



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Procesos de oralidad y escritura en el romancero tradicional argentino

Autor:

Chicote, Gloria B.

Tutor:

Orduna, Germán

1996

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 7-3-13

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
N 29.171	LIBRO
13 NOV. 1996	DE
Agr.	ENTRADA

TESIS DE DOCTORADO

PROCESOS DE ORALIDAD Y ESCRITURA
EN EL
ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

AUTOR: GLORIA BEATRIZ CHICOTE

DIRECTOR: DR. GERMAN ORDUNA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLECCION DE BIBLIOTECAS

Buenos Aires, Noviembre de 1996

INDICE

CONSIDERACIONES PREVIAS

1. Fundamentación.....	I
2. Plan de desarrollo.....	II
3. Agradecimientos.....	IV

PARTE PRIMERA: ESTUDIO PRELIMINAR

I. INTRODUCCION. ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS ROMANCISTICOS.....	1
II. LOS COMIENZOS DEL GENERO. EL ROMANCERO EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XV Y XVI.....	11
1. Orígenes y evolución de la forma romance.....	11
2. Primera etapa de fijación escrita: discurso tradicional y literatura culta.....	13
III. MIGRACIONES, DIFUSION Y TRANSFERENCIA. EL ROMANCERO EN AMERICA.....	25
1. El romance en las Crónicas de Indias: nuevos mundos narrados con viejos textos.....	29
2. La tradición oral americana: primera etapa de recolección.....	38
3. La tradición oral americana: segunda etapa de recolección.....	41

IV. DOCUMENTACION DEL ROMANCERO EN ARGENTINA.	
RESEÑA CRITICA DE MATERIALES ROMANCISTICOS	
DOCUMENTADOS HASTA LA FECHA.....	46
1. Los cancioneros.....	46
2. Evaluación crítica del <i>Romancero</i> de Ismael Moya.....	54
2.1. El concepto de romance en el <i>Romancero</i> de Ismael Moya....	56
2.2. Ordenación y clasificación del material del <i>Romancero</i> . Genealogía de los romances y fuentes.....	62
2.3. La poesía gauchesca y el romance criollo en la obra de Moya.....	63
2.4. El <i>Romancero</i> de Ismael Moya. Consideraciones finales.....	67
V. ESPECIFICIDADES DEL ROMANCE EN LA POESIA	
TRADICIONAL ARGENTINA. DESLINDES ENTRE ROMANCERO	
HISPANICO Y ROMANCERO CRIOLLO.....	
1. El problema de la originalidad del romancero argentino.....	68
2. Caracterización de la poesía tradicional argentina.....	74
2.1. Procedencia.....	76
2.2. Autor y proceso de tradicionalización.....	77
2.3. Las formas de transmisión de la poesía tradicional.....	79
2.4. Funcionalidad de la poesía folklórica.....	80
2.5. El canto.....	81
2.6. La lengua.....	82
2.7. Temática de los poemas.....	84
2.8. La forma de los poemas tradicionales.....	85
3. El romance criollo.....	85

PARTE SEGUNDA: ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

I. PROPUESTA TEORICO-METODOLOGICA PARA EL ESTUDIO DEL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO.....	94
1. El <i>CGR</i> como punto de partida.....	94
2. Características de la propuesta.....	97
2.1. Objetivos y límites.....	97
2.2. Las etapas de recolección y selección de las versiones. Fuentes.....	101
2.3. Organización sistemática de los poemas recopilados.....	102
2.4. Los campos descriptivos.....	107
2.4.1. Título.....	107
2.4.2. Versiones seleccionadas.....	108
2.4.3. Resumen de la intriga.....	109
2.4.4. Documentación del tipo en Argentina.....	109
2.4.5. Versiones obtenidas.....	110
2.4.6. Otros incipit.....	110
2.4.7. Otros títulos.....	110
2.4.8. Contaminaciones.....	111
2.4.9. Notas y comentarios.....	111
3. Conclusiones.....	111
II. ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO. TIPOS Y VERSIONES.....	113
1. AMMU- Aparición de la amada muerta.....	114
2. ARNAL- Conde Arnaldos.....	122
3. BASTA- La bastarda.....	124
4. BELLA- La bella en misa.....	127
5. BERNA- Bernal Francés.....	131
6. BUSVI- La búsqueda de la virgen.....	136
7. BYF- Blancaflor y Filomena.....	140

