

de caza, que aquí es de cetrería, como conviene a una dama, mientras la de Gila es de venación, como conviene a una labradora; y hasta es de notar que este relato empieza en ambas comedias de manera análoga y termina con un verso común¹. La analogía continúa: Carlos engaña a Ninfa con palabra de marido, y al amanecer la abandona dormida. Ella, al despertar y sentirse burlada, hace el consabido juramento de matar a cuantos hombres vea, hasta vengarse o morir. Puede advertirse también que las quejas de Ninfa, con que termina el acto primero, están escritas en un romance con estribillo endecasílabo, metro igual al fin del acto segundo de Vélez, dedicado a las quejas de Gila, y sugerido acaso por los romances de Olimpia y Vireno, que, como los otros inspirados en los poemas italianos, propenden al estribillo endecasilábico².

A partir del segundo acto, Tirso cambia la orientación de la fábula, siguiendo el giro que dió Lope a su *Serrana*. Ninfa se ha hecho bandolera en los caminos de Calabria. Carlos la va a buscar y ella no acierta a vengarse cuando le ve. No faltan en Tirso ni la noticia del precio puesto a la vida de la bandolera, ni el hombre de baja condición

¹ «Músico 2.º ¿De qué suerte?—Ninfa. Yo llegué....., etc.—Músico 2.º Muchos años Dios te guarde.» = «Giraldó. ¿De qué modo?—Gila. Yo corría....., etc.—Giraldó. Muchos años Dios te guarde.»

² Véase, por ejemplo, *Romancero* de DURÁN, núm. 404 (*Bibl. Aut. Esp.*, X, 267). Vélez, al introducir el estribillo, recuerda a Vireno y Olimpia (v. 2109). También los romances de la historia troyana propenden al estribillo endecasílabo (por ejemplo, Durán, X, 326 y 327), y en ellos abunda el grito «¡Fuego, fuego!» (v. el final del *Entremés de los Romances* y el cap. VIII del *Quijote* de Avellaneda, citados por A. DE CASTRO, *Varias obras inéditas de Cervantes*, 1874, pág. 174). El romance del rey Rodrigo que publica DURÁN, *Romancero*, I, pág. 409 b, tiene su estribillo en el manuscrito de la Biblioteca Nacional núm. 4117, fol. 112 a, en esta forma: «Y el campo grita ¡Fuego, fuego, al arma (al arma)! Y el rey: ¡Aquí fué Troya, adiós España!»

que, celoso de Ninfa, quiere matarla, como el Fulgencio de la comedia de Lope. El desenlace es nuevo. Tirso da un sentido religioso a la comedia, haciendo intervenir al demonio, al Ángel Custodio y a Cristo, por lo cual Ninfa acaba haciendo penitencia.

Los versos finales parecen un argumento contra la doble fuente de inspiración que acabamos de señalar a esta comedia:

y aquí
da fin *La Ninfa del Cielo*,
cuya prodigiosa vida,
por caso admirable y nuevo,
Ludovico Blosio escribe
en sus Morales Ejemplos.

Pero no hay tal. En las obras de Blosio no se ha logrado encontrar la historia de esta santa bandolera calabresa, ni la conoce tampoco el P. Giovanni Fiori en su *Calabria illustrata*, publicada en 1691 y reimpressa en 1743¹. Es, pues, una falsa cita, como falsa resulta también la cita de Belarmino hecha al fin del *Condenado por desconfiado*². Tendremos, por lo tanto, esta mención de falsas autoridades como un desenfado habitual de Tirso, y la coincidencia en semejante procedimiento vendrá en apoyo de la discutida atribución del *Condenado* a este autor.

Mencionaremos de pasada, por último, las varias derivaciones de *La Ninfa* de Tirso. Primero, un arreglo en forma de auto sacramental, llamado igualmente *La Ninfa del Cielo*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Ma-

¹ Según advierten A. SCHÄFER, *Geschichte des span. Nationaldramas*, I, 1890, pág. 349, y A. RESTORI en la *Zeitschrift für rom. Philologie*, 1906, págs. 184 y 185.

² R. MENÉNDEZ PIDAL, *Discurso ante la Real Academia Española*, 1902, págs. 64-65.

drid, ms. 15250, y el cual se representó en Sevilla en la fiesta del Corpus del año 1619¹.

