IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata, 2010.

Del teatro de Calderón al cine argentino : los cantares populares en La Dama Duende : El pelele y las coplas infamantes.

Saura, Norma.

Cita:

Saura, Norma (2010). *Del teatro de Calderón al cine argentino : los cantares populares en La Dama Duende : El pelele y las coplas infamantes. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.*

Dirección estable: **https://www.aacademica.org/000-043/63**

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes

Norma Saura
Universidad de Morón

Resumen

En este trabajo continuamos otras presentaciones que tuvieron como objeto el análisis del film argentino *La Dama Duende*, de 1945, que fuera considerado por Gregorio Torres Nebrera "verdadera película de exiliados". En la línea de estudio de los elementos populares que abundan en el texto fílmico, nos abocamos esta vez a la figura del pelele y su función en la historia.

Palabras clave: *La Dama Duende* — coplas — Calderón — cine argentino

Con este trabajo abordamos otra vez *La Dama Duende*, para demostrar en qué medida la antigua lírica popular hispánica transita no sólo el texto teatral sino, muy especialmente, una película que tanta importancia tiene en la historia del cine argentino.

A fines de 1629 Pedro Calderón de la Barca habría escrito *La Dama Duende* que, junto a *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, constituye su promisorio inicio en la comedia de capa y espada.

Este subgénero, para aquellas fechas ya asentado con un patrón convencional suficientemente conocido por autores y espectadores, tiene rasgos claros: el amor y los celos como motores de la acción, el juego de equívocos, el aprovechamiento del espacio doméstico, normalmente opuesto a la calle, y el final feliz. Menéndez y Pelayo (1946) las llama también "comedias de intriga" porque la trama se sostiene sobre el enredo, en el que se desencuentran y encuentran una dama y un caballero hidalgo, situación repetida en otra pareja y a veces en los criados, hasta que los equívocos se aclaran y las parejas se unen. En medio de ellos algún familiar, padre o hermano de la dama, guarda celosamente la honra de la casa. Como recuerda Fausta Antonucci, ya en el siglo XVII Bances Candamo[1] señala los lances típicos de estas comedias: los duelos, los celos, galanes que se esconden y damas tapadas. Eugenio Frutos Cortés (1949) ha señalado como tema de fondo de estas obras el conflicto entre los impulsos naturales y las rígidas fórmulas sociales que los oprimían.

En la obra de Calderón, la *dama duende* es una viuda joven, recatada y cuidadosa de su honra, pero con mucho deseo de volver a casarse: he aquí un personaje con conocidos antecedentes literarios. Los enredos se originan en los paseos que realiza por las calles de Madrid la damita en cuestión, tapada[2] pero graciosa y atractiva a las miradas masculinas, hasta que se aloja en la casa familiar un huésped joven y bien plantado. Los enredos se dan

[1] *Teatro de los teatros de los pasados y los presentes siglos*, citado en el prólogo a la edición utilizada para el presente trabajo (Calderón 2005).
[2] Las tapadas se cubrían con el manto de manera que sólo se pudiera atisbar su rostro o, menos aún: un ojo, actitud que acentuaba su misterio erótico.

ISBN 978-950-34-0841-4

entonces en la misma casa, cuando Ángela decide introducirse como un duende atrevido en los aposentos del galán, y va y viene desde ese espacio prohibido a sus propias habitaciones.

