen algunas estudiosas especialistas en el habla femenina o en sus formas de expresión e intercambio conversacional entre ambos géneros. Empezamos con la filóloga Pilar García Mouton que ha investigado detenidamente el habla de las mujeres, ha descrito y criticado estereotipos, así como aclarado conductas y algunas características de la expresión verbal femenina. Apunta la creencia estereotipada y la contextualiza, matiza, cuando no directamente contradice. Esta misma autora señala que entre los tópicos del habla de las mujeres se encuentra, además del que habla mucho, charla —en sentido peyorativo—, no sabe guardar secretos, manipula a través del lenguaje con mentiras, indirectas, se hace la tonta, alaba a los hombres y ataca desde el secreto.

Una de las creencias que las culturas de medio mundo han transmitido sin cuestionar, porque se acepta como verdad indiscutible, es la de que las mujeres hablan mucho. Y mucho siempre quiere decir demasiado... Para intentar ser realistas, habría que poner mucho cuidado en distinguir entre el ámbito público y el ámbito privado. Y también saber si, en un grupo mixto, hablan más las mujeres o los hombres. De los estudios serios sobre el tema, se deducen dos cosas: primero que normalmente hablan más y mejor los interlocutores del mismo sexo; después que, en general, en los actos públicos los hombres hablan más, llevan la voz cantante, acostumbran a abrir y cerrar ellos la conversación, mientras que las mujeres suelen quedarse en un segundo plano... En conclusión, los hombres hablan más en público y en sitios donde el uso de la palabra puede dar protagonismo y estatus... Ellas hablan más en casa, entre amigos, en el ámbito de lo informal (García Mouton, 2003: 157-9-60).

Una escritora, Irene Lozano, especialista en lingüística hispana, también nos señala y reitera la importancia y extensión del estereotipo del habla femenina, entre otros, en la literatura y en la cultura popular en el tiempo y hasta la actualidad. La autora revisa la literatura ibérica y varias obras destacadas en su historia desde su inicio hasta nuestros días, mostrando cómo la mujer callada es un ideal, y el estereotipo de la mujer charlatana es juzgado y condenado.

A través de los siglos, la cultura, en sus diversas formas, se ha encargado de crear una imagen del habla de la mujer que en muchos aspectos pervive en nuestros días. En obras literarias, refranes, chistes y canciones se han forjado estereotipos sobre el habla femenina que, como tales, reflejan la realidad previamente tamizada e interpretada por las ideas y prejuicios de cada autor... Cuando un estereotipo es muy fuerte, como el de la mujer charlatana, se antepone incluso al diálogo, a la observación de la realidad, y nos hace ver sólo aquello que corrobora esa representación, impidiéndonos percibir lo que la contradice... El ideal de feminidad transmitido por los textos y refranes de nuestra tradición no es hablar sino callar. El silencio en la mujer es elogiado siempre y, consecuentemente, su conversación es censurable la mayor parte de las veces, sobre todo si se lleva a cabo en grupos exclusivamente femeninos. La mujer callada es bella y sumisa; la mujer charlatana es vaga, chismosa, ventanera, indiscreta, mentirosa e ignorante (Lozano, 2005: 19-21).

Jeniffer Coates, una investigadora sociolingüista con una amplia investigación sobre el tema, apunta la creencia social generalizada y reproducida por la socialización, y que a la hora de su estudio se desmorona por ser falsa. Nótese el uso del género masculino gramatical en una autora sociolingüista que es experta y tiene varios libros sobre el lenguaje, la lengua y el habla según los géneros.

En Gran Bretaña todos crecemos pensando que las mujeres hablan más que los hombres, que las mujeres «chismorrear», que los hombres usan más palabras soeces que las mujeres, que las mujeres son más corteses, etc. Con frecuencia las investigaciones en este campo ponen en tela de juicio los estereotipos culturales, pues gran parte del folclor asociado a las diferencias entre hombres y mujeres resulta falso (Coates, 2009: 144).

