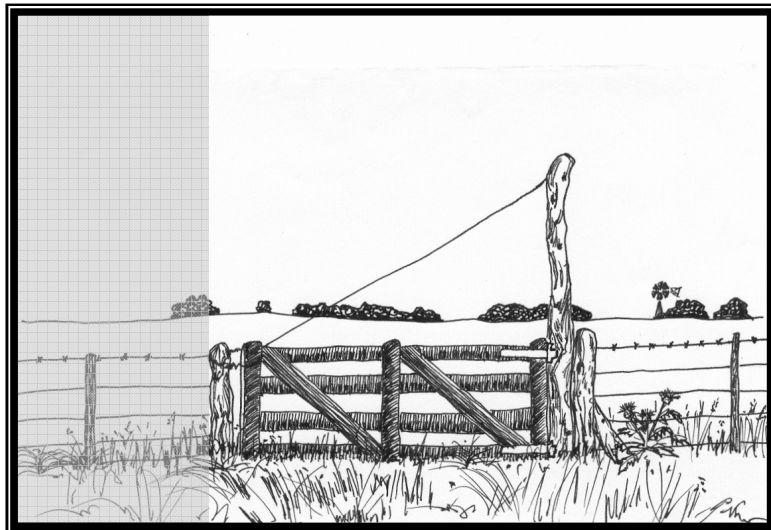


**Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar**

**16**

**ROMANCERO TRADICIONAL  
ARGENTINO**

**GLORIA B. CHICOTE**



Department of Hispanic Studies  
Queen Mary and Westfield College

## I. PROPUESTA TEORICO-METODOLOGICA PARA EL ESTUDIO DEL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

### 1. El CGR como punto de partida

En el mundo hispánico, los estudios sobre poesía tradicional, en especial sobre el Romancero, han seguido el trazo que les impuso, hacia comienzos de siglo, Ramón Menéndez Pidal. Conceptos como "tradicionalidad", "estado latente activo" se generaron en sus análisis y todavía hoy tienen vigencia funcional en los estudios de folklore literario.

En las últimas décadas las consideraciones sobre literatura tradicional, al igual que las referidas a cada una de las disciplinas que conforman las ciencias sociales, se han conectado y retroalimentado con los avances de otros saberes afines. EL enfoque interdisciplinario ha dado los resultados más completos y sistematizados es la labor realizada por la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, responsable de múltiples e importantes publicaciones que incluyen estudios teóricos sobre el fenómeno romancístico, recopilaciones de romances editados, y nuevas documentaciones, producto de encuestas recientes<sup>81</sup>.

---

81. Esta metodología ha sido expuesta en las publicaciones en la Cátedra Seminario Menéndez Pidal consignadas en la Bibliografía, y desarrollada en diferentes trabajos de investigadores de distintas partes del mundo. Podemos mencionar, entre otros: Jesús Antonio Cid, "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: 'El traidor Marquillos', cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, 1979; Ruth House Webber, "Ballad Openings: Narrative and Formal Function", *El Romancero hoy: poética*, Madrid, 1979; Suzanne Petersen, "Computer-Generated Maps Of narrative Affinity", *El Romancero hoy: Poética*, Madrid, 1979; Diego Catalán, "Análisis Semiótico de estructuras abiertas: el modelo romancero", *El Romancero hoy: Poética*, Madrid, 1979.

El proyecto más ambicioso de este equipo, es, sin duda, el *Catálogo General Descriptivo del Romancero Panhispánico (CGR)*, (Catalán et al, 1982-1984), que intenta ser la descripción detallada de "los romances conservados en época moderna por la tradición oral de los pueblos hispánicos..., en todas las versiones conocidas, (editadas o inéditas accesibles)" (CGR, 1a, 17). El *CGR* reúne todos los romances documentados en un corte sincrónico en el mundo panhispánico, y estos poemas están presentados en el catálogo clasificados por medios electrónicos, en diferentes campos que facilitan la consulta de estudiosos de disciplinas diversas, como la crítica literaria, el folklore, la narratología, la sociología o la semiótica.

La obra, que se halla todavía en publicación, representa el primer intento de sistematizar los numerosos materiales de romances orales panhispánicos existentes, en torno a un criterio coherente, enunciado con extremo rigor científico, que puede ser utilizado desde diferentes ópticas de estudio y que por su estructura, siempre permanece abierto a nuevas documentaciones.

En segundo término es importante destacar la modificación radical que se produce en la concepción del objeto de estudio: el romance se considera fundamentalmente como una estructura narrativa abierta, como "segmentos estructurados de discurso que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente, a reflexión crítica (CGR, 1a, 19). Tal como se enuncia en esta definición por primera vez el poema narrativo tradicional es considerado a partir del proceso de comunicación que implica; términos como "discurso", "re-presentar", "referente" nos internan en un ámbito que hasta el momento no había sido suficientemente observado.

El romance-versión, o sea el poema tradicional entendido en cada una de sus actualizaciones, y no como un tipo abstracto, es una estructura móvil de significantes y significados que se modifican, y solamente en ese movimiento puede fijarse para su estudio. Al igual que la lengua que le sirve de soporte natural, el romance es un elemento dinámico, pero sus movimientos no son azarosos, sino que responden a una gramática con reglas propias que los hablantes

naturales del romancero poseen internalizadas y en cambio, nosotros, los estudiosos, debemos descifrar.

Los poemas tradicionales se presentan en una multiplicidad de variantes expresivas, cuya confrontación nos permite acceder, en otros niveles de organización de la estructura, a identificar invariantes semánticas. Para comprender el sentido de variante e invariante el *CGR* fija dos niveles de articulación del mensaje romancístico: el nivel de la intriga y el nivel del discurso.

Cada romance-versión cantado o recitado por sus portadores naturales está representado por un discurso que re-actualiza una intriga. En el nivel de la intriga distinguimos motivos básicos narrativos que se articulan en secuencias, dando coherencia a la historia narrada. Pero estos motivos tienen vida independientemente con respecto a la intriga y pueden pasar de un poema a otro. Estos segmentos de intriga son las unidades narrativas mínimas que preexisten a su utilización en una determinada cadena sintagmática, y forman parte de la organización paradigmática de lo que denominaremos "lenguaje romancero". Algunos ejemplos de motivos que aparecen con formas discursivas diferentes en distintas intrigas son: el sueño présago, el *locus amoenus*, la anagnórisis, etc.

Pasemos a considerar el nivel del discurso. El discurso se define como el significante de la intriga y está articulado prosódicamente a través de una estructura métrica y dramáticamente, reactualizando el transcurrir del tiempo. La articulación prosódica del romance se realiza mediante la presencia de versos, o hemistiquios (si se considera como unidad sintáctica al verso largo) octosilábicos generalmente, que son verbalizaciones diferentes en un determinado número de versos y hemistiquios tipo, invariantes. La re-actualización dramática de la intriga se lleva a cabo a través de fórmulas de discurso. Las fórmulas son expresiones figurativas que además de aportar una información literal en el desarrollo de la intriga, ayudan a la visualización de la acción, y agregan una significación esencial, que Diego Catalán llama "lexicalizada".

Las fórmulas, debido a su valor figurativo tampoco tienen fijación verbal: versos muy diferentes pueden remitir a una misma fórmula tipo en el nivel de las

oposiciones paradigmáticas del lenguaje romancero.

Retomando lo expuesto hasta ahora diremos que en las realizaciones individuales de cada romance siempre es posible diferenciar a través de un sistema de confrontaciones unidades narrativas mínimas, expresadas mediante fórmulas discursivas en el marco prosódico proporcionado por hemistiquios octosilábicos. Estos motivos se encadenan formando secuencias que a su vez conforman en cada caso la reactualización de la intriga, actualización que constituye el mensaje efectuado por un hablante a uno o varios oyentes, expresado en un código propio: el lenguaje romancero.

Pero en el romance tradicional, intriga y discurso, a los cuales intentamos decodificar en todas sus realizaciones, nos remiten, según la definición de partida "a los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente, para someterlos indirectamente a reflexión crítica". Aquí estamos frente a otro concepto innovador en los estudios sobre poesía tradicional: la mención al mundo del referente, al contexto de donde el poema surge y al cual se dirige para cumplir el acto comunicativo y eventualmente modificar. En este punto de la definición adquieren sentido todos los procesos descritos que tienden a identificar, analizar, cuantitativizar variantes para que su estudio exhaustivo nos permita llegar a conclusiones válidas acerca de su comportamiento y función en el ámbito al que pertenecen.

## **2. Características de la propuesta**

### **2.1. Objetivos y límites**

Como puede advertirse en la reseña efectuada de los varios intentos de recolección de romances y formas o especies afines con la tradición hispánica

realizados en la Argentina (Parte Primera, capítulos IV y V), no se ha logrado hasta el momento una presentación sistemática del género romance que se adecue a las actuales perspectivas de su estudio en el ámbito panhispánico. Ya se han señalado las posibles razones de esta deficiencia en relación o bien con la cronología de las recolecciones, o bien con la falta de una perspectiva científica de la mayoría de las mismas.

En un contexto en que aparecen en distintos países de América evaluaciones recientes de la tradición romancística (tal como se señalan en Parte Primera, capítulo III.3), la vitalidad del género en Argentina es "intuida" por especialistas extranjeros a la luz de documentaciones antiguas, tal como lo advierte Jesús A. Cid (1994), pero esa intuición requiere la corroboración que sólo se torna posible a partir de una consideración rigurosa del proceso en su conjunto.

Nuestro estudio se propone dar cuenta de la riqueza del material romancístico argentino percibido en las reiteradas aproximaciones efectuadas, y, además, poner de manifiesto que, a pesar de la cuantiosa obra realizada hasta ahora, no se han llevado a cabo en los últimos años recolecciones sistemáticas, ni se ha considerado el material existente en su totalidad<sup>82</sup>. Por esta razón destaco la utilidad de un enfoque de las características del presente, que lleva a cabo la descripción rigurosa de los romances documentados, susceptible de ser consultada a partir de diferentes intereses de estudio.

Tal como ya se ha destacado, el panorama diacrónico de la crítica, que en nuestro país se reveló insuficiente y estático, cobra nuevo impulso con la propuesta metodológica aportada por el Seminario Menéndez Pidal, que resultó

---

82. Mientras que variadas especies de la literatura folklórica han merecido importantes estudios específicos, el romance español ha tenido una fortuna dispar. A diferencia de los trabajos de Berta Vidal de Battini (1980-1984) y Susana Chertrudi (1960, 1964) en cuento, o los de Olga Fernández Latour de Botas (1960) en cantares históricos y romances criollos, no aparece algo semejante referido al romancero panhispánico en nuestro país. María Inés Palleiro (1986 y 1992) ha estudiado los mecanismos discursivos estructurantes de la narrativa tradicional argentina, a partir del análisis de un *corpus* riojano.

especialmente pertinente para reanudar y continuar las investigaciones sobre el tema en la Argentina sobre nuevas facetas y rumbos.

Con la intención de ofrecer a la comunidad académica nacional e internacional una visión totalizadora y renovada de la subtradición argentina del Romancero Panhispánico, he efectuado en el presente trabajo un estudio de los romances documentados en nuestro país. **Como resultado de la investigación se presenta un *Romancero Tradicional Argentino*, que compendia bajo un criterio unificador, todas las versiones y variantes publicadas con valor documental hasta la fecha.**

El primer paso para la concreción de esta tarea fue delimitar el concepto de romance. Con este propósito, definimos al romance como un segmento de discurso que, a semejanza de los signos de las lenguas naturales, se codifica y decodifica en los distintos niveles de articulación del lenguaje al que pertenece. Se presenta como un modelo narrativo dinámico, al igual que la lengua que le sirve de soporte natural, y debe estudiarse a partir del reconocimiento de variantes expresivas en el discurso (fórmulas y articulación prosódica), que permiten identificar invariantes semánticas en la intriga (motivos) o en la fábula (secuencias) (Catalán, 1982-83). Este enfoque de carácter narratológico, ha permitido la individualización de comportamientos específicos del género en las distintas áreas del mundo panhispánico, y ha determinado la distribución espacial y temporal de temas. Si a esto sumamos, el abordaje simultáneo a los textos desde una perspectiva semiótica, que los considere en todas sus manifestaciones, nos encontramos frente a la posibilidad de diferenciar a su vez, otros componentes del fenómeno romancístico, como texto, música, circunstancia de actualización, que se hacen presentes en el doble juego de permanencia y renovación que le otorga al fenómeno vida tradicional.

Se han incluido en el presente estudio únicamente las versiones romancísticas que evidencian el funcionamiento del código tradicional. Las marcas específicas de dicho lenguaje son los motivos narrativos y las fórmulas discursivas, que nos permiten reconocer en los diferentes niveles de estructuración del mensaje, invariantes semánticas, más allá de la multiplicidad de variantes

expresivas, sin vestigios de los recursos propios del lenguaje literario culto. Se ha verificado también que las versiones escogidas hayan sido fijadas por recolectores a partir de intereses documentales. Se excluyen, por lo tanto, las versiones que considero retocadas con criterios estéticos o las que no procedan directamente de investigaciones de campo<sup>83</sup>.

No se incorporaron a nuestro *corpus* los denominados **romances criollos**, poemas narrativos compuestos en cuartetas octosilábicas, cuya temática y estilo difieren sustancialmente de los romances españoles, a los que nos referimos más extensamente en la Parte Primera, capítulo V.3. Tal como se enuncia en esas páginas, su exclusión se debe a que no hallamos en estos poemas las marcas del mismo proceso de tradicionalización que se opera en los romances de procedencia hispánica, aunque creo que, en el futuro, el estudio del romance criollo a partir de una metodología semejante a la propuesta, pondrá en evidencia también la presencia de un código normativizado que arrojará nuevas conclusiones sobre la poesía tradicional argentina. Por esta razón considero que el hecho de haberlo integrado a este *corpus* de estudio solamente hubiera complicado el proceso descriptivo.

Además de la limitación genérica, la recolección ha sido enmarcada geográficamente dentro del ámbito del territorio nacional<sup>84</sup>. Finalmente el recorte lingüístico determinó que se consideraran únicamente los poemas compuestos en español, excluyendo otras lenguas como el catalán o el judío sefardí, en las que también se documentaron romances en el ámbito nacional<sup>85</sup>.

---

83. En este sentido no se ha tenido en cuenta, por ejemplo, la recopilación de poemas tradicionales de Rafael Jijena Sánchez (1940) *Hilo de oro, hilo de plata*, porque no se indica la procedencia de las versiones y hay evidencias de retoques con fines estéticos y moralizantes.

84. Se excluyen los romances del *Cancionero popular uruguayo* de Ildefonso Pereda Valdés (1947), a pesar de la similitud con versiones de nuestro país, aunque las variantes de interés se consignan en el aparato crítico.

85. El romancero sefardí en la Argentina tiene estudios específicos como las recolecciones que están efectuando actualmente Vilma Arovich de Bogado (1985?) en Resistencia, Aída Frías de Zavaleta y Dora Bellomo en Tucumán, como también



---

Eleonora Noga Alberti-Kleinbort (1984). Se incluyen referencias de interés en el aparato crítico.

## 2.2. Las etapas de recolección y selección de las versiones. Fuentes

Una vez caracterizado, aunque en líneas generales, el poema objeto de estudio, procedo a la descripción de las etapas de recolección y selección de los materiales. Teniendo en cuenta las limitaciones referidas a la lengua, el estilo tradicional y la ubicación geográfica de las versiones, se han rastreado todos los poemas publicados en el transcurso del siglo hasta nuestros días. La totalidad del material está comprendido en un corte, que a los efectos de la investigación consideramos sincrónico, aunque en sus límites extremos puede abarcar ochenta años, desde el primer cancionero que responde a nuestro objetivo, el *Romancerillo del Plata*, publicado por Ciro Bayo (1913), hasta las recolecciones de campo más recientes.

Por otra parte podemos establecer que la inmensa mayoría de las piezas estudiadas pertenecen a la etapa de fijación de la literatura folklórica que se llevó a cabo en el país en las décadas del '20, '30 y '40<sup>86</sup>. Esta fijación de hechos folklóricos se canalizó a través del relevamiento organizado por instituciones estatales, que dio excelentes resultados en la Encuesta del Magisterio de 1921, y la labor realizada por investigadores individuales, quienes reunieron en cancioneros regionales los frutos de largos años de trabajo.

La nómina de las obras consultadas, que han sido la fuente del *corpus* de análisis, es la siguiente:

1. *Romancerillo del Plata*; Ciro Bayo, 1913.
2. *Cancionero Popular Rioplatense*, Jorge Furt, 1923-25.
3. *Cancionero Popular de Catamarca*, J.A. Carrizo, 1926.
4. "Algunos aspectos de la poesía popular de Catamarca, Salta y Jujuy "; J.A.Carrizo, 1930.
5. *Cancionero Popular de Salta*; J.A.Carrizo, 1933.
6. *Cancionero Popular de Jujuy*, J.A.Carrizo, 1934.

---

86. La descripción del proceso de documentación se encuentra detallada en Parte Primera, capítulo IV.

7. *Cancionero Popular de Tucumán*, J.A.Carrizo, 1937.
8. *Cancionero Popular de Cuyo*, Draghi Lucero, 1938.
9. *Cancionero Sanjuanino*, Díaz-Gallardo, 1939.
10. *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, O. di Lullo, 1940.
11. *Romancero*, Ismael Moya, 1941. (Aclaración: Moya realiza la transcripción de una selección de los romances incluidos en la Encuesta del Magisterio, también denominada Colección de Folklore; en los casos en que encontramos diferencias entre las referencias de Moya y el *Catálogo de la Colección de Folklore* (1928-38), consulté los pliegos y traté de subsanar los errores de correspondencia).
12. *Cancionero Popular de La Rioja*; Carrizo, 1942.
13. Documentación de Elías Carpena, 1945.
14. *Los romances de América y otros estudios*, Menéndez Pidal, 1939.
15. *Primer Cancionero Popular de Córdoba*, G. Terrera, 1948.
16. *Primera selección de cantares populares*; Aretz Thiele, 1950.
17. Documentación aparecida en *Incipit*, 1983, 1987 y 1990.
18. Documentación de Ochoa de Mazramón, 1979.
19. *Cancionero Popular de Córdoba*, Julio Viggiano Esain, 1981<sup>87</sup>.

### **2.3. Organización sistemática de los poemas recopilados**

Una vez efectuada la consulta del material impreso, se ha llegado a la diferenciación de 35 tipos romancísticos documentados en 482 versiones.

## **ROMANCES DOCUMENTADOS EN LA TRADICION ARGENTINA**

**1. AMMU- Aparición de la amada muerta. (55 v.)**

**2. ARNAL- Conde Arnaldos (2 v.)**

---

87. Las citas completas se incluyen en la sección **Bibliografía General**.

3. BASTA- La bastarda. (6 v.)
4. BELLA- La bella en misa. (9 v.)
5. BERNA- Bernal Francés; (3 v.)
6. BUSVI- La búsqueda de la virgen (5 v.)
7. BYF- Blancaflor y Filomena. (13 v.)
8. CATAL- Las señas del esposo. (77 v.)
9. CLARO- Conde Claros y la princesa. (1 v.)
10. COSOL- La condesita. (2 v.)
11. DAYPA- La dama y el pastor. (24 v.)
12. DBUES- Don Bueso y su hermana. (4 v.)
13. DELGA- La niña querida por el padre / Delgadina. (24 v.)
14. DIEGO- Fray Diego (4 v.)
15. DONGA- Don Gato. (9 v.)
16. ELENA- Muerte de Elena. (1 v.)
17. ENTIE- Lamento de enamorado. (16 v.)
18. ESINF- La esposa infiel (25 v.)
19. FECIE- La fe del ciego. (28 v.)
20. GALLA- La Gallarda. (1 v.)
21. GERIN- Gerineldo (1 v.)
22. HILOR- Escogiendo novia. (51 v.)
23. HIMER- La niña perdida. (11 v.)
24. LAMVI- Los lamentos de la Virgen. (14 v.)
25. MALCA- La malcasada (2 v.)
26. MAMBR- Mambrú. (24 v.)
27. MARAP- Marinero raptor. (7 v.)
28. MARIN- El marinero tentado por el demonio. (14 v.)
29. MONJA- La monjita. (6 v.)
30. MUERT- Amor más allá de la muerte. (12 v.)
31. MUJGO- La mujer del Gobernador (1 v.)
32. NIYCA- La niña y el caballero. (7 v.)
33. PRISI- El prisionero (3 v.)
34. SACAT- Martirio de Santa Catalina. (16 v.)
35. TRECA- Las tres cautivas. (2 v.)

Se adjuntan cuadros de localización bibliográfica (Cuadro N°1) y distribución geográfica de tipos y versiones (Cuadro N° 2).

El cuadro N° 1 se presenta como un cuadro de doble entrada, en el cual la línea vertical incluye las siglas asignadas a cada uno de los tipos romancísticos documentados en la Argentina y la línea horizontal designa los números correspondientes a las fuentes bibliográficas de las que fueron extraídos los textos de romances. De la lectura de este cuadro se desprende el *Romancero* de Moya como la principal fuente de documentación de romances, seguido en importancia por los *Cancioneros* de Carrizo, y la década del 40 como el momento de centro de atención de la crítica sobre el género.

El cuadro N° 2 también tiene el diseño de un cuadro de doble entrada cuya línea vertical designa nuevamente a los tipos y la línea horizontal designa a las provincias en las que se documentaron romances, indicando en cada caso el número de versiones. Se concluye de esta distribución que la zonas central y noroeste del país ofrecen mayor difusión del género, quedando abierto el interrogante acerca de las causas de la menor documentación aportada por el litoral y la zona patagónica.

Cuadro N° 1: Localización bibliográfica de tipos y versiones

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
AMMU			X		X	X	X	X		X	X			X					X
ARNAL																			X
BASTA								X			X	X							
BELLA		X						X			X				X				
BERNA							X				X								
BUSVI												X						X	
BYF					X		X	X			X								X
CATAL			X		X	X	X	X		X	X	X			X	X	X		X
CLARO											X								
COSOL											X								X
DAYPA					X	X	X	X		X	X	X							X
DBUES	X										X						X		
DELGA	X		X		X		X	X	X		X	X	X	X					X
DIEGO							X				X								
DONGA						X					X				X				
ELENA											X								
ENTIE	X				X			X	X	X	X								X
ESINF			X		X		X			X	X	X			X				
FECIE			X			X	X			X	X					X			X
GALLA											X								
GERIN											X								
HILOR	X		X		X		X	X	X	X	X			X	X				
HIMER					X			X		X	X	X							
LAMVI					X		X				X								X
MALCA						X					X								
MAMB			X			X	X	X		X	X				X				
MARAP	X										X	X							
MARIN			X		X		X	X			X				X				X
MONJA	X				X						X								
MUERT	X							X			X							X	X
MUJGO				X															
NIYCA	X											X			X			X	X

Cuadro N° 1: Localización bibliográfica de tipos y versiones

PRISI												X								X	
SACAT			X		X		X	X				X									
TRECA												X									

Cuadro N° 2: Distribución geográfica de tipos y versiones

	BA	CA	CR	CO	CH	ER	FO	JU	LP	LR	ME	NE	RN	TU	SA	SJ	SL	SF	SE	TOT	
AMMU	3	6	3	1	1	4		2		5	2	1		5	4	1	1	4	12	55	
ARNAL			2																		2
BASTA		1								4	1										6
BELLA			2							1	1				1	3			1		9
BERNA		1												1					1		3
BUSVI										4										1	5
BYF			2							1					2	4	2	2			13
CATAL	5	13	6		3			2		7	3			13	7	8	3	3	6		79
CLARO		1																			1
COSOL		1	1																		2
DAYPA	1	5	2					1		6	1				2	5				1	24
DBUES	4																				4
DELGA	4	3	2					1		4	2				4	1	1		1	1	24
DIEGO	1					1									1				1		4
DONGA		1	4			1		2											1		9
ELENA																				1	1
ENTIE	4	2	4			1					1				1	1	1		1		16
ESINF	1	7	2					1		5					4	2	1			2	25
FECIE		2	5					3		4					7	3		2		2	28
GALLA	1																				1
GERIN	1																				1
HILOR	3	7	2	1	2	1	1	1	1	4	4		1	3	4	4	2	3	7		51
HIMER	1	1								2	2				1	1	1			1	11
LAMVI		1	4		1			1		1					3	2			1		14
MALC	1							1													2
MAMB	4	3	2		1	1		1	1	2	2				2		2	1		2	24
MARA	3									1									2	1	7
MARIN	2	2	3								2				2	2	1				14
MONJA	1		1												2	1			1		6

Cuadro N° 2: Distribución geográfica de tipos y versiones

MUER	2	2	3							2						3			12	
MUJGO								1											1	
NIYCA	1		3							2							1		7	
PRISI			2							1									3	
SACAT	2	2	1	1		1					1			3	2	1	1	1	16	
TRECA	2																		2	
<b>TOTAL</b>	47	61	56	3	7	10	1	16	2	54	24	1	1	52	41	28	19	19	38	482



## 2.4. Los campos descriptivos

El paso siguiente consistió en realizar la descripción detallada de los romances documentados. Con esta finalidad se aplicaron los lineamientos teóricos del *CGR*, especialmente en cuanto a la diferenciación de campos descriptivos, pero se incluyeron modificaciones importantes en relación con los intereses específicos del presente trabajo. Por esta razón, el modelo del *CGR* subyace en la presente propuesta metodológica, y, en este sentido considero que el sistema descriptivo enunciado para este "Romancero Tradicional Argentino", se halla en correspondencia con el análisis de *corpora* textuales de diferentes áreas, permitiendo la posibilidad de integrarlo al estudio del romancero panhispánico.

Cada tipo romancístico ha sido decodificado en nueve campos analíticos que proporcionan información acerca de diferentes aspectos del poema. Dichos campos son: título, versiones seleccionadas, resumen de la intriga, documentación del tipo en Argentina, versiones obtenidas, otros incipit, otros títulos, contaminaciones, notas y comentarios.

**2.4.1. Título:** entre las múltiples posibilidades que aparecen en los cancioneros refiriéndose a un mismo poema tradicional, se ha seleccionado, o inventado en los casos en que fue necesario, el título que mejor resumiera el motivo central de cada romance. Excepcionalmente se han mantenido nombres propios cuando estaban fijados por la tradición y haberlos cambiado hubiera dificultado el reconocimiento del tipo. También en este campo se incorpora toda la información sobre los aspectos formales del poema: sus posibles rimas, su estructura estrófica, cuando la tiene, o la presencia de repeticiones o estribillos. A cada tipo se le asignó un número de orden en esta colección y una sigla identificatoria procedente de la denominación electrónica del archivo. Finalmente se consignan las correspondencias con tres colecciones de romancero oral:

ARMISTEAD, Samuel y Joseph SILVERMAN. 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 ts.

CATALAN, Diego, Jesús A. CID, Beatriz MARISCAL DE RHETT, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON. 1982-84. *CGR; Catálogo General del Romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 ts.

DIAZ ROIG, Mercedes. 1990. *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.

**2.4.2. Versiones seleccionadas:** el método de transcripción adoptado se apartó sustancialmente del modelo propuesto por el *CGR*. En este punto se detectó que la edición conjunta de todas las variantes textuales requiere de un trabajo de equipo de características ajenas a la presente investigación. Por otra parte la consignación simultánea de todas las variantes puede resultar muy útil con fines estadísticos o para un estudio de carácter lingüístico, pero torna imposible la lectura lineal del poema, por lo tanto, dada la intención de presentar por primera vez una muestra totalizadora del romancero tradicional argentino se optó por seleccionar una o más versiones representativas del tipo en nuestro país e incluir en notas a pie de página las variantes de mayor reelevancia<sup>88</sup>.

Por lo tanto se eliminó la descripción del discurso (transcripción de todas las variantes expresivas rastreadas en las versiones documentadas de cada romance), a partir de una versión base que se estructura en secuencias, siguiendo el mismo procedimiento que con la intriga, y a la que se agregan las variantes, indicando su localización geográfica.

Fueron consignadas en notas las fórmulas discursivas más representativas del romancero tradicional, debido a su fundamental importancia en la transmisión del género.

---

88. En el caso del tipo VIII "Las señas del esposo", el hecho de trabajar con 77 versiones paralelamente en forma "manual", volvía imposible la descripción de las variantes.

Si entendemos, como Diego Catalán, que la intriga de cada poema se nos manifiesta en un discurso articulado prosódicamente, a través de una estructura métrica, y dramáticamente, por medio de la reactualización de los hechos en el discurrir del tiempo, el estudio de las variantes posibles de ese discurso nos permitirá acceder a la diferenciación de sus componentes básicos: los hemistiquios tipo y las fórmulas estilísticas que estos hemistiquios expresan. Al igual que los motivos en el nivel de la intriga, las fórmulas expresivas son unidades discursivas autónomas e intercambiables, cuyo reconocimiento y clasificación posibilitará en un futuro reconstruir las reglas que determinan la fijación y transmisión de los romances tradicionales. Cada poema se memoriza con los soportes que constituyen la adecuación de las construcciones sintácticas en el límite del verso, y la repetición de fórmulas que remiten a motivos narrativos.

**2.4.3. Resumen de la intriga:** en este campo se consigna el contenido fabulístico de cada romance. Este contenido, al que denomino intriga, se reactualiza en cada versión objeto de secuencias que contrastan unas con otras, porque cada una significa una modificación sustancial en las actitudes de los personajes. La estructuración propia de las secuencias y la presencia de motivos narrativos libres les da a ambos cierta independencia que hace que el mismo motivo aparezca en poemas diferentes, y, por el contrario, que, en diversas versiones de un mismo romance, los motivos puedan alternarse, movimientos posibles gracias al carácter unitario e independiente de los motivos que se articulan con reglas específicas dentro del "lenguaje narrativo del romancero".

Teniendo en cuenta la independencia de motivos de la poesía tradicional hemos consignado en la descripción de la intriga cada una de las variantes que ofrecen las diferentes versiones, como también la aparición de secuencias que no pertenecen a la fábula, y hemos incluido también los fragmentos de discurso que no cumplen la función de reactualizar la acción, sino que tienen el carácter de una reflexión valorativa, o de ambientación, a los que llamaremos, siguiendo la denominación del CGR, *exordio* (cuando son versos iniciales) y *post scriptum* (cuando son versos finales).

**2.4.4. Documentación del tipo en Argentina:** en este apartado se indica el número total de versiones obtenidas en la Argentina de cada tipo romancístico y la procedencia bibliográfica de las versiones. Estas referencias permiten acceder a las versiones en sus ediciones originales.

**2.4.5. Versiones obtenidas:** se señala la distribución geográfica de cada una de las versiones obtenidas, en la mayoría de los casos las documentaciones sólo consignan la provincia. Considero que la determinación precisa de las versiones posibilitará, en un futuro, cuando el número de documentaciones se acreciente, establecer qué versiones o qué particularidades correspondientes a cada uno de los restantes campos descriptivos, son propias de una zona y cuáles se han refolklorizado a partir de una versión libresca, ya sean impresiones, discos o cassetes. Así se facilitará la distinción de las relaciones existentes entre romances y áreas de dispersión, como también la distribución geográfica de variantes de intriga o de discurso en relación con la fecha de ingreso al área y las características socio-económicas de la misma<sup>89</sup>.