1. *La Dama Duende* de Calderón de la Barca en las manos de Saslavsky

> Sucedió que un día, Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de Argentina, me dijese: María Teresa ¿te gustaría hacer conmigo una película? Tema español. Yo le contesté: ¿Tema español? Sí, y de este modo puedes aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra.
> Poco tiempo después tenía sobre mi mesa el guión de *La Dama Duende*. La protagonista, me dijo Luis, será Delia Garcés. Delia Garcés, hoy una mujer siempre preciosa, era entonces la palma de la juventud. Aquella muchacha, española por sus padres, casada con Alberto Zavalía, que también dirigía cine, parecía hecha para hacer el personaje de la Dama Duende, la que es y no es, la que está y no está, la que se presenta y se desvanece. Luis dijo que no le gustaba el siglo XVII calderoniano, sino el XVIII goyesco y que había que reinventarlo todo. Así lo hice, alegrando las escenas con cantos y bailes. Lo primero, fue convencer a los estudios San Miguel, que aceptaron la película, de que aquello no era una zarzuela, que el pueblo debía ser el pueblo con toda su seriedad y su gracia, sin caricatura ni exageraciones; los duques y su palacio podían aumentar los tonos divertidos. Gori Muñoz, con inmensa paciencia inventó un pueblecito sobre un río y extendió sobre la mesa los figurines para una cantidad de primeras y segundas figuras, bailarines y estrellas, como jamás se había hecho en la Argentina. Luis y yo barajamos duques y pueblos. Se eligieron los tipos. Diosdado vistió su uniforme de húsar, igual uniforme recibió Andrés Mejuto; Amalia Sánchez Ariño aceptó ayudar a la Dama Duende en sus nocturnidades. A Maximino —¿quién que lo conoció no lo recuerda? — lo hicimos alcalde y a la hermosísima Elena Cortesina, alcaldesa. Hoy me gustaría estar junto a Antonia Herrero, junto a Vilches, sentarnos sobre aquella yerbecilla junto al río a descansar de los pesares y atragantos que da siempre la filmación de una película. Era tan real todo aquello para los actores desterrados de España, que nos asombraba regresar a Buenos Aires todos los atardeceres. Luis Saslavsky consiguió resultados excelentes. Dicen que aún después de tantos años *La Dama Duende* sostiene su prestigio, asomándose de cuando en cuando a la televisión. A mí me han quedado entre las manos algunas fotografías y una copia del guión que escribí y el recuerdo del tormento alegre del cine. Memoria de la melancolía, calla.
> Pero algo más, también. Fue la primera vez que alguien dejó en mis manos eso que llamamos dinero. ¿Para qué sirve el dinero? Para comprar, tonta. Y para comprar aquellos pinos altos y ya crecidos de Punta del Este sirvió *La Dama Duende* (León 2001: 270 - 272).

Esta comedia urbana fue recreada para el cine argentino por María Teresa León y Rafael Alberti. En una entrevista realizada por Claudio España a Rafael Alberti en el Festival de San Sebastián de 1989 él minimizaba su labor asignando la autoría a María Teresa, pero resulta difícil no suponer un intercambio de opiniones y sugerencias a la hora de concretar la

ISBN 978-950-34-0841-4

tarea, como se hace imposible desconocer el acento de Rafael Alberti en muchos momentos del film.

La Dama Duende, aplaudida en la Argentina y conocida ya desde hace tiempo en España, ha sido calificada por Gregorio Torres Nebrera como "verdadera película de exiliados"[3], ya que coincidieron en ella no sólo María Teresa y Rafael, sino la mano maestra de Gori Muñoz en la escenografía y vestuario, el ojo experto de José María Beltrán en la dirección de fotografía, una magnífica partitura musical compuesta y dirigida por Julián Bautista, y un elenco de actores españoles que el cine argentino había acogido generosamente[4].

Por ello la censura impidió que se conociera en la España peninsular de aquel tiempo aunque la distribuidora española Cifesa la había insertado en su catálogo. En Argentina, *El Heraldo del Cinematografista* la califica de extraordinaria, especialmente subrayados los trabajos de Gori Muñoz y de Julián Bautista. Filmada en 1944, estrenada en el 45, mereció ese año seis premios[5].

La acción de *La Dama Duende* de Luis Saslavsky está situada en España y en un clima festivo, pero no en Madrid ni a principios del siglo XVII[6] sino en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV, y en un pueblo ficticio: Torre de los Donceles. La puesta en escena y el vestuario, inspirados en las pinturas de Goya, fueron diseñados por el escenógrafo y pintor exiliado Gori Muñoz, de amplia y señera trayectoria en el cine y teatro nacionales.