Dos acercamientos: el análisis de expresiones del habla popular y diversas reflexiones académicas sobre el tema. Ambos coinciden en la existencia de la extendida creencia de que las mujeres hablan mucho. El primer discurso —en el habla popular o culta— se encarga de reproducir el estereotipo sobre el asunto, el segundo también lo hace —indirectamente y a su pesar al recordárnoslo—, pero desde una mirada crítica y cuestionadora, desestimando el estereotipo o matizando y contextualizando su realidad. Sobre este segundo punto nos detendremos de manera más amplia con posterioridad.

Aquí se desea añadir otro punto de reflexión, una tercera mirada, diferente, que si bien parte del reconocimiento del habla femenina y su relativa exuberancia por así calificarla, lejos de criticarla lo que hace es enfocarse en lo asertivo que esta posee. Esto es importante porque en muchas ocasiones, en aras de desmontar un discurso, de negarlo y argumentar en contra, se nos oculta a la vista la parte que del mismo sí existe o responde a cierta realidad o conciencia de la misma. También porque, a veces, para desacreditar un prejuicio se crea, consciente o inconscientemente, otro. Y ese otro, u otros, pueden ir en diversas direcciones, desde negar, sin comprobar o comprobando subjetivamente, que las mujeres no hablan, o no hablan tanto como los hombres, o el decir «bueno sí, pero es entre ellas»; hasta el considerar que sí hablan, lo hacen bien, es una habilidad y capacidad que tienen y se ha tendido a desvalorizar, así que lo que hay que hacer es ver esa realidad y valorarla en lo que de positivo pudiera tener (Buxó: 1988; Jayme y Sau: 1996; Fisher: 2000). Esta última perspectiva es muy interesante y sin negar que bien pudiera tratarse de un nuevo estereotipo, como las otras, lo cierto es que explica de

manera directa la crítica y burla hacia el habla femenina, producto quizás del temor social general o de algunos hombres en particular hacia dicha característica, su fuerza e incidencia en la vida. Porque, si no, para qué tanto esfuerzo, reiteración y grado de dureza en desacreditarla. Pero esto nos llevaría por otros derroteros más allá de los objetivos de este texto, por lo que vamos a dejarlo. Nos detendremos solo a presentar la nueva posibilidad anunciada.

[...] sostengo que la mujer llegará a dominar muchos sectores en el campo de las comunicaciones y de la educación. Con su perspectiva contextual, su flexibilidad mental, su imaginación y sus magníficas facultades lingüísticas enriquecerá también las ondas sonoras, los medios de comunicación impresos y las aulas, con mayor diversidad y amplitud temática, análisis más complejos de cuestiones e ideas y planteamientos más detallados y sensibles sobre minorías, extranjeros, mujeres y relaciones humanas... Prueba tras prueba y cultura tras cultura, las mujeres destacan en su forma de construir oraciones, elegir palabras y pronunciar los pequeños sonidos de la lengua hablada. Las mujeres, por término medio, expresan mejor lo que quieren decir (Fisher, 2000: 89-92).

Ya sabíamos que la mujer aprende y usa la lengua con más rapidez, fluidez y facilidad que el hombre, posee ciertas habilidades lingüísticas por sus características bio-cognitivas (Buxó: 1988). Como, y también, que las mujeres siempre han desarrollado estrategias, de supervivencia y de adaptación, implícitas o explícitas, directas o indirectas, desde su condición de actora social, todas compatibles en el camino hacia su reconocimiento social (Juliano: 1998). Con este enfoque diferente —entre optimista, realista, socio-biologicista, lógico, quizás estereotipado también, pero muy estimulante— a los anteriores, vamos a concluir este punto en torno a algunas consideraciones sobre el habla femenina, desde los enfoques tradicionales y las perspectivas profesionales.