Después, hacia fines del siglo xvii, se publicó «suelta» una refundición de *La Ninfa*, llamada *La Bandolera de Italia*, en que se exagera el elemento religioso de la obra de Tirso; el demonio tiene un papel preponderante, demonio por demás ridículo, que siente escrúpulos de veracidad y utiliza continuamente para sus embrollos la restricción mental².

En fin, hay otra muy lejana derivación: *La Serrana bandolera*³, donde el demonio hace asimismo un principal papel, y donde la salteadora acaba también su vida en penitencia; la acción, que pasa en Palestina, sigue un rumbo nuevo y se mezcla con la del nacimiento de Cristo, pues la obra está hecha para ser representada en Nochebuena por los cofrades del Niño Jesús de Plasencia.

¹ SÁNCHEZ ARJONA, *Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1898, página 207), publica la descripción de los dos carros que sirvieron para representar el auto en Sevilla, y concuerda en todo con los personajes y las acotaciones del auto de la Biblioteca Nacional.

² DURÁN había notado la igualdad de asunto de *La Ninfa* y *La Bandolera*. RESTORI, por su lado, nota también que ésta es refundición de aquélla. Véanse los *Studj di filologia romanza*, publ. da E. Monaci, fascículo 15, 1891, pág. 154, núm. 833 (edic. suelta del siglo xviii); A. PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro*, 1899, número 330 (copia del siglo xviii), y E. COTARELO, *Comedias de Tirso*, II, 1907, pág. xvi.

³ Publicada por V. PAREDES GUILLÉN, *Orígenes históricos de la leyenda de La Serrana de la Vera* (Plasencia, 1915). Sólo hemos leído de esta mala comedia los extractos que publica Menéndez Pelayo en las *Obras de Lope de Vega*, tomo XII, pág. xxiii y siguientes. Por esos extractos parece que la obra no tiene una relación inmediata con las anteriores. Sólo descubrimos un pasaje que recuerda a *La Bandolera de Italia*: «Cómprense luego al instante Charpas, armas, capotillos.....» (pág. xxxiii); «Compra instrumentos marciales Y arma invencibles esquadras.» (*La Bandolera*, jornada II.)

En otras varias comedias podrían señalarse analogías vagas con la leyenda de la Serrana de la Vera, pero sería difícil establecer relaciones de filiación. *La Bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, su autor, Cavallero (Biblioteca Nacional, ms. 16728, copia hecha en Zaragoza, año 1688), no se aparta de las líneas generales de la comedia de Lope, mezclando el tema de la bandolera con una comedia de enredo y acabando con bodas generales. Doña Isabel, para vengar una falta de su galán, huye a Sierra Morena, se hace capitán de bandoleros, mata más de cien hombres, y en cambio favorece a las mujeres; está a punto de matar al criado del galán, pero le deja la vida; el padre del galán, que es el corregidor, va a prender a la malhechora, la cual se evade, ayudada por el galán..... Semejanzas sueltas que prueban sólo una tradición teatral difusa.

VIII.—La literatura popular en «La Serrana» de Vélez.

Además del romance de la Serrana de la Vera, las comedias de este asunto contienen otras poesías de tono popular, algunas dedicadas a la misma Serrana.

Desde luego mencionaremos el cantar del primer acto de la comedia de Vélez (v. 205-244). Aunque empieza con un verso culto: «A dar flores sale al prado», al cual siguen otros muchos amanerados, contiene un arcaísmo: *cuerpo genzor* (219-225), que parece ser tradicional¹, y pudiera asimismo serlo algún otro verso. Seguramente es tradicional el verso del estribillo «¡quién como ella!», y el metro

¹ Es tan extremadamente raro el adjetivo *genzor* en la literatura medieval, que apenas comprendemos que en tiempo de Vélez se tuviese noticia de él sino por algún texto arcaico de tradición oral. Sólo conocemos la voz en *Santa María Egipcíaca*, 250, «hauie el cuerpo genzor», y en el *Rodrigo*, 762, «Portogal, essa tierra jensor». En el antiguo francés y provenzal, «genzor», «gensor», comparativo de «gent» *genitus*, con valor de superlativo.

del cantar, pues ambas cosas hallamos repetidas en *La Tragedia del rey D. Sebastián*, de Lope de Vega, donde se expresa claramente la intervención del coro en el canto:

La Virgen de la Cabeza,
(Respondan todos): ¡quién como ella!
(Mujer): Hizo gloria á questa tierra,
(Todos): ¡quién como ella!
(Mujer): Tiene la frente de perlas,
(Todos): ¡quién como ella!....
(Mujer): Da salud a los que enferman,
(Todos): ¡quién como ella!
(Mujer): Vista al ciego, al mudo lengua,
(Todos): ¡quién como ella!
 ¡La Virgen de la Cabeza,
 quién como ella! ¹

Es accidental en este cantar de Lope el que el monorrimo (*é-a*) sea asonante del estribillo (*ella*). En el de Vélez hay dos estrofas (una en *á-o*, y otra en *á-e*), ninguna de las cuales asonanta con el estribillo ². En éste hemos de distinguir dos partes: la ya citada frase común «¡quién como ella!», que es evidentemente popular, y el nombre propio, que sin duda es invención de cada poeta: «la Serrana de la Vera» en Vélez, y «la Virgen de la Cabeza» en Lope.

Mencionaremos después una serranilla que Vélez introduce en los versos 2656-2669. Lope de Vega, en su co-

¹ *Obras de Lope de Vega*, edic. Academia Española, XII, 542. *La Tragedia* se halla citada en la primera lista de *El Peregrino*, y es, por tanto, anterior a 1603.

² También dos estrofas monorrimas, una en *á-a*, y otra en *ó-o*, con un estribillo en *-é* (acompañado de otro estribillo secundario cuyos asonantes son *moro* y *pimpollo*), se hallan en otra canción que inserta Lope en *El Villano en su rincón*, y cuya forma estrófica no descubrió Milá (*De la poesía heroico-popular*, pág. 446).

media *La Serrana* ¹ inserta también el mismo estribillo, glosado de diferente manera; unos villanos cantan a cuatro voces lo siguiente:

Salteóme la serrana
 junto al pie de la cabaña.
 La Serrana de la Vera,
 ojicarca, rubia y branca,
 que un robre a braços arranca,
 tan hermosa como fiera,
 viniendo de Talavera,
 me salteó en la montaña,
 junto al pie de la cabaña.
 Yendo desapercibido,
 me dixo desde un otero:
 «Dios os guarde, cavallero.»
 Yo dixé: «Bien seáis venido.»
 Luchando a brazo partido,
 rendíme a su fuerça estraña
 junto al pie de la cabaña.

También el maestro Valdivielso incluye el mismo estribillo con una glosa a lo divino, que comienza así ²:

Salteóme la serrana
 junto al pie de la cabaña,
 donde guardo mi ganado,
 salteóme el corazón,
 hirióme por el costado;

¹ «La Serrana de la Vera», jornada III; *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, 1617, fol. 258 d. La impresión dice, en el verso cuatro, *ojicarça*, que pudiera corregirse también en *ojigarça*.

² Seguimos el manuscrito de la Biblioteca Nacional núm. 15677, que ofrece muchas variantes respecto a la edición publicada en la *Bibl. Aut. Esp.*, tomo LVIII, pág. 253 b. No nos importa aquí fijar el texto.

ya me abraso en su afición,
moriré de enamorado,
y sabrá de mi cuidado
que la quiero aunque me mata
junto al pie de la cabaña.

Como vemos, las tres formas conocidas de esta serranilla no tienen entre sí nada de común más que el estribillo, y éste no tiene nada que ver con la acción total del romance de la Serrana de la Vera, o si se quiere no tiene más que ver que cualquiera otra serranilla, cuyo tema es siempre el encuentro de un caminante con una serrana. Se podrá objetar que el verso *Salteóme la serrana* del estribillo, es el mismo *Salteóme una serrana* que se halla en las versiones del romance de Vélez, Lope, Valdivielso y Azedo (verso que por cierto falta en las versiones modernas); pero esa coincidencia no puede servirnos para establecer relación de fraternidad o filiación entre ambas poesías, pues se trata de un lugar común, propio de las serranillas desde fecha muy antigua (*salteóme una serrana*, Juan Ruiz, 959 b), y de ellas pudo ser tomado por el romance, ya que resultaba muy apropiado a la narración del mismo.