2. Los cantares populares en ambos textos

En el film el cantar popular es casi omnipresente, porque la historia tiene como marco los festejos en honor de San Roque, patrono del pueblo de Torre de los Donceles donde ocurre la historia.

---

[3] "Este filme fue una verdadera «película de exiliados». María Teresa se encargó de adaptar el original de don Pedro Calderón al ambiente de la España de finales del siglo XVIII, y Rafael colaboró con algunas canciones que remozaban su «habilidad neopopularista», como las seguidillas que canta la preciosa y enamorada viuda Angélica [...] o las deliciosas canciones que cantan las lavanderas o la comedianta o las alegres gentes del imaginario pueblo en fiestas. Junto a la bellísima actriz Delia Garcés —la perulera «dama duende»— el reparto incluyó jóvenes y veteranos actores españoles" (1996: 50).

[4] Enrique Alvarez Diosdado (Capitán Manuel Henríquez), Antonia Herrero (Doña Guiomar), Manuel Collado (Don Juan), Amalia Sánchez Ariño (el aya, Tata Juana), Ernesto Vilches (Duque de Tarsis), Andrés Mejuto (Don Hernando), Paquita Garzón (Gerónima de Olmedo), Helena Cortesina (Agueda, la alcaldesa), Alejandro Maximino (Alcalde), Manolo Díaz (Cosme), Alberto Contreras (Mayordomo), Francisco López Silva (Don Luis), María José (Pepilla), Mary López Silva (Lolita).

[5] De la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, el Premio Cóndor y Diploma al Mejor Film. De la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, premios al mejor Film, mejor Director (Luis Saslavsky), mejor Adaptación (María Teresa León - R. Alberti), mejor Música de fondo de película (Julián Bautista) y mejor Escenografía (Gori Muñoz).

[6] Los primeros versos en boca de Don Manuel informan: *"Por una hora no llegamos / a tiempo de ver las fiestas / con que Madrid generosa / hoy el bautismo celebra / del primero Baltasar."* en clara referencia al príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, que nació en 1629 y fue bautizado en el mes de noviembre.

ISBN 978-950-34-0841-4

La fiesta es una actividad social, con características variables. Las de advocación al Santo Patrono generalmente tomaban la forma de verbenas o veladas en la ciudad, y de romerías en el campo.

La fiesta que nos ocupa es importantísima, porque da pie a que acudan al pueblo los de afuera, que podrán comprar y consumir lo que los del pueblo producen. Esos festejos se realizarán, aunque los antiguos señores del lugar los quieran obstaculizar porque hay un muerto en la familia. En el palacio, las voces de las lloronas no logran acallar los sones del fandango que entran por las ventanas.

Toda la fiesta muestra una excepcional unidad de imagen y música de sabor popular. Creemos que en este film es innegable la presencia de Rafael Alberti, y me sustento en la autorizada afirmación del Dr. Torres Nebrera:

> María Teresa se encargó de adaptar el original de don Pedro Calderón al ambiente de la España de finales del siglo XVIII, y Rafael colaboró con algunas canciones que remozaban su "habilidad neopopularista", como las seguidillas que canta la preciosa y enamorada viuda Angélica [...] o las deliciosas canciones que cantan las lavanderas o la comedianta o las alegres gentes del imaginario pueblo en fiestas (1996: 50).

Angélica, la protagonista, a sus dieciocho se resiste a vestir luto, lamenta su destino de doncella y recuerda una copla popular que le cantaban en su Lima natal, copla que renueva el tópico del viejo y la niña:

> No te cases con viejo
> por la moneda.
> La moneda se gasta
> y el viejo queda.

y que Juan Alfonso Carrizo (2002: 307) identifica como tradicional del Perú, tal vez de origen español; ha sido recogida por Ricardo Palma en las *Tradiciones peruanas* (1964: 600).

