ROMANCES Y CANTARES ESPAÑOLES EN LA TRADICIÓN CUBANA

Es SABIDO que la poesía popular española, cuya forma más persistente y característica es el romance octosílabo, no tuvo gran arraigo en la Isla de Cuba, como no lo tuvo tampoco en muchos países de la América Hispana.

En 1906 Menéndez Pidal publicó en la revista *Cultura Española*[1] el resultado de sus investigaciones en algunos países suramericanos. Más tarde el Dr. Chacón y Calvo y Carolina Poncet[2,3] casi simultáneamente dieron a conocer sus pesquisas sobre los romances encontrados en Cuba; y el propio Menéndez Pidal aprovechó su viaje al mencionado país en 1937 para recoger y grabar en disco gramofónico algunos romances casi perdidos por todo el territorio cubano, los cuales cita en su *Romancero hispánico:*[4]

Entregada la tradición oral del romance viejo a las mujeres y a los niños casi exclusivamente, es lógico que en suelo cubano éstos persistieran sólo en la forma de rondas y juegos infantiles y canciones de cuna. La décima espinela, variante que entró a formar parte del Romancero General Español desde 1600, se enraizó en Cuba, pero con poco o ningún influjo en cuanto a la tradición oral: el campesino cubano, con su asombrosa facilidad para improvisar décimas, generalmente prefirió cantar sus propias composiciones en vez de conservar en su memoria las que, por tradición oral, podían haberle legado sus antepasados.

A principios del año de 1967, durante nuestras últimas semanas en Cuba, investigamos en la región de Gran Tierra, situada a unos 56 kms. al S. E. de Baracoa, muy cerca de la Punta de Maisí. Aunque las con-

---

1 R. Menéndez Pidal, "Los romances en América", en *Cultura Española,* Madrid, 1906. También publicado con otros estudios por la Colección Austral (varias ediciones).

2 José Ma. Chacón y Calvo, "Romances tradicionales en Cuba", La Habana, *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias,* 1914.

3 Carolina Poncet y de Cárdenas, "El romance en Cuba", La Habana, *Revista de la Facultad de Ciencias y Letras,* 1914.

4 R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí).* Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 351.

diciones del viaje apenas lo permitían, tuvimos la agradable sorpresa de encontrar, casi sin proponérnoslo, restos de la antigua poesía popular española. Sobre todo en el cuartón llamado Patana Arriba, uno de los más aislados de la zona.

El hallazgo que más nos entusiasmó fue el de una nueva versión del romance conocido como *Las señas del esposo,* estudiado en otras por Carolina Poncet y Chacón y Calvo, en sus trabajos mencionados, y del que halló también algunas variantes Menéndez Pidal en Santiago de Chile y en Lima, y más tarde en otros lugares de América y hasta en las Islas Filipinas.

He aquí nuestro texto, tal como lo cantaba una niña de diez años:

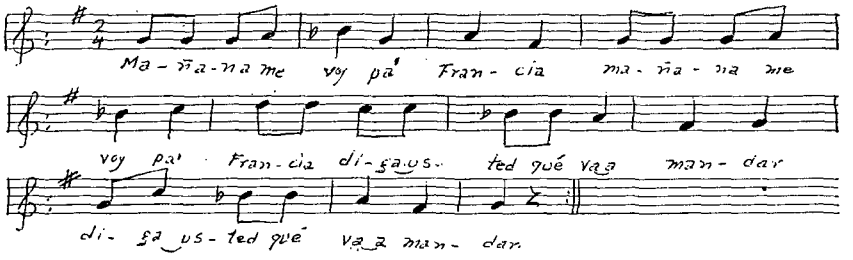
—Mañana me voy pa' Francia.
Diga usted qué va a mandar.
—Bueno, mandaré una carta
para el conde don Manuel.
—Deme la señal, señora
que la quiero conocer.
—Mi marido es alto y rubio,
viste y calza a lo francés.
—A las señas que me ha dado,
su marido muerto es.
Cuatro *puñalás* le han dado
en la puerta de un café.
Esta carta me ha dejado,
que me case con usted.
—*Cuatros* (*sic*) *años* lo he esperado,
cuatro más lo esperaré.
Y si a los ocho no viene,
a monja me meteré.
Estas tres hijas que tengo
todas las repartiré:
una pa' su tía Juana
y otra pa' su tía Inés.
Y con la más chiquitica,
con ésa me quedaré
para que me lave y planche
y me dé de qué comer.
Y si no lo sabe hacer,
a palos la mataré.
El varoncito que tengo
a guerra lo mandaré,
adonde murió su padre,
que ahí muera él también.