**2.4.6. Otros incipit:** con el objetivo de poder reconocer los diferentes comienzos de un tipo en sus múltiples documentaciones, se transcriben los versos iniciales de todas las versiones.

**2.4.7. Otros títulos:** los romances tradicionales aparecen documentados con diferentes títulos de acuerdo con el criterio del recopilador o con las indicaciones que en cada caso dio el informante. La necesidad de unificar estas denominaciones determinó la elección o invención de una forma, pero conscientes de la existencia de dicha variedad, se incluyeron en este apartado todos los títulos con los que aparece el romance en la bibliografía utilizada, con la finalidad de facilitar su consulta.

---

89. El romance de "Delgadina", cuyo motivo central es el incesto, ha cambiado la caracterización de los personajes en versiones de nuestro país, y el padre violador de la hija pasa de ser un rey a ser un poderoso estanciero (Carpena, 1945); vemos aquí un claro ejemplo de adaptación del poema a un medio geográfico y a su realidad socio-económica. También podemos apreciar la importancia que adquiere el poema como crítica al orden establecido, como censura a las costumbres corruptas de los factores de poder. Véase el desarrollo de este aspecto en la Parte Tercera, capítulo I.

**2.4.8. Contaminaciones:** el funcionamiento descrito en los apartados correspondientes a la caracterización de intriga y discurso determina la posibilidad de que se produzcan contaminaciones en los romances tradicionales. Esta posibilidad se consigna por separado para evitar que tipos romancísticos diferentes se confundan a partir de la inclusión en uno de ellos de una o varias secuencias que pertenecen a otro<sup>90</sup>.

**2.4.9. Notas y comentarios:** este campo no está relacionado con los fines descriptivos de la propuesta, sino que representa el espacio de las observaciones y conexiones que posibilitó el análisis conjunto de los textos.

En primer lugar se incluyen observaciones de conjunto para el tipo y después se agregan comentarios puntuales para cada verso. Esta sección consigna las observaciones y conclusiones parciales a que nos lleva el análisis de cada descripción. Su enunciado es el menos sistematizado, pero considero que las apreciaciones que se incluyen acerca del comportamiento de los romances en los aspectos previamente descritos, constituyen la base de la que surge la caracterización del romancero tradicional argentino. En estas notas se destacan las relaciones de los romances argentinos con poemas homólogos documentados en otras subtradiciones panhispánicas, e interpretaciones de las variantes de intriga y discurso. Finalmente, cuando es posible, se establecen filiaciones con la baladística tradicional europea, que evidencian la génesis arcaica de los textos.

### **3. Conclusiones**

Una vez expuestos la génesis y el funcionamiento de este estudio, se impone un conjunto de consideraciones acerca de la operatividad del enfoque, que se propone cumplir con los siguientes objetivos:

---

90. Véase el romance del "Martirio de Santa Catalina" (Nº 34) que aparece en versiones contaminado con algunas secuencias del romance del "Marinero tentado por el demonio" (Nº 28).

a) Lograr que la investigación realizada, a pesar del carácter literario de su concepción, permanezca abierta a diferentes enfoques de trabajos interdisciplinarios.

b) Obtener una exposición metodológica coherente cuya aplicación posibilite la formulación de una hipótesis acerca de la evolución y desarrollo del género romancístico.

c) Posibilitar que la remisión a cualquiera de los campos descriptos conduzca a conclusiones válidas sobre distintos aspectos del fenómeno.

d) Poder acceder al estudio de variantes de intriga y de discurso.

e) Demostrar que, aún trabajando únicamente con textos, sin la ayuda que nos proporcionaría la fijación de diferentes niveles contextuales, es posible inferir el proceso de comunicación que cada versión objeto implica a través de las marcas discursivas.

f) Incentivar a que, sobre esta propuesta inicial, se realicen nuevas documentaciones que permitan agregar otros campos analíticos. En este sentido sería interesante que documentaciones futuras consignen el proceso de actuación de cada romance, para posibilitar la diferenciación y determinar la función de factores como la música, el contexto situacional, la interacción entre emisor y receptor del mensaje, etc.

**II. ROMANCERO TRADICIONAL  
ARGENTINO.  
TIPOS Y VERSIONES**

## 1. APARICION DE LA AMADA MUERTA (i)

CGR- 0168 ARM- J-2 RTAM- II, III

A)

1 -¿Dónde vas buen caballero?, ¿dónde vas tan solo así?

-Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la vi.

-Tu esposa ya se ha muerto, muerta está que yo la vi;  
el cajón que la llevaba, era de oro y marfil.

5 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol,  
regalados por su esposo, la noche que se casó.

Su carita era de cera y los dientes de marfil.

-Al entrar al cementerio, una sombra negra vi,  
cuanto más me retiraba, más se aproximaba a mí.

10 -No te asustes esposito, no te asustes tú de mí,  
que soy tu esposa querida, abre los brazos a mí.

-Los abrazos y los besos, a la tierra se los di.

Cásate, esposo mío, cástate y no estés así,  
la primera hija que tengas, ponle Dolores por mí.

15 No la saques a paseo, no la lleves al jardín,  
métele entre cristales, no le pase lo que a mí.

Los faroles de la calle ya no quieren alumbrar  
porque ha muerto Dolores, luto le quieren llevar.

Santa Fe (Moya, 1941, I, 544).

B)

1 -¿Dónde vas Alfonso XII?, ¿dónde vas tan solo, así?

-Voy en busca de Mercedes, que hace días no la vi.

-Merceditas ya está muerta, muerta está, que yo la vi,  
cuatro duques la llevaron, por la calle La Madrid.

5 El cajón que la llevaba, era de oro y de marfil,  
y el manto que la cubría, era de azul carmesí,  
recamado en oro y perlas, y con hojas de jazmín.



Los faroles del palacio ya no quieren alumbrar,  
10 porque la reina se ha muerto luto le quieren guardar.  
Tucumán (Carrizo, 1937, I, 347).

Resumen de la intriga: Un caballero /~Alfonso XII/ busca a su esposa. Un interlocutor desconocido le informa que su esposa ha muerto y describe los pormenores del entierro: el cajón, la tumba, el manto que la cubría, las alhajas que llevaba, etc.

El caballero se desmaya y luego invoca a su esposa. Aparece la esposa como una sombra que se viene a despedir y le aconseja que se case y que llame con su nombre a la hija que tendrá. El narrador hace referencia al dolor que causó la muerte de la esposa.

Documentación del tipo en la Argentina: existen cincuenta y cinco (55) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 31-32); (1933, I, 2); (1934, 136); (1937, I, 347-349); Draghi Lucero (1938, 6); Menéndez Pidal (1939, 40); Di Lullo (1940, 11-13); Moya (1941, I, 543-563); Viggiano Esaín (1981, 70-72).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (3) Catamarca (6); Córdoba (3); Corrientes (1); Chaco (1) Entre Ríos (4); Jujuy (2); La Rioja (5); Mendoza (2); Neuquén (1); Tucumán (5); Salta (4); San Juan (1); San Luis (1); Santa Fe (4); Santiago del Estero (12).

Otros incipit:

Al subir a una montaña una sombra vi venir  
¿Para dónde mi buen conde, para dónde va Usted?  
¿Para dónde Alfonso XII, para dónde el infeliz?  
En Madrid hay un palacio que se llama Naranjel

Otros títulos:

La aparición  
Dónde vas Alfonso XII?  
Alfonso XII  
La esposa de Alfonso XII

### Contaminaciones:

Hallamos dos motivos anómalos, ambos casos de contaminación extrafabulística no precisada:

a) El exordio de una versión de Santiago del Estero (Moya, 1941, I, 555) que lleva asonancia en -é, diferente del resto del romance:

En Madrid hay un palacio que se llama Naranjel,  
ahí vivía una reina que se llamaba Isabel.  
Una tarde que jugaba, al juego del ajedrez,  
se presenta Alfonso XII, vestido de Coronel.

Para el *incipit*, confróntense el romance de *Rosafiorida* ("En Castilla está un Castillo, que se llama Rocafiorida") y el romance de *La bella en misa* (Nº IV) ("En Sevilla está una ermita, cual dicen de San Simón;"). La mención al juego de ajedrez o de tablas también aparece en otros romances tales como *Doña Lambra* y *Gaiferos* y *Melisenda* (Orduna, 1976, 30-33 y 112-121).

b) La alusión al suicidio de la amada en una versión de San Luis: "Por una copa de veneno que por sus cuñas bebió,/ por una copa de veneno, Mercedes ya murió".

### Notas y comentarios

En la tradición textual antigua el romance aparece con diversos títulos: "Otro romance de un caballero, como le traen nuevas que su amiga era muerta (dos pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid, editados por Menéndez Pelayo (1945) y Rodríguez Moñino (1954) respectivamente); el pliego copiado por Wolf (Menéndez Pelayo, 1945) lleva como título *Romance de amor*, aunque quizás agregado por el mismo Wolf; Sánchez Cantón (1920), al transcribir un pliego suelto hace referencia al *Romance del palmero*, nombre que se fijó en la tradición (confróntese Morley, 1922).

Los dramaturgos del siglo XVII se apropian del motivo tradicional, o, tal como señala Patrizia Botta (1994), retoman un proceso que ya se había operado en el mundo oral, atribuyendo los versos del romance a la trágica muerte de la amante del príncipe Pedro de Portugal, ordenada por su padre, el rey Alfonso IV, en 1355 [Mexía de la Cerda, *Tragedia de Doña Inés de Castro*, en BAE (Rivadeneira), Madrid, 1857, XLIII, p.405; Guillén de Castro, *La tragedia por los celos*, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid, 1927, III, p.307; Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en BAE (Rivadeneira), Madrid, 1858, XLV, p.122].

En el siglo XIX se produjo una transferencia semejante. El romance de la aparición de la amada muerta, muy popular en España, se cantó en ocasión de la muerte de Mercedes, la joven esposa de Alfonso XII, que tuvo lugar en 1878. Menéndez Pelayo (1945) y Menéndez Pidal (1953) testimonian esta proyección, que acreditan abundantemente los títulos e incipits de la tradición americana.

Es posible determinar la presencia de un eje fabulístico que liga a las diferentes versiones estudiadas. El motivo de la amada aparecida sobrevive, en tanto que las sucesivas versiones objeto aparecen como distintas expresiones de una misma fábula. El juglar medieval canta el diálogo de amada y caballero a la vera del camino, el dramaturgo del siglo XVII transfiere la acción a personajes históricos: Doña Inés de Castro y el Rey Don Pedro, en el siglo XIX el motivo renace referido a Merceditas y Alfonso XII. ¿Qué es lo que posibilita estas constantes interrelaciones entre oralidad y escritura, poesía y teatro, literatura y vida? Entendemos que el nexo se establece debido a la presencia en el inconsciente colectivo, de una misma fábula, expresión de contenidos míticos profundos, que aparece modificada a través del tiempo, tendiendo a precisar su inserción funcional en cada una de las circunstancias socio-culturales que atraviesa.

A/B. Las versiones antiguas del romance incluían seis secuencias: encuentro del enamorado con el palmero; noticia de la muerte de la amada; desmayo del enamorado; aparición de la amada; deseo de acompañarla; incitación a vivir. Los textos de la tradición argentina ofrecen versiones completas y versiones

fragmentarias de este tipo romancístico. Las seis secuencias se redujeron a cuatro: encuentro del enamorado (que en la mayoría de la versiones es Alfonso XII) con un interlocutor desconocido (ha desaparecido el motivo del viaje y borrado toda referencia al palmero); noticias de la muerte de la amada (Merceditas); el caballero se desmaya, aparición de la esposa e incitación a vivir.

Entre las versiones documentadas, 40 son fragmentarias y 15 mantienen la aparición de la amada muerta. Esta tendencia a concentrar el relato en torno a la muerte de la amada y no en torno a su aparición ya se podía apreciar en el pliego suelto de Praga y continuó en las versiones del siglo XVII.

La tradición mantuvo los versos o hemistiquios que actúan como soporte de la intriga: pregunta del interlocutor desconocido, evidencia de la muerte de la amada, aparición, exhortación a vivir.

A/B1. La serie fluctuante de versos introductorios presentes en las versiones antiguas que, puestos generalmente en boca del narrador-protagonista, ubicaban la acción espacialmente y presentaban a los personajes, desaparecen en el devenir tradicional. Las reelaboraciones cultas de los siglos XVI y XVII eliminan estos versos y el romance comienza *in medias res* con la interrogación de un interlocutor desconocido: "¿Dónde vas el caballero /~Alfonso XII/ dónde vas triste de ti?".

Este fragmentarismo se impuso a lo largo de varios siglos de tradicionalidad, en las versiones americanas (Díaz Roig, 1990, 38-51) y argentinas (Chicote, 1986, 49-69). Encontramos dos excepciones: una versión más fragmentaria aún, que comienza con la aparición de la amada muerta, "Al subir un montaña, una sombra vi venir" (Santa Fe, Moya, 1941, I, 556), y la versión antes citada de Santiago del Estero (Moya, 1941, I,555).

El comienzo interrogatorio logra dos efectos que seguramente determinaron su perduración: en primer lugar contribuye a crear el suspenso del relato, y en segundo lugar, actualiza los hechos narrados, visualizando y representando ante el oyente la acción transcurrida. En dos trazos el receptor del poema es ubicado en la situación narrativa: el caballero desesperado, en busca de su esposa.

Las alusiones a "escudero", "caballero" y "palmero" inscriben al texto en un período histórico determinado: la Edad Media. El caballero, con papel destacado en la estamentación social de la época, y además destinatario del género (Menéndez Pidal, 1953, II, XI, 17), protagoniza el poema, y el palmero, peregrino a Tierra Santa o a algún santuario europeo, compañía habitual de los caminos medievales, es el encargado de comunicar la muerte de la amada. En las versiones argentinas no hallamos ninguna referencia a "palmero" o a "escudero", ni en el título, ni en el desarrollo del poema. En su viaje temporal- espacial esas figuras no se conservaron porque no encontraron correspondencia con la realidad histórico-social, y el "caballero" sobrevivió en nuestro país, a partir de una resemantización del término que dejó de designar a una posición social para hacerse extensivo a todo hombre que utilizara el código caballeresco en lo referente al honor y al amor cortés.

Una versión de La Rioja (Moya, I, 555) invierte los protagonistas:

- ¿Dónde vas la Merceditas, dónde vas tan sola así?
- Voy en busca de mi esposo que hace mucho no lo vi.

Una versión de San Juan (Moya,I, 557) comienza con estilo tradicional, pero continúa con un marcado estilo "literario":

¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?,  
que la tu querida esposa muerta está que yo la vi  
las señas que ella tenía bien te las sabré decir  
su garganta es de alabastro y sus manos de marfil.  
Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar  
y sólo luce la luna como un cirio funeral.  
Sólo la luna lucía y en el triste jardín real,  
una fontana plañía su alegría de cristal.  
-¡Oh Mercedes!, lirio, estrella que en mi espejo se miró,  
la muerte la vio tan bella y en los ojos la besó.

A/B1-2. En algunas versiones hay vestigios de adecuaciones del poema a la

**música** con que se canta, repeticiones en versos o acentuaciones en determinadas sílabas:

¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?  
Voy en bus, voy en busca de mi esposa, que ayer tarde no la vi.  
(Santa Fe, Moya, I, 558)

No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí,  
soy Merceditas, tu esposa, que me vengo a despedir.  
No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí,  
(Mendoza, Moya, I, 548)

B1. El *incipit* "Dónde vas Alfonso XII?", sin duda el más difundido en nuestro país, nos permite establecer que estas versiones del romance han llegado a América a principios del siglo XX, con la gran inmigración, después de haberse producido la transferencia observada. Las versiones que mantienen la figura del caballero en el título y en el rol protagónico, pertenecen a un grado previo de la fijación tradicional.

A6. En la descripción del entierro se alternan los pormenores y se crean nuevas referencias en torno a cinco núcleos semánticos:  
lugar por donde pasó el cortejo; integrantes del cortejo; descripción del cajón y la tumba; descripción del cuerpo de la amada: cara, ojos, dientes, boca, garganta, pecho, manos, pies;  
descripción de la indumentaria: manto, vestido, corona, mantilla, zapatos, alhajas y rosario.

La observación de la serie de versos correspondientes a la actualización del entierro en el discurso de cada una de las versiones, nos permite corroborar la afirmación de Diego Catalán (1982-84, 1A): las fórmulas presentan la información visualizada de actos concretos de la intriga, pero para su desarrollo adquiere mayor importancia la información esencial, lexicalizada. En este caso todos los aspectos del entierro descriptos tienden a señalar la pureza, fidelidad y belleza de la amada muerta, para enaltecerla física y moralmente. Esto determina

que la combinación de sustantivos se mantenga totalmente inestable, porque en realidad son todos los sujetos en conjunto los que deben recibir los predicados, también en conjunto y no alternativamente. Queremos decir que el cajón, las partes del cuerpo, y los componentes de la indumentaria, son todos de marfil, oro, cristal, alabastro, seda, porque la funcionalidad de estos elementos suntuarios es enaltecer a la reina y el momento de su entierro. Observaciones semejantes podrían aplicarse al desarrollo de otros motivos como el parlamento que dirige la aparecida a su esposo o las reflexiones finales que exaltan a la muerta.

B9. La rima que predomina es en -í, aunque se agregaron otras rimas en las tiradas correspondientes a la descripción del entierro y en los versos finales con función de *post scriptum*.

A12. El motivo de la corrupción del cuerpo, presente en la versión del Cancionero del British Museum (Rennert, 1899), se retoma en la tradición argentina contemporánea.

Es un tópico de la literatura funeraria la referencia a partes del cuerpo del difunto que en vida iban asociadas a emociones o sentimientos que ahora mueren con ellas, y a hermosuras que con ese cuerpo se disuelven y marchitan bajo tierra (Di Stefano, 1993, 205-206).

A17. Aparece con frecuencia una reflexión valorativa en boca del narrador referida a la muerte de la amada y el dolor que produjo:

Los faroles del palacio ya no quieren alumbrar  
porque Mercedes ha muerto luto le quieren guardar.  
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,  
ya murió la que reinaba en las cortes de Madrid.

Estos versos se documentan en versiones contemporáneas del resto del mundo hispánico, pueden aparecer al comienzo del romance, como exordio, o intercalados en el desarrollo secuencial, en boca del narrador, del protagonista o anunciados en letreros, borrando de este modo el límite entre motivos secuenciales y extrasecuenciales.

\*\*\*\*\*

**2. CONDE ARNALDOS (á)**  
**ARM- H-15**

1        ¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar  
      como hubo el Conde Arnaldos, la mañana de san Juan!  
      Con un halcón en la mano la caza iba a cazar,  
      vio llegar una galera que a tierra quiere llegar;  
5        las velas traía de seda, la jarcia de un cendal;  
      marinero que la manda diciendo viene un cantar,  
      que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,  
      los pejes que andan n'el hondo, arriba los hace andar,  
      las aves que andan volando, n'el mastel la haz pasar  
10        Allí habló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:  
      -Por Dios te ruego marinero, dígame ora ese cantar.  
      Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:  
      -Yo no digo esta canción sino a quién conmigo va.  
          Córdoba (Viggiano Esaín, 1981, 64)

Resumen de intriga: El conde Arnaldos va a cazar la mañana de San Juan cuando ve llegar una hermosa galera. El marinero entona un cantar mágico que calma el mar y el viento, y cautiva los peces y las aves. El conde pide al marinero que le cante el cantar pero el marinero le responde que sólo lo canta a quien lo acompaña.

Documentación del tipo en Argentina: existen dos (2) versiones publicadas por Viggiano Esaín (1981, 64-66).

Dispersión geográfica: Córdoba (2).

Otros incipit:

¡Mañanita qué ventura en la rivera del mar!



Otros títulos: No aparecen

Contaminaciones: No aparecen.

Notas y comentarios:

Este romance especialmente atractivo por su lenguaje simbólico, aparece documentado en el *Cancionero de Londres* (Rennert, 1899), atribuido a Juan Rodríguez del Padrón, junto con otros romances tradicionales. El texto es un concentrado de lugares comunes que tienen a su vez vida independiente: el día de San Juan, la caza, la orilla del mar, el barco maravilloso, los efectos del canto, todos son elementos que representan un factor sobrenatural. Las interpretaciones varían desde la consideración de Arnaldos-Hombre que va por el mar-mundo hacia la Iglesia-Galera, hasta la visión de Arnaldos en pos de su pasión erótica, quien, seducido por el canto de la sirena, cede a la pasión carnal (confróntense: María Rosa Lida (1975), Aubrum (1980); Meléndez Hayes (1979); Spitzer (1935 y 1955); Hauf Aguirre (1979). Di Stefano (1993, 133-4); Díaz Mas (1994, 279); Miletich (1985).

De escasa documentación en nuestro país, sólo contamos con dos versiones fragmentarias de Córdoba.

2. La Mañana de San Juan tiene valor simbólico en la poesía tradicional, en el romancero aparece mencionada como un tiempo mágico, en el que se producen hechos sobrenaturales.

6. El marinero puede considerarse un pirata, genio maléfico del mar, o sirena masculina que atrae con su canto al conde. El motivo del canto mágico y su poder órfico (Miletich, 1985) hace que en algunas tradiciones se contamine con el romance del *Conde Olinos* (Nº XXX, *Amor más allá de la muerte*).

10-12. Fórmulas características de introducción al diálogo, recurrentes en el *corpus* romancístico.

13. El verso final se ha convertido en símbolo del carácter enigmático de la expresión romancística.

\*\*\*\*\*

### 3. *LA BASTARDA* (a-a)

CGR- 0161    ARM- Q4    RTAM- IV

1        El Presidente de Chile tiene una niña bastarda,  
          por tenerla más segura la tiene dentro una sala.  
          En un día caluroso se allegaba a una ventana,  
          divisó tres segadores que están segando cebada.

5        Se va y los hace llamar con una de sus criadas,  
          -Segador que tanto siegas, ¿qué no siegas mi cebada?  
          -¡Cómo no, mi señorita! ¿dónde la tiene sembrada?  
          -En medio de dos lomititas, en una honda cañada.

          .....

          -Segador que tanto siegas, ¿qué tal está la cebada?

10       -..... chiquitita y bien granada,  
          la barbita tiene negra, la cañita colorada.  
          Aquí se acaba este verso de la niña Cebadilla,  
          que le han quebrado el carozo y comido la semilla.

La Rioja (Carrizo, 1942, II, 411)

Resumen de intriga: El presidente de Chile /~Lima/ tiene encerrada a una hija bastarda. Una tarde la niña se asoma a la ventana y ve pasar a un segador a quien invita a " segar su cebada". El segador se informa acerca de dónde está ubicada y la " siega" con mucho gusto.

Documentación del tipo en Argentina: existen seis (6) versiones publicadas en las siguientes obras: Draghi Lucero (1938); Moya (1941, II, 107- 111); Carrizo (1942, II, 411- 412).

Dispersión geográfica: Catamarca (1); La Rioja (4); Mendoza (1)?.

Otros incipit:

El Presidente de Lima tenía una hija bastarda  
El Presidente de Chile tuvo una hija bastarda  
El Presidente de Chile tenía una niña bastarda  
Una tarde calurosa que me arrimé a una ventana

Otros títulos:

La Cebadilla  
El Presidente de Chile  
Una tarde calurosa

Contaminaciones: No aparecen.

Notas y comentarios:

Contamos con seis versiones argentinas de este romance, mientras que Mercedes Díaz Roig (1990, 52) no lo halla documentado en el resto de América. Seguramente las explícitas connotaciones sexuales del desarrollo narrativo determinaron que fuera ignorado por los recolectores de la primera mitad de siglo. Esta actitud es evidenciada por Carrizo, quien evita transcribirlo:

"Para no citar por segunda vez este romance licencioso que el lector puede ver bajo el N° 5644, transcribiremos solamente la versión recogida entre los judíos de Tánger por Don Ramón Menéndez Pidal." (1942, I, 269)

Lo agrega en el Apéndice (II, 411) con la siguiente aclaración:

"Al romance de la 'Niña Cebadilla' omitido en el capítulo de romances del tomo II por obsceno, lo colocamos en este lugar disimulado por tratarse de un viejo romance conservado en la tradición de la Madre Patria."

1. La mención, en las versiones argentinas, a la hija del Presidente de Chile o de Lima, mientras que las españolas aluden a reyes, condes o emperadores (Catalán, 1991, I, 267- 275), representa un índice de contextualización del tipo romancístico.

1-2. En el texto se establece una relación entre la bastardía de la niña y su desenfrenado apetito sexual.

3. La ventana aparece en el romancero como el espacio del diálogo entre hombres y mujeres, en tanto nexo de comunicación con el mundo exterior de las mujeres confinadas a espacios cerrados (Confróntese un empleo semejante en el romance de *Delgadina*, N° XIII).

Una de las versiones de La Rioja documentada por Carrizo (1942, II, 412) carece de los versos iniciales y comienza con la ubicación temporal en boca de la niña y no del narrador como en el resto de las versiones:

Una tarde calurosa que me arrimé a una ventana  
vide cuatro segadores segando en una cebada.

6. Moya (1941, II, 111) señala la documentación en la Colección de Folklore (Tucumán, Folio N° 258) de una cuarteta aislada en derivada de este tipo:

-Segador que siegas heno, ¿en dónde están las segadas?  
-Pasando aquellos dos cerros, en una profunda cañada.

7-8. La ubicación de la "cebada" y la acción del "segador" se mantienen a lo largo del poema en el nivel de lenguaje figurado.

12. La denominación de **verso** que aparece en el *post scriptum*, es habitual para designar al género romancístico en Argentina.

\*\*\*\*\*

#### 4. *LA BELLA EN MISA* (ó, polias.)

ARM- S7

A)

1 En Zanjón hay una ermita que le llaman San Simón,  
donde damas y galanes acuden a oír sermón.  
Ya sale Doña María, hija del gobernador,  
con su hermosa pierna gorda y su toca con almidón.  
5 Porque al salir de la iglesia el chalón se le cayó,  
al agacharse a tomarlo la hermosa pierna mostró.  
Las mujeres al mirarla envidiaban su primor,  
y los hombres admirados, miranla con devoción.  
El que estaba repicando del campanario cayó  
10 y el que decía la misa, en la misa se turbó,  
por decir: ¡Santo Evangelio!, dijo: ¡Maldito el amor!  
Y el sacristán le responde: ¿Qué es eso, padre?, ¡por Dios!  
Santiago del Estero (Moya, 1941, II, 56)

B)

1 Un domingo de mañana viniendo de caminante,  
*vide* estar oyendo misa una niña como un ángel.  
Yo no atendía la misa ni al cura que la rezaba,  
por atender a la niña que el corazón me robaba.  
5 Desde allí la fui siguiendo, hasta ver donde entraba,  
y al llegar a sus umbrales le dije que me matara.  
De allí se volvió la niña, como una desembocada:  
-De mí no se ha prendado mozo, aquí tiene usted una esclava.  
-Esclava no, mi señora, ¿cómo le podré decir?  
10 si usted me niega su amor, aquí me verá morir.

-De mi hermosura gozará con mucha facilidad,  
pero ha de ser con el conque que no me ha de pagar mal.

-Mal no li pagar, mi señora, aunque vuelva a renacer,  
porque voy con la esperanza de fundirme en su poder.

San Juan (Moya, 1941, 59)

Resumen de la intriga:

a) En Zanjón /~España/ hay una ermita donde damas y galanes van a oír misa. Llega una dama /~hija del gobernador/ cuya hermosura y elegancia provocan la envidia de las mujeres y la admiración de los hombres: el campanero se cae, el sacerdote se equivoca y el sacristán le hace reproches.

b) El caminante se enamora de la dama y no atiende a la misa. La sigue y le declara su amor. La dama lo acepta y el caballero le promete amor y fidelidad /~la dama lo rechaza porque es casada /~llega su amante y se la lleva, dejando muy triste al caballero.

Documentación del tipo en Argentina: existen nueve (9) versiones publicadas en las siguientes obras: Furt (1923-25, 25-26); Draghi Lucero (1938, 51 y 52); Moya (1941, II, 56-59); Terrera (1948, 354).

Dispersión geográfica: Córdoba (2); La Rioja (1); Mendoza (1); Salta (1); San Juan (3); Santiago del Estero (1).

Otros incipit

En España está una ermita que la llaman San Simón

Otros títulos

La ermita de san Simón

Un domingo de mañana

El caballero y la dama

Contaminaciones:

La versión de Córdoba (Terrera, 1948, 354) concluye con versos que pertenecen al romance de "La niña y el caballero" (Nº XXXII):

- 1 Un domingo de mañana viniendo de caminante  
vide estar oyendo misa a una niña como un ángel.  
Yo no atendía la misa ni al cura que la rezaba  
por atender esta niña que el corazón me robaba.
- 5 Al hincarme de rodillas la miré con atención,  
ella con sus lindos ojos, me robaba el corazón.  
Lo que salimos de misa le dije que me atendiera,  
me dijo que no podía porque era mujer casada,  
y no podía ofenderlo a su marido del alma.
- 10 Le dije que me atendiera siquiera por esta vez  
.....**que vengo muerto de sed**  
**con el caballo rendido y la persona también.**

#### Notas y comentarios

En la tradición argentina se registran dos subtipos, A y B que se diferencian en el desarrollo de la intriga. Mientras que subtipo A, más breve, parece continuar con mayor fidelidad la tradición panhispánica (tal como lo confirman las semejanzas con la intriga resumida por Armistead (1978, II, 192), el subtipo B, más extenso, tiene rasgos específicos que nos permiten pensar en una reelaboración local: la poliasonancia y la incorporación de coplas pertenecientes a distintas composiciones lírico-narrativas del folklore local (Lida, 1941).

Sirvan de ejemplo las siguientes versiones:

Subí en aquel cerro alto  
por ver si la divisaba,  
siempre la veía  
que su amante la llevaba.  
Agarré mi naipecito  
y me puse a barajarlos  
cada carta que tiraba  
todo se me representaba.

También agarré mi guitarrita  
y me puse a igualarla,  
en cada rasguído que pegaba,  
gotas de sangre lloraba.

Salta (Moya, 1941, II, 58):

De Lima para adelante,  
donde llaman la tristeza,  
te he de escribir una carta  
para que veas mi firmeza.  
Tomo la pluma en mis manos,  
para escribir mi esperanza,  
aunque tu me pagues mal  
en mí no hallarás mudanza.  
Vuela papel venturoso  
donde está la vida mía,  
si te pregunta si lloro,  
dile que todos los días.  
Vuela papel venturoso  
a las manos que te mando,  
y si te hacen un desaire  
volvete papel llorando!

Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 51):

Cabe destacar la ausencia del tipo en los cancioneros de Carrizo. Tampoco aparece en *RTAM*, ni en el *Romancero de León* (Catalán, 1991).

A1. Zanjón, según señala Moya, es un pueblo de Santiago del Estero. Una vez más aparece una referencia toponímica como índice de contextualización del poema oral.