8. CATAL- Las señas del esposo / Catalina.....	144
9. CLARO- Conde Claros y la princesa.....	154
10. COSOL- La condesita.....	159
11. DAYPA- La dama y el pastor.....	163
12. DBUES- Don Bueso y su hermana.....	166
13. DELGA- La niña requerida por el padre / Delgadina	171
14. DIEGO- Fray Diego.....	179
15. DONGA- Don Gato.....	180
16. ELENA- Muerte de Elena.....	183
17. ENTIE- Lamento del enamorado.....	186
18. ESINF- La esposa infiel	189
19. FECIE- La fe del ciego.....	198
20. GALLAR- La Gallarda.....	202
21. GERIN- Gerineldo.....	205
22. HILOR- Escogiendo novia.....	208
23. HIMER- La niña perdida.....	212
24. LAMVI- Los lamentos de la Virgen	215
25. MALCA- La malcasada.....	220
26. MAMBR- Mambrú.....	222
27. MARAP- Marinero raptor.....	227
28. MARIN- El marinero tentado por el demonio.....	230
29. MONJA- La monjita.....	233
30. MUERT- Amor más allá de la muerte.....	235
31. MUJGO- La mujer del Gobernador.....	240
32. NIYCA- La niña y el caballero.....	243
33. PRISI- El prisionero.....	246
34. SACAT- Martirio de Santa Catalina.....	248
35. TRESCA- Las tres cautivas.....	252

PARTE TERCERA: ROMANCERO ORAL DE LA PROVINCIA DE
BUENOS AIRES

I. INTRODUCCION. CARACTERISTICAS DE ESTA

RECOLECCION.....	256
1. Propósitos.....	256
2. Conformación del equipo.....	257
3. Delimitación de la zona recorrida.....	258
4. Metodología empleada en la recolección de testimonios.....	261
5. Reseña de romances documentados en el área en la primera mitad del siglo.....	264
6. <i>Corpus</i> documentado y contexto de producción.....	266
6.1. Relación Romancero - infancia - escuela.....	270
6.2. Relación entre texto y música.....	272
6.3. Alusiones de los informantes a la tradición escrita.....	272
7. Criterio de transcripción de los textos.....	273
8. A modo de conclusión sobre el trabajo de campo.....	275

II. ROMANCES DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

RECOGIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO.....	277
1. Aparición de la amada muerta.....	277
2. Escogiendo novia.....	279
3. La pastora.....	282
4. Las señas del esposo / Catalina.....	284
5. Mamburú.....	294
6. Marinero tentado por el demonio.....	297
7. Martirio de Santa Catalina.....	302
8. Muerte del Gral. Prim.....	304
9. ¿Por qué no cantáis, la bella? (a lo divino) / La búsqueda de la virgen.....	305

10. Señor don gato.....	308
Lista de informantes.....	310
III. RIMAS INFANTILES.....	312
1. Arre caballito.....	312
2. Arroró mi niño.....	313
3. Arroz con leche.....	315
4. Bichito colorado.....	317
5. Buen día, su señoría.....	317
6. Déjenla sola.....	318
7. En coche va una niña.....	320
8. En el portal de Belén.....	321
9. En un convento.....	322
10. Eran tres alpinos.....	323
11. Estaba la pájara Pinta.....	324
12. La farolera.....	325
13. La torre en guardia.....	327
14. Lévantate Juana.....	328
15. Se me ha perdido una niña.....	330
16. Señora Santana.....	330
17. Tengo una muñeca.....	332
18. Una tarde verano.....	332
Lista de informantes.....	334

<u>CONCLUSIONES GENERALES. RELACIONES ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO. CODIGOS IMPLICADOS EN LOS PROCESOS DE TRANSMISION Y FIJACION TEXTUAL.....</u>	335
---	-----