Este romance tiene su antecedente más remoto en algunos romances carolingios, especialmente el Romance IV de Valdovinos y en el largo Romance de don Gaiferos, que aparecen ya en el *Cancionero de romances,* de 1550, pero es de suponer que ambos se cantaban ya en el siglo XV. En varias de las versiones el diálogo continúa, hasta que el disfrazado pretendiente se identifica como el verdadero esposo ausente, y se produce una situación que recuerda el regreso de Ulises. En otras, como ésta que presentamos, el diálogo se interrumpe, dando por cierta la muerte del esposo, lo que hace más dramática la situación.

Nótese que se mantiene la misma asonancia aguda a todo lo largo de la composición, excepto en el primer par de octosílabos. El lenguaje no muestra todos los rasgos populares que eran de esperarse; si bien es cierto que usa el apócope *pa'* tres veces, emplea la preposición completa cuando la medida del verso lo requiere. Asimismo, el numeral *cuatro* aparece inconscientemente terminado en *s,* por razones métricas

más que por otra cosa. Y lo mismo nos atreveríamos a decir de las *puñalás.* Los versos "y si no lo sabe hacer a palos la mataré", no tienen correspondencia en ninguna de las versiones conocidas de este romance en el que, criollamente, el elegante caballero que "viste y calza a lo francés" ("y viste a lo aragonés" en otros casos), muere apuñaleado "a la puerta de un café".

El romance se canta repitiendo una vez cada octosílabo, antes de comenzar el siguiente. He aquí su música: [5]



El motivo musical, como en muchos otros casos, continúa igual hasta que termina la historia.

Vicente T. Mendoza [6] recogió y comentó algunas versiones mexicanas de este romance, también con su música. La música por lo general es lo que más difiere en todas las versiones. Pero lo más asombroso es que en una de las versiones españolas que cita como fuente, el tema aparece mezclado con los temas de *Mambrú:*

—Vos sois Mambrú, dulce esposo,
vos sois mi dueño y querer,
vos sois... Cayó desmayada, etc.

y ya al final:

Éste es el Mambrú, señores,
que se canta al revés,
y una gitana lo canta
en la Plaza de Aranjuez.

---

[5] Esta música, como la de los demás romances y cantares que se encontraron, se ofrecerá en una grabación al leer la ponencia.

[6] V. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano.* México, Imprenta Universitaria, 1935, pp. 84-86 y 362-368.

Y precisamente, nuestra versión recogida en Patana Arriba se parece, más que ninguna otra, a la que se cantaba en las escuelas de La Habana, hace unos veinticinco años, con el nombre de *El Mambrú,* si bien con música diferente, que comenzaba así:

Éste es el Mambrú, señores,
que lo bailan al revés.
—Si usted ha visto a mi marido
en la guerra alguna vez...

y continuaba con el mismo tema de las señas del esposo.

Como se sabe, Carolina Poncet [7] sostuvo el criterio, todavía aceptable, de que el nombre de *Mambrú* se refiere a John Churchill, duque de Marlborough, protagonista de hazañas que se cantaron mucho en Francia, y luego en España. Traducción fragmentaria de una de esas trovas francesas es el siguiente romance habanero —también en muy explicable rima aguda— que se canta, como de costumbre, repitiendo cada heptasílabo, pero separando los impares con el estribillo "qué dolor, qué dolor, qué pena", y los pares con el que dice "que do re mi, que do re fa":

En Francia nació un niño
de padre natural;
por no tener padrino,
Mambrú se ha de llamar.
A los diez y ocho años,
Capitán General.
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua
o por la Trinidad.
Asómate a la torre,
a ver si viene ya.
Lo que viene es un paje,
¿qué noticias traerá?
Que ya Mambrú se ha muerto.
Lo llevan a enterrar
en caja (d)e terciopelo
con tapa de cristal.
Encima de la caja
un ramillete va,
y encima (d)el ramillete
un pajarito va,
cantando el pío pío,
cantando el pío, pío pa.