A3. En algunas versiones la dama es "la hija del gobernador": no solo la belleza sino también la posición social determina la envidia de las mujeres y la admiración de los hombres.



A5. Se menciona que a la dama se le cae el **chalón** (americanismo, mantón o manto negro) o el **chapín** (antiguo chanclo femenino de corcho forrado de cordobán; chinela ricamente bordada).

A6. La pierna es "gorda", modelo de belleza femenina que perdura de épocas pasadas.

A12. A semejanza de esta versión santiagueña, la versión de Córdoba (Furt, 1923, I, 25-26) concluye con una amonestación del sacristán:

El sacristán le responde: ¿Qué es eso, padre?, ¡por Dios!  
Ah!, ¡pícaro, desatento, tan presto te has defendido!  
Vean por una hermosa pierna todo lo que ha sucedido.

A12. La versión de San Juan (Draghi Lucero, 1938, 51-52) concluye con una copla extranarrativa, que alude al momento de la *performance*, frecuente en la poesía folklórica argentina:

A los señores oyentes,  
florcita de la campaña,  
Martín es el que la canta  
y Manuel quien le acompaña.

\*\*\*\*\*

## 5. *BERNAL FRANCES* (i)

CGR- 0222    ARM- M9    RTAM- V

A)

1        -En su puerta estoy parado, abrid las puertas, abrid,  
          que si no me abre las puertas aquí me verá morir;

con la sangre que derramo sus puertas he de teñir.  
 -Quién es ese caballero que así me las manda abrir?  
 5 -Caballero soy de Francia, el que la suele servir.  
 Con el candil en las manos las puertas le fue abrir.  
 -¡Negros, todos y criados, al aposento a dormir!  
 Y lo metió para adentro.....  
 lo lavó de pies y manos con agua de toronjil,  
 10 y se lo llevó a la cama a donde suele dormir.  
 A deshora de la noche,.....  
 -¿Qué ha tenido, caballero, que no ha podido dormir?  
 ¿Ha tenido amor en Francia? ¿ha oído hablar de mí?  
 -Yo no tengo amor en Francia, no he oído hablar de ti;  
 15 sólo temo a su marido que venga y nos halle aquí.  
 -No le tema a mi marido que él está lejos de aquí,  
 ni le tema a la justicia que no pasa por aquí.  
 ¡Válgame la virgen santa, válgame Dios y san Gil!  
 ¡Con mi marido en mis brazos y nunca lo conocí!  
 20 -Mañana por la mañana te *vua* cortar el vestido.  
 Lllamarás tu padre y madre te ayuden a bien morir.  
 Al otro día de mañana: -Parientes todos y hermanos,  
 cúbranse con negro luto que hoy mis días tendrán fin.  
 Oigan mujeres casadas, oigan mujeres, les ruego,  
 25 estando el marido ausente nunca jueguen este juego.  
 Amigos y camaradas, todos los que están presentes,  
 no quieran mujer casada estando el marido ausente.  
 Al otro día de mañana redoblaron las campanas  
 para que pase el entierro de dos queridos del alma.  
 Tucumán (Carrizo, 1937, 358-359)

B)

1 La mujer que quiere a dos dicen que es muy *alvertida*  
 pues si una vela se apaga otra le queda encendida.  
 -¿Quién ha llamado a mi puerta y me está diciendo: "Abrid"?  
 -Soy yo, don Bernal, señora, que te acostumbra a servir;

5 si me dejas en la calle de pena voy a morir.  
 -No será por culpa mía que tengas tú que sufrir.  
 Tomó el candil en la mano y el zaguán le fue a abrir.  
 Allí le abre para que entre y él le apaga el candil.  
 A los pajes y criados los ha mandado dormir,  
 10 y a su amante, de la mano, lo lleva para el jardín,  
 lo lava de pies y manos con agua de toronjil,  
 y sobre la blanda cama con él se acuesta a dormir.  
 Cerca de la media noche la mujer le dice así:  
 -Decíme, Bernal Francés, te has aburrido de mí,  
 15 ¿andarás tu amor en Francia, o te hablaron mal de mí?  
 -No dejé mi amor en Francia ni me hablaron mal de ti.  
 -No temas a los criados porque los mandé a dormir,  
 ni menos a mi marido que anda muy lejos de aquí.  
 -No le temo a tus criados, pues yo nunca les temí,  
 20 ni menos a tu marido que a tu lado lo *tenís*.  
 Mañana por la mañana te desgarraré el vestir,  
 y con tu sangre perversa mi espada se ha de teñir.  
 Yo entraré para siempre al convento de San Gil.  
 Santa Fe (Moya, 1941, II, 46)

Resumen de la intriga: El caballero llama a la puerta de la dama muy tarde. La dama pregunta quién es y cuando se presenta como Bernal Francés, su amante, lo invita a pasar. Cuando le abre la puerta, el caballero apaga el candil. La dama hace retirar a sus criados, lo asea y se acuesta a dormir con él. A la noche, la dama le pregunta la causa de su frialdad, si es por miedo a su marido, a los criados, o si tiene otro amor. El caballero se da a conocer como el marido de la dama adúltera y le anuncia que la mañana siguiente le desgarrará el vestido y la matará. Mandará a llamar a sus parientes para que la acompañen / ~entrará en un convento. /+ Recomendación final a damas y caballeros para no cometer adulterio.

Documentación del tipo en la Argentina: existen tres (3) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1937, 358- 359); Moya (1941, I, 464 -465; II, 46-47).

Dispersión geográfica: Catamarca (1); Tucumán (1); Santa Fe (1).

Otros incipit

-Válgame Dios, el señor santo san Gil

Otros títulos

En su puerta estoy parado

Traición de la esposa

Contaminaciones

Moya (1941, I,464) publica una versión de Catamarca que termina con versos tomados del romance de *Las señas del esposo* (Nº VIII):

Estos tres hijos que tengo para el rey los mandaré,  
que le sirvan de vasallos y allí mueran por la fe.

Nótese que también cambia la rima en -í característica del tipo.

También recuerdan ese romance los versos de la versión tucumana:

¡Válgame la virgen santa, válgame Dios y san Gil!  
¡Con mi marido en mis brazos y nunca lo conocí!

Notas y comentarios

Este tipo romancístico no fue documentado tempranamente en los cancioneros del siglo XVI, pero, en décadas posteriores, aluden a él los grandes poetas del Siglo de Oro, Lope, Góngora y Calderón (Menéndez Pidal, 1953, II, 407-408). Bernal Francés fue un personaje histórico de la segunda mitad del siglo XV; capitán muy valiente pero odioso a sus soldados por su avaricia. Este odio pudo ser estímulo para crear el romance que lo deja mal parado (Di Stefano, 1993,

423). El romance ofrece mediana difusión en América y en Argentina es raro.

A/B. Las versiones argentinas agregan coplas de origen vulgar que determinan la polirrimia del romance. En la versión de Tucumán dichas coplas se agregan al final y tienen un sentido ejemplar. En la versión de Santa Fe se antepone al desarrollo de la intriga una consideración de carácter general que tiene función introductoria en la temática que se va a tratar.

La versión de Catamarca (Moya, 1941, I, 464-465) agrega, en la transcripción, indicaciones de la distribución de los parlamentos entre "él" y "ella".

*Traición de la esposa*

Ella.- ¡Válgame Dios, el señor santo san Gil!

¿Quién es ese caballero que llama a mi puerta a abrir?

El.- Es el señor francés que siempre te suele servir

Ella.- Apaguen velas y candelas vayan criados a dormir,  
yo con el señor francés, pasaremos al jardín

.....

El diálogo está actualizado sin mediación del narrador, ya que no aparecen versos en discurso indirecto. De estas marcas prosódicas se puede inferir que la versión del romance fue dramatizada, corroborando afirmaciones previas (Capítulo VII) que destacaban las relaciones entre narrativa tradicional y teatro.

A1/B3. Di Stefano (1993, 423) señala la recurrencia en la lírica popular del motivo de "llamar a la puerta de la dama", expresión lexicalizada con un doble simbolismo.

A6/B8. El motivo del candil recibe distinto tratamiento en las versiones documentadas:

Tucumán: "Con el candil en las manos las puertas le fue a abrir" (falta la mención, necesaria para el desarrollo, a que se apaga el candil).

Catamarca: "Apaguen velas y candelas vayan criados a dormir" (es la dama quien da la indicación para no ser vista por sus criados).

Santa Fe: "Tomó el candil en la mano y el zaguán le fue a abrir.

Allí le abre para que entre y él le apaga el candil" (esta versión conserva la forma más difundida: el marido apaga el candil para no ser reconocido).

A9/B11. Los versos que aluden al aseo del caballero se relacionan con la ceremonia, de carácter ritual, de hospitalidad a los viajeros, ampliamente documentada en la novela artúrica (Esposito, 1982). En *El caballero del león* de Chrétien de Troyes encontramos una escena análoga:

"Incluso la hija del señor le servía y le demostraba grandes honores, tal como se debe hacer con un huésped notable: le quitó las armas y esto no fue nada, pues le lavó las manos, el cuello y el rostro." (Madrid, Alianza, 1988, trad. de Isabel de Riquer).

A20/ B21. El motivo de "cortar el vestido", "desgarrar el vestir" parece común a los romances referidos al adulterio (Confróntese N°XVIII, *La esposa infiel*).

\*\*\*\*\*

## **6. LA BUSQUEDA DE LA VIRGEN (á; a-o)**

**CGR-0228      RTAM- VII**

- 1      Jesucristo se ha perdido, la Virgen lo va a buscar;  
lo buscaba de huerto en huerto y de rosal en rosal;  
debajo de un rosal blanco vio un hortelanito estar:  
-Hortelanito, por Dios, dime la pura verdad,  
5      si a Jesús de Nazaret por acá ha visto pasar.  
-Sí, señora, que lo he visto antes del gallo cantar,  
con una cruz en su hombro que le hacía arrodillar,  
una corona de espinas que le hacía traspasar

y una sogá a la garganta que le hacía tropezar;  
10 entre judío y judío bien acompañado va.  
-Caminemos, Virgen pura, para el monte del Calvario  
que por presto que lleguemos ya lo habrán crucificado.  
Ya le remachan los pies y le clavarán sus manos,  
ya le tiran la lanzada en su divino costado.  
15 La sangre que derramaba está en cáliz sagrado;  
el hombre que la bebiera será bienaventurado;  
será el rey en este mundo y en el otro coronado.  
San Luis (Ochoa, 1971-72, 210-211)

Resumen de intriga: La virgen está buscando a Jesucristo y le pregunta a un hortelano si lo ha visto pasar. El hortelano le dice que ha pasado con la cruz, la corona y una sogá al cuello, rodeado de judíos. El hortelano propone ir al monte del Calvario donde lo habrán crucificado. Se describen los detalles de la crucifixión (clavos en pies y manos, lanzada en el costado y sangre derramada).

Documentación del tipo en Argentina: existen cinco (5) versiones documentadas en las siguientes obras: Carrizo, (1942, II, 334); Ochoa (1971-72, 210-211).

Dispersión geográfica: La Rioja (4); San Luis (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Este romance tiene variantes atípicas ya que se ha cruzado con otros poemas religiosos. Difiere en sus *incipit* y el desarrollo de motivos. Sigo a

Mercedes Díaz Roig (1990,76) en incluir bajo este título todos los textos que contienen la pregunta de la virgen inquiriendo por su hijo. Díaz Roig también señala que no se han incorporado a las versiones americanas léxico o giros del área, debido al carácter sacro del texto, afirmación que corrobora la fijación textual que se produce en el proceso de ritualización de un romance, ya señalado por Jesús Antonio Cid (1979). El romancero sacro continúa siendo una rama poco estudiada del romancero hispánico.

El tema de la virgen que busca a Jesús se relaciona con múltiples romancillos y villancicos referidos al Niño perdido. Los poemas del "Niño perdido" conforman un vasto *corpus* en la tradición argentina, que no fueron incorporados como tipo en este estudio porque su alto grado de variación, tanto en los motivos narrativos como en su estructura métrica, no permite encuadrarlo como un congénere de los romances aquí estudiados. Presento, a modo de ejemplo, dos versiones de este popular canto religioso:

San José y la Virgen y Santa Isabel,  
andan por las calles de Jerusalén,  
preguntando a todos del niño Jesús,  
Todos le responden que ha muerto en la cruz.  
Desde el cielo baja queriendo llorar,  
de ver a los hombres como pedernal.  
Jujuy (Carrizo, 1934, 139)

Nombre de Dios, comenzaremos,  
por aquel que tiene gracia;  
a ti te llaman gracioso  
y a mí me faltan las gracias.  
Si estás atento a lo que digo,  
cantaré las coplas del niño perdido.  
-Señora yo he visto un niño  
más hermoso que un sol bello,  
yo diré que tiene frío  
porque el niño andaba en cueros.



Pues, dile que *dentre*,  
se calentará,  
porque en esta tierra  
no hay caridad.  
*Dentró* el niño y se sentó,  
la mujer le preguntó:  
-Dime, niño, ¿de quién eres?  
¿de qué tierra y de qué pueblos?  
El niño le contestó:  
-Soy de lejas tierras,  
mi padre en el cielo,  
yo bajé a la tierra  
para padecer.  
-Hazle la cama a este niño,  
en la alcoba con primor.  
-No me la haga Usted, señora,  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací hasta que muera,  
hasta que muera ha de ser así.  
Santiago del Estero (Di Lullo, 1940, 246)

1-3. Los versos introductorios del poema ejemplifican la estructuración típica del discurso romancístico (encadenamiento de sustantivos)

4. La combinación de discurso directo e indirecto, y la alternancia de tiempos verbales otorgan agilidad al desarrollo de la intriga y contribuyen a la reactualización de hechos ampliamente conocidos por el auditorio.

13-14. Estos versos aportan un claro ejemplo del empleo de fórmulas de actualización épico-romancísticas en un tema religioso.

\*\*\*\*\*

**7. BLANCAFLOR Y FILOMENA (e-a + ó + i-a)**

**CGR- 0184    ARM- F-1    RTAM- VI**

- 1     Al fin la leona estaba entre la paz y la guerra;  
con sus dos hijas queridas, Blanca Flor y Filomena.  
Bajó un conde y las miró, con una de ellas se amaron,  
se casó con Blanca Flor y muere por Filomena.
- 5     Luego que se casó, a su tierra la llevó,  
y cumplidos los nueve meses, **a lo la**(sic) suegra volvió.  
Y sale la suegra entonces, con tanto goce y amor:  
-Hijito de mi vida, ¿cómo ha quedado Blanca Flor?  
-Enferma de parto queda y le manda a suplicar,  
10    se la empreste a Filomena, pa'que la vaya a cuidar.  
-Cómo pensás de llevarla, siendo tan tierna doncella?  
-Yo la llevaré señora, por ser prenda de mi honor;  
basta que sea mi cuñada, hermana de Blanca Flor.  
Ya luego que se vistió, a las ancas se la echó,  
15    y en la *mitá* del camino, los pechos le descubrió.  
-No descubras esos pechos, que son sombra de mi honor,  
basta que sea tu cuñada y hermana de Blanca Flor.  
Ya luego que la forzó la lengua se la cortó,  
pa' que no fuera a dar parte a su hermana Blanca Flor.
- 20    Iba pasando un pastor y por señas lo llamó:  
-Pastorcillo de mi vida, me ha de hacer este favor,  
de llevérmele esta carta a mi hermana Blanca Flor.  
Con la sangre de la lengua cuatro letras le escribió  
que prendiera a su marido, por alevoso y traidor.
- 25    Luego que leyó la carta que de susto ya murió,

antes le dio de comer carne de la criatura.  
-¿Qué carne es esta, mujer? ¿qué carne es esta tan tierna?  
-Es la carne del traidor que deshonró a Filomena.  
Dieron parte a la justicia, parte al obispo mayor,  
30 que prendiesen al marido, por alevoso y traidor.  
Luego que se *vido* preso, un tierno suspiro dio,  
se arrió junto a una puerta, doscientos pedazos dio.  
Por un grito que pegó, que **todo el mundo** (*sic*) se oyó,  
pidieron misericordia, diciendo que era temblor.  
La Rioja (Moya, 1941, I, 407-408)

Resumen de intriga: La leona /~la reina/ está con sus hijas Blanca Flor y Filomena. El conde /~Don Leonardo/ a pesar de haberse enamorado de Filomena, se casa con Blanca Flor y la lleva a sus tierras. Después de un tiempo el conde vuelve a la casa de su suegra a buscar a Filomena para que asista a su hermana en el parto. La madre duda en dársela, pero, como su yerno promete respetarla, finalmente accede con muchas recomendaciones /+Filomena presiente las malas intenciones de su cuñado/.

En el camino el conde fuerza a la doncella y le corta la lengua. Filomena pide auxilio a un pastor y envía una carta escrita con su sangre a su madre /~hermana/ acusando al cuñado y pidiendo justicia. Blanca Flor al leer la carta aborta /~muere/ /+le sirve al esposo la carne de su hijo/ y da parte a la justicia. El conde se suicida o es sentenciado a muerte.

Documentación del tipo en la Argentina: existen trece (13) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1933, 10-12); (1937, 364-365); Draghi Lucero (1938, 548); Moya (1941, I, 405-408); Viggiano Esain (1981, III, 90-92).

Dispersión geográfica: Córdoba (2); La Rioja (1); Salta (4); San Juan (2); San Luis (2); Tucumán (2).

Otros incipit:

Estaba la liona, estaba, entre la paz y la guerra

Estaba la reina, estaba, entre la paz y la guerra  
Entre la paz y la guerra, estaba la reina, estaba,

Otros títulos:

Estaba la liona, estaba,  
Estaba la reina, estaba  
Blanca Flor  
Ya bajó un pastor de vella

Contaminaciones:

El desarrollo de la última secuencia de una de las versiones de Salta pertenece a una canción carcelaria (Cf. Carrizo (1926, 115):

.....  
Con la sangre de su lengua a su madre le escribió;  
y dio parte a la justicia y al Inquisición Mayor,  
que prendan a Don Leonardo, por alevoso y traidor.  
Un jueves era por cierto, cayó León a la prisión,  
y cuando estuvo seguro se oyó campanas doblar,  
y entre los presos decían, ¿cuál será, cuál no será?  
De allá levanta León con mucha capacidad,  
-Ya me han leído la sentencia, ya me van a fusilar.  
Aguarde, señor verdugo, un favor *l'hi* merecer,  
que lo traigan a m'hijito, la bendición l'echaré.  
De mi mujer no hago acuerdo, diré que nunca he tenido,  
catorce años pa'los quince a verme nunca ha venido.

Carrizo (1933, 11)

Notas y comentarios

"Blanca Flor y Filomena" posee la estructura de romance cuento, muy difundida en la tradición oral moderna, pero ausente en la primera etapa de recolección romancística, seguramente debido a no ajustarse al gusto de los editores de la época. Menéndez Pidal (1953, I, 160) da por supuesta la antigüedad

del poema, a pesar de la ausencia de versiones y referencias indirectas.

El tema de este romance proviene del mito clásico del rey Tereo y Progne y Filomena. Conforman, junto con *Delgadina* (Nº XIII), *Silvana* y *Thamar* y *Amnón*, el grupo de romances de incesto, de ricas implicancias psicoanalíticas y antropológicas.

El **incesto** y la **antropofagia** presentes en este texto han suscitado estudios específicos (Gutiérrez Esteve, 1978 y Delpech, 1987). Delpech analiza las diferentes significaciones del tema del incesto en la literatura tradicional española, en relación con leyendas históricas de sustratos mítico-folklóricos greco-romanos, europeos (p.e. célticos) y con tradiciones específicas de España (p.e. los vínculos de la nobleza). Concluye que de la abundancia de este tema en la literatura tradicional no se puede inferir un comportamiento social, sino la presencia, muchas veces contradictoria, de múltiples tradiciones.

El tipo está ampliamente difundido en la tradición americana, según Díaz Roig (1990, 64) representado por 61 versiones. En Argentina contamos con interesantes versiones en las que perduran elementos de procedencia hispánica, como las menciones al "conde de Sevilla" y la "Inquisición", en convivencia con el "cóndor" que seduce a la niña y modalidades lingüísticas propias del área.

La rima es muy irregular en todas las versiones documentadas, primeros versos e-a, después -ó, i-a y libre.

3-4. La tragedia se origina en un error inicial: el novio pretende a Filomena y se le entrega a Blanca Flor, seguramente por respetar la ley de primogenitura.

4. Aparecen en las diferentes versiones anticipaciones del final trágico:

- el conde "se moría por Filomena";
- la madre duda en dejar ir a su hija;
- Filomena se viste de negro.

5-6. Las referencias al transcurso del tiempo y a los cambios de espacio están en relación con las jurisdicciones de cada personaje: la casa de la suegra, las tierras

del marido. En este sentido, la exogamia, está vista como una práctica que resulta perjudicial. La casa del marido está lejos, la esposa es siempre extranjera y mantiene sus lealtades hacia la madre y la hermana, no hacia su nueva familia (Delpech, 1987).

14. "Llevar la mujer en ancas" es un símbolo de posesión. estamos frente a una señal discursiva desatendida por los personajes pero no por los oyentes.

14/20. En una versión de Salta se destacan dos descripciones dinámicas, formulísticas, que tienden a la actualización de la acción:

"De allá se viste la niña, se la ponen en las ancas,  
en la mitad del camino, a fuerza la acometió"

.....

De allá salió un pastorcillo con la seña lo llamó,  
con la sengre de su lengua a su madre le escribió."  
(Carrizo, 1933, 10).

29. El final es moralizador en todas las versiones. A pesar de los diferentes desarrollos secuenciales, se lleva a cabo la justicia poética: muere quien ha actuado mal.

\*\*\*\*\*

**8. LAS SEÑAS DEL ESPOSO / CATALINA (é)**  
**CGR- 0160 ARM- I-3 RTAM- XXX**

A)

1 Estaba la Catalina a la sombra de verde laurel,

con los pies en la frescura, viendo las aguas correr.  
 En eso pasó un soldado, soldadito del Rey es.  
 -Soldadito, soldadito, ¿de qué guerra viene usted?  
 5 -De la guerra, señorita, de la guerra del infiel.  
 -¿No lo ha visto a mi marido, en la guerra alguna vez?  
 -Si lo he visto no me acuerdo déme usted las señas de él.  
 -Mi marido era alto y rubio, y de una habla muy cortés,  
 en la punta de su espada lleva un pañuelo bordés,  
 10 lo bordé cuando era niña, cuando niña lo bordé.  
 -Ese hombre que usted dice yo lo debo conocer,  
 en la mesa de los dados, lo ha matado un genovés,  
 por encargo me ha dejado, que me case con usted.  
 -No lo quiera Dios del cielo, ni la Reina Santa Inés;  
 15 siete años lo he esperado, otros siete esperaré,  
 si a los catorce no viene yo sé lo que debo hacer.  
 A mis dos hijos varones a la patria los daré.  
 Y a mis dos hijas mujeres de monjas las entraré.  
 Calla, calla Catalina, cállate infeliz mujer,  
 20 hablando con tu marido sin poderlo conocer.  
 Catamarca (Carrizo, 1926, 33)

B)

1 -Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés,  
 para España es mi partida, ¿qué encargo me hace usted?  
 -Que si lo ve a mi marido mis recuerdos me le dé.  
 -¿Qué señas tendrá señora, para poder conocer?  
 5 -Es alto, blanco y bizarro y al hablar es muy cortés.  
 -Por las señas que me ha dado su marido muerto es;  
 no lo mataron en guerra, que lo mató un genovés.  
 Todo el mundo lo ha llorado, generales y un marqués.  
 Y la que más lo ha llorado, fue la hija del genovés.  
 10 Por encargo me ha dejado, que me case con usted.  
 -Diez años lo he esperado, otros diez lo esperaré  
 y si a los veinte no viene, yo de monja me entraré.

A mis tres hijas que tengo, al convento las daré,  
para que recen al alma, del padre que les dio el ser.  
15 Al hijo varón que tengo, que vaya a servir al rey,  
que le sirva de vasallo y que muera por su ley.  
Con la plata que ha dejado un rosario compraré,  
todas las noches por su alma, un rosario rezaré.

.....  
20 -Calla, calla, Catalina, calla, calla, fiel mujer,  
hablando con tu marido, sin poderlo conocer.  
-Esta noche si Dios quiere, en tus brazos dormiré.

.....  
Catamarca (Carrizo, 1926, 34-35)

C)

1 Estaba Catalina, sentada bajo un laurel,  
poniendo los pies al fresco, y viendo el agua correr.  
Y de allí pasó un soldado y lo hizo detener.  
-Deténgase usted soldado, que una pregunta le haré:  
5 -¿No me ha visto a mi marido,.....  
que es un hombre alto y rubio, que es un hombre aragonés,  
En la punta de la espada, tiene una letra bordada,  
que yo cuando era niña, con mis manos la bordé.  
Tres veces tomé la pluma, tres veces tomé el papel,  
10 tres veces escribí su nombre, tres veces me desmayé.  
Siete años lo he esperado, siete años lo esperaré,  
si a los catorce no viene, yo de monja me entraré.  
A mis tres hijos varones, a la patria se los daré,  
a mis tres hijas mujeres, conmigo las llevaré.  
15 Ya se acabó la historia de esta infeliz mujer,  
que hablando con su marido, no lo pudo conocer.

Catamarca (Moya, 1941, I, 477)

D)

1 -¿Para dónde, caballero, para dónde aragonés?



- Para Francia, mi señora, ¿qué encargue me hace usted?  
 -Si lo viera a mi marido, mil memorias me le dé.  
 -Déme las señas, señora, pa' poderlo conocer.
- 5 - El es alto y es bizarro, y en hablar muy cortés.  
 En la copa del sombrero, lleva las armas del rey.  
 -Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,  
 En la guerra de los moros, lo mató Melquitadez;  
 y me dijo, si la viera, me casara con usted,
- 10 y le cuide sus hijitos, conforme los cuidaba él.  
 -Diez años lo he esperado, diez años lo esperaré.  
 Si a los diez años no viene, de monja yo me entraré.  
 Tres hijos varones tengo, a mi rey se los daré,  
 que le sirvan de vasallos y que mueran por la ley.
- 15 Aquí se acaba este verso, de esta honrada mujer,  
 que hablaba con su marido, sin poderlo conocer.  
 La Rioja (Carrizo, 1942, 5-7)

Resumen de intriga: La esposa sentada a la sombra de un laurel observa el movimiento de las aguas, cuando pasa un soldado que anuncia su partida y se ofrece para llevar recados. La dama pregunta por su esposo que ha ido a la guerra y el soldado pide señas para poder reconocerlo. La dama describe a su esposo como un mozo elegante y valiente, entonces el soldado le anuncia que ha muerto en una pelea /~en una batalla/, y le recomendó que se casara con ella y cuidara de su familia. La dama se niega, alude al tiempo que lo esperó y al que lo seguirá esperando; luego alude a cómo dispondrá de sus hijos y lo que hará con el dinero. El soldado anónimo se da a conocer como el esposo ausente. El narrador hace referencia a la desdicha de esta dama que no pudo reconocer a su esposo.

Documentación del tipo en Argentina: existen setenta y nueve (79) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 33-34); (1933, I, 5); (1934, 136); (1937, I, 355-358); (1942, II, 5-7); Draghi Lucero (1938, 3-4); Di Lullo (1940, 15-16); Moya (1941, I, 474-508); Terrera (1948, 349); Aretz (1950, 17); Viggiano Esaín (1981, 49-52); Orduna (*Incipit*, 1983, 197-200); Arovich (*Incipit*, 1987, 161-164).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (5) Catamarca (13); Córdoba (6); Chaco (3); Jujuy (2); La Rioja (7); Mendoza (3); Tucumán (13); Salta (7); San Juan (8); San Luis (3); Santa Fe (3); Santiago del Estero (6).

Otros incipit:

¿Para dónde caballero? para Francia voy pasando  
Una tarde Margarita, sentada sobre un césped  
Soldadito, soldadito, dónde viene usted?  
Catalina, buena niña, cuerpito de aragonés  
Marianita estaba sentadita a la orilla de un laurel  
Estaba la niña linda sentada al pie de un laurel  
Estaba la Isabelita sentada junto a un laurel  
Pobrecita Catalina sabe estimar su marido  
Catalina, rosa fina, lindo nombre de mujer  
Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés  
Dígame, buen caballero, ¿de la guerra viene usted?  
Sentadita Catalina, sentadita junto al mar  
Una Lina Catalina, rico nombre de Aragón  
Catalina está sentada, debajo de un gran laurel  
En una noche de luna, estando en el Paraguay  
Catalina de González, lindo cuerpo aragonés  
Una tarde Catalina sentada bajo un laurel  
Catalina, Catalina, ¡qué lindo nombre Aragonía!  
Soldadillo, soldadillo, ¿de dónde viene usted?  
Estando Isabel, sentada al pie de un laurel  
Marinerito de agua dulce y de chaqueta al revés

Otros títulos:

En busca del marido  
Estaba la Catalina  
Estaba la niña linda  
Catalina, Catalina

Una Lina Catalina  
Catalina, rosa fina  
Catalina está sentada  
Catalina  
Catalina y Aragón  
Canción de Margarita (Época de la guerra del Paraguay)  
Marianita  
Isabelita  
La aparición  
Romance de la época de la conquista de América  
La esposa fiel  
¿Para dónde caballero?

#### Contaminaciones:

Una versión de La Rioja documentada por Carrizo, incorpora una tirada de versos del romance de "La Esposa Infiel" (Nº XVIII). En el nivel discursivo no hallamos ningún tipo denexo que muestre la integración del motivo al poema, consideramos que la contaminación es anómala.

El comienzo interrogativo, ("¿Para dónde caballero, para dónde aragonés?"), parece contaminación de otro *incipit* interrogativo, el de *Aparición de la amada muerta* (Nº I).

#### Notas y comentarios:

El romance de **Las señas del Esposo** es el tipo más difundido en la tradición argentina. Díaz Roig (1990, 227) nos da cuenta de su origen tardío, ya que la primera documentación es de 1605; el poema procede de una balada francesa del siglo XV.

El tema del romance está relacionado con un motivo caro a la literatura universal desde *La Odisea*: el marido que regresa de la guerra y somete a su

esposa a pruebas de fidelidad antes de hacerse conocer (para los romances de tema odiseico, confróntese Menéndez Pidal, 1953, I, 318-319, II, 352-353; 1969, 1970, 1971-72, III, IV y V).

Ampliamente documentado en todo el país, circula con variantes de intriga, a pesar de que en todas las versiones se mantiene el motivo central del poema: el reencuentro de los esposos separados por la guerra, las pruebas de fidelidad y el reconocimiento final.

En el presente estudio se ha optado por el título "Las señas del esposo" para el tipo, frente al sugerido en el *CGR*, "La vuelta del marido", porque las fórmulas descriptivas de dichas señas aparecen en todas las versiones argentinas. Por lo tanto se ha considerado éste el motivo central del romance y no el regreso del esposo y posterior reconocimiento que en muchas versiones argentinas no se produce.