De las tres glosas a ese estribillo que nos son conocidas, la de Vélez es la que tiene caracteres de mayor ancianidad o al menos de más popularidad, por su forma de zéjel monorrímo asonantado y por la irregularidad métrica del mismo estribillo (*juntico al pie de la cabaña*). En estos caracteres coincide con otra serranilla del *Cancionero musical* de los siglos xv-xvi¹:

Paséisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.
Paséisme ahora allende el río,

¹ Edic. de F. A. Barbieri, núms. 427 y 428.

paséisme ahora allende el río,
que estoy triste mal herido,
que no muera yo en esta montaña.

El *Cancionero* no copia más que esta primera estrofa; sin duda la segunda era paralela a ésta. En la serranilla de Vélez el paralelismo de sus dos estrofas es otro arcaísmo de forma, así como también la arcaica frase «ojos vellidos» del verso 2659.

Además, tenemos una prueba de la popularidad de la forma métrica usada por Vélez, que le da superioridad en este sentido sobre las otras dos variantes. Entre el segundo y el último tercio del siglo xvi, el *Cancionero de Horozco*¹ inserta una imitación a lo divino del estribillo:

Salteóme la serrana
junto a par de la cabaña;

y la forma métrica es: *aa-bbba-ccca-ddda*, es decir, la misma de Vélez.

La glosa de Lope de Vega está compuesta en consonantes, según corresponde al origen no popular de este género de poesía. Parece que también tiene elementos antiguos. Pero Lope, como todos los poetas dramáticos, suele refundir los trozos de poesía tradicional, ora para adornarlos, ora para adaptarlos a la acción de la comedia en que los incluye, y lo hace tan bien, que muchas veces resulta bastante difícil distinguir los versos nuevos de los tradicionales. Por lo que toca a la presente serranilla, parece indudable que la refundición está en la estrofa primera. La pintura de la Serrana «ojiçarca, rubia y bella» concuerda demasiado bien con el verso del romance exclusivo de la variante del mismo Lope: «blanca y rubia, çarca y bella». El verso «tan hermosa como fiera» tiene aire demasiado

¹ Edic. de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, pág. 132 a.

moderno, y nótese que sus dos consonantes, «la Serrana de la Vera» y «viniendo de Talavera», son precisamente los que relacionan la serranilla con la acción de la comedia: sin duda son versos fraguados por Lope con ese objeto, calcados sobre análogos que existirían en la versión tradicional, ya que en las serranillas es costumbre expresar la sierra o paraje en que la acción ocurre.

Todo lo que esa primera estrofa tiene de conforme a la acción de la comedia, lo tiene de disconforme la segunda. La casta Leonarda, de Lope, no saltea para rendir a su voluntad los hombres, y sin embargo en esta segunda estrofa aparece la violenta liviandad de las serranas, propia de las serranillas, expresada con una frase arcaica consagrada: «luchando a brazo partido»; mas como la frase era oscura para el público del siglo xvii, Lope la dejó pasar, hallándola disimulada al lado del verbo «saltear» del estribillo. Creemos, pues, que esta segunda estrofa está intacta o poco menos, tal como la Edad Media se la transmitió a Lope, no sabemos por qué conducto. Pertenecía a una serranilla muy semejante a la primera y segunda del Arcipreste de Hita y a la primera y cuarta del marqués de Santillana; especialmente parecida a la primera del Arcipreste, cuya protagonista es una pastora forzuda que saltea pidiendo regalos y manifiesta su acometividad sensual con frases como «faremos la lucha, lucharemos un rato» (Juan Ruiz, 969 *d*, 971 *a*); «o entremos a braz partido, vos quiero luchar dos pares» (Santillana, IV.^a).

La glosa de Valdivielso nos indica que este autor, tan aficionado y tan conocedor de la poesía popular como Lope, o acaso más todavía, cuando puso a lo divino la comedia del gran poeta dramático, no miró como tradicional la serranilla, sino sólo su estribillo, al cual hizo una glosa alegórica, alusiva al Divino Pastor y a la llaga del costado de Cristo. Si Valdivielso hubiera creído que con las estrofas de la serranilla de Lope habría de despertar en su pú-

blico recuerdos tradicionales, no es probable que hubiera dejado de insertarlas más o menos vueltas a lo divino, del mismo modo que insertó todos los versos del romance que trae Lope, añadidos con algunos otros más de la tradición, que le era bien conocida; Valdivielso en esta materia no solía desperdiciar nada, y aun añadió por su cuenta al auto otros varios temas populares.