De estos romances de Mambrú también encontró V. T. Mendoza [8] en México varias versiones literarias y musicales con asombrosas analogías. Una de esas versiones, la llamada *Elisa de Mambrú,* presenta semejanzas evidentísimas con respecto a la última composición citada y con los últimos versos de otro cantar infantil recogido en Patana Arriba de Gran Tierra:

---

7 Art. cit.
8 V. T. Mendoza, *op. cit.,* pp. 66-68 y 317-323.

En coche va una niña
hija de un capitán.
¡Qué hermoso pelo tiene!
¿Quién se lo peinará?
Se lo peina su tía
con mucha suavidad,
con peinecito de oro,
horquilla de cristal.
...
Elisa ya está enferma,
quizás se salvará.
Elisa ya está muerta,
la llevan a enterrar,
con varios oficiales,
un cura de cristal.
Encima de la tumba
un pajarillo va
cantando el *pío pío,*
cantando el pío pa.

(Se canta repitiendo todos los versos; los impares con el estribillo *carabí* y los pares con el estribillo *carabirurí, carabirurá.*)

Nos parecía que tenía que haber una laguna o una mescolanza entre las dos divisiones, a pesar de que se cantaban sin interrupción de ninguna clase. Aparte del parecido con *Mambrú* de los versos finales de que hablábamos, notábamos la rara, pero interesante y sugerente expresión "un cura de cristal", que quizás no era más que una corrupción, líricamente feliz, de *en cuna de cristal.* Por otra parte, también recordábamos que con una música muy parecida a la utilizada por esta canción, se cantaba en La Habana, hace unos setenta años, según se puede escuchar en bocas ancianas, un texto muy parecido a la primera parte del anterior:

En coche va una niña,
urí,
en coche va una niña,
urá,
en cochecito de oro,
y caballo de cristal.
¡Qué lindo pelo tiene!,
urí
¡Qué lindo pelo tiene!,
urá,
con peinecito de oro,
¿quién se lo peinará?
Se lo peina tu tía,
urí,
se lo peina su tía,
urá,
con peinecito de oro
y espejo de cristal.

Pero quienes recordaban esta fina versión, de juego insistente del oro y el cristal, no recordaban, al menos en lo indagado en Cuba, el episodio de la enfermedad de Elisa ni la contaminación con el final de *Mambrú.* Sin embargo, la versión de *Elisa de Mambrú* recogida por Mendoza parece habernos resuelto el problema:

A Atocha va una niña,
Carabí.
a Atocha va una niña,
Carabí.
Hija de un capitán,
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

Qué hermoso pelo tiene,
Carabí.
qué hermoso pelo tiene,
Carabí.
¿Quién se lo peinará?
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

Se lo peina su tía,
Carabí.
Se lo peina su tía,
Carabí.
Con peine de cristal.
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

Elisa ya se ha muerto,
Carabí,
Elisa ya se ha muerto,
Carabí.

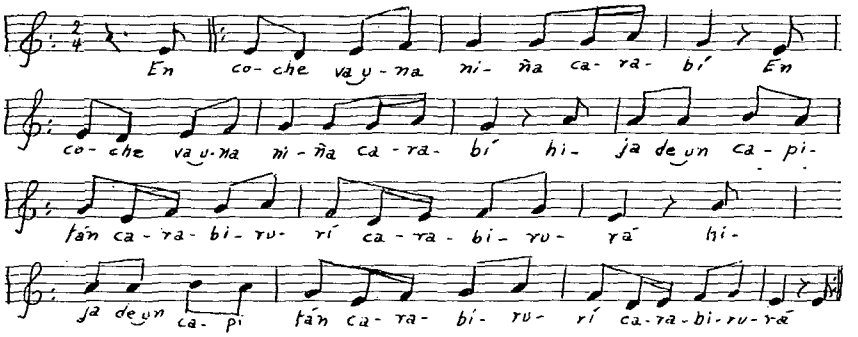
La llevan a enterrar.
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

Encima de la caja
Carabí.
Encima de la caja
Carabí.
Un pajarito va.
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