Las documentaciones melódicas del tipo resultan de especial interés dada la escasez de referencias musicales. Las recopilaciones de romance en nuestro país, al igual que en el resto del mundo, tienen, por lo menos hasta la década del 70 una gran carencia, si bien el romance se define como poesía cantada, las melodías que acompañan en cada caso la realización de las versiones objetivas no fueron consignadas. Actualmente la utilización de sistemas de grabación permite que se fije la música, aunque ésta permanece aún a la espera de un análisis detenido. En las documentaciones de este tipo contamos con transcripciones musicales de diferentes épocas (Aretz, 1950; Orduna, 1983).

A1-2. Si confrontamos todas las versiones publicadas, podremos observar que aparecen tres exordios:

a. El que comienza "Estaba la Catalina sentada bajo un laurel" tiene amplia difusión ya que comprende casi la totalidad de las versiones. El comienzo en que la dama, sentada en situación placentera, de descanso, interpela al caballero es frecuente en los romances. Confróntese con "La dama y el pastor", especialmente las versiones publicadas por Armistead (1978, III, 43-44), en que los *incipit* coinciden:

35A: La dama y el pastor (é)

Estábase la condesa asentada en su vergel;  
los pies tenía en la verdura [.....]  
Viva el amor, quien quiere tomar plazer!  
Viva el donzé!  
Por ahí pasó un caballero, mesurado y bien cortés.  
-Ven aquí, tú, caballero, [.....]  
.....

35B: La dama y el pastor (é)

Estábase la gentil Ana sentada en el al-laurel;  
un pie tiene en la verdura aguardando a tomar placer.  
Por ahí pasó un caballero, necio y de buen parecer.  
.....

b. En el segundo exordio el narrador se refiere a la pena de Catalina por la ausencia de su marido:

Pobrecita Catalina, sabe estimar su marido  
el rato que no le veía, no comía ni bebía.  
El pobrecito del marido para otras tierras se fue,  
a los siete años cumplidos, volvió a ver a su mujer.  
La Rioja (Moya, 1941, I, 485)

c. El tercer exordio tiene la particularidad de estar compuesto en prosa, diferenciado netamente del cuerpo del poema:

"Había una vez un Matrimonio que tenía tres hijos; un buen día el marido resuelve ir a España. Al cabo de seis años vuelve a buscar a su esposa y llamando a la puerta pide que le abra; ella se niega y él le dice:....." Santiago del Estero (Moya, 1941, I, 491).

La presencia de este exordio nos conduce a la reflexión sobre la génesis

del discurso romancístico y su posible transformación en cuento.

B2. En las referencias a la localización de la acción, (ya sea el lugar donde se produce el encuentro entre Catalina y el soldado, la partida del marido o las circunstancias de su muerte) observamos un lento proceso de tradicionalización.

En el exordio de una de las versiones la esposa se encuentra con el soldado, "En una noche de luna estando en el Paraguay" (Moya, I, 481) .

Se mencionan además distintas guerras y distintos protagonistas: Francia, España, el rey, los moros, los turcos, pero también Brasil, Paraguay, las guerras de la Independencia americana, se alternan en los versos del romance. Ciro Bayo (1913, 25) documenta en Bolivia una versión que alude a guerras coloniales: "Mi marido fue a la guerra con Don Cañete el Virrey".

Destacamos estas marcas espacio-temporales porque permiten apreciar las variantes que contribuyen a determinar una realización histórico- geográfica, en su fluir de tradicionalidad.

A4. En algunas versiones la esposa interpela directamente al soldado preguntando por su esposo, y en otras es el soldado quien pide recado, dando la oportunidad a la dama para que envíe saludos al marido ausente.

En una versión de San Juan documentada en la Encuesta de Folklore de 1921 (Moya, I, 496), aparece intercalada, después del pedido de recado del soldado, una estrofa lírica que no se relaciona con el desarrollo de la intriga, posiblemente contaminación con una canción de moda:

"Rema, rema marinero, que me gusta tu remar,  
hay muchachas como flores, ¿dónde vamos a parar?"

A8-10. La versión de Santiago del Estero publicada por Di Lullo cambia la rima -é por -á en las secuencias en que se detallan las señas del esposo.

El es blanco, rubio y alto, muy cortés en el hablar,  
y en la punta de la espada, lleva un pañuelo cabal,  
que yo misma, siendo niña, lo terminé de bordar.

Los versos que se refieren al bordado de la letra en varias versiones se repiten a modo de estribillo:

"Que yo misma, que yo misma,  
cuando niña la bordé" (Moya, I, 480).

En la variación de la rima se puede observar la movilidad del discurso formulístico.

Las últimas versiones documentadas (Orduna, 1983) incorporan a las señas del esposo la inscripción "San Andrés", que no aparece en las anteriores; evidentemente es una pequeña innovación, quizás por no entender el sentido de otras señas, de la tradición moderna. En el mismo sentido se cambia la palabra "señas" por "datos", también más moderna.

También debe destacarse la mención al caballo que monta el marido en la versión de Jujuy:

Mi marido es gentilhombre, gentilhombre y muy cortés  
monta un potro americano, más ligero que uno inglés,  
y en el arzón de la silla lleva las armas del rey.  
(Arovich, 1987)

A12. En las mayoría de las versiones el soldado trata de desacreditar al esposo, haciéndolo morir en una mesa de juego, y llorado por la hija del genovés. Estas fórmulas de menosprecio tienen una función específica en la economía del relato: tentar a la fiel esposa para que olvide sus votos, y valorizar la fuerte negativa posterior de la heroína (Bronzini, 1958).

A14. La fidelidad entre esposos, tema central del romance es estudiada por Díaz Roig (1979) en relación con las modificaciones operadas en las diferentes áreas del romancero panhispánico. También ha sido objeto de estudio el personaje de la esposa en relación con el protagonismo femenino en el romancero (Catarella, 1990).

C/D15. En estas versiones no se produce el reconocimiento de los esposos.

En el *post scriptum* aparecen varias denominaciones del género en el entorno en que circula: **verso, historia, compuesto, justos**.

A18. Una versión de Buenos Aires, (Moya, I, 475) se refiere a qué hará con sus tres hijas mujeres después de recibir la noticia de la muerte del esposo:

Y las tres hijas que tengo, ¿dónde las colocaré?  
La mayor de Doña Juana, la segunda en casa de Doña Inés,  
y la más chiquitita, con ella me quedaré,  
para que me peine y me lave, y me dé de comer,  
y me lleve de la mano a casa de Doña Inés...

Estos versos pueden confrontarse con el romance de *Blanca Flor y Filomena* (Nº VII), para ser analizados a la luz de los roles de las hijas menores en el romancero, en estructuras familiares de matriarcado.

\*\*\*\*\*

### 9. CONDE CLAROS Y LA PRINCESA (á)

CGR- 0366      ARM- B-11

- 1      A las once de la noche empezó el gallo a cantar,  
se levantó el Conde Claro, sobre su cama a pensar.  
Le pidió a su camarero, de vestir y de calzar,  
le sacó un rico vestido que no lo había en la ciudad,  
5      y su caballo rosillo que tenía de su montar;  
dijeron los que lo vieron sin faltar a la verdad,  
en la cincha y en el freno equivale a una ciudad.  
Saca su bestia y ensilla y se va al palacio real,



porque sabía que la reina se está por ir a bañar;  
 10 doscientas damas con ellas que la van a acompañar.  
 Tan poco que caminó con la reina se encontró;  
 clavó la rodilla en tierra y así la empezó a hablar:  
 -Diez años ha que padezco en este palacio real,  
 por ver si mi vida puede de tu hermosura gozar.  
 15 Iba pasando un cazador, que nunca solía pasar,  
 le hace señas con la mano y así lo empezó a llamar:  
 -Te voy a dar en oro y plata y la ciudad de Montalván,  
 una prima hermana tengo, con ella te has de casar;  
 las riquezas que ella tiene, mi lengua no puede hablar.  
 20 Los engaña el cazador, se va al palacio real:  
 -Buen día tengas, mi **Sara** (*sic*) Real Majestad,  
 aquí nuevas más amargas nadie te ha de contar.  
 La reina yendo a los baños con el conde fue a encontrar.  
 De ahí salió el rey, .....  
 25 aligerando los pasos, para donde el conde estaba:  
 -Aquí preso te dais, conde. -Aquí preso me tendrás,  
 que dichoso que había sido yo, me prenda su majestad.  
 Allá le dice la niña:.....  
 -No lo mate, mi padre, que con él me voy a casar.  
 30 que si usted no me hace el gusto, me voy a los montes a  
 enzarzar,  
 a morir de los rigores del más tirano animal.  
 Y así los casó el rey y lo agarró al cazador  
 y le cortó la cabeza, pa'que no vaya a contar  
 .....lo que tan a la vista está.

Catamarca (Moya, 1941, II, 23-24)

Resumen de intriga: El Conde Claros se despierta a media noche y pide que le preparen un rico vestido y que le ensillen su valioso caballo para ir al palacio. Se encuentra con la princesa cuando va a los baños con sus damas y le declara su amor. Un cazador es testigo de los hechos y el conde le ofrece regalos a cambio de

su silencio. El cazador de todos modos los delata ante el rey padre. El rey apresaa al conde, pero la niña intercede por él, ya que se van a casar. El rey los casa y hace matar al cazador.

Documentación del tipo en Argentina: existe una (1) versión publicada por Moya (1941, II, 23-24).

Dispersión geográfica: Catamarca (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos:

El conde Claro

Contaminaciones: No aparecen.

Notas y comentarios:

Romance de capital importancia para la historia de la fijación romancística, el poema aparece como iniciador de la sección de romances del *Cancionero General de 1511* compilado por Hernando del Castillo (Rodríguez Moñino, 1958), y vuelve a copiarse en reiteradas ocasiones en el transcurso del siglo, como objeto de glosas y *contrafacta* varias que indican su adecuación al gusto de la época (Menéndez Pidal, 1953, II, 43 y sgtes.).

La tradición textual del tipo y su comportamiento en la tradición oral moderna cuentan con recientes trabajos de Judith Seeger (1987-8;1990), en los que analiza el proceso de diversificación operado en la tradición moderna. Seeger señala la importancia del conjunto de baladas referidas al Conde Claros en la tradición escrita del siglo XVI, a partir del estudio de los cuatro romances tempranos que se refieren a las aventuras del conde: "Media noche era por filo" (extensa versión juglaresca, varias veces impresa y que ha dejado rastros en versiones orales contemporáneas), "A caza va el emperador", "A misa va el emperador", "Durmiendo está el Conde Claros".

Armistead (1978,I, 118) lo incluye entre los romances carolingios y denomina al tipo: *Conde Claros insomne*, contaminado en la tradición sefardita con *Conde Claros y el Emperador*.

Cabe señalar que la única versión del tipo documentada en el *Romancero General de León* se ha perdido; en la actualidad contamos con la reconstrucción provisoria que realiza Catalán (1991, I, p. ci); el título del tipo es "Conde Claros preso".

Destacamos la presencia de la versión argentina con apreciables marcas de contextualización, ya que es un tipo poco difundido en la tradición moderna.

2. En la tradición romancística, Don Claros es el hijo de Reinaldos de Montalbán. En un marco carolingio tradicional también hallamos ecos de los amores de Emma, la hija de Carlomagno con Eginardo, su secretario. Desvinculado de la intriga romancística, en la Argentina Don Claros aparece reiteradamente como protagonista de coplas folklóricas que acompañan danzas. Ciro Bayo realiza la siguiente descripción (1913, 46) y documenta una versión acriollada:

"Es un romance cantado, muy usual entre los guitarreros de los pagos pampeanos. Sirve para acompañar al gato, baile gauchesco en el que han venido a refundirse la huella, el cuando, el cielito, el pericón y otras danzas criollas ya en desuso. Los bailadores oyen quietos el principio de la relación y empiezan el trenzado a cada 'Huellita, huella' del cantador.

Don Claros con la infantita está bailando en palacio,  
él viste terno de seda, ella falda de brocado.

A cada paso de danza va diciendo el Conde Claros:

-A la Huellita, huella, dame la mano,  
como se dan la mano los escribanos.

A la huellita, huella, dame las manos,  
como se dan la mano los cortesanos.

A la huellita, huella, dame un abrazo...  
La infantita al oír esto furiosa se aparta a un lado.  
-A la huellita, huella, canta Don Claros,  
no hay mujer que no caiga, tarde o temprano.

Esta especie también está documentada por Furt (1923, I, 407-408) en Buenos Aires.

1-7. El insomnio es un elemento caracterizador de la visión cortesana del amor. También se relacionan con la ideología del amor cortés el desarrollo de la descripción del caballo y el ritual de vestición del caballero que se extiende al caballo.

9. Interceptar a la amada en el camino del baño es un motivo narrativo de extendida presencia en el romancero y en la épica castellana.

15-23. El cazador delator se convierte en una presencia obligada en el mundo cortés.

28-34. El romance termina con el castigo del cazador delator, permitiendo, de este modo, la reinstauración del orden cortés.

30-34. Los versos finales ofrecen giros lingüísticos que testimonian un proceso de tradicionalización operado en nuestro país:

que si usted **no me hace el gusto**, me voy a los montes a enzarzar,  
Y así los casó el rey y **lo agarró al cazador**  
y le cortó la cabeza, **pa'que no vaya a contar**  
..... lo que tan a la vista está.

\*\*\*\*\*

## 10. LA CONDESITA (á)

CGR- 0110 ARM- I-7

- 1 Al Conde Sol le nombraron por capitán general,  
la condesa, como era niña, se lo pasaba en llorar;  
acaban de ser casados y se tienen que apartar.  
-¿Cuántos días, cuántos meses piensas estar por allá?
- 5 -Deja los meses, condesa, por años debes contar,  
si a los tres años no vuelvo, viuda te puedes llamar.  
Pasan tres y pasan cuatro, pasan seis y pasan más,  
y el Conde Sol no volvía, ni nuevas tuyas fue a dar;  
los ojos de la condesa no dejaban de llorar.
- 10 Un día, estando en la mesa, su padre le habló así:  
-Deja el llanto mi condesa, nueva vida tomarás,  
condes y duques te piden, te debes, niña, casar.  
-En mi corazón tengo carta de que el conde vivo está,  
no lo quiera Dios del cielo que yo me vuelva a casar.
- 15 Dáme licencia, padre mío, para salirle a encontrar.  
-La licencia tiene, m'hija, y también mi bendición.  
Se retiró a su aposento, llora que llora no más;  
se quitó medias de seda de lana las fue a calzar,  
dejó zapatos de raso, los puso de cordobán,
- 20 un brial de seda verde, que valía una heredad,  
y encima del brial se puso, un hábito de sayal.  
..... sobre el hombro se echó,  
cogió el bordón en la mano y se fue a pelegriñar.  
Anduvo siete reinados, morería y cristiandad,
- 25 anduvo por mar y tierra, no pudo al conde encontrar.

Subió a un puerto, miró a un valle, y un castillo vio asomar,  
 -Si aquel castillo es de moros, allí me cautivarán,  
 mas, si es de buenos cristianos, ellos me han de ayudar.  
 Y bajando unos palmares gran majada fue a encontrar.

30 -Cabritero, cabritero, por la Santa Trinidad,  
 que me niegues la mentira y me digas la verdad,  
 ¿de quién llevas tantas vacas de misma marca y señal?  
 -Del Conde Sol son, señora, que en ese castillo está.  
 -Cabritero, cabritero, por la Santa Trinidad,  
 35 si es el Conde Sol tu amo, más te quiero preguntar:  
 ..... ¿cómo vives por acá?  
 .....  
 -..... ya están cociendo el pan,  
 muchas gentes convidadas de lejos llegando están.

40 -Cabritero, cabritero, por la Santa Trinidad,  
 por el camino más corto, me has de encaminar allá.  
 Tan larga jornada un día, en medio la hubo de andar;  
 Llegado al frente del castillo al Conde Sol fue a encontrar  
 y arriba vio estar la novia en un alto ventanal.

45 -Una limosna, mi conde, por Dios y su caridad.  
 -¡Oh! ¡Qué ojos de hechicera! ¡en mi vida los vi igual!  
 -Sí los has visto, Conde, si en Sevilla has estado.  
 Para tan gran señor, poca limosna es un real,  
 .....

50 yo pido un anillo de oro que en tu dedo chico está.  
 Abrióse de arriba abajo el hábito de sayal.  
 -¿No me conoces, buen conde? mira si conocerás  
 el brial de color verde que me distes al casar.  
 Al verla en aquel traje cayó el conde para atrás;  
 55 ni con agua, ni con vino, no le pueden recordar,  
 si no es con palabras dulces.....  
 -Malas mañas sacas, conde, no las podrás olvidar,  
 quien viendo a una buena moza luego la vas a abrazar.  
 ¡Malaya la majadera! ¿quién te trajo por acá?

60 -No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural,  
con ella vuelvo a mi tierra, adiós, señores, quedad,  
que los amores primeros son muy malos de olvidar.  
Quédese con Dios la moza, muy vestida y sin casar,  
que quien de lo ajeno viste, desnudo suele quedar.

Córdoba (Viggiano Esain, 1981, 57-59)

Resumen de intriga: El Conde es designado capitán general y se va a la guerra; queda sola la joven condesa con quien se acaba de casar. La condesa lo espera durante más de seis años y al no tener noticias de su esposo el padre le aconseja que se vuelva a casar. La condesa siente íntimamente que su marido está vivo y pide licencia al padre para salir a buscarlo, vestida de romera. Recorre distintos reinos, atraviesa mares y finalmente llega a un castillo en el que piensa pedir ayuda. Se encuentra con un pastor que cuida ganado y cuando le pregunta a quién pertenece el ganado, el pastor le responde que es del Conde Sol que se está por casar. Se presenta ante el conde que no la reconoce hasta que le muestra un bello vestido que había sido el regalo del casamiento. El conde se desmaya. La novia maldice a la forastera, pero cuando el conde se recupera decide volver con su esposa "natural" a su tierra.

Documentación del tipo en Argentina: existen dos (2) versiones publicadas en las siguientes obras: Moya (1941, II, 27) y Viggiano Esaín (1981, 57-59).

Dispersión geográfica: Córdoba (1), Catamarca (1).

Otros incipit:

Al pasar por un lugar me encontré con un pastor

Otros títulos:

El Conde Sol

Contaminaciones: No aparecen.

Notas y comentarios:

Este romance representa una variante del tema de la boda estorbada: casamiento- separación de los cónyuges, uno de los dos decide casarse de nuevo, aparece el otro y se produce la reconciliación (Díaz Mas, 1994, 290). El tema tiene amplio desarrollo en la baladística paneuropea (Armistead- Silverman, 1971; Graves, 1986) y en España se conecta con el romance juglaresco del Conde Dirlos.

Díaz Roig no lo incluye en *RTAM* porque documenta una sola versión de Argentina. En el presente estudio se registran dos versiones del tipo. La versión de Moya (recuerdo del propio autor porque la cantaba su madre) tiene carácter fragmentario. La situación es confusa, porque al final el pastor resulta ser el conde. Moya lo estudia junto con el romance de Don Claros de Montalván.

.....al pasar por un lugar  
me encontré con un pastor y le quise preguntar:  
-¿De quién es este rebaño con tanto perro y señal?  
-Son del señor don Alberto que ya se está por casar.  
-Toma, pastor, estos cuartos, y llévame donde está.  
-Eres el diablo, señora, y me vienes a tentar.  
-No soy el diablo, pastor, soy tu mujer natural,  
si no me caso contigo, de monja me meterán...  
(Moya, 1941, II, 27)

6. Verso formulístico que alude al pacto de fidelidad entre los esposos (confróntese N°VIII "Las señas del esposo").

18-23. Nuestra versión explicita que la condesa se viste de romera para salir a buscar a su esposo (bordón, bastón y sayal de penitente). El rico vestido permanece debajo de la ropa porque será la prenda de reconocimiento en el momento del reencuentro de los esposos.

32. "Marca y señal": en las versiones antiguas, señal indicaba la marca en la piel del animal, el sentido se perdió en nuestro país y por esa razón se duplica, marca y



señal, con idéntico significado.

43. Verso formulístico.

48. Al quejarse por la parca limosna la condesa está anticipando que conoce al conde, recordando lo generoso que solía ser en el pasado.

57. Recriminación de carácter formulístico empleada también por Rodrigo hacia su padre en el romance de *Las quejas de Jimena* (Díaz Mas, 1994, 94-96).

60-64. Los versos finales restituyen la justicia poética, reforzada, además, por una sentencia tradicional.

\*\*\*\*\*

**11. LA DAMA Y EL PASTOR (polias.)**  
**CGR- 0191      ARM- Q-5      RTAM- XI**

A)

1      Sale el pastor un día deleitando su ganado,  
         sale una dama y le dice: -De ti ya me he enamorado.  
         Contesta el pastor y dice: -No se me da un cuidado.  
         -Mucho te quiero pastor y la verdad te confieso,  
5      pero más te había querer si fueras algo travieso.  
         Contesta el pastor y dice: -Dale a otro perro ese hueso.  
         Mucho te quiero pastor y te ofrezco anillo y mil,  
         pero más te había querer si te quedas a dormir.  
         Contesta el pastor y dice: -Ahora es cuando *mi dir*.

- 10 -Permita el cielo tirano, y mi maldición te alcance,  
que al dar agua a tu ganado toda se te desparrame.  
Contesta el pastor y dice: -El buey solo bien se lame.  
-Mira estas piernas, pastor, mira este jazmín dorado,  
todo ha sido para vos si ambos los dos nos gozamos.
- 15 Contesta el pastor y dice: -Es cosa que no he pensado.  
-*Pucha* con este pastor, tan duro para querer  
tanto que ti he enamorado no te he podido vencer.  
Contesta el pastor y dice: -En mí pueden aprender.  
-Vení para acá, pastor, te quiero hacer un pedido,
- 20 que no divulgues a nadie del desprecio que he tenido.  
Contesta el pastor y dice: -¿Eso es lo que habías querido?  
-Permita la reina del cielo que cuando vais a lavar,  
el agua se te vuelva sangre y el jabón un pedernal.

Catamarca (Moya, 1941, II, 78-79)

B)

- 1 Andaba el pastor un día deleitando a su ganado  
sale un *tienta* y le dice: -De ti vengo enamorado.  
Responde el pastor y dice: -No te tengo ni un cuidado.  
-¿Dónde has andado, pastor, que hasta aquí te hais librado
- 5 de las muchas tentaciones que ya te habréis *incontrado*?  
Responde el pastor y dice: -De mí no tengáis cuidado.  
-Mucho te quiero pastor y mi amor te lo confieso;  
pero mi gusto sería si fuerais algo travieso.  
Responde el pastor y dice: -A otro perro ese *güeso*.
- 10 -Mira estas piernas, pastor, que buscan toda mirada,  
ay!, si *jueras* más travieso, yo estos tesoros te daba.  
Responde el pastor y dice: -Son cenizas de la nada.

Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 181)

Resumen de la intriga: Un pastor contempla su ganado cuando aparece una dama que intenta seducirlo. La dama le ofrece distintos bienes que el pastor rechaza

sucesivamente. Finalmente la dama lo maldice y le pide que no divulgue lo sucedido.

Documentación del tipo en Argentina: existen veinticuatro (24) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1933, I, 13- 14); (1934, 137); (1937, I, 366); (1942, II, 10- 12); Draghi Lucero (1938, 181); Di Lullo (1940, 4); Moya (1941, II, 76- 83); Viggiano Esaín (1981, 102- 103).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1) Catamarca (5); Córdoba (2); Jujuy (1); La Rioja (6); Mendoza (1); Tucumán (2); Salta (5); Santiago del Estero (1).

Otros incipit:

Estaba el pastor un día deleitando en su ganado  
Mira pastor que te quiero, yo misma te lo confieso  
Estando pastor un día meditando en su ganado  
Allá salió el pastor un día deleitando su ganado

Otros títulos:

Estaba el pastor un día  
Andaba pastor un día  
El pastor y el diablo en figura de dama

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

El primer romance documentado en 1421 por el estudiante mallorquí Jaume de Olesa, en una versión que denota ya un evidente proceso de oralidad (Levi, 1927), ha llegado hasta la tradición moderna con marcas contextuales que evidencian su traspaso temporal y espacial. De mediana difusión en América, en la Argentina contamos con 24 versiones cuyas variantes lexicales y morfológicas evidencian una paulatina "criollización".

La intriga que actualizan las versiones argentinas es muy simple:

a) encuentro de la dama y el pastor;

- b) sucesión de requiebros- rechazos;
- c) rechazo final.

El carácter modular de preguntas y respuestas de la secuencia b hace que el discurso se extienda o reduzca, sin variar sustancialmente el avance de la acción.

Esta estructura también determina el cambio de rima cada seis o doce versos. Debido a su poliasonancia algunos colectores lo copian en estrofas de seis versos que corresponden, además, a unidades de sentido: cada estrofa contiene un requiebro de la dama y la respuesta desdeñosa del pastor.

1. El texto ofrece modelos y antimodelos literarios. La dama, representa un orden social superior, pero también proclive a la corrupción; el pastor, buen salvaje, pero también rústico tonto que deja pasar los ofrecimientos de la dama. *Pastourelles*, serranas, rústicos, amor- sexo- diablo, se entretajan en nuestro texto. Véanse las interpretaciones psicoanalíticas propuestas por Di Stefano (1993, 144-147).

B 2. En varias versiones hay índices de que la dama que intenta seducir al pastor representa las tentaciones del diablo. Esto se hace explícito en la versión mendocina que transcribimos, en la que el mismo diablo se dirige al pastor: "Sale un 'tienta' y le dice" (Draghi Lucero, 1938, 181), ('tienta': tentador, diablo).

La referencia posterior a:

"Dónde has andado, Pastor, que hasta aquí te hais librado de las muchas tentaciones que ya te habréis incontrado?",

y el hemistiquio final que llama a todos los ofrecimientos de la dama-diablo "cenizas de la nada", convierten a esta versión en la más alegórica del *corpus*.

\*\*\*\*\*

**12. DON BUESO Y SU HERMANA**  
**(í-a; hexasílabo y octosílabo).**  
**CGR- 0169    ARM- H-3    RTAM- XV**

A)

1        Un treinta y uno de mayo salí por la morería  
          y oí cantar una mora al pie de una fuente fría.  
          ¿Qué hacés ahí mora linda, qué hacés ahí mora bella?  
          deja beber mi caballo desta fuente cristalina.

5        -No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva.  
          Me cautivaron los moros en la guerra de Melilla.  
          -Si quieres venir a España, conmigo te llevaría.  
          -Y estos pañuelos que llevo, ¿dónde yo los dejaría?  
          -Los de grana y los de oro para mi madre serían,  
10        y los que no valen nada, por la corriente se irían.  
          Al llegar a la montaña la morita suspiró.  
          -¿Por qué suspiras, mi vida, por qué suspiras mi amor?  
          -Suspiro porque suspiro, ¿por qué no he de suspirar?  
          ..... aquí era donde vivía

15        con padre, madre, hermano, y Don Bueso en compañía.  
          -Abridme las puertas, madre, ventanas y galerías.  
          Aquí os traigo el tesoro que llorabais noche y día.  
                  Buenos Aires (Orduna, 1990, 139- 140)

B)

1        Camina Don Bueno mañanita fría,  
          buscando cariños que no los tenía;  
          a tierra de moros va a buscar la niña.  
          Una halló lavando en la fuente fría:

5        Sal de aquí, la mora, hija de judía,  
          deja a mi caballo beber agua limpia.  
          -Reviente el caballo y el que en él venía,

que yo no soy mora, hija de judía;  
soy una cristiana bautizada en pila.

10 Siete años ha que aquí estoy cautiva  
lavando los paños del rey de Sevilla.

Buenos Aires (Moya, 1941, II, 173)

Resumen de intriga: Un caballero pasea por tierra de moros cuando se encuentra con una doncella, a la que cree mora, lavando en una fuente y le pide que deje beber a su caballo. La doncella, airada, le contesta que no es mora sino una cristiana cautiva. El caballero la invita a que lo acompañe a sus tierras. Cuando se acercan a las posesiones del caballero la doncella reconoce el lugar donde transcurrió su infancia. El caballero se da cuenta de que es su hermana perdida y la conduce hasta su madre.

Documentación del tipo en Argentina: existen cuatro (4) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 33-34); Moya (1941, II, 173-174); Orduna (*Incipit*, 1990, 139- 140).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (4)

Otros incipit:

Una tarde de torneo salí por la morería  
Salió una mañana, mañanita fría

Otros títulos:

Los dos hermanos

Contaminaciones: No aparecen.

Notas y comentarios:

El tema del joven que sale en busca de amores y regresa con su hermana perdida tiene especial tratamiento en este romance. No poseemos versiones antiguas del poema, aunque su estilo denota un largo camino de tradicionalidad. Orduna (1976, 121) cita una mención de Juan Alvarez de Gato de c.1455: "Por lindas canciones nuevas /me dieron/ los romances de Don Bueso". Menéndez Pidal (1953, cap. V, 171- 172, cap. IX, par. 2- 4 -6, cap. XX, par. 19) afirma que el romance deriva del poema germánico "Kudrum" (s. XIII) y permaneció en España desde el siglo XIV hasta nuestros días, señala haber recogido versiones del romance en Santiago, Cuba, en 1937. Menéndez Pelayo (1945, t.IX, 190- 192) documenta dos versiones tradicionales de Asturias. Díaz Roig incluye el tipo en el *RTAM* con el nombre *La hermana cautiva* (NºXV).

En nuestro país se han documentado cuatro versiones de este romance: dos octosilábicas y dos hexasilábicas fragmentarias, modalidad métrica considerada más antigua por Menéndez Pidal (1953, IX, par. 6). En la tradición argentina, las versiones octosilábicas y hexasilábicas difieren también en particularidades de su enunciado:

Versiones octosilábicas	Versiones hexasilábicas
narración en 1ª persona	narración en 3ª persona
diálogo galante	diálogo agresivo
alusión al viaje y reconocimiento final	mención a la situación de servidumbre de la niña

A pesar de las diferencias señaladas los elementos fundamentales de la intriga se

repiten aunque desarrollados en fórmulas discursivas distintas:

\*salida del caballero con su caballo;

\*encuentro con la niña al borde de la fuente;

\*la supuesta mora da a conocer su identidad de cristiana.

Vilma Arovich de Bogado (1985?, 15-16) documenta dos versiones sefarditas de este romance. Transcribimos la versión completa:

Apártate mora linda (Don Bueso)

..... -Apártate mora linda,

deja beber mi caballo, desta agua cristalina.

-No soy mora, soy cristiana, soy de la España venida,  
me cautivaron los moros, el día de Pascua linda.

..... -Decíme la mora linda,

si querés venir conmigo junto a mi caballería.

..... -¿En qué llevaría mi ropa?

-Las mejores llevarías, las peores dejarías.

-Decíme tú, el caballero, mi honra, ¿en qué llevaría?

-Yo te juro por mi espada, que en mi pecho la llevaba,  
hasta que no seas mía no te tocaría.

En medio de los montes la mora llora y suspira:

-¿Por qué lloras, mora bella? ¿por qué lloras, mora linda?