Desde la mirada de expertas, hay que dejar claro desde un inicio que son varios los acercamientos con perspectivas diversas. Está el enfoque del déficit, en el sentido de que el lenguaje de las mujeres posee carencias desde una visión más tradicional por así llamarla, se trata de un lenguaje calificado de débil y poco firme (Lakoff: 1995). Luego, el enfoque del dominio que señala que el lenguaje de las mujeres refleja el dominio al cual son sometidas como género: hay una dominación masculina y una subordinación femenina y esto también se observa en el lenguaje (Zimmerman y West: 1975). Otro enfoque es el de la diferencia: al formar parte de subculturas diferentes, las mujeres y los hombres, ambos, tienen formas distintas de expresarse (Gilligan: 1982; Tannen: 1996). Finalmente, el constructivista o también denominado dinámico, que pregona que la identidad de género es construcción social; el género no es, se ejerce, lo mismo que el lenguaje y el habla (Crawford cit. Coates: 2009). No obstante, en estas páginas priorizamos la ecuanimidad, en el sentido de reconocer la facilidad con que resbalamos hacia polos opuestos y la dificultad de asimilar ambigüedades y convivir con diversas miradas hacia un mismo tema en el mismo tiempo espacio, incluso en una misma persona o estudio. Por lo que, más allá de las diferentes perspectivas, la intención es aprehender la parte de los estudios empíricos que aportan una nueva mirada donde se subraya la habilidad lingüística femenina frente a la desvalorización de la misma. Es algo que siempre ha estado ahí y se ha sabido, pero la lectura, qué duda cabe, es bien distinta: lo que antes y según diferentes relatos populares era enjuiciado y condenado, ahora y desde los estudios especializados es revalorizado y ensalzado.

## Conclusiones

Las narrativas tradicionales o cultas son calificadas, o descalificadas —las primeras— como folklóricas, fruto de cierto discurso social hegemónico y con mensajes estereotipados concretos acerca del habla femenina. Sin embargo, en nuestras sociedades y en la actualidad todavía se creen, piensan y



dicen cosas a veces similares a las tradicionales, en parte por inercia, en parte también refuncionalizadas y vigentes, en cierta medida porque se consideran que se adecuan a las realidades sociales del presente. Algo similar acontece en las «frases célebres de hombres célebres» sobre el habla de las mujeres, no solo provocan sonrisa cómplice sino que en ocasiones se comulga con ellas, aunque no es «políticamente correcto» reconocerlo.

Por otra parte, las investigaciones y estudios también presentan sus sesgos, ya que en ocasiones no solo quien busca encuentra, sino que, y también, encuentra lo que busca y quiere encontrar. Podemos observar que las especialistas son parte de su país y época, además de fieles a ciertas perspectivas y enfoques teóricos a la hora del análisis —del déficit, del dominio, de la diferencia y constructivista—. También se puede dar pie a ciertas interpretaciones, no por ello incorrectas, pero sí a tener en cuenta la subjetividad vertida a la hora de revisar los estudios en la bibliografía sobre el tema o nuestra apreciación experiencial del susodicho.

Aquí nos gustaría y deseáramos presentar una visión más ecuánime y esperanzadora o esperanzada, la de quien critica y relativiza lo negativo del estereotipo sin llegar a desmentirlo, pero llegándolo a positivar: sí, las mujeres tienen habilidades y capacidades lingüísticas por sus características biológicas, cognitivas, sociales, así como sus estrategias culturales (Buxó: 1988; Fisher: 2000).