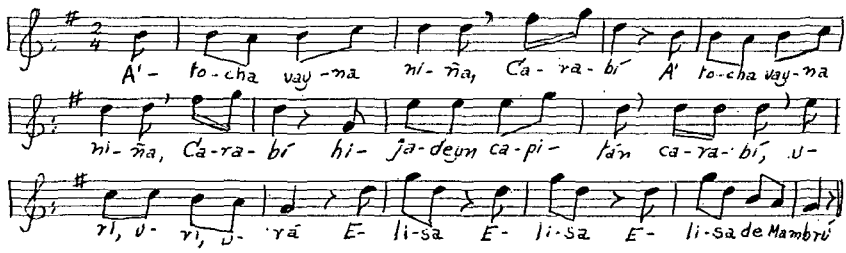
Cantando el pío, pío,
Carabí.
Cantando el pío, pío.
Carabí.
Cantando el pío, pá.
Carabí, urí, urá.
Elisa, Elisa,
Elisa de Mambrú.

Y lo más interesante no es eso, sino que hasta la música de nuestra versión es casi igual a la que aparecía en la mencionada versión mexicana de Mendoza.

Veamos la música recogida en Patana Arriba:



Compárese ahora con la de la versión mexicana:



De corte muy semejante es el romance conocido en Gran Tierra con el nombre de *Una tarde de verano,* conocido también en La Habana y muy popular en Camagüey, una de las provincias de la Isla. Las niñas que lo cantaban afirmaron que era más largo; pero no lo recordaban todo. Evidentemente, esta versión es defectuosa y debe investigarse más. Nótese que se mantiene la misma asonancia en los cuatro primeros versos pares y luego se cambia ésta, para aparecer en dos versos impares sucesivos, combinada con una nueva asonancia en los versos pares correspondientes. Inexplicablemente, esta nueva asonancia pasa después a los versos impares. Quizás ello podría subsanarse poniendo el último octosílabo entre el duodécimo y el decimotercero, pero preferimos dejarlos en el mismo orden en que los oímos. (La palabra *comento* es, sin duda, una corrupción de convento; y no hay que decir que *perna* lo es de pierna.)

Una tarde de verano
me sacaron a paseo
y al doblar por una esquina
me encontré con mi *comento.* (*sic*)
Y el comento era de monjas
todas vestidas de negro,
con una luz en sus manos
que parecía un entierro.

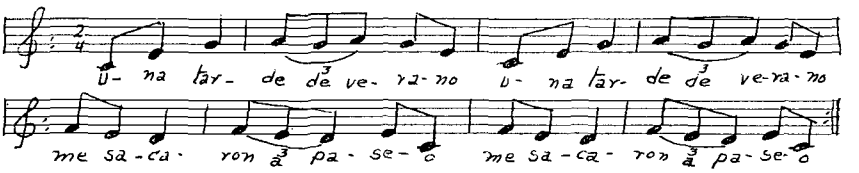
Anillito de mi dedo,
pulsera de mi muñeca,
gargantilla de mi cuello,
pendiente de mis orejas,
mantilla de mi cabeza,
zapatico de mi pie,
mediecita de mi *perna* (*sic*)
polisón de mi cintura.

Cada verso se repite una vez, sin estribillo alguno. La versión que se cantaba en Camagüey, no tenía ninguna laguna: a partir del octavo octosílabo decía: "me sentaron en una silla / me cortaron la melena", y comenzaba entonces la enumeración de todas las prendas de adorno, señalando las partes del cuerpo correspondientes, con más larga prolijidad que la de ésta.

Tenemos que hacer notar que las niñas campesinas de Gran Tierra también, al cantar, se señalan muñeca, cuello, etc., y acompañan el canto con un taconeo rítmico que puede oírse en la grabación que se hizo

de este romance. Al mismo tiempo, el octosílabo que en Patana Arriba dice "gargantilla de mi cuello" es mucho más lógico que el correspondiente camagüeyano *gargantilla de mi pelo.*

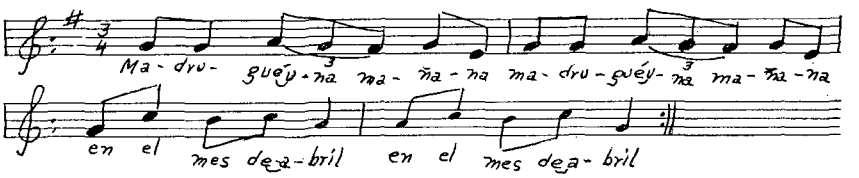
He aquí la música:



Hay que decir, aunque casi salta a la vista para quien la haya oído, que la primera frase musical es, casi exactamente, la que sirve para iniciar otra añeja canción española que se cantaba por los parques habaneros, en rondas infantiles de hace cinco o seis décadas, y que comienza:

Madrugué una mañana,
madrugué una mañana,
en el mes de abril,
en el mes de abril... etc.