Recuerdo de aquellos tiempos, mi padre a cazar salía  
en compañía de mi hermano Alejandro.

-Oh! ¿Qué oigo, Virgen Santa? ¿Qué oigo, Santa Lucía?

¡En vez de traer esposa, traigo una hermana mía!

Abrid puertas y ventanas, que aquí traigo a la cautiva

..... por la que llorábamos noche y día!

Y en vez de traer esposa, traigo una hermana mía.

(Resistencia, versión A)

La versión sefardita conserva los dos rasgos principales del tipo: el encuentro entre el caballero y la mora y el posterior reconocimiento de los hermanos. En ambas versiones el caballero es llamado Alejandro (semejanza con



el Alejo del "Poema del Kudrum") y hay menciones concretas a la honra que fundamentan las dudas de la doncella en acompañar al caballero; alusiones ausentes en las versiones tratadas antes.

Según Arovich de Bogado estas versiones son tardías, posteriores al proceso de descristianización que prohibía mencionar elementos del ritual católico. Quizás llegaron a Marruecos en el siglo XIX y de allí pasaron a nuestras tierras.

A2/ B4. El encuentro con la enamorada (en este caso, resulta la hermana) que está lavando ricos paños en la fuente tiene carácter formulístico, presente en los romances y la lírica tradicional.

A3. En el plano discursivo debe señalarse la presencia de fórmulas de reiteración e invocaciones:

-Quítate de ahí mora bella, quítate de ahí, mora linda  
-¡Válgame el Dios del cielo! (Bayo, 1913, 33-34).

B6. Versión moderna en la que se hace referencia a la guerra de Melilla, comunicada por la Sra. Adela López Ferro, cree haberla aprendido de su madre leonesa, pero en La Coruña la cantaba al jugar con otras niñas.

A16. El final revela implícitamente que se produjo el reconocimiento por parte de Don Bueso.

\*\*\*\*\*

### **13. LA NIÑA REQUERIDA POR EL PADRE /DELGADINA** **(a-a; a-a + i-a)**

A)

- 1      Tres hijas tenía un rey, y las tres eran bien doradas  
y la menorcita de ellas, Delgadina se llamaba.  
-Delgadina, buena hija, ¿me sirves de enamorada?;  
que serás reina del Castillo, madrastra de tus hermanas.
- 5      -No lo permita mi Dios, ni la Virgen soberana,  
que estando mi madre viva te sirva de enamorada.  
-Con cinco meses de cárcel, Delgadina está encerrada.  
No me le den de comer, ni tampoco una sed de agua.  
Ya se fue Delgadina, tan triste y desconsolada,
- 10     de la sala a la ventana donde su hermana se hallaba.  
-Hermanita de mi vida, pásame una sed de agua,  
que el corazón traigo seco y la vida se me acaba.  
-Hermanita de mi vida, tampoco te lo negara,  
pero si mi padre sabe, yo seré la castigada.
- 15     Ya se fue la Delgadina, tan triste y desconsolada,  
de la sala a la ventana, donde la segunda estaba.  
-Hermanita de mi vida, pásame una sed de agua,  
que el corazón traigo seco y la vida se me acaba.  
-Hermanita de mi vida, tampoco te lo negara,
- 20     pero si mi padre sabe, yo seré la castigada.  
Ya se fue la Delgadina, tan triste y desconsolada,  
de la sala a la ventana, donde su madre se hallaba.  
-Madrecita de mi vida, pásame una sed de agua,  
que el corazón tengo seco y la vida se me acaba.
- 25     -Delgadina, buena hija, tampoco te lo negara,  
pero si tu padre sabe, yo seré la castigada.  
Ya se fue la Delgadina, tan triste y desconsolada,  
de la sala a la ventana, donde su padre se hallaba.  
-Padrecito de mi vida, pásame un poquito de agua,
- 30     que el corazón traigo seco y la vida se me acaba.

-¡Alto, alto, Caballero! que Delgadina pide agua.  
Antes que la jarra llegue, Delgadina ya se acaba.  
-Padrecito de mi vida, ya me voy para los cielos,  
y usted quedará penando, en los profundos infiernos.

San Juan (Díaz- Gallardo, 1939, 373-4)

B)

1 El rey tiene tres hijas, y las tres eran doradas.  
La menorcita de ellas, Delgadina se llamaba.  
-Delgadina, hija mía, sírveme de enamorada;  
serás reina de Castilla, madrastra de tus hermanas.  
5 -No permita el cielo santo, ni mi Madre del Rosario  
que estando mi madre viva le sirva de enamorada.  
Ya enojado el rey, que al campo la botaran,  
ordenaba a sus vasallos y también les encargaba  
no le den un jarro de agua, ni que bocado probara.  
10 Al campo la botaron a que muriera o padeciera.  
Cumplidos los siete meses, a casa de sus padres llega.  
Se llega a una ventana, sus hermanas se encontraban.  
-Hermanitas de mi vida, dénme un jarro con agua,  
que el corazón traigo seco y se me arranca el alma.  
15 -Quita, quita, Delgadina, Delgadina mal hermana,  
que si tu padre sabe, a bocados te tragaba.  
Se llega a otra ventana, con la mamita encontró,  
sentada en silla adornada, tejiendo trenzas doradas.  
-Madrecita de mi vida, alcánceme un jarro con agua,  
20 que el corazón traigo seco y se me arranca el alma.  
-Quita, quita, Delgadina, Delgadina, mal hija mía,  
que si tu padre sabe, a bocados te comería.  
Se llega a otra ventana, con el *tatita* se encontró,  
Alzó la cabeza el Rey, de verla se enamoró.  
25 -Delgadina, hija mía, sírveme de enamorada;

serás reina de Castilla, madrastra de tus hermanas.  
 -Sí le serviré, mi padre, si me alcanza un jarro de agua,  
 el corazón traigo seco y se me arranca el alma.  
 -¡Altos, altos, caballeros, la Delgadina pide agua!  
 30 Mas cuando el jarro llegaba, Delgadina agonizaba.  
 Aquí se acaba este verso, de Delgadina del cielo,  
 ella fue a gozar de Dios y su padre a los infiernos.  
 La Rioja (Moya, 1941, I, 429-430)

C)

1 Un estanciero tenía, tres hijas como la malva.  
 A la menor y más buena, Delgadita la apodaban.  
 Un día tomando mate, debajo de un sauce andaban  
 Delgadita ceba el mate, y a su padre se lo alcanza.  
 5 Cuando llega junto a él le soba las carnes blancas,  
 y le dice, -Delgadita, te quiero para la cama.  
 Delgadita, que es decente, se encocora y se le aparta.  
 -Guarde respeto a su hija, que es lo que al padre le cuadra;  
 no haga lo que el chivo negro que está manchando su casta.  
 10 Se puso a llamar a gritos a un peón de su confianza.  
 -Mirá, Santos, me encerrás en un cuarto a esta muchacha,  
 que duerma entre jergas viejas, piojos y agarrapatas.  
 Le buscás charque salado pa'que se llene la panza,  
 pa'que se la lleve el diablo le das jugo de biznaga.  
 15 Un día la Delgadita se asomó por la ventana,  
 y vio debajo del sauce al padre y a las hermanas.  
 -Hermanas, me estoy muriendo, sin un poquito de agua.  
 Mi padre vaya hasta el pozo y lléneme un jarro de agua,  
 que tengo el corazón seco, y abatida y seca el alma.  
 20 -Salíte, yegua maldita, salíte, yegua malvada,  
 que no entrastes en razones cuando tu padre te amaba.  
 El peón Santos, que era bueno, mazamorra le alcanzaba.  
 Hizo un agujero en el techo y le obsequió un balde de agua.

- Satisfecha Delgadita se asomó por la ventana.
- 25 Iban llegando los indios y a su padre lanceaban.  
Sobre potros se llevaron cautivas a las hermanas.  
El peón Santos del pueblo, en el rosillo llegaba.  
Se hincó y le rezó un bendito, al ver tamaña matanza.  
Después sacó a Delgadita y se acabó la desgracia.
- 30 Con su amor y su persona lo hizo dueño de la estancia.  
Buenos Aires (Carpena, 1945, 696-698)

Resumen de la intriga: Un rey /~estanciero/ tenía tres hijas e intenta seducir a la menor, Delgadina. La niña se niega y el padre la castiga encerrándola /~arrojándola al campo/, sin comida ni agua. La niña pide ayuda a sus hermanos y a su madre que se la niegan por temor /~la madre desobedece al padre y la ayuda/. Delgadina pide ayuda a su padre quien le recuerda sus requerimientos, entonces consiente /~no consiente/. En el momento en que el rey levanta el castigo la niña muere y asciende a los cielos convertida en mártir.  
/~Un peón de la estancia ayuda a la niña. El padre y las hermanas son víctimas de un malón. El peón y Delgadita se casan y viven en la estancia/.

Documentación del tipo en Argentina: existen veinticuatro (24) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 28-30); Carrizo (1926, 35-36); (1933, I, 7); (1937, I, 362-364); (1942, II, 8-10); Draghi Lucero (1938, 6); Menéndez Pidal (1939, 42); Díaz Gallardo (1939, 373-374); Moya (1941, I, 429-437); Carpena (1945, 696-698); Viggiano Esaín (1981, 67-68).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (4) Catamarca (3); Córdoba (2); Jujuy (1); La Rioja (4); Mendoza (2); Tucumán (4); Salta (1); San Juan (1); Santa Fe (1); Santiago del Estero (1).

Otros incipit

Un rey tenía tres hijas, más hermosas que la plata  
Atención pido, señores, lo que les voy a contar,  
dicen que había un rey que se metía enamorar

Tres hijas tiene el rey moro más bonitas que la plata

#### Otros títulos

Delgadina

Un rey tiene tres hijas

La Delgadina

Tres hijas tiene el rey moro (canto)

Romance de Delgadina

Romance de Delgadita

#### Contaminaciones:

Una versión de Santa Fe evidencia contaminación con el romance del Martirio de Santa Catalina (Nº XXXIV).

- 1 Un rey moro tenía tres hijas más bonitas que la plata,  
la más chiquita de todas Delgadina se llamaba.  
Una cautiva cristiana la convirtió una pascua.  
Sabedor el rey su padre, al momento la llamaba  
5 y la niña obediente a sus pies se arrodillaba.  
-Hija infiel ya no te quiero y al tormento te someto;  
que la encierren al instante en un cuarto muy estrecho,  
y si pide de comer, dénde de perros desechos,  
y si pide de beber, plomo fundido hirviendo.  
10 Al tercer día la niña su alma volaba al cielo  
y los ángeles alados gozosos la recibieron.

Santa Fe (Moya, 1941, I, 436)

#### Notas y comentarios

Según Menéndez Pelayo no es un romance muy antiguo. Debido a su tema se cruza a veces con otro romance de incesto, el de *Silvana*, en el que la proposición incestuosa del padre determina la resurrección de la madre y la

muerte del culpable. A este romance se refiere seguramente Don Francisco Manuel de Melo en su Farsa del Fidalgo Aprendiz (Obras métricas, León de Francia, 1665, p. 247): "Paseábase Silvana por un corredor un día". Díaz Roig (1990, 109) lo cita como el romance más difundido de la tradición moderna. Presentamos en la Parte Tercera del presente estudio una propuesta para el análisis del tipo.

C. La versión que ofrece Elías Carpena recogida en un bañado de Floresta ofrece demasiadas modificaciones con respecto a las restantes documentaciones contemporáneas de la zona. Esta versión parece haberse acriollado muy rápidamente; el reemplazo mecánico del léxico y la inclusión de elementos propios del contexto histórico- geográfico es tan pronunciado que hace desconfiar de que se haya producido una tradicionalización genuina. Posiblemente esta versión es obra de un poeta regional que llevó a cabo la "traducción" de códigos.

A/B/C3. Ciro Bayo documenta una versión en la que se produce el cambio de "enamorada" por "mandada"; según el recolector dicho cambio desvirtúa la esencia del romance, pues hace de la niña una desobediente en vez de una mártir. No conforme con esta interpretación he rastreado las distintas acepciones del verbo **mandar** en América y hallé: **Mandar**: 3. Cuba. Propasarse con una persona, faltarle el respeto. (*Diccionario de Americanismos*, Augusto Malaret, Buenos Aires, Emece, 1946, p.533). Considerando este sentido, no se modificaría la coherencia interna del relato.

Paralelamente es posible observar en las versiones, índices de contextualización mucho más sutiles. La denominación de los espacios (castillo, palacio, casa, estancia); padre y madre que se alternan con "mamita y tatita".

A5. Muy difundida la invocación a Dios y la Virgen, pidiendo protección.

A8/B7/C11. Cabe señalar el empleo de fórmulas alternativas en los castigos que se aplican a la niña:

Si pidiera (~cuando pida) de comer le dan la carne salada  
(~de perro) (~délen agua (~pasto con cebada)  
y si pide (~cuando pida) de beber le dan agua envenenada

(~apostemada de retama/ ~una esponja mojada)

/~Que no se te dé un bocado (~no me le den de comer/ ~ni un bocado de comida)  
ni tampoco una sed de agua (~no le den un trago de agua)

/+Y si pide de dormir déngle la manta mojada (~el piso por cama) /~Y en lecho de  
una piedra descanse su carne mala/

A8. "Una sed de agua": frase figurativa y familiar que designa una cosa menguada, escasisima; usada principalmente en la frase: "no dar a uno una sed de agua" (Dicc. de la Real Academia Española).

A10. Importancia de la caracterización de los personajes, se los muestra actuando, vistos en el espacio exterior, construido desde la ventana de Delgadina.

A11. Los pedidos de ayuda tienen la misma fórmula en cada versión, ya se dirijan a la madre, hermanas, hermanos o padre. La ayuda se niega por miedo al castigo del padre o por estar de acuerdo con castigar la desobediencia de la niña, más allá de valoraciones de índole moral. Las fórmulas alternativas de pedido de ayuda indican el estado desesperante de la niña. En relación con la alternancia de parlamentos, una versión de Mendoza (Moya, I, 433- 435) tiene indicaciones de representación y se especifica la participación de cada personaje.

B. La versión de La Rioja que transcribimos cambia el castigo del encierro por echar a la niña al campo, resaltando la importancia que adquiere la presencia del desierto en la literatura culta y tradicional argentina.

B31. Una versión de La Rioja concluye con un parlamento de despedida de la niña y un pedido de oración, característico del Velorio del Angelito (caso de contaminación con otras especies):

Madrecita de mi vida hechame la bendición,  
ya se va su hija querida, nacida e su corazón.  
Yo le agradezco mi madre por la leche que me hadado,  
por los primeros dolores y la sangre derramada.  
Hoy día se habrá cumplido el día e mi sepultura.  
Madrecita de mi vida, ya es basta de llorar,



no me mojes las alitas no voy a poder volar.  
Padrecito de mi vida ya me voy para los cielos  
Usted se quedará arder en los profundos infiernos.  
Reciba Usted señor X  
tengaló por devoción  
de la pobre Delgadina  
de rezarle una oración. (Moya,I, 433)

Trapero (1992, 127-145) menciona el hecho de que en Canarias se cantan romances en los Velorios de Angelito, documentando de este modo la presencia de la misma costumbre en España.

\*\*\*\*\*

#### **14. FRAY DIEGO (-ó; hexasilábico)**

##### **ARM- Q7**

- 1 Estaba fray Diego sentadito al sol,  
los hábitos rotos, mostrando el cordón.  
Pasó el ama priora por el corredor:  
-¿Qué es eso, fray Diego? -¿qué es eso?, ¡por Dios!
- 5 -No se asusten niñas, que soy cazador,  
yo mato a las monjas y a las que no son,  
y esta es la bolsa de la munición,  
y esta es la escopeta con que cazo yo.  
Buenos Aires (Moya, 1941, II, 275-276)

Resumen de intriga: Fray Diego está sentado con los hábitos rotos y mostrando "el cordón". Las monjas pasan por allí, se horrorizan de lo que ven y Fray Diego les explica que él es cazador y esas son sus "armas".

Documentación del tipo en Argentina: existen cuatro (4) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1937, I, 394); Moya (1941, II, 275-276).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1); Entre Ríos (1); Santa Fe (1), Tucumán

(1).

Otros incipit:

Estaba san Diego sentadito al sol

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Romancillo hexasilábico de escasa difusión en nuestro país. No aparece incluido en las grandes colecciones ni en las clasificaciones, a excepción del *Catálogo* de Armistead (1978, II, 157-158), donde se documentan cuatro versiones judeo-españolas, que comparten con las nuestras el carácter picaresco pero que desarrollan una intriga más completa cuyo resumen transcribimos:

Fray Diego (Pai Pero) está sentado al sol. Tiene fuera "el cordón". Las damas (monjas) le están mirando desde el corredor. Le preguntan qué es. "Es la escopeta con que cazo yo". Las damas lo instan a que suba. Fray Pedro contesta que son muchas. Quiera o no insisten en que suba. Deja embarazadas a las ciento veinte damas. La cocinera se queja: se ha olvidado de ella. A los nueve meses, las damas tienen niñas; la cocinera un varón.

Las versiones sefarditas desarrollan la intriga, explicando el significado de las palabras equívocas que en las versiones argentinas queda sin descifrar. El romance adquiere la forma de un diálogo con significantes metaforizados que adquieren un significado picaresco. Este romancillo presenta interés porque se critica la conducta del clero, ausente por lo general en los romances.

\*\*\*\*\*

**15. DON GATO (a-o)**  
**CGR- 0144      ARM- W1      RTAM- XIII**

A)

1      Estaba el señor don Gato,  
estaba el señor don Gato, en silla de oro sentado,  
miau, miau, murrumiau, en silla de oro sentado,\*  
calzando medias de seda y zapatitos dorados,  
cuando llegó la noticia que había de ser casado,  
con una gatita blanca, hija de un gato dorado.  
5      El gato, con la alegría, subió a bailar al tejado,  
mas, con un palo le dieron y rodando vino abajo.  
Se rompió cuatro costillas y la puntita del rabo.  
Llamaron a los doctores, médicos y cirujanos,  
mataron siete gallinas y le dieron aquel caldo,  
10      mas, perdió las siete vidas que el cielo le había dado.  
Lo llevaron a enterrar al pobrecito don Gato,  
conduciéndole en sus hombros, cuatro gatos colorados.  
Sobre la cajita iban siete ratones bailando,  
al ver que se había muerto aquel enemigo malo.  
Entre Ríos (Moya, 1941, I, 566)

\*cada verso se repite como el primero, acompañado por el estribillo.

B)

1      Estaba el señor don Gato sentado en silla de oro,  
usando medias de seda, zapatillas de mil pecado  
chaquitilla de sargento y muy bien abotonada,  
sombrero de cuatro pelos, parecía un escribano.

- 5        Le vino la risa al gato, se cayó de silla abajo,  
          se quebró siete costillas y la punta de la cola.  
          Hicieron llamar al médico, juntamente al escribano,  
          hicieron el testamento de todo lo que había robado:  
          siete libras de tocino y otras tantas de pescado,
- 10       un tarrito de manteca para los días de fiesta,  
          y un tarrito de porotos para los días de alboroto.

Catamarca (Moya, 1941, I, 568)

Resumen de intriga: Don Gato estaba sentado en su silla de oro /~en su tejado/  
cuando le anuncian que se casará con una hermosa gata. Contento se pone a  
bailar, se cae y se rompe los huesos. Llaman al médico, quien intenta curarlo con  
caldos, pero de todos modos muere. Lo entierran y quedan los gatos apenados y  
los ratones contentos./ +Se hace el testamento de todo lo que robó don Gato/.

Documentación del tipo en Argentina: existen nueve (9) versiones publicadas en  
las siguientes obras: Carrizo (1934, 392); Moya (1941, I, 566-569); Terrera (1948,  
366).

Dispersión geográfica: Catamarca (1); Córdoba (4); Entre Ríos (1); Jujuy (2);  
Santa Fe (1).

Otros incipit:

Estaba el señor Gatillo arriba de su tejado

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado

Otros títulos:

Estaba el señor Gatillo

El gato

El gato (canto)

Romancillo del gatito

Contaminaciones: no aparecen

### Notas y comentarios:

Romance muy difundido en el cancionero infantil, aunque poco documentado en las recopilaciones. Su tono es cómico e incluye detalles de las andanzas del gato que terminan con su muerte y entierro (García de Diego, 1947 y 1948). Cabe destacar la presencia de repeticiones y estribillos, ya señalada en otros textos.

Ocho de las nueve versiones documentadas en Argentina incluyen el motivo del casamiento y la caída del gato como consecuencia de la alegría que le produce la noticia. Una sola versión no alude al casamiento, menciona la caída y agrega el motivo del testamento. Dicha versión que transcribimos arriba, también ofrece una descripción detallada de la indumentaria del gato.

A1. Las repeticiones y estribillos que acompañan la actualización de las versiones son marcas de la pertenencia del tipo al repertorio infantil. La versión de Catamarca 229, que publica Moya (1941, I, 568) se titula **El gato (canto)**, ya que circula exclusivamente como canción infantil.

Moya (I,567) incluye una versión de Jujuy que intercala, en el estribillo, un verso en quichua:

Estaba el señor don Gato sentado en silla de oro,  
**raura muruña,**

A14."Aquel enemigo malo": este hemistiquio final recuerda al romance de *Fonte Frida*: "Vete de ahí enemigo, malo falso, engañador".

B10-11. El cambio de asonancia de estos versos y su rima interna indican una incorporación tardía, efectuada seguramente, en el marco del juego infantil al que pertenecen.

\*\*\*\*\*

**16. MUERTE DE ELENA (a-a + ó + í, hexasilábico)**

**CGR- 0173    ARM- U10    RTAM- XXIV**

- 1        Estaba Elenita    bordando corbatas  
          con agujas de oro    y dedales de plata.  
          Pasaba un caballero    pidiendo posada:  
          -Si mi madre quiere    prepararé la cama  
5        .....    en un rincón de la sala,  
          con sábanas de hilo    y colchas de lana.  
          A la medianoche    éste se levantó,  
          de las tres hermanas    a Elena eligió.  
          Montó a caballo    y se la llevó.  
10       A los cinco años    volvió por allí.  
          -Qué haces pastorcillo?    qué haces por aquí?  
          -Cuidando a Elenita    que ha muerto por ti.  
          Santiago del Estero (Moya, 1941, II, 267)

Resumen de intriga: Elenita estaba bordando cuando pasa un caballero y pide posada. Ella lo hospeda en su casa, pero él a medianoche la rapta. A los cinco años vuelve y se encuentra con un pastor que lo acusa de la muerte de Elena.

Documentación del tipo en Argentina: existe una (1) versión publicada por Moya (1941, II, 267).

Dispersión geográfica: Santiago del Estero (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos:

Estaba Elenita

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Poseemos una sola versión de este romance en Argentina. De escasa difusión en América, Díaz Roig (1990, 208) cita en el *RTAM* ocho versiones americanas, pero no incluye la versión argentina.

Todas las versiones americanas son hexasílabas, pero en la subtradición peninsular se documentan versiones octosílabas, heptasílabas y hexasílabas (Catalán, 1991, I, 380-386). Díaz Roig señala que las versiones hexasilábicas proceden de una balada europea, mientras que las otras son reelaboraciones españolas realizadas en la época de gran auge del romancero.

1. Algunas versiones llaman a la niña Irene; este hecho hizo que se relacionara el romance con la leyenda de Santa Irene. En la versión argentina no hay elementos religiosos, siendo el tema central el del **rapto**.

1-2. En el comienzo del romance se pinta una escena familiar en el romancero: la niña bordando y el caballero que se acerca a su puerta. La ambientación cortés servirá de marco para la historia de rapto y asesinato.

5-6. También en este romance aparecen reminiscencias del ritual de la hospitalidad (confróntese con *La esposa infiel*, N° XVIII).

9. El desarrollo del motivo del asesinato está ausente en la versión argentina, no así en versiones uruguayas:

.....  
A la medianoche el joven se levantó,  
de las tres hermanas a Elena eligió.  
La montó a caballo y se la llevó,

**al pie de una sierra, allí la bajó.**

**-Dime, hermosa niña, ¿cómo te llamas?**

**-En mi casa, Elena, y aquí, desgraciada.**

**Sacó el puñal de oro y allí la mató,**

**hizo un agujerito y allí la enterró.**

A los pocos días pasó por allí,

vio un pastorcito cuidando allí.

-Dime, hermoso niño, ¿qué haces ahí?

-Estoy cuidando a Elena que ha muerto por ti.

(RTAM, 209, tomada de Marina López Blanquet, *Romances*, selección mecanografiada enviada a Menéndez Pidal, Uruguay, 1948. Archivo N° 51)

\*\*\*\*\*

### **17. LAMENTO DEL ENAMORADO (i-o + a-o)**

**CGR- 0344      ARM- K12      RTAM- VIII**

- 1      Aquí me pongo a cantar debajo de este membrillo  
a ver si puedo alcanzar las astas de este novillo.  
Si este novillo me mata no me entierren en sagrado  
entiérrenme en campo llano donde me pise el ganado,
- 5      y en la sepultura pongan un letrero colorado:  
para que sepa la gente que aquí murió un desgraciado.  
No murió de tabardillo, estaba bastante sano,  
se murió del mal de amor que es mal que nunca es curado.

San Juan (Díaz-Gallardo, 1939, 280)

Resumen de intriga: El enamorado canta su decisión de alcanzar un novillo. Si muere en el intento pide que no lo entierren en sagrado sino en el campo verde con un letrero que explicita que murió de mal de amor /~que murió como un valiente.

Documentación del tipo en Argentina: existen dieciséis (16) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 84); Carrizo (1933, I, 10); Draghi Lucero (1938, 193- 194); Díaz- Gallardo (1939, 280); Di Lullo (1940, 14); Moya (1941,



II, 144-147); Viggiano Esain (1981, 84-89).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (4) Catamarca (2); Córdoba (4); Entre Ríos (1); Mendoza (1); Salta (1); San Juan (1); San Luis (1); Santiago del Estero (1).

Otros incipit:

Aquí me pongo a cantar abajo de este espinillo  
Si este novillo me mata no me entierren en sagrado  
Cuando muera don Martín no lo sepulte en sagrao  
Aquí me pongo a cantar mientras amanso este bravo novillo  
Al pie de este membrillo triste me pongo a cantar  
El día que yo me muera no me entierren en *sagrao*

Otros títulos:

Aquí me pongo a cantar  
Aquí me pongo a cantar (canción)  
No me entierren en sagrado  
Si este novillo me mata

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Este romance se denomina en el CGR "Llanto del pastor enamorado". En las versiones argentinas no se alude a un pastor sino más bien a un "vaquero" que intenta atrapar un novillo. El desarrollo del romance se redujo al tema de la noticia de la muerte, siendo la variante más significativa la de las versiones que dan como causa de la muerte la acometida del toro y no el mal de amores:

No ha muerto de repentina ni tampoco de acostado,  
ha muerto de hombre valiente en astas de un toro bravo.

Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 193-194)

Que no ha muerto de un asusto ni de puntada al costado  
sino de un fiero cornazo que este novillo le ha dado.

### Córdoba (Viggiano Esain, 1981, 84)

Es un caso en el que un motivo secundario, el enfrentamiento con el toro, cambió la dirección de la intriga, ya que en las versiones argentinas, no hay otras menciones a la pena de amor más que la del verso final, por lo tanto, fácilmente sustituible.

Díaz Roig (1990, 89-91) incluye en su *RTAM* el romance que denomina *El Caballero herido*, fusión del romance *Polonia* y "otro vulgar", en el que aparece el motivo del "entierro en campo verde", entre los pedidos que el caballero herido hace a su dama antes de morir.

1. La versión de Córdoba (Viggiano Esain, 1981, 84) reemplaza "membrillo" por "espinillo", arbusto típico de la zona.

3. El motivo del "entierro en campo llano/ verde" tiene vida autónoma en la tradición argentina, presente en el Santos Vega de Rafael Obligado (confrontar: Chicote, 1987):

No me entierren en sagrado  
donde una cruz me recuerde  
¡entierrenme en campo verde  
donde me pise el ganado!

En nuestro siglo también ha sido documentado con acompañamientos líricos. Moya (1941, II, 144) cita una adaptación a letra de vidala procedente de Catamarca:

Cuando muera don Martín  
no lo sepulte en *sagrao*,  
sepúltelo en campo verde  
donde lo pise el *ganao*.

**Rematito no les deajo  
porque están verdes los higos.**

Y una versión de Tandil arreglada por un paisano con estribillo:

Si este novillo me mata, ¡ay de mí!  
no me entierren en *sagrao*;  
entierrenme en campo verde, ¡ay de mí!  
donde me pise el *ganao*.

5. Una versión de Buenos Aires introduce un elemento religioso genuino de los indios pampas y araucanos: poner al dormir la cara hacia el este y enterrar a los difuntos de manera que esté "la cabecera pa' el sol y un letrero *colorao*" (Moya,1941, I, 145).

\*\*\*\*\*

### 18. LA ESPOSA INFIEL (6)

CGR- 0234      ARM- M1      RTAM- I

A)

- 1      Un domingo de mañana víspera de la Asunción,  
hallé mi casa enramada con ramas de admiración.  
No me la enramó mi padre ni tampoco el labrador,  
que me la enramó don Carlos, hijo del emperador.
- 5      De allá sale una niña como la luna y el sol.  
-¡Quién durmiera aquí esta noche, esta noche y otras dos!  
-Si durmiera mi don Carlos esta noche y otras dos;  
mi marido anda perdido, por esos campos de Dios.  
Ellos que estaban adentro, don Alberto que llegó
- 10     y lo habla la cocinera, que le han usado traición.  
El chicoteó su caballo y a la puerta fue y bajó.  
-¿Qué es esto Doña Felipa, que me habla con turbación?  
-Nada mi señor marido, la llave se me perdió.  
-Si por si fueran de plata, de oro las mando hacer yo.
- 15     Y, ¿cuyo es aquel caballo que está dentro el corralón?  
-Tuyo, mi señor marido, mi padre te lo mandó.  
-¿Cuyas son aquellas armas que relumbran contra el sol?  
-Tuyas son señor marido, mi padre te las mandó.