## BIBLIOGRAFÍA

- BENGOECHEA, M. (2010). «La comunicación femenina. Claves, desde la perspectiva de género, para entender qué pasa cuando hablamos» en *Uso del lenguaje en el mundo laboral. La comunicación femenina*, en [www.librospdf.net](http://www.librospdf.net) (consultado el 11/05/10).
- BERGER, P. y Th. Luckmann (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires. Amorrortu-Murguía.
- BUXÓ REY, M. J. (1988) *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona. Anthropos.
- COATES, J. (2009). *Mujeres, hombres y lenguaje. Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*. México. FCE.
- DOSAMANTES, J. A. (2000). *Frases, citas y aforismos sobre el amor a través de los siglos*. México. Diana.
- ECHAVE, Alfredo (1995). *Frases célebres de hombres célebres*. México. Editores Mexicanos Unidos.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A. M. (1994). «Cuando las mujeres hablan o “en boca cerrada no entran moscas”. Diferencias de género según el refranero popular» en *Nueva Antropología*, n.º 46, México.
- (2000). *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas en México y Centroamérica*. Madrid. Narcea.
- (2002a). *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Barcelona. Anthropos.
- (2002b). *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Mensajes de género en la canción popular mexicana*. México. INAH.
- FISHER, H. (2000). *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y cómo están cambiando el mundo*. Madrid. Taurus.
- GARCÍA MOUTON, P. (2003). *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*. Madrid. La esfera de los libros.
- GILLIGAN, C. (1982). *In different voice: Psychological theory and women's development*. Cambridge. Harvard University Press.
- JAYME, M. y SAU, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y del género*. Barcelona. Icària.
- LAKOFF, R. (1995). *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona. Hacer.
- LOZANO, I. (2005). *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Madrid. Minerva.
- MÁRQUEZ, F. (1999). *Frases célebres*. Madrid. EDIMAT.
- MICHAUX, A. (1995). *Contra ellas*. Barcelona. Edhasa.
- TANNEN, D. (1996). *Género y discurso*. Madrid. Paidós.
- VIOLI, P. (1991). *El infinito singular*. Madrid. Cátedra.
- ZIMMERMAN, D. H.; WEST, C. (1975). «Sex roles, interruptions and silences in conversation», en: Thorne, B.; Henley, N. (eds.) *Language and sex: Difference and dominance*. Rowley. Newbury House.

## EL MOLINO DEL SOTO DE ABAJO EN BERNUY DE PORREROS

Pascual González Galindo

No hace muchos días me encontraba paseando, junto con mis dos hijos, por el camino que se dirige a Valseca y Encinillas, cuando a mi hijo el mayor le llamó la atención un zorro que, asustado por nuestra presencia, se escondía entre las viejas ruinas del molino, por lo que decidimos desviarnos y acercarnos hasta dicho edificio. Desilusionado mi hijo por no volver a ver al zorro, decidí contarle lo poco que sabía sobre la historia del molino, mientras mi hijo pequeño ajeno a todo ello jugaba con un palo. Mientras sucedía todo esto pensaba: «Se está bien en el molino». Es un lugar evocador. Está alejado del pueblo, aunque no mucho. Es un sitio tranquilo. Apenas es visitado. Me imaginaba a los vecinos del pueblo con sus carros cargados de granos para posteriormente ser molidos. Las conversaciones que habrían tenido los vecinos a la espera de recibir la preciada harina. Quizás el primer beso robado de algún mozo a alguna moza, etc. Como mi hijo seguía haciéndome preguntas, decidí husmear en mis anotaciones, para saber algo más sobre el molino.

Un molino es un edificio con unos artefactos que sirven para moler, estrujar, enfurtir o laminar. Pero es también el lugar donde vive y trabaja un molinero.

Lo que voy a contar es simplemente un avance de lo que estoy escribiendo en mi libro sobre los avatares del molino de Bernuy de Porreros, entre los que se incluyen pleitos judiciales entre algún que otro molinero y propietarios de los huertos, como consecuencia de los roces y fricciones entre los mismos, con la llegada del verano, ante la escasez de agua. Pleitos entre el molinero y algún que otro vecino por no estar de acuerdo este último con las mediciones que efectuaba el molinero. Conoceremos los nombres de los molineros, así como su procedencia, llamando la atención que hubo varios de la localidad de Tenzuela.

El molino no se construyó junto al cauce del arroyo San Medel sino algo apartado y varios metros por encima del mismo. Esta elevación garantizaba su seguridad frente a las posibles grandes avenidas, pero obligaba a construir un azud muy elevado y una conducción muy larga iniciándose en este caso en el paraje El Juncal.

El edificio del molino es pobre. Se construyó con muros de mampostería luego recrecidos con cal y arena. Aún es posible apreciar los restos de la balsa, el cubo, cárcavo, el caz. Tanto la balsa como el cubo están contruidos con sillares de gran tamaño, por lo que merece la pena su contemplación.