<u>BIBLIOGRAFIA GENERAL.....</u>	342
----------------------------------	-----

CONSIDERACIONES PREVIAS

1. Fundamentación

El estudio de la poesía tradicional argentina, especialmente el romancero, ha ocupado mi atención desde el año 1982 hasta el presente. En primer término realicé, en mi trabajo de Tesis de Licenciatura un estudio pormenorizado de los orígenes del género en la Edad Media Española¹. La confrontación de aquellos poemas con sus congéneres incluidos en cancioneros regionales de nuestro país, despertó mi interés por orientar la investigación hacia la trayectoria hispanoamericana y argentina del género. Con este propósito desarrollé las becas de iniciación, perfeccionamiento y formación superior del CONICET, referidas al estudio particular del romancero en la Argentina². Durante el período de becas efectué el relevamiento de los materiales romancísticos documentados en la Argentina, su selección y clasificación, su análisis de acuerdo con características de estilo, versificación y conexiones temáticas. La documentación reunida fue sistematizada en función de un modelo metodológico analítico - descriptivo, adaptado del propuesto por Diego Catalán (1982-1984), que me condujo a la diferenciación de 35 tipos documentados en 482 versiones, circunscriptos a una limitación espacial y temporal: Argentina y siglo XX. El paso siguiente, que corresponde a un segundo corte sincrónico en el devenir tradicional, consistió en la realización de trabajos de campo en la Provincia de Buenos Aires con el propósito de relevar el estado actual de la tradición oral, tarea abandonada después del gran esfuerzo llevado a cabo en la década del '40. Intento que este muestreo en un área pequeña, sirva de ejemplo para el nuevo rastreo que a la brevedad debe

1. "El romance (y formas poéticas relacionadas con él) en los cancioneros y en el teatro español de la primera mitad del siglo XVI".

2. Beca de Iniciación: "Formas y fórmulas de reemplazo del romance tradicional español en la Argentina", 1983-85; Beca de Perfeccionamiento: "Recolección sistematizada y estudio actualizado de un romancero tradicional argentino", 1985-87, Beca de Formación Superior: "Nuevas aproximaciones al romancero tradicional argentino", 1987-1990.

hacerse en todo el territorio de nuestro país, con el objetivo de establecer conclusiones renovadas sobre la vitalidad de la poesía oral en esta particular situación cultural en que los medios de difusión masiva de raigambre urbana parecen determinar la desaparición, o al menos la resignificación, de manifestaciones tradicionales generadas en contextos muy disímiles.

En síntesis, como conclusión de una línea de investigación que se inicia en los comienzos de mi desempeño profesional, la presente tesis se propone considerar el romancero argentino de tradición hispánica en su conjunto, a partir de la detenida descripción y evaluación de los materiales documentados y el trazado de posibles conclusiones acerca de la vigencia de la especie en nuestro entorno en estrecha conexión con la perspectiva panhispánica.

Asimismo, destaco la importancia de la realización de la investigación romancística reseñada hasta aquí, ya que completa el panorama de un área poco estudiada en nuestro país, en un momento en que el fenómeno tiene amplia consideración en el contexto panhispánico.

2. Plan de desarrollo

La presente tesis se ha estructurado en tres partes que corresponden a distintos niveles de abordaje del tema propuesto.

En primer lugar se presenta un estudio preliminar, en cuyos capítulos se realiza un análisis de los diferentes aspectos que se conectan con la problemática del romancero español en la Argentina y con el enfoque específico que se privilegia en mi propuesta: la presencia de los códigos oral y escrito en la transmisión del género. Con ese objetivo se incluye un capítulo que plantea los objetivos de la investigación y fundamenta la pertinencia de la misma en función de lo efectuado en el marco internacional sobre temas análogos. Un segundo capítulo presenta una síntesis del proceso de génesis del romancero en la España Medieval, señalando puntualmente la temprana interrelación entre oralidad y escritura en la fijación de romances y delineando las marcas constitutivas que

evidencia el género en el momento en que pasa a América. El paso siguiente consiste en el estudio del proceso por el cual los poemas llegaron a América y las transformaciones que se operaron en su circuito de transmisión (Cap. III), para luego circunscribirse a la descripción de las fuentes documentales de romances en Argentina (cap. IV) y las particularidades específicas del género (cap. V).

La segunda parte de la tesis consiste en la exposición del marco teórico - metodológico empleado para la elaboración del **Romancero Tradicional Argentino** y la edición de los romances documentados en fuentes escritas hasta la fecha. Un primer capítulo está dedicado a desarrollar la fundamentación teórico-metodológica de esta investigación, a partir de la descripción de cada uno de los campos analíticos incluidos en el estudio de los textos. Se adjuntan nóminas de fuentes bibliográficas de documentación de romances, nómina de tipos romancísticos y dos cuadros de distribución de tipos y variantes. En correspondencia con lo enunciado hasta aquí, en esta sección se presenta la edición de los romances documentados en fuentes escritas, seguidos de un estudio totalizador del *corpus* reunido, a través del análisis y descripción de 35 tipos romancísticos documentados en 482 versiones, considerados, a los efectos del presente estudio, en un plano sincrónico. Entiendo que dicha presentación de conjunto del romancero tradicional argentino constituye el aporte más original de la presente tesis, ya que no había sido realizado anteriormente en el ámbito nacional.