Agrego un dato extraído del *Cancionero popular murciano antiguo*, donde María Josefa Díez de Revenga Torres cita una copla recogida por Pedro Díaz Cassou, sobre el tema de guardar una mujer*: "Er viejo que se casa / con una moza / er curtiva la tierra / para que otro coja".*

En fin, que Angélica está deseando que un capitán guapo se acerque, y la mire con ojos diferentes a los del viejo Virrey, que no podía con los encajes de sus ropas.

Debido a los equívocos propios del subgénero de comedia que estamos tratando, la protagonista es sospechada de poner en juego su honra; en la obra de Calderón sospechan sus hermanos, mientras en el film todo Torre de los Donceles difunde las habladurías. Al atravesar el pueblo en busca de su amado capitán, Angélica es seguida por un fandango[7], mientras la gente mantea un pelele que la representa.

El manteo es una vieja costumbre en España, que consiste en arrojar al aire, mediante una manta sostenida entre varios, a personas o perros, por burla o castigo. En el *Quijote*, Sancho es manteado en una venta (capítulo XVII). En los siglos XVII y XVIII era diversión

[7] Genérica denominación de un aire de danza española de tres por cuatro, de vivo movimiento, donde el primer tiempo es fuerte y los dos restantes, más flojos.

ISBN 978-950-34-0841-4

propia del Carnaval, probablemente heredera de las saturnales[8]. Las mujeres eran las que manteaban a un muñeco o monigote hecho con paja o trapos, en el cual se representaba al varón, objeto de la burla y de maltratos que, de alguna manera, respondían a la sujeción cotidiana ejercida por el mundo masculino sobre las mujeres.

Es frecuente que los golpes al monigote se acompañen con cantos llenos de picardía e incluso obscenos, como estas estrofas que hemos encontrado:

Pelele, Pelele,
tu madre te quiere,
nosotros también;
al aire con él.
El pelele está malo
¿ qué le daremos?
Agua de caracoles,
para que críe cuernos.
¡A la una, a las dos... y a las tres!
Arriba con él!
Estaba el pobre pelele,
sentadito en una silla
y estaba escuchando,
los chismes de la cocina.
Su padre le quiere,
su madre también
Todos lo queremos,
arriba con él.
Estaba el cura,
estaba el cura,
Sentadito al sol,
sentadito al sol.
Llamó a la criada,
coge el cantarito
y vete a por agua.
A la orilla el pozo,
a la orilla el pozo,
había una rana,
le picó con gusto,
le picó con ganas.
Al pelele sí,
al pelele no.
El pelele está malo,
está empelelao,
Se toca lo suyo
y lo tiene arrugao

[8] En los siglos XIX y XX el manteo ha tenido a veces significado ritual, iniciático: pasaje de una edad a otra, de soltero a casado, de civil a recluta.

ISBN 978-950-34-0841-4

El pelele está malo,
¿qué le daremos?
Agua de caracoles,
para que críe cuernos.
El pobre pelele
qué tieso mea
todas las paredes
agujerea.

Una vez manteado y quedar prácticamente destrozado, los restos del pelele eran quemados antes de que comenzasen los bailes de Martes de Carnaval[9].

El manteo del pelele debió ser habitual en el Madrid del siglo XVIII, ya que Francisco de Goya recibió el encargo de representarlo en uno de sus cartones para tapices (1791-1792). El rey Carlos IV había pedido para su despacho en San Lorenzo del Escorial asuntos "campestres y jocosos".

Volvamos al film. La manteada al pelele muestra un muñeco vestido como Angélica; es decir, frente a lo tradicional —la burla a los hombres hecha por mujeres— en este caso en medio de la fiesta la burla es para la virreina viuda, que parece estar en falta. Hombres y mujeres se ríen de ella, como una revancha del pueblo al que los señores quisieron prohibir la celebración al Santo Patrono. La revancha incluye burlarse de la muchacha, que para el pueblo del Soto representa a los Pimentel, y esto es visible cuando la alcaldesa la interpela burlonamente y no le da las respuestas requeridas, en clara insubordinación.