He aquí su música:



Otra trova interesante que recogimos y que también es bastante conocida en Cuba, fue *La Marisola,* que no es otra que el romance cantado en La Habana —versión moderna— de una antigua canción leonesa del siglo XVI que recoge Amador de los Ríos [9] y que comienza:

Vamos a la huerta
de toro toronjil,
a ver a Doña Ana
sembrando perejil.
Doña Ana no está aquí,
que está en su vergel,

9 Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española.* Vol. VII, p. 423.

abriendo la rosa
y cerrando el clavel... etc.

La canción, que a veces se comienza, también en La Habana, por "Doña Ana no está aquí", dice en el extremo oriental de Cuba:

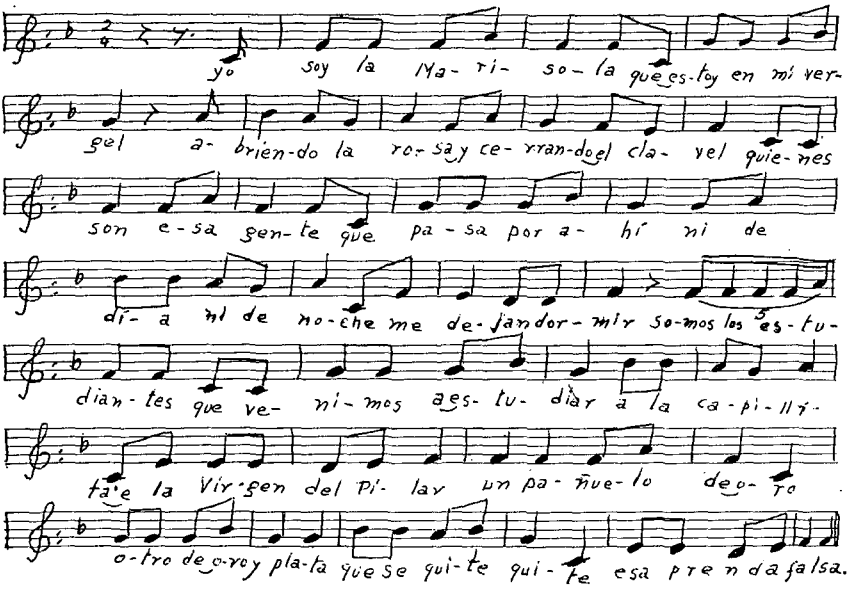
—Yo soy la Marisola
que estoy en mi vergel,
abriendo la rosa
y cerrando el clavel.
¿Quiénes son esa gente
que pasa por ahí?
Ni de día ni de noche
me dejan dormir.

—Somos los estudiantes,
que venimos de estudiar
a la capillita
'e la Virgen del Pilar.
Un pañuelo de oro,
otro de oro y plata,
que se quite, quite
esa prenda falsa.

Compárese con la canción leonesa mencionada más arriba. La contaminación con otras trovas no ha logrado apartarla demasiado del original:

—¿Quién face ese roido —que anda por ahí
que día nin noche —nos dexa dormir?
—Donceles del rey —que vienen buscar
la reyna Berenguela —por la coronar.
—La reyna Berenguela —está en su vergel
cerrando la rosa —e abriendo el clavel.