-¿Cuyos son aquellos pasos que dan vuelta el mostrador?  
 20 -Mátame señor marido que te he usado traición.  
 Desde el umbral de la puerta a la punta el corredor,  
 se traban a puñaladas que daban temor a Dios.  
 Carlos murió a media tarde Don Alberto a entrar el sol,  
 y mi señora Felipa al golpe de la oración.  
 25 En la orilla de este río y en el centro de este pueblo,  
 Oigan señoras casadas: nunca jueguen este juego.  
 Al otro día de mañana redoblaron las campanas,  
 para que pase un entierro de tres queridos del alma.  
 Catamarca (Carrizo, 1926, 35)

B)

1 Estando un caballero en la isla de León  
 se enamoró de una dama y ella le correspondió:  
 \*Que con el aretín que con el aretón.  
 -Quédese por Dios, señor, quédese una noche o dos,  
 que mi marido está afuera por esos montes de Dios.  
 5 -Abreme la puerta cielo, ábreme la puerta sol.  
 Ha bajado la escalera quebradita de color.  
 -¿Has tenido calentura o has tenido un nuevo amor?  
 -Ni he tenido calentura ni he tenido un nuevo amor,  
 me se ha perdido la llave de tu rico tocador.  
 10 -Si de acero son las tuyas de oro las tengo yo.  
 ¿De quién es aquel caballo que en cuadra relinchó?  
 -Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,  
 porque vaya a la boda de mi hermana la mayor.  
 -Viva tu padre mil años que caballos tengo yo.  
 15 ¿De quién es aquel trabuco que allí colgado dejó?  
 -Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,  
 porque vaya a la boda de mi hermana la mayor.  
 -Viva tu padre mil años que trabucos tengo yo.  
 ¿Quién ha sido el atrevido que en mi cama se acostó?  
 20 -Ha sido una hermanita mía que mi padre la mandó

para llevarme a la boda de mi hermana la mayor.  
La agarrado de la mano y al padre se la llevó.  
-Toma, toma tu hija que me ha jugado traición.  
-Llévala tú, mi yerno, que la iglesia te la dio.  
25 La agarrado de la mano y al campo se la llevó.  
La dama murió a la una y el galán murió a las dos.  
Jujuy (Moya, 1941, I, 448-449)

\*El estribillo se repite cada dos versos.

Resumen de intriga: Una dama casada es cortejada por un hombre de alcurnia (el hijo del emperador). El amante enrama la casa de la dama y le canta una canción. La dama lo invita a dormir con ella ya que su marido está ausente. El marido regresa inesperadamente /+ una criada le advierte la traición/. La mujer abre la puerta muy pálida y ante las preguntas del esposo dice que ha perdido las llaves. El marido pregunta por el caballo, espada, tabuco, zapatos, etc. que encuentra en la casa. La esposa da respuestas evasivas (los envió su padre, su hermano, etc.) hasta que reconoce su traición. El marido mata a la esposa y al amante /~también muere él /~el marido la devuelve a su padre pero éste la rechaza, entonces la mata/. El narrador concluye con una advertencia a las mujeres del lugar.

Documentación del tipo en Argentina: veinticinco (25) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 35); (1933, 6); (1937, I, 360-362); (1942, II, 8); Di Lullo (1940, 17); Moya (1941, I, 447-463); Terrera (1948, 340, 350-352).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1) Catamarca (7); Córdoba (2); Jujuy (1); La Rioja (5); Tucumán (4); Salta (2); San Juan (1); Santiago del Estero (2).

Otros incipit:

Un domingo de mañana por una puerta pasé

Un sábado de mañana por una puerta pasé

Ayer tarde fue por cierto víspera de la Asunción

Un jueves fue por tan cierto víspera de la Asunción

El sábado de la virgen vísperas de la Asunción  
Un sábado de mañana víspera de una Ascención  
El lunes será por cierto víspera de la Asunción  
Estaba la niña linda estaba la Blancaflor  
¡Qué linda la blanca niña qué linda la Blancaflor!  
Estaba Catalinita sentadita en su balcón  
Mañanita, mañanita, mañana de San Simón  
Allí se viene don Carlos hijo del emperador  
¿Para dónde vas Carlitos? -A casa de emperador  
¡Qué linda doña Felisa más linda que el mismo sol!  
¿Cuál es aquella niña que está en el altar mayor?

Otros títulos:

Un jueves era cierto día  
Un jueves fue por tan cierto  
Estaba la niña linda  
Estaba Catalinita  
Blancaflor  
Ayer tarde fue por cierto  
Allí se viene don Carlos  
Versos de una casada que traicionó al marido  
Los casados  
Doña Felisa  
La Ascención

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Publicado en el *Cancionero de Amberes de 1550* y por Lope de Vega, en *La locura por la honra*, procede de una canción francesa de tono burlesco (Díaz Roig, 1990, 21).

El tema de la esposa infiel (también presente en *La bella malmaridada* y *La amiga de Bernal Francés*, N° V) proviene de los *fabliaux*, en los que es tratado con tono burlesco; en cambio en el romancero asume un tinte trágico.

La sucesión de preguntas del marido y excusas de la dama se alternan en las distintas versiones, otorgando al romance una estructura concéntrica con presencia de repeticiones y variaciones (estructura semejante al romance de *La dama y el pastor*, N°XI) (Entwistle, 1939; Martínez Yanes, 1979; Díaz Roig, 1986a, 161-223).

Un 30% de las versiones argentinas son fragmentarias, se interrumpen en el diálogo entre los amantes, eliminando el adulterio y la aparición del marido que da lugar a la tragedia final. Estas versiones fragmentarias circulan entre los niños, quienes retienen únicamente los elementos líricos del romance asociados con la música. El fenómeno está relacionado con lo que Jesús A. Cid (1979) denomina infantilización del romancero, como una de las vías que conducen a su anquilosamiento.

En nuestro país circula una canción de esposa infiel conectada por su temática con el presente romance, aunque el adulterio tiene éxito y el marido muere, "Cansado vienes marido" (7 versiones: Jujuy (2) (Carrizo, 1934, 168-169); Santiago del Estero (2), (Di Lullo, 1940, N° 380; Moya, 1941, II, 224); Catamarca (3) (Moya 1941, II, 223-226). Transcribimos una versión de Santiago del Estero (Di Lullo):

- 1      Allá viene mi marido,  
          rendido de trabajar.  
          -Tienes la cama tendida,  
          bien te puedes acostar.
  
- 5      Cama tendida le daba  
          por no darle de cenar,  
          por darle de cenar a otro  
          que estaba en cierto lugar.

10        -Ya mi marido está enfermo,  
          yo estoy en la cabecera,  
          con el rosario en la mano,  
          rogando a Dios que se muera.

15        -Ya mi marido se ha muerto,  
          ya se acabó el majadero,  
          ahora no hay quién me diga,  
          "andáte y volvé ligero".

20        Ya lo llevan al marido  
          a ponerlo en monumento,  
          y la viuda por atrás  
          tratando de casamiento.

Eleonora Noga Alberti (1973) documenta en nuestro país una versión sefardita de este romance.

A1. Algunas versiones eliminan el exordio y comienzan con el diálogo entre don Carlos y la Dama:

-Qué linda doña Felisa más linda que el mismo sol!  
quién durmiera esta noche y otras dos!

-Duerma nomás señor Carlos  
que mi marido está ausente para el campo de León.

Catamarca (Moya, 1941, I, 457).

A1. La versión de San Juan (Moya, 1941, I, 458) comienza con una mención: "Mañanita, mañanita, mañana de San Simón", que recuerda los versos iniciales de *La bella en misa* (Nº IV).

A2. El motivo de la enramada se refiere a la costumbre medieval de enramar la puerta de la casa de las niñas o de la novia la noche de la víspera de San Juan



(Carrizo, 1926, 35).

B2. La versión de Jujuy va acompañada con el estribillo:

"Que con el aretín que con el aretón". El mismo estribillo incluye la versión publicada por Fernán Caballero, incluida en M. Menéndez Pelayo (1945, X, 179).

A4. Curiosamente se mantiene el nombre Alberto para el marido y Carlos para el amante, mientras que el de la dama se menciona en pocas versiones y varía: Catalina, Felisa, Luisa.

Moya (1941, I, 453) cita una copla procedente de Santa Fe derivada de este romance que también alude a Don Carlos y sus galanterías:

Dicen que viene don Carlos y en la mano trae una flor;  
¿si será la margarita, la más bonita que he visto yo?

A6. "Quién durmiera aquí esta noche esta noche y otras dos"

Versos coincidentes con el romance de Gerineldo; fórmulas semejantes para motivos semejantes: el encuentro de los amantes.

A6-B4. En la versión de Córdoba (Terrera, 1948, 350- 352) el diálogo entre la dama y el amante es reemplazado por comentarios del narrador:

Tan linda que está doña Luisa está más linda que el sol,  
y quién pudiera dormir con ella sin gran temor.  
Don Carlos puede dormir esta noche y otras dos,  
porque el marido está ausente le pueden hacer traición.

Este reemplazo del discurso directo por la narración de los hechos no es habitual en el romancero.

A6-B3. Una marca de la adaptación al contexto cultural de los transmisores, junto con la remanencia de elementos discursivos pertenecientes a contextos previos, se evidencia en la versión de Tucumán (Carrizo, 1937, I, 360):

-Oiga usted mi jovencito, oiga usted mi lindo amor,  
**tomemos un matecito** aquí juntitos los dos.  
-No señora, no señora, su marido temo yo.  
-Mi marido no está aquí sí en los campos de Aragón,  
para que no venga a casa le echaré una maldición:  
que se lo coman los perros en los campos de Aragón.

También está presente el motivo de la maldición, no muy difundido en la tradición argentina.

A9-B5. En la versión de Santiago del Estero (di Lullo, 1940, N°6) la dama confiesa su culpa antes de la llegada del marido:

Allí se viene don Carlos hijo del emperador.  
-¿Qué dice doña Felipa, no alegra su corazón?  
-El corazón tengo triste porque no tengo razón,  
porque yo tengo la culpa que le he usado traición.  
Castigando su caballo a la puerta se asomó:  
-¿Qué dice, doña Felipa, que habla con turbación?  
-Que ha de ser, señor marido, las llaves las perdí yo.  
.....

La distribución de los parlamentos no es clara. Cada versión con sus particularidades aporta un aspecto de la fábula, que sólo se puede reconstruir frente al conjunto de versiones.

A13-B9. El verso "la llave se me perdió", tiene un valor lexicalizado, ya que hay un juego de significación entre el sentido objetivo y el metafórico. En este sentido, la llave constituye una alusión muy marcada a la castidad perdida de la dama.

A19. En algunas versiones la esposa dice al marido que la sombra /~los ruidos/ los produce un gato:

-¿De quién es aquella sombra que está allá en el comedor?  
-Es el gato la vecina que está por cazar ratón.  
-Por el monte siempre he andado, por el monte de Aragón,  
y yo nunca he visto gato con corbata y pantalón.  
Tucumán (Moya, 1937, I, 360)

o de un ratón:

-¿Cuyos son aquellos pasos que dan vuelta el mostrador?  
-Que ha de ser señor marido, puede andar algún ratón.  
-Alcanzame vos la espada para matar el ratón.  
Pega un salto por la puerta y con bastante aspereza,  
apenas pisó el umbral le hizo volar la cabeza.  
Santiago del Estero (Di Lullo, 1940, N° 6)

La mención al gato conecta a este romance con el tipo 0436 del *CGR La adúltera con un gato*, aunque sólo en este punto.

A21-22. En la versión citada por Moya (1941, I, 463), nos encontramos frente a una interesante amplificación de los pormenores de la pelea entre marido y amante; los versos no aparecen en otras versiones del romance, pero seguramente están tomados de otra composición folklórica que circulaba en el área, posiblemente un romance criollo del tipo "matonesco"; la asonancia es muy irregular:

Ya levantó un puñal  
y a su mujer encaraba  
le pegó una puñalada  
que al suelo la derribó.  
De ahí pasó adelante,  
con el mancebo se dio.  
Se juntaron a pelar  
con don Carlos Bracamonte,

y en la juntada que se hacen  
le pegaba y un hachazo  
a Gualberto Figueroa,  
y él como era valiente,  
con una mano se ataja  
con otra se hace la bincha.  
Mientras tanto lo acudía  
a puntazos y hachazos  
y no le puede pegar  
y hoy como Dios le ayudó  
un rasponcito le pegó  
desde la boca del estómago  
que lo partía hasta el suelo.  
Carlos cae para un lado  
y Gualberto para el otro lado.

.....

A25-26. El *post scriptum* tiene carácter de admonición para las mujeres lugareñas; refuerza el valor ejemplar de la narración, explicitado en la moraleja final:

Al contorno de este pueblo  
ninguna mujer casada  
debe jugar este juego

Salta (Carrizo, 1933, 6).

\*\*\*\*\*

**19. LA FE DEL CIEGO (é)**  
**CGR- 0226      RTAM- XXXIII**

- 1 Camina la Virgen Santa camina para Belén,  
en la mitad del camino, pide el niño de beber.  
Le dice la Virgen Santa: -No bebas agua, mi bien,  
que las aguas corren turbias, de no poderlas beber.
- 5 Caminan más adelante, topan con un naranjal,  
el que lo estaba cuidando, era un ciego que no ve.  
Le dice la Virgen Santa: -Ciego que nada ve,  
déle una naranja al niño, para que aplaque la sed.  
Responde el ciego y le dice: -Corte lo que es menester.
- 10 Cuando más cortaba el niño, más volvía a florecer.  
Le dice la Virgen Santa: -Dios te lo pague, mi bien.  
Con la bendición del niño, abre los ojos y ve.  
A gritos decía el ciego: -¿Quién me ha hecho este milagro?  
-Yo soy la Virgen María, camino para Belén.
- 15 Aquí se acabó este verso, ya Cristo nació en Belén.  
Los pajarillos del campo le cantan su gloria, amén.  
Catamarca (Carrizo, 1926, 31)

Resumen de intriga: La virgen se dirige a Belén junto con el niño. El niño tiene sed, pero la Virgen le prohíbe beber agua porque está turbia. En el camino se encuentran con un naranjal cuidado por un ciego. La Virgen pide una naranja para el niño, el ciego le ofrece todas las que quiera. Mientras el niño corta las frutas, los árboles vuelven a florecer /~la Virgen sólo corta tres naranjas/ La virgen bendice al ciego y éste recupera la vista. El ciego pregunta quién es esa mujer y la Virgen revela su identidad.

Documentación del tipo en Argentina: existen veintiocho (28) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 31); (1933, I, 3); (1934, 135); (1937, I, 345-347); Di Lullo (1940, N° 1); Moya (1941, II, 180-187); Aretz (1946, 180); Viggiano Esaín (1981, 109-113).

Dispersión geográfica: Catamarca (2); Córdoba (5); Jujuy (3); La Rioja (4);

Tucumán (7); Salta (3); San Luis (2); Santiago del Estero (2).

Otros incipit:

La Virgen va caminando caminito de Belén  
La Virgen María, mi madre, camina para Belén  
El niño va caminado, caminito de Belén  
La Virgen Santa María camino para Belén  
Cuando la Virgen María caminó para Belén  
En la plaza de San Pedro, hay un bendito vergel  
La Virgen Santa María, se marchó para Belén  
Cuando la Virgen salió para el portal de Belén  
Caminito va la Virgen va Belén en el medio

Otros títulos:

La fe del ciego  
Camina la Virgen Santa  
La Virgen va caminando  
La Virgen María, mi madre  
El niño va caminado

Contaminaciones: La versión de Santiago del Estero (Moya, II, 97-98) presenta una serie de contaminaciones que integran diferentes cantos religiosos populares en el área:

El niño va caminando caminito de Belén,  
como el camino es tan largo, al niño le ha dado sed.  
-No llores niño de mi vida no llores niño de mi amor,  
que allí en donde vamos hay dulce de naranjel.  
Es una para la Ceca y otra para San José.  
El niño Dios se ha perdido, la madre lo anda buscando,  
por aquí pasa llorando, ¡gloria a la madre de Dios!  
-Dime, pues, María, ¿de quién es ese niño?  
La madre eso oyó.

En el portal de Belén, gitanitos han entrado,  
y al niño Jesús los pañales le han robado.

Baila, baila pues,  
que Dios ha nacido,  
santo, santo, santo es.

En el portal de Belén hay un arca chiquitita,  
donde pisa el Señor, para salir de visita.

Baila, baila pues,  
que Dios ha nacido,  
santo, santo, santo, santo es.

En el portal de Belén hay una piedra redonda,  
donde pisa el Señor para subir a la gloria.

Baila, baila pues,  
que Dios ha nacido,  
santo, santo, santo, santo es.

Santa María Virgen es.

#### Notas y comentarios:

Los romances religiosos ofrecen un comportamiento particular en el conjunto del romancero hispánico (González, 1990). Están relacionados con la oración y generalmente no tienen una genuina vida tradicional. Es frecuente en este conjunto el intercambio de fórmulas y motivos entre los distintos tipos romancísticos y también el tratamiento "a lo divino" de fórmulas tradicionales. Dichas características determinan que sea muy difícil analizar estos textos, ya que constantemente entrecruzan fórmulas y motivos narrativos. En el presente estudio de la tradición romancística argentina solamente consignamos los romances religiosos que creemos más tradicionalizados dentro del conjunto.

Carrizo (1934, 135) señala que este romance se canta en Navidad en las iglesias y en las reuniones de los pesebres domésticos, armados en las casas entre la víspera de la Navidad y Reyes. Moya retrotrae la afición por cantar villancicos referidos a hechos sobresalientes de la infancia de Jesús a la época de la

evangelización en el ámbito americano, considera que fueron los sacerdotes catequistas de la época de la colonia quienes difundieron estos cantos, dentro de sus programas musicales.

1. En un incipit medianamente difundido, "La virgen María, mi madre, camina para Belén", el narrador representa al buen cristiano que se identifica como hijo de María, pero el yo no corresponde a Cristo.

5. Naranjel: por naranjal, exigido por la rima.

6. Versión de Salta (Moya, II, 182):

El dueño que las cuidaba era un ciego nada ver

10. En algunas versiones aparece el motivo de las tres naranjas, relacionado con el recato de la Virgen que no abusa de la gentileza del ciego:

La virgen como es tan corta no cortaba más que tres,  
una le da al niño Dios, otra le da a San José,  
otra le queda en la mano para la virgen oler.

Jujuy, (Carrizo, 1934, 135).

En otras versiones la Virgen y el niño cortan muchas naranjas, pero realizan el milagro de volver a llenar el huerto de frutos.

10-12. En este romance aparecen dos motivos con significado milagroso: devolverle la vista al ciego y llenarle el huerto de naranjas, ambas acciones son el testimonio de la divinidad de María.

\*\*\*\*\*



## 20. LA GALLARDA (i-a)

CGR- 0200    ARM- N3    RTAM- NO

- 1        Estándose la Gallarda en su ventana florida,  
          peinando su pelo de oro, parece seda torcida,  
          vio venir un caballero camino de Andalucía.  
          -A dónde va el caballero, dónde tiene la dormida?
- 5        -Si Usted me la da, señora, no camino más arriba.  
          -Suba, suba, caballero, no gaste usted cortesía.  
          Al subir a la escalera, el caballero en alto mira.  
          -¿Qué es aquello, la Gallarda, y toda tu gallardía?
- 10       -Son cabezas de lechones criados con la mi harina.  
          -Mientes, mientes, la Gallarda, y toda tu gallardía,  
          una es la de mi padre, la prenda que más quería,  
          otra es la de mi hermano, en la barba la conocía.  
          Por donde quiera que andaba el caballero la seguía.  
          La Gallarda hace la cena, el caballero bien la mira.
- 15       La Gallarda hace la cama, el caballero bien la mira,  
          y entre sábana y colchón un puñal de oro metía.  
          A eso de la media noche, la Gallarda revolvía:  
          -¿Qué buscas tú, la Gallarda, y toda tu gallardía?
- 20       -Busco el mi rosario de oro que yo rezarlo solía.  
          -El tu rosario, Gallarda, en mis manos estaría.  
          Se dieron de vuelta en vuelta por ver quien quedaba encima,  
          se dieron de vuelta en vuelta, la Gallarda quedó encima,  
          y el caballero debajo, el puñal de oro metía.
- 25       -Abra las puertas, portero, que ya va viniendo el día.  
          -Yo las puertas no las abro, si la Gallarda está arriba.  
          La sangre de la Gallarda, toda la sala cubría,  
          suerte tuvo el caballero y toda su gallardía,  
          que de cien hombres que entraron ninguno salió con vida.

Buenos Aires (Moya, 1941, II, 245-246)

Resumen de intriga: La Gallarda se peina los cabellos en su ventana cuando pasa un caballero y lo invita a subir. El caballero se asombra por las cabezas que están colgadas en la casa y reconoce a su padre y hermano. La Gallarda prepara la cena y la cama, en la que esconde un puñal. El caballero lo descubre, se apodera de él y en medio de una lucha la mata. El caballero quiere salir, pero el portero no se anima a abrir la puerta por miedo a la Gallarda. La Gallarda ha muerto y el caballero es el único de los cien hombres que entraron que sale con vida.

Documentación del tipo en Argentina: existe una (1) versión publicada en: Moya (1941, II, 245).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

El romance no está difundido en la tradición argentina. Díaz Roig tampoco lo incluye en el *RTAM*. La única versión que poseemos fue documentada por Moya en las siguientes circunstancias:

Esta versión de *La Gallarda* me fue proporcionada por la maestra de la escuela nacional N° 76 de Bahía Blanca, Doña María Consuelo García, quien la aprendió de sus mayores. [...] Yo conservo el texto que me envió la señorita García, escrito de su puño y letra.

1. El motivo de peinar cabellos de oro se ha convertido en una fórmula tradicional del acervo romancístico (Confrontar: *Los lamentos de la virgen*, N° XXIV).

1-4. La interpelación de la dama al caballero que pasa aparece en varios romances (*Las señas del marido*, N° VIII, *La dama y el pastor*, N° XI). Debemos destacar la importancia de los clichés compositivos, que a partir de una misma situación inicial permiten el desarrollo de una intriga totalmente diferente.

14-15. La preparación de la cena y la cama, constituyen repeticiones características del discurso del romancero, que tienden a crear el clímax de la narración.

16. El puñal adquiere en este romance un simbolismo sexual. La Gallarda está caracterizada con elementos masculinos, ante todo su rol activo en la seducción y su violencia. Al adueñarse del puñal el caballero recobra esa masculinidad, mal localizada en la dama. Seducción y muerte son recuperados como atributos masculinos, permitiendo al caballero vengar los asesinatos previos.

21-23. La lucha, también cargada de simbolismo sexual, determina el triunfo del caballero.

24. El desarrollo de la intriga tiene contactos con las mujeres malvadas de la literatura artúrica (véase: *Yvain* o *Perceval* de Chrétien de Troyes). La presencia del portero cuidando la *coutume* perversa (la seducción seguida por el asesinato) del castillo y el caballero que rompe con esa costumbre reinstaurando el orden apoyarían esta tesis.

En una interpretación mítica Delpech (1979) relaciona este texto con el cambio de un orden matriarcal a un orden patriarcal, el paso del dominio femenino al masculino.

\*\*\*\*\*

21. GERINELDO (i-o)

CGR- 0023 ARM- Q-1 RTAM- XIV

- 1 -Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,  
¡quién te tuviera esta noche en mi jardín florecido!  
¡Válgame Dios, Gerineldo, qué cuerpo tienes tan lindo!  
-Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo...
- 5 -No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.  
-¿Y cuándo, señora mía, cumpliréis lo prometido?  
-Entre las doce y las una que el rey estará dormido.  
Media noche ya es pasada, Gerineldo no ha venido.  
-¡Mal haya, Gerineldo, quien amor puso contigo!
- 10 -Abreme, la mía señora, ábreme, cuerpo garrido.  
-¿Quién a mi estancia se atreve?, ¿quién llama a mi postigo?  
-No os burléis, señora, que soy vuestro dulce amigo.  
Tomáralo de la mano y en el lecho lo ha metido.  
Entre juegos y deleites la noche se les ha ido,
- 15 y allá hacia el amanecer los dos duermen vencidos.  
Despertado había el rey de un sueño despavorido.  
-O me roban a la infanta o traicionan mi castillo.  
A prisa llama a su paje, pidiéndole los vestidos.  
-¡Gerineldo, Gerineldo, el paje más querido!
- 20 Tres veces le ha llamado ninguna ha respondido.  
Puso la espada en el cinto, adonde la infanta ha ido,  
vio a su hija, vio a su paje, como mujer y marido.

Buenos Aires (Moya, 1941, II, 32-33)

Resumen de intriga: La infanta alaba la belleza de Gerineldo, pero éste duda de la sinceridad de sus palabras. La infanta lo invita a que la visite esa noche en su cuarto. Gerineldo concurre y los amantes pasan una noche deleitosa hasta caer dormidos. El rey tiene un sueño premonitorio de estas relaciones. Llama a su criado y como éste no acude, se dirige a los aposentos de su hija donde los encuentra juntos.

Documentación del tipo en Argentina: existe una (1) versión publicada en: Moya (1941,II, 32-33).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos:

Romance de Gerineldo y la infanta

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Este romance es posiblemente, una novelización inspirada en los amores de Emma, la hija de Carlomagno, y el secretario del emperador, Eginardo (Schiavo, 1979; Di Stefano, 1993, 173- 174; Díaz Mas, 1994, 249-250). A pesar de su amplia difusión en la tradición peninsular (Menéndez Pidal, Catalán, Galmés, 1954; *RTLH*, V-VIII), el tipo tiene escasas documentaciones en América (Díaz Roig, 1990, 141) y, en nuestro país, contamos con esta única versión procedente de Bahía Blanca, que Moya (1941,II,33) recibió en una copia manuscrita:

"que me ha enviado el señor José Blanco, vecino de Bahía Blanca, quien la conoce desde pequeño. Conservo dicha versión escrita de puño y letra y firmada por el señor Blanco, quien es jefe de una respetable familia sureña".

La versión argentina es fragmentaria y sigue muy de cerca, hasta donde llega, con mínimas variantes, a la versión facticia de *Flor nueva de romances viejos* (Menéndez Pidal, 1943). A pesar de las sospechas de tradición libresca que recaen sobre ella, la incluimos en esta colección por ser la única versión

documentada en nuestro país.

1. El comienzo en primera persona que incluye una invocación repetida es característico del discurso romancístico.

10. El llamado a la puerta de la amada tiene valor formulístico. Versos similares aparecen en el romance de *El Enamorado y la muerte* ( Menéndez Pidal, 1943, 79-80; Catalán, 1970, 13-55).

13. "Tomáralo de la mano..." Verso formulístico relacionado con el ritual de hospitalidad y la seducción amorosa, presente también en *La Esposa infiel*, N° XVIII.

16-17. El motivo del sueño présago o, dada la contemporaneidad de las acciones, el "aviso" que recibe el rey, también es de tradición folklórica.

22. Nuestra versión se interrumpe en el momento previo a que el rey coloca la espada entre los amantes. Este acto, realizado por el padre o el marido como símbolo de una interdicción sexual, es un motivo folklórico (H435.I de Thompson) que aparece en la literatura medieval (cf. *Tristán e Iseo* de Béroul).

\*\*\*\*\*

**22. ESCOGIENDO NOVIA (è)**  
**CGR- 0224 ARM- S-15 RTAM- XVII**

A)

- 1 -Hilo de oro, hilo 'i plata, hilito de San Gabriel,  
Una señora me dijo: ¡Qué lindas hijas tenéis!  
-Si las tengo, si las tengo, yo las sabré mantener,  
con el pan que Dios me da, ellas comen y yo también.
- 5 -Yo me voy muy agraviado para el palacio del rey,

a contarle a la reina y al hijo del rey también.

-Vuelve, vuelve, pastorcillo, no seas tan descortés,  
de estas tres hijas que tengo llevátela a la mejor;  
que su madre es una rosa y su padre es un clavel.

10 Yo te encargo, pastorcillo, que me la tengas muy bien,  
sentadita entre cojines, bordando paños pa'l rey.

Catamarca (Carrizo, 1926, 234- 235)

B)

1 -De Francia vengo, señoras, traigo un hijo portugués  
y me han dicho en el camino qué lindas hijas tenéis.

-Que las tenga o no las tenga yo las sabré mantener:  
¡con el pan que Dios me ha dado y otro que yo ganaré!

5 -A Francia vuelvo, señoras, a los palacios del rey,  
que las hijas del rey moro, no me la dejaron ver.

-Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,  
de las tres hijas que tengo tome la que le guste a usted.

-Esta tomo por esposa, por esposa y por mujer,  
10 me ha parecido una rosa, me ha parecido un clavel.

-Lo que tengo que rogarle es que me la cuide bien.

-Bien tratadita estará y bien comidita también,  
sentada en sillas de plata, bordando encajes de rey.

Azotitos de correas cuando sea menester

15 y una perita en la boca a las horas de comer.

Santa Fe (Moya, 1941, I, 521)

Resumen de intriga: Un pastor /~caballero/ acude a una dama porque le han llegado noticias de la hermosura de sus hijas. La dama no accede a presentárselas. El pastor se retira ofendido a contárselo al rey, pero la dama lo retiene y le dice que elija la más hermosa de las tres. El pretendiente alaba a la niña. La madre le recomienda que la cuide.

Documentación del tipo en Argentina: existen cincuenta y una (51) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 26-27); Carrizo (1926, 234-235);

(1933, I, 20-21); (1937, I, 396-397); Draghi Lucero (1938, 328); Menéndez Pidal (1939, 39-40); Di Lullo (1940, 35-36); Moya (1941, I, 521-538); Díaz-Gallardo (1939, 360); Terrera (1948, 164).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (3) Catamarca (7); Córdoba (2); Corrientes (1); Chaco (2); Entre Ríos (1); Formosa (1); Jujuy (1); La Pampa (1); La Rioja (4); Mendoza (4); Río Negro (1); Tucumán (3); Salta (4); San Juan (4); San Luis (2); Santa Fe (3); Santiago del Estero (7).

Otros incipit:

A la cinta, cinta de oro, a la cinta de un marqués  
A la cinta, cinta de oro, a la cinta de mi rey  
Hilo de oro, hilo 'i plata, vino el ángel San Gabriel  
Hilo de oro, hilo 'e plata, hilo 'e todo San Gabriel  
Hilo de oro, hilo de plata, hilo de todo París  
Hilo de oro, hilo de plata, aquí manda San Gabriel  
Hilo de oro, hilo de plata, hilito de San Javier  
Hilo de oro, hilo de plata, vamos jugando al ajedrez  
Hilo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez  
Lo de oro y lo de plata, que jugando al ajedrez  
A lo de oro, a lo de plata, jugaremos al ajedrez  
Andelito de oro, andelito de oro, y un sencillo y un marqués

Otros títulos:

A la cinta de oro  
Hilo de oro, hilo i plata  
El ajedrez  
Escogiendo novia

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Romance antiguo (aparece citado por Lope de Vega en el entremés *Daca*



*mi mujer* (Biblioteca de Autores Españoles, II, 400a) que perdura como juego infantil en España y América. Documentado por Menéndez Pidal (1938, 39-40) en Buenos Aires a principios de siglo, continúa su camino tradicional en forma de dramatizaciones en las que un niño (o una niña disfrazada) representa al pretendiente, una niña a la madre y un grupo de niñas a las posibles novias.

Este es el tipo romancístico que más disperso se halla en el territorio argentino, ya que las 51 versiones documentadas proceden prácticamente de la totalidad de las provincias argentinas. Asimismo, Díaz Roig (1990, 160) observa que es el romance más documentado en América.

En nuestro país tiene difusión una versión abreviada en la que podemos observar la reducción de motivos y secuencias narrativas. También el incipit "*Alo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez*", revela elementos líricos relacionados con la canción infantil (confróntese la versión sefardita "Piso oro, piso plata, piso las calles del rey", documentada por Eleonora Noga Alberti, 1973-75, 266-267).

Se opera en este romance un proceso de fijación lexical relacionado con su difusión entre los niños. Las versiones presentan pocas variantes, siendo las más significativas los incipit enumerados arriba y los finales en que se agregan los versos de recomendaciones de la madre.