La tercera parte incluye los resultados de una reciente indagación efectuada en la tradición oral de la provincia de Buenos Aires, con el objeto de mostrar el estado actual de vigencia del género a través de la descripción y análisis de los tipos y versiones hallados en un nuevo corte cronológico. Se esbozan en esta sección, posibles conclusiones sobre la vitalidad, decadencia o refuncionalización del género. En contraposición con los procesos de documentaciones previos, esta encuesta intenta presentar un modelo de entrevista más amplio, que apunta no solamente a la documentación de textos, sino a la fijación del contexto de producción en el que los poemas se actualizan. Considero que la fijación de las marcas de este contexto extendido permitirán en un futuro esbozar conclusiones precisas acerca de los modos de génesis y producción de la poesía tradicional oral.

En último término se incluyen las conclusiones generales, en las que se enuncian las relaciones entre oralidad y escritura presentes en los textos estudiados a través de una reflexión sobre los códigos implicados en los procesos de transmisión y fijación textual.

Agradecimientos

Antes de concluir estas consideraciones preliminares quiero hacer explícito mi agradecimiento a todos aquellos que de diferentes maneras contribuyeron a la realización de este trabajo.

En primer lugar a mi director, el Dr. Germán Orduna, quien guía mis investigaciones desde la tesis de licenciatura y los proyectos que, como becaria primero y como investigadora después, desarrollé en el CONICET en el transcurso de estos años. Sin la atención permanente que ofreció a mis tareas y los contactos que llevó a cabo con la comunidad académica internacional, sin sus sugerencias precisas en momentos en que era necesario retomar el rumbo que suele desdibujarse en el desarrollo de una investigación tan extensa, y sin su aliento constante, esta tesis no hubiera llegado a su fin. Le agradezco especialmente la lectura detenida que efectuó de cada uno de los avances en las distintas etapas de la investigación y la lectura final que contribuyó a darle su forma definitiva a través de minuciosas correcciones. Una vez más, gracias por su generoso magisterio.

Entre los numerosos colegas que me han ayudado con aportes bibliográficos y a través de su asesoramiento en cuestiones puntuales, quiero destacar a mis compañeros del SECRIT, José Luis Moure, Hugo Bizarri, Leonardo Funes, Jorge Ferro, Georgina Olivetto y Juan Fuentes; y a mis colegas de la docencia universitaria, María Silvia Delpy, Regula Rohland, María Mercedes Rodríguez Temperley, María Cristina Balestrini y Florencia Calvo. A todos ellos mi profundo agradecimiento por las sugerencias oportunas que me brindaron en estos largos años.

Entre los colegas extranjeros que tuvieron la gentileza de comentar mis trabajos y enviarme material bibliográfico inaccesible en Buenos Aires, agradezco especialmente a Samuel Armistead, Manuel Da Costa Fontes, Margit Frenk, Aurelio González, Patrizia Botta, Christian Wentzlaff - Eggerbert y Virtudes Atero.

Por último, un profundo agradecimiento a mi familia, por la comprensión que me manifestaron durante estos años. A mis padres, a mis hijos, y especialmente a mi esposo, Miguel Angel García, quien fue mi compañero en los trabajos de campo, quien siguió paso a paso los avances de la investigación, y quien colaboró con el ordenamiento de la bibliografía general y con el formato final de la versión impresa. El presente trabajo es, sin lugar a dudas, el fruto del apoyo brindado por mis seres queridos.

PARTE PRIMERA

ESTUDIO PRELIMINAR

I. INTRODUCCION. ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS ROMANCISTICOS

En el transcurso de este siglo hemos asistido a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a la cultura tradicional. En primer lugar, la antropología (Boas, 1911; Malinowski, 1922) y el folklore (Propp, 1928; Dundes, 1964) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, 1945 y 1976; Mukarovsky, 1977) hasta la semiótica (Lotman, 1979), permitieron la consideración de los "artefactos" tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales.

La literatura tradicional fue quizás el campo más propicio, convertido prontamente en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, convirtió a los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelo pasible de transportar a otras disciplinas³.