Veamos la música de la versión de Patana:



Hay un romancillo que se llama *Mi hijo se ha casado,* que suelen cantar en Gran Tierra como si fuera una obra teatral: una niña asume el papel de suegra, otra el de nuera y un niño hace las veces de hijo de una y esposo de la otra. El estribillo *caramba,* repetido cada tres versos, y el cambio de asonancia cada dos pares de versos, dan vivacidad y acentúan la sensación de la presencia estrófica. Luego, después de la quinta de estas llamadas estrofas, se producen cambios en el orden de los estribillos y de las asonancias, que rompen cualquier monotonía que pudiera asomar. El romancillo jayanesco en cuestión es una verdadera joyita. Obsérvese en él el arcaísmo *caido* por *caído,* que conserva el hexasílabo. En cambio, se usa la expresión *para qué,* en lugar de *pa' qu',* que es lo que requeriría el metro. Asimismo, debe destacarse la utilización del vocablo *nuera,* en una región de Cuba en la que esta palabra aparece totalmente sustituida por *yerna*:

—Mi hijo se ha casado,
ya tiene mujer.
Vamo' a ver la nuera,
caramba,
lo que sabe hacer.

Levántate, nuera,
pa (ra) que te acostumbres,
a limpiar la loza,
caramba,
y a encender las luces.

—Yo no me he casado
para trabajar,
que yo me he casado,
caramba,
para descansar.

—¡Za, perra cochina!
¿Qué es lo que tú dices?
Un rayo te parta,
caramba,
sobre esas narices!

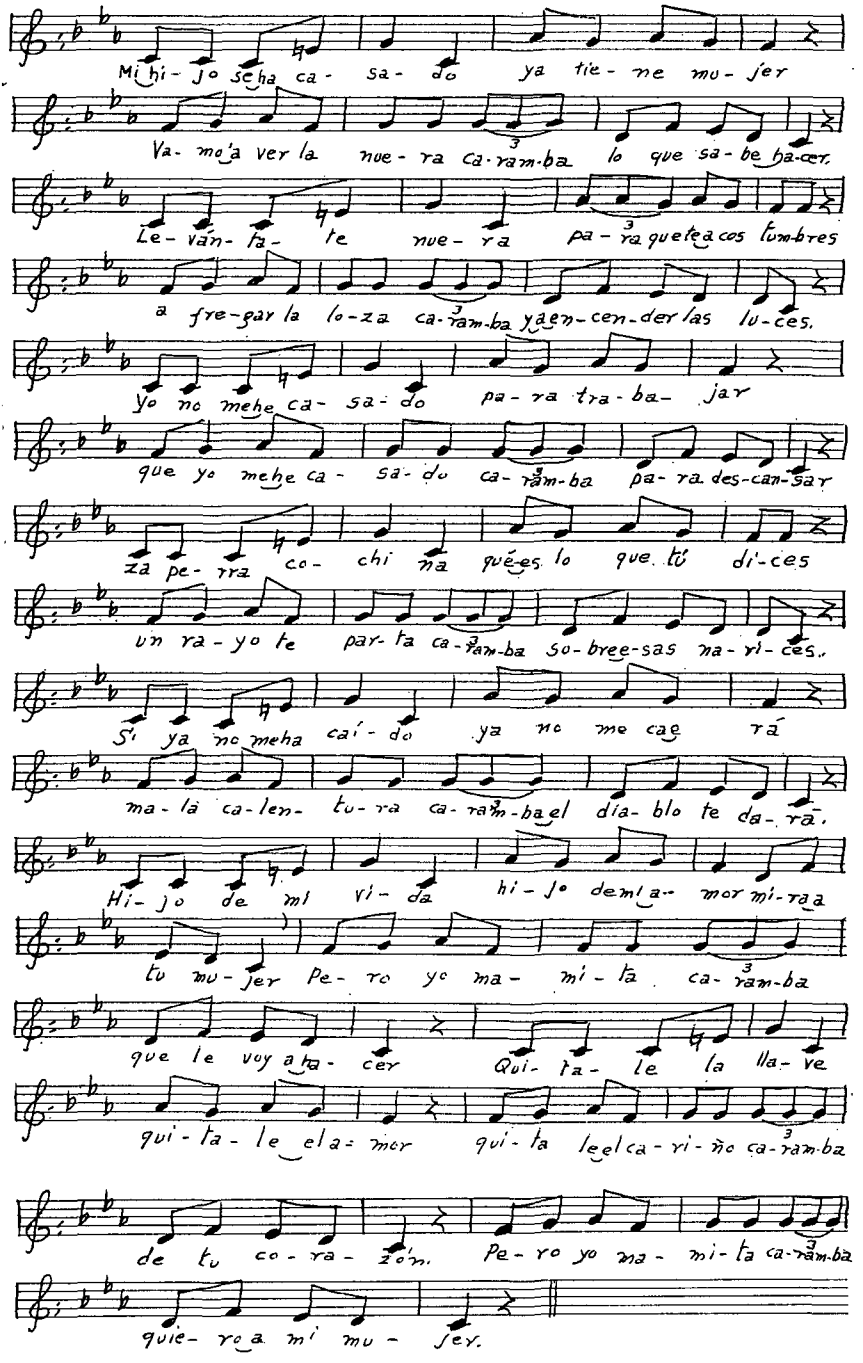
—Si ya no me ha *caido,*
ya no me caerá.
Mala calentura,
caramba,
el diablo te dará.