El texto que canta la gente en la manteada, mientras Angélica cruza el pueblo apresuradamente en busca de Manuel, es un cantar tradicional, el *Tumba y lé*:

Tumbailé que me voy contigo,
Tumbailé que me voy con él
Tumbailé que me voy con todos
Tumbailé con el tumbailé.
En la tienda del barbero
¡que sí, que no, que ay!
¿Sabe usted lo que se canta?
¡que sí, que no, que ay!
Que madama Perulera
Se muere por cuantos pasan
Tumbailé...etc.
Ya nadie en el pueblo
Se duerme tranquilo
Pensando que en casa
Se les ha metido.
Tumbailé...etc.
A la entrada del sotillo
Ven, que yo te lo diré!

[9] En La Mancha el manteo del pelele también se hace el domingo de Resurrección, en que se mantea al pelele Judas y luego se lo quema.

ISBN 978-950-34-0841-4

Ha perdido un peinecillo,
Un dedal y un alfiler
Y a ver si la Perulera
Tiene cosas que perder.
Ay, quién lo encontrara
Si es tan decidido...
El pícaro duende
Que nos ha salido
Tumbailé...etc.

En sus *Canciones clásicas* (1930), Fernando Obradors[10] reelabora un *Tumba y le* con el epígrafe "tema y letra popular". Y ésta es la letra que consigna:

Aunque soy chiquilla
si topo un marido,
tendré de él cada año
dos o tres chiquillos.
Tumba y lé que me voy contigo
tumba y lé que luego me iré
tumba y lé para ir al molino,
tumba y lé para ir a moler.

En el film, al *Tumba y le* se suma el cantar que reproducimos a continuación:

Caracol, que ya daba la una,
que ni una, ni media, ni nada
Caracol, con la dama duende
Caracol, metida en la casa…
¡Arza! ¡dale! ¡anda! ¡toma!
Caracol que ya daba la una,
Que ni una, ni media, ni nada.
Caracol, cómo se bañaba,
Caracol, a orillas del agua."

El motivo del baño de amor subraya el simbolismo erótico del agua, y se relaciona con los amores ocultos que se le suponen a la viuda, *que madama Perulera / se muere por cuantos pasan*.

En cuanto a las fórmulas tradicionales, el esquema numérico progresivo[11] aparece en varios cantarcillos; por ejemplo en el *Cancionero popular manchego*, "El tarará" (villancico

[10] Es un compositor catalán muerto en 1945. Escribió cuatro volúmenes de arreglos de poesía clásica española, una de las cuales, es el poema *La casada infiel*, escrito por su amigo Federico García Lorca. Muy conocido por su ciclo *Canciones Clásicas Españolas*, donde hemos hallado el que citamos.
[11] En el cancionero infantil es frecuente la presencia de estas estructuras enumerativas, sobre todo en algunas canciones escenificadas que acompañan a ciertos juegos, como advierte Pedro César Cerrillo Torremocha.

ISBN 978-950-34-0841-4

de Navidad): "Tarará, si vas a la una / verás al Niño en la cuna" y continúa hasta "*si vas a las doce*..." (Echevarría 1951: 441); "El talandán": "No hay talandán / como andar a la una" y continúa hasta las doce.

Pero bajo el número 211 encontramos "El caracol" (Echevarría 1951: 441):

Caracol, si vienes a la una
la una no es nada, caracol,
¿para qué te alabas, caracol,
a la orilla del agua?
Caracol, si vienes a las dos,
las dos, la una no es nada, caracol
¿para qué te alabas, caracol,
a la orilla del agua?
Caracol, si vienes a las tres,
las tres, las dos, la una no es nada, caracol...

Y así se repite el esquema, hasta las doce. Bajo el número 212:

Madrugó la Diana y era la una,
que ni una, ni media, ni nada
¡como la madrugada no hay nada!
Madrugó la Diana y eran las dos...

Y sigue el esquema hasta las doce. También hemos hallado en el *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*, en la sección Canciones seriadas (1951: 59).