Entre todos los géneros tradicionales (Dan Ben-Amos, 1981, IX-XLV), las especies narrativas sirvieron especialmente a los enfoques interdisciplinarios debido a sus particularidades estructurales y su multiplicidad temática que permite internarse en los arcanos del mito y el inconsciente colectivo (Segre, 1976). En el contexto de los estudios sobre narrativa, y específicamente, las aproximaciones narratológicas, el **romance**, en tanto canto épico-lírico de transmisión oral, ha sido objeto de especial atención, tal como se detalla a continuación.

Aún hoy, a casi cien años de las primeras publicaciones, es imposible cualquier acercamiento al **romancero** sin aludir a la figura del inminente filólogo

3. Pensemos, por ejemplo, en el desarrollo del pensamiento de Lévi-Strauss (1968), claramente relacionado con los estudios lingüísticos y literarios, o, más recientemente, en el abordaje histórico-sociológico de Carlo Ginzburg (1989), que toman como base elementos estructurantes del género narrativo.

Ramón Menéndez Pidal. Sus ideas pioneras y sus intuiciones certeras referidas a épica románica y romancero hispánico fueron comprobadas desde otros campos colaterales de investigación o siguen suscitando la misma atención que en el momento de su formulación y, a este nivel de consideración, han servido como punto de partida del conjunto de enfoques interdisciplinarios que sucintamente acabamos de enunciar. Es Menéndez Pidal quien en los albores del siglo XX redescubre la vitalidad y vigencia de la tradición oral romancística en Castilla, en un momento en que se la consideraba muerta o, al menos, agonizante. Es también Menéndez Pidal el que ofrece en su *Romancero hispánico* (1953), el primer marco teórico- metodológico para el abordaje de los textos y el estudio diacrónico de tipos y variantes, desde las primeras documentaciones de romances en la Edad Media, hasta las indagaciones que él mismo organizó y promovió en la tradición oral contemporánea. Su obra es sin duda uno de los máximos exponentes de la modalidad de pensamiento que se impuso en las ciencias sociales de la primera mitad del siglo, orientada en esta etapa por los supuestos de la filosofía positivista y el método histórico-geográfico (Menéndez Pidal *et al*, 1954)⁴. Tanto sus publicaciones, como su activa correspondencia con especialistas en literatura tradicional de todo el mundo dieron lugar al surgimiento de un creciente interés por la preservación de las manifestaciones literarias tradicionales, lideradas por el romancero.

En las últimas décadas, este impulso siguió vigente, quizás más revitalizado y actualizado, gracias a la tarea que desde España llevó a cabo la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, dirigida por Diego Catalán. A partir de los años 70 los estudios romancísticos se vieron sustancialmente profundizados y enriquecidos por investigaciones que se lanzaron con técnicas modernas, a la documentación exhaustiva de todas las versiones vigentes en la tradición oral panhispánica. Tras el objetivo primigenio de salvaguardar los antiguos cantos en un momento en que la influencia de los *mass media* amenazaba con destruirlos, aparecen importantes colecciones (por mencionar sólo algunas: Catalán, 1969; Armistead-Silverman, 1977; Costa Fontes, 1979, 1980, 1983a, 1983b, 1987; Petersen, 1982; Díaz Roig, 1986b). Paralelamente a la tarea de recolección

4. Véanse también las críticas expuestas por Devoto (1969).

surgieron importantes trabajos de formulación teórica general (Catalán, 1982, I.1), consideraciones puntuales referidas a diferentes áreas geográficas (Díaz Roig, 1986a) y sistematizaciones con significativos aportes metodológicos (Armistead, 1978, Catalán, 1982-84), que operaron como vehículos de articulación entre la problemática intrínseca del fenómeno y sus implicancias en otros ámbitos de las manifestaciones sociales.

Así llegamos a los 90 con una abundante bibliografía romancística (Sánchez Romeralo, 1980; Armistead, 1979, 1983, 1984, 1989 y 1990), que día a día nos acerca textos procedentes del mundo de habla hispana. Viejos poemas medievales y sus congéneres contemporáneos se confrontan, convertidos en vehículos de interpretaciones disímiles que testimonian la vigencia funcional de la especie, aunque dispar en las diferentes áreas.