Una versión de Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 328), trae indicaciones para realizar el juego que incluye este cantar:

"Está la señora sentada rodeada por sus hijas (cuatro o cinco). Viene una niña haciendo de pastor y dice: 'Hilo de oro, hilo de plata....' Al pronunciar los últimos tres versos el pastor toma una niña, hija de la dueña de casa y se va con ella."

Otra versión de Mendoza (Moya, 1941, I, 532) también da indicaciones:

"(Dos bandos de niñas, uno de dos, cantan,

respectivamente.)

[romance]

(Así sigue el juego hasta terminar de elegir las hijas)"

A1. El comienzo alude al hilo valioso que trae el caballero para regalar a su prometida. Menéndez Pidal (1939, 39) menciona el finísimo hilo de seda que se hacía en Portugal, pero, en la versión de Santa Fe que publicamos, la excelencia del hilo portugués, que carece de significado para el contexto cultural en que este romance se reproduce, es reemplazado por un "hijo portugués".

B1. El incipit "De Francia vengo..." es el correspondiente a la versión más antigua, con mayor difusión en España que en América.

2-4. La versión publicada por Bayo (1913, 26-27) elimina la primera negativa de la madre:

**De las tres hijas que tengo, una de ellas para usted.**

**-Esta no la quiero porque es pelona,  
esta me la llevo por linda y hermosa,  
parece una rosa parece un clavel,  
.....acabado de nacer.**

-Téngala usted bien guardada, -Bien guardada la tendré,  
sentadita en silla de oro bordando paños al rey;  
una perita en la boca a las horas de comer,  
y azotitos en el culo cuando sea menester

Los versos destacados en negrita se conectan con las canciones infantiles de elección de novia o de oficios muy difundidas en nuestro país, como *Arroz con leche* o *Buenos días su señoría*. Los versos finales son recomendaciones de carácter jocoso.

8. El romance de *La niña y el caballero* (Nº XXXII) puede ser considerado una derivación de éste tipo, que evidencia una factura semiculta.

\*\*\*\*\*

**23. LA NIÑA PERDIDA (í-a)**

**ARM- X23      RTAM- XVI**

A)

1      Mi madre tenía un peral cargado con perlas finas,  
en el cogollito más alto se asentaba una golondrina.  
Por el pico echaba sangre, con las alas la batía.  
Se hizo buena escribana que con la pluma escribía.  
5      En el resto del mejor día se perdió la mejor niña,  
salió la madre a buscarla como una loca perdida.  
Calle arriba, calle abajo,  
la vinieron a encontrar, en una palma metida,  
con un joven de quince años, diciéndole: -Vida mía  
10      nos casaremos los dos, aunque nos cuesta la vida  
San Juan (Moya, 1941, II, 265)

B)

1      Ayer tarde salí al campo, con las hijas de Medina,  
y a tiempo de la merienda se me perdió la más linda.  
Sale la madre a buscarla.....  
y la llega a encontrar adentro de una palma metida,  
5      con un niño de quince años, diciéndole: -Vida mía  
si no te quieres casar conmigo vas expuesta a perder la  
vida.  
Y entonces ella le dice: -Solterita, buena vida,  
dueña de mi voluntad.  
Catamarca (Moya, 1941, II, 264)

Resumen de la intriga: En lo más alto de un peral hay un pájaro que bate sus alas /~canta, maldiciendo a los hombres/. Las hijas de Merino /~Medina/ salen a pasear y se pierde una de ellas. La madre sale a buscarla y la encuentra dialogando con un joven galán que le pide casamiento. /+La niña lo rechaza/.

Documentación del tipo en Argentina: existen once (11) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo, (1933, 18); (1942, II, 12); Draghi Lucero (1938, 235); Di Lullo (1940, 42); Moya (1941, I, 380; II, 263-266).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1) Catamarca (1); La Rioja (2); Mendoza (2); Salta (1); San Juan (1); San Luis (1); Santiago del Estero (1); Tucumán (1).

Otros incipit:

Mi madre tuvo un peral lleno de peras finas  
Mi padre tenía un peral cargado de peras finas  
Mi padre tenía un peral cargado de perlas finas  
Papá, si me dajás ir un ratito a la alameda  
En mi casa hay un peral cubierto de perlas finas

Otros títulos

Mi padre tuvo un peral  
En mi casa hay un peral  
Romance de las hijas del Merino

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios

El romance de *La niña perdida* o *Las hijas de Merino* circula en varias versiones argentinas con una copla introductoria "Mi madre tenía un peral...." que no tiene relación con el romance pero la tradición los ha soldado. El desarrollo narrativo del romance es muy fragmentario. Díaz Roig (1990, 157) considera que

es un "romance infantil muy cantado pero poco recogido". No hallamos referencia de la clasificación del *CGR*.

A/B1. La versión de Buenos Aires comienza:

Papá, si me dejas ir un ratito a la alameda  
con las hijas de Merino que llevan rica merienda....

La mención a la Alameda puede hacer referencia a Sevilla.

B5. "Diciéndole: -Vida mía" Este cambio de emisor en el mismo verso no es frecuente en el estilo romanceril.

A9. La versión de Mendoza incluye un discurso del galán de carácter anómalo:

.....  
Con un mozo de quince años diciéndole: -Madre mía  
si yo me volviera mujer todos me han de querer besar;  
si yo me volviera pasto también me han de querer pisar;  
si yo me volviera cebada todos me han de querer cegar;  
si yo me volviera zorzal cantarí todas las madrugadas.  
(Moya, 1941, II, 263-264)

B7. La versión de Santiago del Estero (Di Lullo, 1940, 42), incluye un verso antifeminista:

"Malditos sean los hombres que en las mujeres se fian!"

\*\*\*\*\*

**24. LOS LAMENTOS DE LA VIRGEN (í-a; e-a + í-a; o-o)**

**RTAM- XXVII CGR- 0098 ARM- J-4**

A)

1 En la punta de aquel cerro hay una casa muy linda,  
no es hecha por carpintero, ni por la carpintería;  
que la hecho nuestro señor para la Virgen María.  
Sus ventanas son de oro, las puertas de pedrería,  
5 por una ventana abierta está la Virgen María,  
con el niño en los brazos, llorando lo más sentida.  
Pasó San José y le dijo:  
-¡Por qué llora, mi señora? ¿Por pañales, por mantillas?  
-No lloro ni por pañales, ni tampoco por mantillas,  
10 lloro por una señora que reza todos los días,  
un rosario a la mañana y un rosario al mediodía.  
Jujuy (Carrizo, 1934, 140)

B)

1 La Virgen se estaba peinando debajo de una palmera,  
los peines eran de plata, las cintas de primavera.  
Por allí pasó José, le dice de esta manera:  
-¿Cómo no canta la Virgen? ¿cómo no canta la bella?  
5 -¿Cómo quieres que yo cante, solita y en tierra ajena,  
si un hijo que yo tenía más blanco que una azucena,  
me lo están crucificando en una cruz de madera?  
Si me lo quiere bajar, bajámelo en hora buena,  
te ayudará San Juan y también la Magdalena,  
10 junto con Santa Isabel que es muy buena medianera.  
Córdoba (Viggiano Esain, 1981, 132)

Resumen de la intriga:

a) La Virgen se encuentra en una hermosa casa hecha por Dios y llora mientras mece a su hijo. San José /~el niño/ la interroga por la causa de su pena. La Virgen responde que llora por una señora que reza todo el día /~ por los pecadores que mueren cada día/.

b) La Virgen se está peinando cuando pasa San José y le pregunta la causa de su llanto. La Virgen llora por su hijo que ha sido crucificado.

Documentación del tipo en Argentina: existen catorce (14) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1933, II, 9); (1934, 140); (1937, II, 556 y 562); Moya (1941, II, 68-69 y 237); Viggiano Esaín (1981, 132-136).

Dispersión geográfica: Catamarca (1); Chaco (1); Córdoba (4); Jujuy (1); La Rioja (1); Salta (3); Santa Fe (1); Tucumán (2).

Otros incipit:

Arriba de aquel cerro hay una casa muy linda

\*Tres palomitas en un palomar,

Por aquel postigo abierto se pasea una doncella

La Virgen se está peinando debajo de los laureles

La Virgen se está peinando su peine es de marfilera

Salga una, salga dos, salga la madre de Dios

Otros títulos:

En la punta de aquel cerro

Arriba de aquel cerro

Tras palomitas en un palomar

La Virgen se está peinando

La Virgen se estaba peinando

Contaminaciones: no aparecen

Notas y comentarios:

El presente romance es un ejemplo típico de la problemática del romancero religioso. El motivo de la mujer que llora se conecta con el romance de *La mujer guerrera (¿Por qué no cantáis la bella?)* escaso en la tradición peninsular moderna, no así en la sefardí (véase Armistead, 1978,I, 355, J-4), pero presente en este romance religioso que conserva el motivo inicial de la mujer que no canta. El motivo ha sufrido un proceso de *contrafacta* a lo divino: mientras llora, la dama se peina con un rico peine (otro motivo caro a la tradición romancística), convertida en la Virgen María. La intriga continúa desarrollándose a través de contaminaciones constantes dentro de un mismo sistema formulístico que dificultan su estudio.

En la presente colección de romances argentinos hemos estudiado versiones muy disímiles dentro de un mismo tipo a partir de la consideración de que todas incluyen el motivo de la mujer que llora, aunque con diferentes desarrollos narrativos o con complementos líricos.

La intriga b. cuenta con una versión muy deturpada de Santa Fe (Moya, 1941, II, 68):

La virgen se está peinando debajo de los laureles,  
los cabellos son de oro y las cintas de terciopelo.  
Ayer pasó San José, me dijo de esta manera:  
-¿Cómo quieres que te quiera si estamos en tierra ajena?  
Un hijo que yo tenía más blanco que la azucena,  
lo estaban crucificando con una pluma de madera.  
Vinieron los pajaritos, le sacaron siete clavitos,  
vinieron las golondrinas, le sacaron las siete espinas.  
Vino el Ave María con un cajón de oro,  
a recoger la sangre del niño Jesús.

Citamos como ejemplo de integración del motivo al cancionero religioso



dos versiones de Córdoba (Viggiano Esain, 134- 135), con una marcada adaptación al contexto cultural:

Salga una, salga dos, salga la madre de Dios,  
relumbrando todo el campo en su caballito blanco.  
La Virgen se estaba peinando, con un peinito de plata,  
su cinta de primavera abajo de un guadal.  
Levántate Margarita de esa cama prodigiosa,  
eleva tus ojos al cielo, verás al niño Jesús,  
vestido de azul y blanco, nacido para la Cruz.

Lunes se principió el mundo, sábado se fue a acabar,  
y el Domingo se sentó el maestro a descansar.  
Yo te adoro Cruz bendita en este campo sereno,  
donde me han de ajusticiar, como a Jesús Nazareno.  
La Virgen se embellecía, debajo de una palmera,  
el peine de plata pura, sus cintas de primavera.  
Gracias a Dios que lo he visto porque así podré salvarme,  
con la ausencia de no verla, Virgencita, han de matarme.  
Para mí sólo hay dos cosas, en esta linda función,  
solo dos cosas, mi madre, la Patria y la Religión.

En documentaciones recientes de Buenos Aires hemos hallado solo incipits del romance y una versión en la que dicho motivo aparece integrado a una canción perteneciente al ritual católico (Véase Apéndice).

A1/B1. Una versión de Tucumán (Carrizo, II, 562) antepone al romance cuatro versos endecasílabos que no le pertenecen:

Tres palomitas en un palomar,  
suben y bajan al pie del altar.  
Tocan la mesa, levantan la voz,  
besan y besan la mano de Dios.

Carrizo documenta estos versos separados en el *Cancionero de Jujuy* (1934, 139), e indica que pertenecen a una adivinanza asturiana que alude a los tres sacerdotes cuando celebran la misa cantada.

A1. La altura del cerro o la hermosa doncella que aparece en la ventana, es un motivo que indica en los romances un objeto inaccesible, en este caso, la Virgen. En el nivel discursivo este motivo aparece en la versión de Tucumán representado por una fórmula alternativa, "Por aquel postigo abierto, se pasea una doncella" que coincide con el romance "Por aquel postigo viejo" (CGR, I, N° 0034.2). Este rasgo, junto con lo ya señalado en nota anterior, determinan que la versión de Tucumán se pueda considerar independiente en relación con las cuatro versiones restantes que responden a una variante regional.

B1-2. Contamos en nuestro país con numerosas documentaciones de la copla inicial, muy difundida:

La Virgen se está peinando, debajo de una palmera,  
los cabellos son de oro y la cinta de primavera  
(Catamarca, Moya, 1941, II, 68).

Se realiza la descripción del peinado, motivo caro a la narrativa medieval (heroínas del *roman courtois*, leyendas nórdicas y germanas, romances), pero referido a la Virgen, tratada en su doble condición de mujer y divinidad.

A1-6/ B1-2. Los versos iniciales contienen fórmulas descriptivas visualizadoras de la acción.

\*\*\*\*\*

## **25. LA MALCASADA (i-a; hexasilábico)**

1      Me casó mi madre\* chiquita y bonita  
con un lindo mozo al que no quería,  
y en la medianoche el pícaro se iba.  
Le seguí los pasos para ver dónde iba,  
5      y le vi entrar donde su querida.  
me puse a escuchar por ver qué decía,  
y le oí decir: -¡Ay! prenda querida,  
yo te he comprar joyas y mantillas,  
y a la otra mujer palo y mala vida.  
10      Me volví a mi casa triste y afligida.  
Me puse a rezar, rezar no podía;  
me puse a coser, coser no podía;  
me senté al balcón a ver si venía,  
y le vi subir por la calle arriba,  
15      con capa terciada y espada ceñida:  
-Abreme, mujer, ábreme, María,  
que vengo cansado de buscar la vida.  
-Ya sé *d'onde* vienes, de ver tu querida.  
Me largó un puñete me dejó tendida.  
Buenos Aires (Moya, 1941, II, 279)

\*bis

Resumen de intriga: Una niña se casó, por decisión de su madre, con un mozo al que no quería. Por las noches el marido dejaba la casa; una noche lo sigue y descubre que tiene una amante. El marido promete regalos a la amante y penas para la esposa. La esposa vuelve triste a su casa, cuando regresa el marido le dice que sabe que tiene una amante y él le pega.

Documentación del tipo en Argentina: existen dos (2) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1934, 490); Moya (1941, II, 279).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1); Jujuy (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos:

Me casó mi madre

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

El romancillo recoge el tema de la mal casada, característico de la lírica tradicional. La infelicidad de la esposa es producto de un matrimonio llevado a cabo por decisión de los padres.

El romancillo ya era conocido en el siglo XVI (no aparece en las colecciones pero Salinas ofrece la melodía y cuatro versos; también aparece el primer verso glosado a lo divino en un manuscrito de 1566 (Menéndez Pidal, 1953, II, 409). El tema hace pensar en la posible procedencia de una balada europea.

Moya señala que este romancillo hexasilábico se canta mientras se juega a la ronda. Reproduce una versión de Buenos Aires, pero indica que también se canta en el interior del país.

1. La versión de Jujuy (Carrizo, 1934, 490) está acompañada de complementos líricos (repeticiones y estribillos) propios del canto:

Me casó mi madre, me casó mi madre  
chiquita y bonita, ¡ay, ay, ay! chiquita y bonita.

4. La narración está en boca de la dama engañada, cuya voz se desdobra en el diálogo.

7. prenda: argentinismo por enamorada.

17. buscar la vida: ganar el sustento.

\*\*\*\*\*

**26. MAMBRU (heptasilábico, á)**

**CGR- 0178      ARM- X19      RTAM- XXI**

A)

1      Mambrú se fue a la guerra, chivirín, chivirín, chin, chin,  
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá  
Ya, ya, ya, ya, ya, ya, no sé cuando vendrá.\*  
Si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.  
La Trinidad se pasa, Mambrú no vuelve más.  
Mambrú se ha muerto en guerra, lo llevan a enterrar,  
5      con tres o cuatro oficiales y un cura sacristán.  
Arriba de la tumba un pajarito va,  
cantando el pío, pío, y el pío, pío va.  
Buenos Aires (Moya, 1941, II, 131)

B)

1      En Francia nació un niño, qué dolor, qué dolor, qué pena,  
en Francia nació un niño, hijo del capitán.\*  
Por no tener padrinos, Mambrú se le llamó.  
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá.  
Tucumán (Moya, 1941, II, 126)

\*Cada verso se canta con este esquema de repeticiones y estribillos.

Resumen de intriga: /+En Francia nace un niño, hijo de un capitán, al que llaman Mambrú./ Mambrú se va al guerra, se espera su regreso para Pascua o Trinidad /~Navidad/, pero no vuelve. Llegan noticias de su muerte y de su entierro.

Documentación del tipo en Argentina: existen veinticuatro (24) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 234); (1934, 488); (1937, N°84); Draghi Lucero (1938, 319); Di Lullo (1940, 39-40); Moya (1941, II, 128-134); Terrera (1948, 161).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (4) Catamarca (3); Córdoba (2); Chaco (1); Entre Ríos (1) Jujuy (1); La Pampa (1); La Rioja (2); Mendoza (2); Tucumán (2); San Juan (2); San Luis (1); Santiago del Estero (2).

Otros incipit:

Mambrú se fue a la guerra, no sé si volverá

Mambrú se fue a la guerra, quizás cuando vendra!

Mambrú se fue a la guerra, montado en una perra

Mambrú se fue a la guerra, y cuándo volverá?

Marún se fue a la guerra, .....

Otros títulos:

Mambrú se fue a la guerra

Contaminaciones:

Este romance ha generado una canción infantil denominada *Elisa de Mambrú, La hija del capitán, o En coche va la niña*, de escaso desarrollo narrativo (**por esa razón no la consideramos como un tipo romancístico**) con la que comparte el motivo del entierro, la distribución de los estribillos y la melodía. Díaz Roig (1990, 92-96) la incluye en el *Romancero Tradicional de América*, "IX. Carabí".

Transcribimos una versión de Buenos Aires (Moya, II, 239):

1 En coche va la niña, carabín,

en coche va la niña, carabín,  
hija de un capitán, carabiurí, carabiurá. (Bis)\*  
Qué hermoso pelo tiene!, ¿quién se lo peinará?  
Lo peinará su tía con mucha suavidad,  
5 con peinecito de oro y horquillas de cristal.  
Elisa está enferma, quizá si sanará.  
Elisa ya está muerta, la llevan a enterrar,  
con cuatro oficiales y un cura sacristán

\*Cada verso se repite con el mismo esquema.

La expresión "con peinecito de oro y horquillas de cristal" constituye una fórmula lexicalizada del lenguaje romancístico, presente en el tipo *Los lamentos de la Virgen*, N°XXIV.

#### Notas y comentarios:

A pesar de su origen francés el poema de Mambrú tiene gran difusión en el mundo hispánico. Es un caso típico de leyenda originada a partir de un personaje histórico, el Duque de Marlborough, a la que se agregaron rasgos tradicionales ajenos y preexistentes para conformar definitivamente el romance.

La gran popularidad de este romancillo determina las diferentes reelaboraciones de que fue objeto: cómicas (versiones Santiago y Córdoba), cambio de protagonista y préstamo de motivos (contaminaciones) y eróticas, como la versión mexicana del siglo XVIII que da a conocer Méndez (1992).

Se destaca su carácter heptasilábico, raro en el género romancístico y la presencia de estribillos que acompañan el desarrollo narrativo. Estos estribillos varían en las distintas versiones; en nuestros textos aparecen: "*Chiribin, chiribin, chin, chin*", "*Qué dolor, qué dolor, qué pena!*", "*Do, remi, do, re, fa!*", "*A, ja, ja, a, ja, ja!*", "*Tun, tun, tun, tun, tun, tela, virondó, virondela*", "*Mirón, domirun, domirun, deu*", "*Din, din, din, din*".

A1. En Santiago del Estero (Di Lullo, 1940, 39-40) y Córdoba (Terrera, 1948,

161), se documentan reelaboraciones burlescas:

Mambrú se fue a la guerra,  
montado en una perra,  
la perra se cayó,  
Mambrú se reventó.

Mambrú se fue a la guerra,  
chiribín, chiribín, chiribín,  
montado en una perra.  
Quien sabe cuando vendrá,  
será para las Pascuas  
o para la Navidad.

A4. El motivo del entierro toma, en algunas versiones, elementos de la descripción del entierro de la amada del romance *Aparición de la amada muerta*, N° I.

El cajón que lo llevan, qué dolor, qué dolor, qué pena,  
el cajón que lo llevan, es de un fino marfil.

La Rioja (Moya)

cajón de terciopelo, la tapa de cristal,  
encima de la tumba, un pajarillo va,  
cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Mendoza (Moya)

A7. La versión de La Pampa (Moya) tiene elementos tales como la mención a la dama que lo espera y el padre que trae la noticia de la muerte, que no comparte con las restantes documentaciones de nuestro país:

Mambrún se fue a la guerra, chibirín, chibirín, chin, chin,  
Mambrún se fue a la guerra, no sé cuando vendrá,  
ajajá, ajajá, no sé cuando vendrá.\*



Si vendrá para la Pascua o para Trinidad  
 La Trinidad se pasa, Mambrún no viene más.  
**La dama que lo espera, desesperada está,  
 se sube al alta torre, a ver si lo ve llegar.  
 Ve llegar a su padre, qué noticias traerá?  
 -Las noticias que traigo, te van a hacer llorar,  
 es que Mambrún se ha muerto, y lo van a enterrar,  
 con fusil en mano, y la gorra militar.**

\*Cada verso se canta con este esquema de repeticiones y estribillos.

\*\*\*\*\*

**27. MARINERO RAPTOR (octosílabos y pentasílabos; e-a)  
 CGR- 0411 ARM- O-5?**

- 1 A la márgenes del río, una doncella,  
 bordaba un pañuelo de oro, para la reina.  
 -Ay, madre del alma mía, no tengo seda!  
 Allí pasó un caballero: -¿Qué bordas, bella?
- 5 -Bordaba un pañuelo de oro, para la reina.  
 -Yo vengo por estos campos, vendiendo seda,  
 -¿De qué color la tiene?  
 -Azul y blanca, roja y violeta.  
 -¿A cuánto la vendería? -A tres cincuenta.  
 .....
- 10 -De tres hermanas que somos  
 una es casada y otra soltera,  
 y yo por mayor desgracia, soy jardinera.  
 Buenos Aires (Moya, 1941, II, 62)

Resumen de la intriga: Una dama borda un pañuelo para la reina. Cuando se le acaba la seda pasa un caballero que dice venderla... La dama se lamenta de su suerte en relación con la de sus hermanas.

Documentación del tipo en Argentina: existen 7 (siete) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 35); Carrizo (1942, II, 20); Moya (1941, I, 347 y II, 62).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (3); La Rioja (1); Santa Fe (2); Santiago del Estero (1).

Otros incipit:

A la orillita del río una morena

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

El romance del rey trashumante que recorre el mundo buscando a la esposa soñada, aparece incluido en Los prados de León de Lope de Vega, también se documenta en la tradición moderna, aunque es un poema de difusión reducida. Armistead, (1978, II, 123) describe un tipo que no responde exactamente al modelo de intriga descrito, ya que el raptor se presenta como un conde y no aparece el motivo del bordado y la falta de seda, aunque el desenlace es semejante. En el *Romancero General de León* (Catalán, 1991, I, 393) se documenta una única versión que ofrece el mismo proceso de reducción que la versión argentina.

En cuanto a su estructura formal, este tipo se caracteriza por una

combinación métrica de octosílabos + pentasílabos, rara en el romancero, pero que permite relacionar su génesis con la baladística europea; Moya (1941, I, 374) señala su origen bretón.

El tema del romance ofrece conexiones con episodios de raptos presentes en la mitología clásica que sufrieron reelaboraciones en el período medieval: la *Crónica Troyana* dio materia a los romances referidos a Elena y Paris, en uno de los cuales, Paris se finge corsario.

El desarrollo de los motivos narrativos permite establecer un paralelo con el *Conde Arnaldos*. Tanto el conde como la doncella son conducidos a la nave con engaños; ambos duermen arrullados por canciones; ambos se apenan por la situación cuando despiertan y quieren volver a tierra; ambos encuentran la felicidad por la revelación del marinero.

Las versiones argentinas, notablemente fragmentarias, incluyen los motivos de: el bordado; la falta de seda; la seducción por el engaño; la mención a la suerte de la doncella en comparación con sus hermanas, que permiten distinguir rastros del desarrollo secuencial de la intriga del tipo estudiado.

En el capítulo referido al romancero infantil, Moya anota cuatro versiones muy simplificadas de Santa Fe, Buenos Aires y Santiago del Estero (I, 374 y siguientes), y, más adelante (II, 63) documenta dos versiones en catalán, que indican la popularidad del romance en Cataluña. Las versiones catalanas procedentes de Bahía Blanca, son más completas que las castellanas. Transcribimos la versión de Doña Atlántida Martorell.

- 1       A la voreta del mar, hi há una doncella,  
          que bordaba un moncadó y es per la reyna.  
          Quan está mitj brodat li falta seda,  
          y han veu pasá un mariné qu'una nau mena.
- 5       -Mariné, bon mariné, si portéu seda.  
          -Sojeu a dals de la nau, y triareu d'ella.  
          Quan está dals de la nau, la nau prend vela.

-Mariné, bon mariné, torneume an terra.  
 Mariné's posa a cantar cansonts mols bellas,  
 10 y an el cant del mariné hi es dormideta.  
 Quan está en alta mar ella es desperta;  
 -Mariné, bon mariné, torneume o terra,  
 qui a mi 'l' aire de la mar en dona pena.  
 -Aixó si que no us farí que ua de sé meva.  
 15 Tres anys que vaig per la mar, per vos doncella.  
 De tres germanas que sous, ets la més bella.  
 -Una es casada an un duch, la altra es princesa,  
 y jo, pobreta de mí soch marinera.  
 -Marinera non seréu que seréu reyna,  
 20 que jo soch el fill d'il rey d' la Inglaterra.

1-4. Los versos iniciales inscriben a nuestro texto en la tradición del romancero novelesco, con amplia documentación en el *corpus* argentino: la dama sentada a la vera del río borda o se peina, en el momento en que se produce el encuentro con el caballero (Cf. entre otros *Las señas del esposo*, N° VIII, o *Muerte de Elena*, N° XVI).

10-13. La fragmentación de la intriga esta relacionada con la inclusión del tipo en el repertorio infantil. Los versos finales pueden ser un indicio previo al reconocimiento de la niña raptada.

\*\*\*\*\*

**28. EL MARINERO TENTADO POR EL DEMONIO (a-a; e-o)**  
**CGR- 0180 ARM- U-3 RTAM- XXII**

A)

1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo  
el barco era de oro sus remos eran de acero  
El piloto era San Pedro San Juan era marinero  
y el Capitán General era Jesús Nazareno.

5 Una noche muy oscura cayó un marinero al agua,  
Y se presenta el demonio diciéndole estas palabras:  
-Marinero General, si quieres salir del agua,  
te pido tan solamente que a mí me entregues el alma.  
-El alma la entrego a Dios, el cuerpo al agua salada,  
10 y el corazón se lo entrego a la Virgen Soberana.

Catamarca (Carrizo, 1926, 33)

B)

1 Cuando salen los navíos cargaditos de españoles,  
y al tiempo de echar la vela cayó un marinero al agua.  
Se le presentó el demonio diciéndole estas palabras:  
-¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?  
5 -Yo te doy mis tres navíos cargados con oro y plata  
a mi mujer por esposa y a mis hijas por esclavas...  
-No quiero tus tres navíos cargados con oro y plata,  
ni tu mujer por esposa, ni tus hijas por esclavas.  
Yo quiero que cuando mueras, me entregues a mí tu alma.  
10 -Anda demonio a los infiernos que eres de mala calaña,  
que mi alma es para Dios, que la tiene bien ganada  
mi cuerpo para los peces que andan debajo del agua,  
mis huesos al campanario, que repiquen las campanas.

Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 4-5)

Resumen de intriga: San Juan y San Pedro hicieron un hermoso barco, cuyo Capitán General era Jesús. Una noche muy oscura un marinero /~Jesús/ cae al agua, el demonio se presenta y ofrece salvarlo. El marinero otorga sus riquezas y familia, pero el demonio las rechaza y solicita su alma. El marinero se niega a

entregar el alma que pertenece a Dios y destina su cuerpo al mar y su corazón /~familia/ a la Virgen.

Documentación del tipo en Argentina: existen catorce (14) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 32-33); (1933, I,7); (1937, I, 349-350); Draghi Lucero (1938, 4-5); Moya (1941, II, 198-200); Terrera (1948, 334); Viggiano Esaín (1981, 124-125).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2); Catamarca (2); Córdoba (3); Mendoza (2); Salta (2); San Juan (1); Tucumán (2).

Otros incipit:

Entre San Pedro y San Pablo hicieron un barco nuevo

Saliendo de Cartagena cayó un marinero al agua

Al salir de Barcelona cayó un marinero al agua

En Galicia hay una niña Catalina se llamaba

Otros títulos:

El marinerito

Entre San Juan y San Pedro

Contaminaciones:

El romance N° XXXIV, *Martirio de Santa Catalina*, incorpora en cinco versiones la intriga completa del romance tratado: Buenos Aires (1), Catamarca (2), Corrientes (1), Santa Fe (1). Posiblemente la contaminación se produce a partir del nombre que llevaba la nave en versiones portuguesas y españolas: "Nau Catherineta", "Santa Catalina Marta" (Menéndez Pelayo, 1945, X, 139, N° 57). En las versiones contaminadas es la santa y no el demonio quien ofrece salvar al marinero, a cambio de que ruegue por su alma o se la entregue. La contaminación ha desplazado el motivo central del romance, "la tentación del demonio".

Notas y comentarios

De amplia difusión en nuestro país, este romance continúa documentándose en encuestas recientes, incorporado al repertorio infantil. Como ya se ha señalado, aparece contaminado con el *Martirio de Santa Catalina* (Nº XXXIV). En las versiones contaminadas, las secuencias básicas del tipo romancístico (presentación del barco milagroso, caída del marinero al agua, el demonio ofrece salvarlo, el marinero concede sus riquezas, el demonio solicita el alma, negativa del marinero) se combinan con los pedidos de ruego de la santa.

A1-4. El exordio del romance está compuesto con asonancia e-o, mientras que en el desarrollo de la intriga aparece la asonancia a-a. La fórmula descriptiva que exalta los valores del barco, "El barco era de oro, sus anclas eran de acero", tiene la función de caracterizar atributos que anticipan la presencia del hecho milagroso en el desarrollo de la intriga. En algunas versiones falta el exordio.

B1. La versión de Mendoza cambia el exordio "Cuando salen los navíos cargaditos de españoles", ofreciendo quizás una perspectiva americana.

A3-4. La versión de Catamarca que transcribimos resemantiza, intensificándolo, el mensaje romancístico, ya que es Cristo, Capitán General del barco, quien cae al agua y recibe la oferta del demonio. Ya no es el marinero anónimo, símbolo del buen cristiano el que emprende la lucha contra las fuerzas del mal, sino el mismo Cristo.