Madrugaba y era la una,
ni la una, ni media, ni nada.
¡Y cómo la madrugaba!
Madrugaba a las dos Diana,
ni las dos, ni una, ni media, ni nada
¡y cómo la madrugaba!

Cadalso de los Vidrios

Con estos ejemplos se fundamenta sin lugar a dudas la raíz tradicional de los textos de Rafael Alberti: coplas infamantes para la damita de cascos ligeros, canciones y rumores difundidos oralmente, hechos para una recepción pública y colectiva.

Por fin, en la posada, la calumnia contra Angélica se concreta en la Copla del guitarrero:

El sol le dijo a la luna
—Retírate, bandolera.
Mujer que sale de noche
No puede ser cosa buena.

ISBN 978-950-34-0841-4

Aitana Alberti recuerda que se cantaba en su casa, bien que con melodía diferente de la que se escucha en el film, y hemos recogido ese texto tradicional, anónimo:

El sol le dijo a la luna,
Oh, cairí, oh, cairá,
Retírate, bandolera,
Oh, cairí, oh, cairá,
La mujer que anda de noche
No puede hacer cosa buena.

Aparta del sol que quema
Oh, cairí, oh, cairá,
Y de la luna que abrasa,
Oh, cairí, oh, cairá,
Y de las lenguas del mundo
Que cuentan lo que no pasa.

Estribillo (a coro)

Oh, cairí, oh, cairá,
Oh, cairí, airí, airá.
Oh, cairí, airí, airá,
Oh, cairí, oh, cairá,
Oh, cairí, airí, airá.
Tienes unos ojos, niña,
Oh, cairí, oh, cairá,
Que me dicen qu te quiera,
Oh, cairí, oh, cairá
Pero tus ingratitudes
Me aburren de tan manera.

Schindler ha recogido en Segovia, una copla semejante:

El sol le dijo a la luna
que se fuera a recoger,
que a altas horas de la noche
no andan mujeres de bien.

Conclusión

Si bien no tenemos dudas de que la lírica tradicional goza de muy buena salud, nos guía la intención de poner en conocimiento público la fuerte presencia de la voz tradicional en un texto poco citado de Rafael Alberti, en una película que además contó con el excepcional concurso de un músico como Julián Bautista, a la hora de acompañar con ritmos profundamente hispánicos un texto encantador, de aquellos que se pueden seguir disfrutando.

Bibliografía

Calderón de la Barca, Pedro (2005). *La Dama Duende*, Fausta Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica.

ISBN 978-950-34-0841-4

Carrizo, Juan Alfonso (2002). *Cantares hispanoamericanos*. Introducción y revisión del texto Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires, Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

Castrillo, Gonzalo (1925). *Estudio sobre el canto popular castellano*, Palencia, Imprenta de la Federación Católico-Agraria.

Díez de Revenga Torres, María Josefa (ed.) (1984). *Cancionero popular murciano antiguo*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio y Caja de Ahorros Provincial de Murcia.

Echevarría Bravo, Pedro (1951). *Cancionero popular manchego*, Madrid, SGAE.

Frenk, Margit (1984). *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio.

----- (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. J. A. Bickford y K. Kruger-Hickman (colaboradores), Madrid, Castalia.

----- (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII.* Vol I-II. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica.

Frutos Cortés, Eugenio (1949). *Calderón de la Barca*, Barcelona, Labor.

García Matos, Manuel (ed). (1951). *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*. Crítica de Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona, Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología.

León, María Teresa (2001). *Memorias de la melancolía*, La Habana, Casa Editora Abril.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1946). *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé.

Obradors, Fernando (1930). *Canciones clásicas*, Madrid, Unión musical española.

Palma, Ricardo (1964). *Tradiciones peruanas*, Madrid, Aguilar.

Schlinder, Kurt (1941). *Folk music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, New York, Hispanic Institute in the United States.

Torres Nebrera, Gregorio (1996). *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León),* Madrid, Ediciones de la Torre.

ISBN 978-950-34-0841-4