La referencia más antigua que se conoce es una escritura pública otorgada a 6 de febrero de 1547, por la que D. Antonio de Villafañe, vecino que fue de la ciudad de Segovia y alcaide de los Alcázares de Segovia, dio a «censo emphiteutico perpetuo, y para siempre a el concejo, y vecinos de Bernui» cuarenta y ocho obradas de tierra, unas huertas, unos huertos, diez aranzadas de viñas, casas, solares, prados... Se hace constar que Antonio de Villafañe entrega veinte millares de maravedíes en dinero para poder labrar y edificar un molino de cubo en el término de Bernuy, «ado dicen el soto de Bernui», con la condición de que el tal molino quedase especialmente hipotecado para la seguridad del censo, y paga de su pensión. Como consecuencia de ello, los vecinos y el concejo se comprometen a pagar

54 fanegas de pan mitad trigo y cebada y dos pares de gallinas cada año. Se establece el supuesto de que en el caso de que por el concejo no pueda pagarse en dos años continuos las 54 fanegas de pan y los dos pares de gallinas, **«el útil dominio de los referidos vienes se consolidase con el directo, y perdiese todo el derecho, y acción que tuviese a ellos pudiéndose entrar sin averiguación ni liquidación de la cesación de la paga y quedando a su elección y de sus subcesores o el tomarse de comiso la dicha heredad, o el cobrarse todavía del Concejo el expresado tributo»**. Como tercera condición se establece que aunque no se puedan labrar las tierras por guerra o peste ha de pagarse el censo.

Aunque no conocemos la fecha de su construcción con exactitud, podemos seguir parte de su historia en lo tocante a los primeros propietarios y fechas que, en síntesis, es como sigue: D. Antonio de Villafañe dio en dote a D.<sup>a</sup> Isabel de Villafañe, su hija, para el matrimonio que contrajo con Juan de Peñalosa, las cincuenta y cuatro fanegas de pan por mitad trigo y cebada y dos pares de gallinas, así como el molino. En el año 1533, Peñalosa y su mujer vendieron el censo a la dotación de la limosna y obra pía que en la parroquia de Santa Columba de Segovia fundó y dotó D. Pedro de Miramontes y a Juan de Miramontes como patrono de ella. El día 9 de marzo de 1555 se otorgó escritura entre el concejo de Bernuy y Juan de Miramontes, acordándose que el concejo se obligaba a pagar a Juan de Miramontes como tal patrono de la obra pía diez fanegas de trigo «de censo perpetuo en cada un año cargadas sobre los bienes, y propios de el mismo concejo, y especialmente sobre el molino de cubo consistente a el sitio titulado el soto de Bernui».

Por lo que he podido ver en algún que otro documento, la peste que asoló Segovia también llegó a Bernuy por los años 1600; entró en el pueblo «tan furiosa y tenaz peste, que consta llegó a reducir a solos tres vecinos», por lo que todos los que tenían censos perpetuos hicieron apeos de su respectiva heredad y entraron en posesión de ella. Ante esta situación los vecinos de Bernuy no pudieron hacer frente al pago de la pensión y de conformidad con lo dispuesto en la condición tercera que figura en la escritura pública de fecha 6 de febrero de 1547, que establecía expresamente **«que aunque hubiera guerra o peste se habría de pagar el censo», dichos vecinos se vieron privados de la posesión de dichos bienes, así como del aprovechamiento de los mismos**.

En el año 1636 los vecinos y el concejo decidieron mantener conversaciones con D.<sup>a</sup> Ángela Miramontes, patrona de la obra pía, y con D. Fernando Rosales, su sobrino, abogado y sucesor en el patronato. En dicho año, ante el escribano D. Alonso Martínez Velásquez se formalizó la correspondiente escritura, en la que se concertó que ante la necesidad y estrechez de los tiempos, reconocían de nuevo el censo y lo rebajaban a 42 fanegas de trigo. Así mismo, se hacía constar «y con condición, que la dicha D.<sup>a</sup> Ángela les diera cesión para cobrar la cantidad de trigo que Juan Aparicio la estaba debiendo de arrendamiento del molino, y la fruta de las huertas, de que tenía tomada posesión para con uno y otro aderezar el dicho molino».

Quiero agradecer de una manera especial a D. Felicitó Redondo Serna el cariño que demuestra día a día hacia su pueblo, Bernuy de Porreros.



# Lámalo compartir Lámanos futuro

**Caja España y Caja Duero** hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

**Caja España** 

**Caja Duero** 