En suma: el estribillo «Salteóme la Serrana Juntico al pie de la cabaña» es antiguo, y de él se hicieron varias glosas: una popular, que Vélez debió conocer por tradición oral; otra erudita, que debió transmitirse (por medio de un manuscrito, o mejor por un pliego suelto impreso) hasta Lope, y que éste retocó aplicándola a la Serrana de la Vera, tan arbitrariamente como vimos que Vélez aplicó también a la misma Serrana la glosa del otro cantar «¡quién como ella!» Tanto este cantar arreglado por Vélez, como la serranilla arreglada por Lope, no tienen con la homicida seductora del romance más relación que la que le quisieron dar ambos poetas dramáticos; no hay fundamento para creer que existiese todo un ciclo de poesía popular, tanto lírica como narrativa ¹, consagrado a la oscura y feroz Serrana de la Vera, y sólo podemos aceptar que la cantó en lo antiguo un romance, el mismo que hoy perdura en la tradición.

Otro elemento de poesía popular tiene la comedia de Vélez: el recuerdo contenido en la relación hecha por don García en los versos 1633 y siguientes del romance, de la muerte del príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos.

¹ Por no tener en cuenta más forma de la serranilla que la que Lope da, Menéndez Pelayo cree que en ella hay que ver el tipo más antiguo y genuino de la leyenda de la Serrana de la Vera. (*Obras de Lope de Vega*, XII, 1901, pág. xii; en la *Antología de líricos*, IX, 1900, pág. 210, parece que consideraba la serranilla de Lope como un recuerdo del romance.)

Esa relación tiene la misma asonancia *á-a* del romance tradicional; toma de éste cuatro versos íntegros (los cuales imprimimos en letra cursiva), y coincide con él en la intervención del doctor de la Parra, que anuncia al príncipe la inmediata muerte.

La citada escena de *La Serrana* de Vélez tiene importancia por ser el primer testimonio externo que poseemos de la antigüedad del romance. Ella nos asegura, si esto fuese necesario, que el nombre del doctor de la Parra, mencionado sólo en una exigua minoría de versiones modernas, pertenece a la redacción antigua del romance, según en otra ocasión se ha afirmado ¹.

Además cabe observar que Vélez, faltando a la verdad histórica, supone que el príncipe D. Juan muere de la caída de un caballo (v. 987 sigs., 1633). Este detalle, seguramente extraño al texto primitivo del romance, como lo es a la casi totalidad de las versiones modernas, se encuentra, sin embargo, en una que poseemos recogida en Riaño (León). Procede de una confusión entre las circunstancias que concurrieron en la muerte del hijo de los Reyes Católicos y en la de su yerno, el príncipe D. Alfonso de Portugal, casado con D.^a Isabel, hermana del príncipe D. Juan. Ambas muertes prematuras, ocurridas con poca diferencia de tiempo en los años 1491 y 1497, afectaron profundamente a España en la misma sucesión al trono, y se com-

¹ Véase MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, en el *Bulletin Hispanique*, VI, 1904, pág. 34. Aquí se da simplemente como conjetural la asistencia que el doctor de la Parra prestó al príncipe D. Juan en su última enfermedad; pero la conjetura se convierte en certeza, pues en las cuentas de los gastos hechos con ocasión de la muerte del príncipe, figura esta partida: «Yten que se dieron al doctor de la Parra, físico, por los días que aquí estuvo curando de su Alteza, diez mill maravedís.» (*Libro de la Cámara real del príncipe D. Juan*, por G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, publicado por la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1870, pág. 243.)

prende que se confundiesen pronto en la memoria popular. Las versiones del romance del príncipe D. Juan confunden ya la suerte de la viuda de éste con la de la viuda del príncipe D. Alfonso ¹. Acaso la versión conocida por Vélez contenía también la otra confusión que hoy descubrimos en la versión de Riaño: la caída del caballo. No obstante, bien pudo cometerla por sí mismo Vélez, que tan poco versado en historia se manifiesta siempre.

Otros elementos folklóricos no poéticos aprovechó Vélez para su comedia, entre los cuales cabe citar en primer término el detalle final (v. 3244-3260): la Serrana al pie del patíbulo finge querer hablar al oído a su padre y le arranca la oreja con los dientes, como pena de no haberla corregido en sus gallardas y torcidas inclinaciones de la mocedad.