—Hijo de mi vida,
hijo de mi amor,
mira a tu mujer.

—Pero yo, mamita,
caramba,
¿qué le voy a hacer?

—Quítale la llave,
quítale el amor,
quítale el cariño,
caramba,
de tu corazón.
—pero yo, mamita,
caramba,
quiero a mi mujer.

Ésta es la música con que se canta:


Mi hi-jo se ha ca-sa-do ya tie-ne mu-jer
Va-mo'a ver la nue-ra ca-ram-ba lo que sa-be ha-cer.
Le-van-ta-te nue-ra pa-ra que te a cos tum-bres
a fre-gar la lo-za ca-ram-ba y a en-cen-der las lu-ces.
Yo no me he ca-sa-do pa-ra tra-ba-jar
que yo me he ca-sa-do ca-ram-ba pa-ra des-can-sar
za pe-rra co-chi na qué es lo que tú di-ces
un ra-yo te par-ta ca-ram-ba so-bre-sas na-ri-ces.
Si ya no me ha caí-do ya no me cae rá
ma-la ca-len-tu-ra ca-ram-ba el día-blo te da-rá.
Hi-jo de mi vi-da hi-jo de mi a-mor mi-ra a
tu mu-jer Pe-ro yo ma-mi-ta ca-ram-ba
que le voy a ha-cer Qui-ta-le la lla-ve
qui-ta-le el a-mor qui-ta le el ca-ri-ño ca-ram-ba
de tu co-ra-zo'n. Pe-ro yo ma-mi-ta ca-ram-ba
quie-ro a mi mu-jer.

Creíamos que no sería posible encontrar las raíces de este romancillo, o hallar por lo menos otras versiones hispanoamericanas, a causa de las limitaciones bibliográficas que teníamos en aquel momento. Pero a última hora encontramos una versión centroamericana del mismo en un trabajo de Ernesto Mejía Sánchez: [10]

Ya se casó mi hijo,
ya tiene mujer,
veremos la nuera
lo que sabe hacer.

—Levántate, nuera,
a lo que es costumbre,
a barrer tu casa
y a encender la lumbre.

—Yo no me levanto
tan de mañanita,
vaya usted la vieja
que soy señorita.

—Ve lo que me dice
esta gran malcriada,
un rayo la parta
por desenfrenada.

—Rayo para mí,
no tiene por qué.
un gran tabardillo
se la lleve a usted.

—Tienes un defecto
que te lo he notado,
cintura de avispa,
nalgas respingadas.

La boquita chueca
y un ojo apagado,
la frente sumida,
la nariz de un lado.

(Recogido en Tipitapa,
Departamento de Managua,
por Benjamín Huembes Ordóñez).

No hemos podido llegar a una obra del mismo autor [11] en la que seguramente aparecen más detalles sobre las versiones de este romance, que a primera vista pudiera recordar el tema tan extendido de *La mala suegra,* si bien parece tener otro origen.

Veamos, por último, un romance genuinamente octosílabo, y valga la redundancia, cuyos antecedentes no conocemos. Pero, sean los que fueren, este romance nos parece el más criollo de los que encontramos, por la suavidad característica de sus cadencias, y las alusiones a elementos locales como, por ejemplo, la palma. No obstante, los dos versos iniciales de la segunda estrofa tienen un vago eco estilístico de "corrido" mexicano, que quizás valga la pena investigar a pesar de que no guarda analogía alguna con los corridos recogidos por Mendoza. Las repeticio-

---

[10] E. Mejía Sánchez, "Romances y corridos, Fuentes históricas para los romances y corridos nicaragüenses", en la *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano,* nov. de 1966, p. 29.