A5. La "noche oscura" también tiene valor formulaico, prepara el milagro.

A6. En varias versiones el verso que introduce la propuesta del diablo, motivo central del desarrollo de la intriga, repite la rima:

Lucifer que nunca duerme, contestó de la otra banda  
.....diciéndole estas palabras:  
-Marinero, ¿qué me das, si yo te saco del agua?  
Salta, (Carrizo, 1933, I, 7).

El verso introductorio del discurso directo del diablo funciona como fórmula

nexo.

\*\*\*\*\*

**29. LA MONJITA**  
**CGR- 0225      RTAM- XXIII**

- 1      Yo me quería casar con un mocito barbero,  
y mi padre me quería monjita del monasterio.  
Un domingo de mañana me sacaron de paseo,  
y al dar la vuelta a la esquina encontré un convento abierto.
- 5      Salieron todas las monjas vestidas todas de negro;  
me tomaron de la mano y me metieron adentro;  
me sentaron en la silla y me cortaron el pelo.  
Ni el jubón de terciopelo, ni la mantilla de rosas,  
ni el anillo de mi dedo, pendientes de mis orejas,
- 10     nada pude ya tener oculta entre aquellas rejas.  
Tucumán (Moya, 1941, II, 235)

Resumen de intriga: Una niña se quería casar pero su padre decide hacerla monja. Sale a pasear y la introducen en un convento donde le cortan el pelo y le quitan sus posesiones.

Documentación del tipo en Argentina: existen seis (6) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 36); Carrizo (1933, I, 25); Moya (1941, II, 234-235).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1) Córdoba (1); Tucumán (2); Salta (1);



Santa Fe (1).

Otros incipit:

Yo me quería marchar a vivir en otros pueblos

Una tarde de verano me sacaron de paseo

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

El presente romance se documenta en la tradición oral moderna en el ámbito del romancero infantil, a pesar de que su temática refleja una crítica a las imposiciones sociales que inducen a seguir prácticas religiosas, sin tener en cuenta la auténtica vocación (Díaz Roig, 1990, 203).

Manuel da Costa Fontes (1992, 641-665) realiza un estudio sobre la tradición del poema *Vida de freira* en textos antiguos y contemporáneos, en relación con una realidad social de la Edad Media y el Renacimiento: las jóvenes que, contra su gusto, eran obligadas a ingresar en el claustro. Se estudia un poema tradicional portugués y brasileño en versiones de los siglos XVI y XVII y versiones de la tradición moderna. En la misma publicación, Israel Katz (1992, 667-705), completa el análisis musical del poema. Este romancillo puede agregarse a la documentación sobre el tema que se presenta en dicho estudio.

1. La versión cordobesa tiene una variante en el *incipit*:

"Yo me quería marchar a vivir en otros pueblos", que indica también la ausencia de vocación religiosa en la niña.

El legajo de la Colección de Folklore, Córdoba N° 33, tiene indicaciones para desarrollar el juego: "en el primer tiempo las niñas forman ronda y giran pausadamente; en el segundo, valsan.

8-10. En todas las versiones se repite, con variantes, el motivo de desprenderse de

las pertenencias mundanas.

\*\*\*\*\*

**30. AMOR MAS ALLA DE LA MUERTE (-á)**  
**CGR- 0049    ARM- J-1    RTAM- XXVIII**

A)

- 1     Se levanta el conde Niño    la mañana de San Juan,  
a dar agua a su caballo    en la ribera del mar.  
Mientras el caballo bebe,    Niño se pone a cantar:  
la Reina le está escuchando    dentro su palacio real.
- 5     -Despierta, dice a su hija,    si acaso dormida estás,  
oirás lo bien que canta    una sirena en el mar.  
-Parece que no es sirena    en el modo de cantar,  
sino que es el Conde Niño    que me viene a demandar.  
-No te dé cuidado, hija,    que lo mandaré matar.
- 10    -No lo mandes matar, madre,    que con él me enterrarán.  
Mas la Reina, de envidiosa,    al punto lo hizo matar.  
Lo alzan en andas de oro,    a ella en andas de cristal,  
y los fueron abajando    al contrapié de un altar.  
Dos arbolitos nacieron    en una llana amistad:
- 15    de los gajos que se alcanzan,    besos y abrazos se dan,  
y la reina, de envidiosa,    luego los mandó cortar:  
ella se volvió paloma,    él se volvió gavilán.

Buenos Aires (Moya, 1941, II, 13)

B)

1 Salió el Niño, conde Niño, para el día de San Juan,  
a dar agua a su caballo, a las orillas del mar.  
Al encontrarse allí solo, triste, se pone a cantar...  
La reina lo está escuchando, dentro del palacio real.

5 -Despertad, hija querida, despertad si estás dormida;  
oirís cómo cantan bien las sirenas en el mar.  
-Mi madre, no son sirenas, ni en el modo de cantar:  
es el Niño, conde Niño, que a mí me viene a llevar.  
-No te aflijas, hija mía, lo mandaremos matar.

10 -No lo mate, madre mía, que a los dos han de enterrar.  
-Por el pedido que me haces no lo mandaré matar;  
pero mañana temprano estará en mi palacio real.  
Al otro día de mañana a los golpes del reloj,  
del gozo de haberse visto muertos cayeron los dos.

15 La reina de allí ordenó que los fueran a enterrar,  
a ella la entierran en la puerta de la iglesia  
..... y a él al pie del altar.  
De ella se formó una lima y de él un buen naranjal,  
de los gajos que se alcanzan ricos abrazos se dan,

20 y la reina, de envidiosa, los hizo mandar cortar.  
De ella se formó una paloma y de él un gran gavilán,  
se le vuelan a la reina a las orillas del mar...  
La reina quedó mirando dentro'e su palacio real.

Mendoza (Draghi Lucero, 1938, 547)

Resumen de intriga: La mañana de San Juan el conde Niño da agua a su caballo, mientras canta una hermosa canción /+ alude a la enemistad de la Reina/. La reina lo confunde con la sirena del mar, pero la infanta revela la identidad del cantor y se declara enamorada de él. La reina hace matar al conde y la infanta también muere /~ La reina perdona al conde pero los amantes mueren de gozo al verse en el palacio/. Los dos enamorados son enterrados y de ellos nacen dos árboles que se abrazan; la reina hace cortar los árboles, pero los amantes se reencuentran convertidos en pájaros o en fuentes.

Documentación del tipo en Argentina: existen doce (12) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913, 18-19); Draghi Lucero (1938, 3, 547); Moya (1941, II, 12-14); Ochoa (1979, 123-130); Viggiano Esaín (1981, 61-63, 128-131).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1); Catamarca (2); Córdoba (3); Mendoza (2); San Luis (3); sin precisar (1).

Otros incipit:

No hay noche más celebrada que la noche de San Juan  
Ya salía el condecillo la mañana de San Juan  
Un domingo de mañana bajó el conde Niño al agua  
Quién se duele del conde Olinos que niño pasará el mar!

Otros títulos:

Condecillo  
El conde Niño  
El Conde Olinos  
No hay noche más celebrada  
Salió el niño, conde Niño

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios

Este romance concentra los motivos del poder de seducción del canto y el amor más allá de la muerte. De considerable difusión en la tradición oral americana (Díaz Roig registra 52 versiones en siete países), también lo hallamos documentado en la Argentina. González (1995) considera que en la actualidad la pervivencia en América del tipo está determinada por su uso constante en textos escolares. Curiosamente, llama la atención el hecho de que este romance que goza

de difusión en nuestro país, como lo testimonia la variada procedencia de las versiones, no ha sido registrado por Carrizo en sus cancioneros.

En las versiones del *corpus* argentino permanecen los elementos procedentes del universo maravilloso mágico a través de las transformaciones que suceden a la muerte.

Cabe destacar la semejanza entre la versión que aparece en el *Romancero* de Moya, procedente de la Colección de Foklore (Cap. Fed. Folio No.2), y la citada por Ciro Bayo. Ambas versiones son idénticas, por lo tanto, es posible que el informante de la Colección de Folklore haya copiado el romance del *Cancionerillo del Plata*.

A1-B1. El poema está ubicado en el día de San Juan, considerado por la tradición fecha propicia para acontecimientos extraños. Quizás esta alusión justifique las transformaciones maravillosas, no muy frecuentes en el romancero español (Hauf, 1973, 25-51)

A3-B3. Se resalta la fuerza seductora del canto de Olinos, ya sea como poder mágico o como un elemento de su belleza atractiva. Se trata de un motivo folklórico, como la hostilidad de la madre, la muerte de los amantes y las transformaciones que les aseguran inmortalidad. El poder mágico del canto también aparece en los romances de *Conde Arnaldos* y *Floriseo*, aunque el acierto creativo de este texto fue haberlos reunido (Di Stefano, 1993, 410).

Dos versiones de Córdoba desarrollan el canto del Conde (Viggiano, 1981, 128-130). Transcribimos los versos referidos a la canción en ambas versiones:

Bebe, bebe, mi caballo, Dios te libre del mal,  
de los peligros del mundo y de las ondas del mar,  
de los castillos de arriba que me quieren mucho mal.

Bebe, bebe, mi caballo, Dios te libre del mal,  
de los vientos rigurosos y las arenas del mar.

Si tú meneas los brazos cual los sueles menear,  
yo cortaré por los mazos como cuchillo por pan.

B11-14. Se produce un giro atípico en el desarrollo del relato: la reina perdona a los amantes y éstos mueren al verse. Esta secuencia no se relaciona con la caracterización de la reina en las restantes versiones y tampoco con los versos siguientes de la misma versión, en que se la califica de "envidiosa".

A13-B16. En el fluir de la tradicionalidad las versiones argentinas no distinguen el simbolismo de los sitios de entierro de la princesa y el conde de acuerdo con su jerarquía, como era natural en la Edad Media. Por esta razón iglesia, altar, puertas, aparecen mezcladas.

A14-B18. La transformación de los enamorados en fuentes, presente en versiones españolas, aparece solamente en las dos versiones cordobesas. La caracterización maravillosa del agua da lugar a una reelaboración del motivo de las transformaciones:

.....  
La reina que aquello ve a los dos manda cortar,  
de ella nació una fuente de él nació un guadal,  
Quién tuviera mal de amores, aquí se venga a bañar!  
La Reina que aquello oyera también se fuera a lavar.  
-Detente, Reina, detente, no me vengas a engañar,  
cuando yo era blanca flor, tú me mandaste matar,  
cuando yo era verde oliva tú me mandaste cortar,  
ahora soy fuente clara, no me puedes hacer mal;  
para todos he de correr, para ti me he de secar.

Viggiano (1981, 128)

\*\*\*\*\*

### 31. LA MUJER DEL GOBERNADOR (6)

#### ARM- M7

- 1 Un martes era por cierto cuando aquel hermoso sol  
de Catalina Sambrano, mujer de un gobernador,  
saliendo un día a pasearse con damas de gran primor  
se enamoró de un mancebo por su sonora voz.
- 5 Escribele mil billetes y prendas de gran valor,  
y el mancebo se curaba de tener con ella amor,  
por ser mujer de quien era y prenda de tal señor.  
Mas, como el amor es niño, todo fuego y todo ardor,  
buscaron por donde hablarse, que amor busca la ocasión.
- 10 Gozáronse muchos años, sin recelo ni temor,  
y el gobernador, celoso, de todo fue sabedor.  
Saliendo un día a pasearse en hábitos de varón,  
fuele siguiendo los pasos, con el mancebo encontró.  
Dióle nueve puñaladas y a sus pies lo arrodilló.
- 15 Va en busca de su mujer y allá adentro la alcanzó,  
y arrancando el espadín, ambas piernas le cortó.  
-¡Ay, don Francisco de mi alma!  
por lo mucho que te quise y nos quisimos los dos,  
en este trance te pido que me otorgues confesión,  
y el gobernador, piadoso, manda traer confesión.

Jujuy (Carrizo, 1930, 26-27)

Resumen de la intriga: La mujer del gobernador sale de paseo con sus damas y se enamora de un mancebo. Le envía cartas y regalos, el mancebo la rechaza por miedo a su esposo, pero finalmente se unen. Viven enamorados muchos años hasta que el gobernador, consciente de la situación, mata al mancebo a puñaladas y después mata a su esposa. Esta, antes de morir, pide confesión.

Documentación del tipo en la Argentina: existe una (1) versión publicada en la siguiente obra: Carrizo (1930, 26-28).

Dispersión geográfica: Jujuy (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

#### Notas y comentarios

El romance fue encontrado por Ricardo Rojas en el Archivo Capitular de Jujuy, copiado en el margen de un documento de 1630 y publicado en su *Historia de la literatura argentina*, sin darle ningún antecedente español. Recuérdese la correspondencia entre Menéndez Pidal y Rojas, y el escepticismo del segundo acerca de la supervivencia del romancero español en América.

Carrizo (1935) publica este romance y registra otra versión "entre los romances recogidos en Tánger por don Ramón Menéndez Pidal":

Esta Raquel lastimosa, lástima que Dios la dio,  
siendo mujer de quien era, mujer de un gobernador,  
un día salió a paseo, con sus damas de valor,  
encontró con un mancebo de su delito de amor,  
la mandó muchos billetes y alhajas de gran valor,  
la mandó un anillo fino, sólo una ciudad valió.

No hallamos versiones antiguas del romance, pero quizá su presencia en la tradición judeo-española y en América en fecha temprana nos permita conjeturar una génesis antigua. Rojas cree que el romance fue escrito por algún notario del



cabildo de Jujuy a fines del siglo XVII, pero el "espadín" mencionado nos obliga a correr la versión al siglo XVIII.

Menéndez Pidal lo relaciona con el romancero vulgar y menciona su presencia en tradiciones sefarditas en la que se reemplaza el espadín por un puñal.

Armistead (1978, II, 62-64) registra el tipo como "M7.Raquel lastimosa", con seis versiones. Transcribimos el resumen de la intriga para constatar semejanzas con la versión argentina:

"Raquel, mujer del gobernador, sale de paseo con sus damas. Se encuentra con un mancebo, quien se enamora de ella (o que la trata de amores). Le manda una carta, dinero, joyas valiosas y un anillo. Todo se lo devuelve Raquel. El gobernador se entera. Se encuentra con el mancebo y le da de puñaladas en medio de la plaza de España (o encuentra juntos a los amantes en su propia casa y mata con un puñal a las damas de Raquel y al mancebo). La mujer le ruega que llame al confesor. (Raquel le dice al confesor todo lo que ha pasado y después cae "muertecita"). El gobernador mata a la mujer (o le quema las piernas con una linterna encendida). Entierra juntos a los dos amantes."

La versión argentina parece ser una reelaboración culta del romance tradicional. En nuestro texto conviven versos de tono tradicional con otros de factura "literaria" como:

Mas, como el amor es niño, todo fuego y todo ardor,  
buscaron por donde hablarse, que amor busca la ocasión.

4-7. Al confrontar la versión argentina con la intriga resumida por Armistead observamos que el rol de seductor ha pasado del mancebo a la dama; en nuestro texto es la dama la que ofrece regalos, mientras que el mancebo la rechaza, temeroso del marido.

\*\*\*\*\*

### **32. LA NIÑA Y EL CABALLERO (-é)**

- 1 -Siete leguas he corrido, niña, por venirte a ver,  
con mi caballo rendido, y mi persona también.  
Dáme un jarro de agua, niña, que vengo muerto de sed.  
-No tengo jarro ni jarra, ni en qué darte de beber,  
5 pero tengo una boquita que es más dulce que la miel.  
-No vengo por tu boquita ni tampoco por tu miel,  
sino vengo por saber de lo que hablamos ayer.  
La Rioja (Carrizo, 1942, 13)

Resumen de intriga: El caballero llega rendido hasta la casa de la niña y le pide agua. La niña le niega el agua, pero a cambio le ofrece su boca. El caballero reclama algo acordado en una conversación previa.

Documentación del tipo en Argentina: existen siete (7) versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo, (1913, 49-50); Carrizo (1942, 13-14); Terrera (1948, 338-339); Ochoa (1979); Viggiano Esain (1981, 75).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (1); Córdoba (3); La Rioja (2), San Luis (1).

Otros incipit:

Cuatro leguas he corrido, niña, por venirte a ver,  
Dáme un jarro de agua, niña, que vengo muerto de sed,

Otros títulos:

Siete leguas he corrido  
Cuatro leguas he corrido

Contaminaciones: *La bella en misa*, N° IV, en una versión de Córdoba, concluye con el motivo de la sed del caballero tomado de este romance. También se registran contaminaciones con el tipo *Buscando novia*, N° XXII.

Notas y comentarios:

El motivo del "jarro da agua" ha tenido vida independiente en la tradición oral americana, dando lugar a este breve romance. Díaz Roig (1990, 17) no lo incluye en su *RTAM* por considerarlo de factura semiculta. El romance goza de vida tradicional en nuestro país, posiblemente derivado del tipo *Buscando novia* con el que a veces se contamina.

La vitalidad del motivo del pedido de agua con connotación de requerimiento sexual posibilitó su supervivencia. Recordemos su presencia en *Delgadina*, N° XIII y en las contaminaciones mencionadas.

1. Ciro Bayo en su *Romancerillo del Plata* (1913, 49-50) incluye un romance "A la quinta, quinta, quinta" que desarrolla una intriga idéntica a "Buscando novia". Este romance se inicia con el presente motivo.

A la quinta, quinta, quinta, de una señora de bien,  
llega un lindo caballero corriendo a todo correr.  
como el oro es su cabello, como la nieve su tez,  
como luceros sus ojos, y su voz como la miel.  
-Que Dios os guarde, señora, -Caballero, a vos también.  
-Dadme un vasito de agua, que vengo muerto de sed.  
-Fresquita como la nieve, caballero, os la daré,  
que mis hijas la cogieron, al punto de amanecer.  
-¿Son hermosas vuestras hijas? -Como el sol de Dios las tres.  
-¿Dónde están que no las veo? -Cada cual en su quehacer,

que así deben estar siempre las mujercitas de bien.  
-Decidme, ¿cómo se llaman? -La mayor se llama Inés,  
la mediana Dorotea y la pequeña Isabel.  
-Decid a todas que salgan, que las quiero conocer.  
-La mediana y la pequeña a la vista las tenéis,  
que por veros han dejado de planchar y de coser.  
La mayor, coloradita, se pone cuando la ven,  
está en su cuarto que cose, que cose y vuelta a coser.  
-Lindas son las dos que veo lindas son como un clavel,  
pero debe ser más linda la que no se deja ver.  
-Que Dios os guarde, señora, -Caballero, a vos también.  
Ya se marcha el caballero, corriendo a todo correr.  
A la quinta, quinta, quinta, de la señora de bien,  
llegan siete caballeros, siete semanas después.  
-Señora, buena señora, somos criados del rey,  
que hoy hace siete semanas vino aquí muerto de sed.  
Tres hijas como tres rosas nos ha dicho que tenéis.  
Venga, venga con nosotros, esa que se llama Inés,  
esa que coloradita se pone cuando la ven,  
que en los palacios reales va a casarse con el rey.

\*\*\*\*\*

### **33. EL PRISIONERO (-6)**

**CGR- 0078 ARM- H-18 RTAM- XXIX**

- 1 Era por mayo, por mayo, cuando hace la calor,  
cuando los trigos engañan y están los campos en flor;

cuando canta el jilguerillo y contesta el ruiseñor;  
cuando los enamorados van a sentir el amor.

5 Pobre yo, triste, cuitado, que muero en esta prisión,  
que no sé cuando es de día ni cuando el sol se pon,  
si no por un jilguerillo que me cantaba al albor,  
la mató un caballero, déle Dios su galardón,  
.....que yo vivo en la prisión,

10 que no sé cuando es el día ni cuando las noches son.  
Córdoba (Viggiano Esain, 1981, III, 54)

Resumen de intriga: Es el tiempo de la primavera y el amor, excepto para el protagonista que vive encerrado en una prisión. El canto de un jilguero es su única compañía hasta que un caballero lo mata.

Documentación del tipo en Argentina: existen tres (3) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1942, ); Viggiano Esain (1981, 54-55).

Dispersión geográfica: Córdoba (2); La Rioja (1).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

Notas y comentarios:

Romance lírico, documentado en la tradición antigua (*Cancionero Musical de Palacio, Cancionero General, Cancionero de Romances s.a. y 1550*), que testimonia el cruce del género romancístico con especies líricas como las canciones de mayo.

Este romance está escasamente documentado en la tradición americana (Díaz Roig [1990, 225] cita cuatro versiones en tres países) y también en nuestro país, donde contamos únicamente con tres versiones.

Ejemplo modélico para la caracterización del lirismo presente en el discurso romancístico, ha sido objeto de esclarecedores análisis como los de Eugenio Asensio (1957), Daniel Devoto (1990), y la consideración de reelaboraciones cultas contemporáneas (Benichou, 1990). Di Stefano, (1993, 221-222) publica dos versiones, una breve y una larga, que denotan un concentrado de estilos diferentes: refinada poesía y relato vulgar, imágenes exquisitas e informes prosaicos, casual o con visos de malicioso y logrado pastiche. El romance fue muy trabajado en los siglos XV y XVI por glosadores y poetas burlescos.

\*\*\*\*\*

#### **34. *MARTIRIO DE SANTA CATALINA* (a-a; é + ó)**

**CGR- 0126    ARM- U-9    RTAM- X**

A)

- 1    En Galicia hay una niña,    en Galicia hay una niña,  
     que Catalina se llama, sí, sí, que Catalina se llama.  
     Su padre era un hombre malo,    su padre era un hombre malo,  
     su madre una renegada, sí, sí,    su madre era una renegada.\*  
     Todos los días de fiesta,    su padre la castigaba.  
     Mandó hacer una rueda,    de cuchillos y navajas.
- 5    La rueda ya estaba lista,    Catalina arrodillada.  
     Bajó un ángel del cielo,    con su corona y su palma.  
     -Sube, sube, Catalina,    que el rey del cielo te llama.

San Luis (Moya, 1941, I, 417)

B)

1 Santa Catalina, borombón, borombón, borombón,  
Santa Catalina era hija de un rey,  
a ja já, a ja já, era hija de un rey.\*  
Su padre era un pagano, su madre no lo es.  
Un día entró su padre, y la encuentra en oración.  
¿Qué haces, Catalina?, ¿qué haces dime aquí?  
5 -Yo adoro a Dios mi padre, lo que no haces tú.  
-Yo mato a Catalina, o me ha de obedecer.  
Ya murió Catalina, y a los cielos subió.  
Tucumán (Carrizo, 1937, I, 351-352)

\*Cada verso se canta con este esquema de repeticiones y estribillos

Resumen de intriga: En Galicia /~Cádiz/ vive una niña muy devota que se llama Catalina. El padre se opone a su devoción y la castiga los días de fiesta. Manda a hacer una rueda de cuchillos y navajas con ese fin, pero en el momento en que la niña va a ser torturada, baja un ángel del cielo que la conduce ante Dios.

Documentación del tipo en Argentina: existen dieciséis (16) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926, 32-33); (1933, I, 3-4); (1937, I, 351-353); Draghi Lucero (1938, 4); Moya (1941, I, 411-420, II, 200).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2); Catamarca (2); Córdoba (1); Corrientes (1); Entre Ríos (1); Mendoza (1); Tucumán (3); Salta (2); San Juan (1); San Luis (1); Santa Fe (1).

Otros incipit:

Nace una niña santa que Catalina se llama  
En Cádiz hay una niña que Catalina se llama

### Otros títulos:

Santa Catalina

En Galicia hay una niña

Se me ha perdido una niña

Nace una niña santa

### Contaminaciones

Este romance se documenta contaminado con el tipo N° XXVIII: *El marinero tentado por el demonio*. Se documentan 5 versiones contaminadas (N° XXXIV + N° XXVIII) en Buenos Aires, Catamarca (2 v.), Corrientes y Santa Fe. El nexa entre ambos tipos se produce al final del romance: cuando Catalina sube al cielo, cae un marinero al agua y se continúa con el desarrollo del siguiente romance. La continuación da lugar a una incongruencia, ya que parece ser Catalina quien se dirige al marinero. Como señala Díaz Roig (1990, 97), la contaminación entre estos tipos está determinada por la coincidencia de rima y temas afines, ya que en ambos los protagonistas mueren por no renunciar a su fe.

- 1 En Galicia hay una niña Catalina se llamaba.  
Todos los días de fiesta su padre la castigaba.  
Su padre era un perro moro, su madre una renegada;  
mandan hacer una rueda de cuchillas y navajas.
- 5 La rueda ya estaba hecha, Catalina arrodillada,  
y bajó un ángel del cielo, con su corona y su espada:  
-Catalina, sube, sube, que el rey del cielo te llama.  
Y mientras iba subiendo cayó un marinero al agua  
-¿Qué me das tú, marinero, si yo te saco del agua?
- 10 -Te doy todos mis navíos, cargados con oro y plata.  
-Yo no quiero nada de eso, lo que yo quiero es tu alma.  
-El alma la entrego a Dios y el cuerpo al agua salada.

Catamarca (Carrizo, 1926, 32-33)

### Notas y comentarios



También perteneciente al mundo de la infancia, este romance está muy difundido en las distintas tradiciones hispánicas. Las versiones recopiladas en el área llevan la marca del proceso de infantilización que se está operando, evidenciado en las constantes repeticiones y la presencia de estribillos.

El presente tipo romancístico aparece documentado en nuestro país en dos subtipos diferentes que incluyen no sólo variantes discursivas sino también variantes de intriga. El motivo central de la versión que denominamos A (tomada como discurso base de la descripción) es el relato de la tortura de Santa Catalina realizada con una "rueda de cuchillos y navajas", el ángel que baja del cielo evita la tortura y la conduce ante Dios. La versión B tiene como motivo central el diálogo entre Santa Catalina, que se halla en oración alabando a Dios, y su padre, en el momento en que éste decide matarla; también se diferencia en caracterizar a la madre como "no pagana". En las versiones A el estribillo se reduce a "sí, sí", acompañando los hemistiquios portadores de rima. En las versiones B el estribillo es "borombón, borombón, borombón", en los hemistiquios libres y "A ja já, a ja já", en los portadores de rima, aunque rimas y métrica son bastante irregulares en este grupo. En Tucumán se documenta una versión que unifica las variantes A y B.

En el Legajo N°12 de Entre Ríos, Colección de Folklore de 1921, se hallan detalles de la actualización del romance, se lo denomina juego infantil y se consignan las siguientes referencias:

una niña toma este nombre y arrodillándose sus compañeros giran  
en torno con la mano sobre su cabeza, mientras cantan haciendo los  
movimientos que ella indica.

Cabe señalar, por su gran escasez, que poseemos una transcripción musical de este romance, en el legajo N° 165 de la Provincia de Entre Ríos, donde se lo denomina "ronda popular argentina".

Como es habitual en la transmisión romancística, los hechos históricos se

tergiversan sin el menor empacho: el romance atribuye a Santa Catalina la leyenda del martirio de Santa Bárbara.

A/B1. La versión de Salta (Carrizo, 1933, 4) comienza:

"Se me ha perdido una niña que Catalina se llama...". Este incipit parece contaminación de una canción infantil, difundida en Argentina:

"Se me ha perdido una niña, cataplín, cataplín, cataplero,  
se me ha perdido una niña, en el fondo del jardín"

A4. "mandó a hacer una rueda de cuchillos y navajas"

"bajó un ángel del cielo con su corona y su palma". Fórmulas que oponen las caracterizaciones del padre y del ángel.

\*\*\*\*\*

### **35. LAS TRES CAUTIVAS (i-a) (hexasilábico)**

**CGR- 0137    ARM- H4    RTAM- XXXII**

- 1    -A la verde, verde, a la verde oliva,  
     ¿dónde cautivaron a mis tres cautivas?  
     El pícaro moro que las cautivó,  
     a la reina mora se las entregó.
- 5    -¿Qué nombre tienen estas tres cautivas?  
     -La mayor Constanza, la menor Lucía,  
     a la más pequeña llaman Rosalía.  
     -¿Qué oficio daremos a estas tres cautivas?  
     Constanza amasaba, Lucía cernía,
- 10    y la más pequeña, agua les traía.  
     Yendo un día por agua a la fuente fría,  
     se encontró un anciano que de ella bebía.  
     -¿Qué hace ahí, buen viejo, en la fuente fría?

-Estoy aguardando a mis tres cautivas.  
15 -Pues, usted es mi padre y yo soy su hija,  
voy a darle parte a mis hermanitas.  
-Ya sabes Constanza, ya sabrás Lucía,  
como he visto a padre en la fuente fría.  
Constanza lloraba, Lucía gemía,  
20 y la más pequeña así les decía:  
-No llores Constanza, no gimas Lucía,  
que en viniendo el moro, larga nos daría.  
La pícara mora, que las escuchó,  
abrió una mazmorra y allí las metió.  
25 Cuando vino el moro de allí las sacó,  
y a su pobre padre se las entregó.  
Buenos Aires (Moya, 1941, II, 206-207)

Resumen de intriga: Un moro cautiva a tres niñas y las entrega a la reina mora. La reina pregunta el nombre de las niñas (Constanza, Lucía y Rosalía) y les asigna tareas domésticas.

La menor se encuentra con un anciano cuando va a buscar agua, al que reconoce como su padre que las está buscando. La niña relata el encuentro a sus hermanas y la reina, que las escucha, las encierra en una mazmorra. El moro las saca y las devuelve a su padre.

Documentación del tipo en Argentina: existen dos (2) versiones publicadas en: Moya (1941, II, 206-207).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2).

Otros incipit: no aparecen.

Otros títulos: no aparecen.

Contaminaciones: no aparecen.

### Notas y comentarios:

Romance infantil y de tradición oral moderna, aunque de origen antiguo por su tema. El motivo de las tres hermanas y las repeticiones de los nombres permiten relacionarlo con la lírica tradicional (confróntese: "Tres moricas m' enamoran/en Jaén,/ Axa i Fátima y Merién", Frenk, 1987, N° 16A y 16B, p.14).

Díaz Roig (1990, 251- 253) señala la poca difusión del romance en América; publica versiones de República Dominicana, Puerto Rico y Chile, sin hacer mención a las versiones argentinas.

Las dos versiones del romance aparecen documentadas por Moya, quien toma una del Legajo N° 31 (Capital Federal) de la Colección de Foklore de 1921 y la otra procede de recuerdos familiares. Moya también señala que vecinos de diferentes zonas de la provincia de Buenos Aires le proporcionaron versiones, pero no las registra.

1-2. El emisor del comienzo es el padre y después cambia la focalización a un narrador que relata las circunstancias del cautiverio y los oficios que desempeñan las niñas.

6. Las repeticiones de los nombres de las niñas tienen la función de estructurar el relato.

8. El tema de los oficios aparece reelaborado en canciones infantiles ("Buenos días su señoría, mantantiru, liru, lá").

11. La fuente fría se ha convertido en una especie de cronotopo romancístico, ya que se menciona como lugar de encuentro en varios romances.

22. "que en viniendo el moro larga nos daría": construcción arcaica.