La forma más antigua en que conocemos este tema (prescindiendo de VALERIO MÁXIMO III, III, 3, donde el mordisco en la oreja está motivado de otro modo) es la de BOETHIUS, *De Disciplina Scholarium* ²: el hijo, al ser ajusticiado, pide a su padre un beso y le muerde la nariz. Así aparece en los *Castigos e Documentos del rey D. Sancho* ³, y especificando que el hijo es ajusticiado por ladrón, en el *Libro de los Exemplos* (núm. 273) ⁴. Para múltiples versiones y alguna variante (mordisco en los labios, Jacques de Vitry; en la cara, Eudo de Cherrington), véanse: TH. F. CRANE, *The Exempla of Jacques de Vitry*, 1890, págs. 121 y 259, y P. MEYER, en la *Romania*, XIV, 581. Según la versión del *Cifar*, el hijo muerde en la nariz, no a su padre, sino a su madre ⁵, y sólo con esta variante hallamos en Es-

¹ Véase el citado *Bulletin Hispanique*, VI, 1904, pág. 34.

² Edic. MIGNE, *Patrol. Lat.*, LXIV, 1227.

³ Cap. I, *Bibl. Aut. Esp.*, LI, pág. 90b.

⁴ *Bibl. Aut. Esp.*, LI, pág. 513b.

⁵ CH. PH. WAGNER, en la *Rev. Hispanique*, X, 1903, pág. 85.

pañã reunida aquella otra del mordisco en la oreja, y no en la nariz, que hasta ahora únicamente apuntamos en Valerio Máximo. El mordisco del ladrón en la oreja de la madre es la forma popularizada en España por el *Ysopet*, impreso multitud de veces a partir de 1489¹. Varias ediciones del *Ysopet* hechas en Barcelona hasta en 1815, debieron popularizar esta forma en Cataluña, donde aparece como tradicional². También debió hacerse popular en Castilla; y sin duda del *Ysopet* depende la versión que conocía Vélez, aunque se halle contaminada con las versiones divulgadas en la Edad Media, que, en vez de la madre, ponían al padre como víctima de la venganza del hijo.

El cuento del rey presuntuoso que descubre que la reina le es infiel con un enano (v. 1139-1158) es también tradicional. Recordamos haberlo leído en otra parte, sin poder precisar dónde.

¹ L. HERVIEUX, *Les Fabulistes latins*, I^o, 1893, pág. 421. Nuestra anécdota está entre «las fábulas del Ysopo de la translación nueva de Remicio» (= Ranutio d'Arezzo).

² *Petit aplech d'exemples morals*, recullits per la SRITA. SARA LLORÉNS Y CARRERAS, 1906, pág. 15.

NOTAS

Verso 2 «seldo»; «escusaldo» 99; «dexaldo» 821; «llamalda» 944; «pedilde» 1565.

33 Tiene presente el dicho: «No es villano quien vive en la villa, sino quien hace la villanía.»

126 «arrestando», en el sentido del reflexivo «arrestarse», 'arriesgando'.

Pág. 10, lín. 1, «relinchos» (comp. pág. 20, después del verso 506). El Dicc. académico de Autoridades, V, 1737, dice: «Relinchos se toma por los gritos y voces en regocijo y fiesta.» La voz desapareció del Diccionario actual de la Academia, sin duda porque viéndola en la primera edición sin cita alguna de autoridad en apoyo, se juzgó demasiado vulgar y baja. Recuérdese de *Peribáñez*: «Segadores de mi casa..... ¡ea, relinchos y grital!», *Obras de Lope*, edic. Acad., X, pág. 128 b. La misma voz u otras análogas están en uso hoy. En el Alto Aragón se termina el canto de los romances «con el áspero grito del ijijí, que llaman *renchilido* (relincho)», J. COSTA, *Poesía popular española*, Madrid, 1881, pág. 174. En Cataluña: «celebraven los rondaires amb *renyinyes* o crits estridents, guturalisats amb singulars inflexions de veu». V. SERRA I BOLDÚ, *Calendari Folkloric d'Urgell* [1914], pág. 25. En Santander: «Creo que debe llamarse jujío y no relincho esa expansión que sigue a los cantares montañeses