[11] E. Mejía Sánchez, *Romances y corridos nicaragüenses.* México, 1946.

nes de versos no son muy simétricas, pero no por ello la composición pierde su equilibrio.

Salí de la casa 'e juego
muy cansado de perder.
Por esta buena fortuna
me he encontrado esta mujer,
me he encontrado esta mujer.

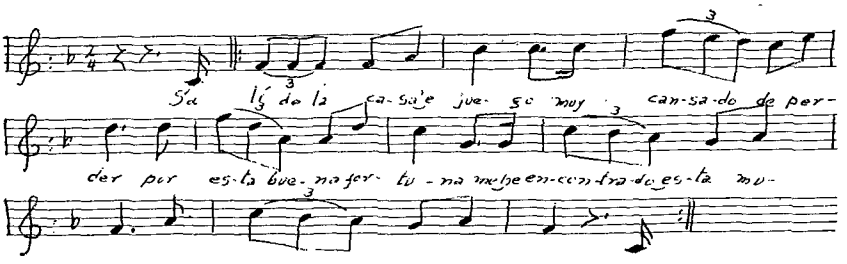
Y yo le seguí los pasos
queriéndola comprender.
Ella me dice que *naide.* (*sic*)
—Caballero, ¿qué quiere usted?
Caballero, ¿qué quiere usted?

La escoba con que yo barro,
de terciopelo encarnado,
de terciopelo encarnado,
que así es que me gusta a mí,
que así es que me gusta a mí.

Y en el patio de mi casa
tiene que haber un jardín,
con las flores matizadas,
que así es que me gusta a *mí,*
que así es que me gusta a mí.

—Niñita, frente a la iglesia
tiene que haber una palma
para que al bajar del coche
no me dé el sol en la cara,
no me dé el sol en la cara.

He aquí la música:



Lo que hemos transcrito no es todo lo que recogimos ni, por supuesto, todo lo que se puede recoger en Gran Tierra de Maisí. Una investigación más amplia seguramente nos arrojaría alguna nueva luz sobre romances como el de *Delgadina* y el *Marinerito,* muy extendidos allá en otras épocas y conocidos también en México con música muy parecida, y el llamado *Hilitos de Oro,* que también hemos oído en Costa Rica. Estos cantares y romances aparecieron al margen de otros trabajos, porque seguirles la pista no estaba en nuestros planes iniciales ni en nuestras posibilidades. Ni siquiera tuvimos oportunidad de grabarlos en más de un sujeto, ni de aclarar cómo los conocieron las niñas que los cantaban. Algunos estudiantes cubanos apasionados por la cuestión, como la Srta. Teresa Blanco y el Sr. Max Figueroa Jr., cooperaron a su

captura, por lo que merecen su crédito en estas líneas. Lamentamos no haber podido consultar muchos de los trabajos que existen sobre el romance en América, y que pudieran habernos orientado en esta búsqueda. Y también sentimos no poder presentar aquí las grabaciones originales, que debieron quedarse en Cuba, sino una regrabación hecha a base del texto musical escrito y conservado por nosotros.

Si fuera posible, la zona de Gran Tierra de Maisí debería estudiarse más, lo mismo que otras regiones que, en el pasado, estuvieron más o menos aisladas del corazón cultural del país, como Trinidad, Isla de Pinos y muchos rincones de Pinar del Río. Sólo así se podrán salvar los restos, ya precarios, de esa poesía popular de cepas hispánicas. O de cepas africanas, en algunos casos.

Para estas apresuradas cuartillas que sólo aportan algunos datos sueltos, recibimos algunas interesantes sugerencias de la escritora Mirta Aguirre, quien, como nosotros, auscultó a sus generaciones precedentes. Mucho podría extraerse aún sobre indagaciones como la presente, con unos cuantos meses —semanas— de total dedicación. No olvidemos las palabras de don Ramón Menéndez Pidal:[12] "El romance tradicional existe dondequiera que se lo sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués y catalán; allí donde no se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente".

NICOLÁS FARRAY

Universidad de Costa Rica

[12] R. Menéndez Pidal, 2a. *op. cit.*, t. II, p. 358.