El estudio del romancero hispánico llegó a este fin de siglo con elocuentes signos de vitalidad, pero también con algunos "síntomas" preocupantes. Estamos en un punto en que parecería que ya todo ha sido dicho, en primer lugar por las obras básicas de Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino⁵, y después por la ímproba tarea realizada desde la Cátedra Seminario Menéndez Pidal en lo referente a la recolección de textos y su procesamiento a la luz de nuevas metodologías. En las últimas décadas las actas de cuatro coloquios internacionales dieron a conocer el quehacer de especialistas de todas las latitudes y aparecen regularmente bibliografías actualizadas de las diferentes áreas y campos de interés (esfuerzos reiterados de sistematización han sido realizados por Samuel Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, en trabajos ya citados).

La magnitud de la obra publicada determinó que llegáramos a nuestros días con la impresión de que la bibliografía referida al romancero, cada vez más amplia y diversa, se convierte en inabarcable y, en ocasiones, reiterativa. La concepción

5. Las obras de Antonio Rodríguez Moñino se centran en el análisis del ingreso de las formas romancísticas en el mundo de la letra escrita e impresa que se operó durante los siglos XV y XVI, mientras que las investigaciones referidas al romancero de Ramón Menéndez Pidal representan un estudio de conjunto del fenómeno desde sus génesis medieval hasta las documentaciones de romances orales efectuadas en nuestro siglo.

del romancero como un género abierto capaz de recibir elementos de distintos tiempos, espacios y ámbitos, junto con la posibilidad de abordarlo desde diversas disciplinas como la lingüística, la antropología, la música o el folklore, más allá de su valores literarios, determinan la variada procedencia de los estudios, y contribuyen a engrosar tanto el volumen como la eclecticidad del acervo bibliográfico.

Ya Diego Catalán (1990) llamó la atención sobre la gestación de un monstruo bibliográfico, de difícil manejo, en el que la cantidad no siempre estaba en relación directa con la excelencia de los aportes, y proponía el fomento de una perspectiva crítica panhispánica en todas las publicaciones referidas al romancero que acabara finalmente con falsos localismos, verdaderos índices de una reducción en la focalización del fenómeno. Frente a la profusión bibliográfica, Catalán puntualiza que es tiempo de unificar esfuerzos y replantearse algunas líneas de trabajo en lo referente a las recolecciones de romances en la tradición oral moderna: en este punto se impone una política editorial más estricta que tenga en cuenta la consideración global del romancero y un compromiso de actualización constante que evite la superposición de enfoques y contenidos.

Llegados a este complejo momento en que las novedades parecerían poco probables, se publicó en los últimos años un conjunto heterogéneo de obras que pone de manifiesto la posibilidad real de presentar aún importantes contribuciones al esclarecimiento del fenómeno en sus múltiples aspectos, textos que en su misma diversidad ejemplifican la densidad del campo de estudio y la pertinencia de efectivizar aportes desde ángulos distantes, siempre que sean considerados desde una perspectiva holística⁶.

6. El presente conjunto de publicaciones ejemplifican desde diferentes ángulos, los posibles abordajes al fenómeno romancero:

* *Romancero General de León I y II. Antología 1899- 1989*. Edición de Diego Catalán y Mariano de la Campa. Con la colaboración de Débora Catalán, Paloma Esteban, Angeles Ferrer y Maite Manzarena. Composición a cargo de Suzanne Petersen. Serie *Tradiciones orales leonesas I* compiladas por Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Suzanne Petersen, Flor Salazar y Ana Valenciano y por Julio Camarena. Madrid, Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León, 1991. 2 vol. cxxxvi + 474 pp.

En el marco de este fluir de abordajes temporales, geográficos y de especificidades genéricas, es posible afirmar que la marca más sobresaliente de los estudios romancísticos de todo el siglo XX es, sin duda, el descubrimiento de la tradición oral moderna y las sucesivas encuestas que, iniciadas por Menéndez Pidal en las primeras décadas siguieron con esfuerzo renovado en la segunda mitad del siglo, inspiradas por la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pero proyectadas con mayor o menor ímpetu en todas las subtradiciones del romancero panhispánico, ya sea peninsular, luso-brasileño, sefardí, canario, o americano. El activo movimiento de encuestas tuvo como consecuencia inmediata (aunque a veces mediatizada por avatares económicos) la multiplicación geométrica de los *corpora* romancísticos

424 pp.

El *RGL* tiene el doble mérito de ofrecer un estudio histórico-descriptivo de la trayectoria de la recolección romancística en la provincia de León desde sus comienzos hasta la actualidad y publicar una selección de textos altamente representativa del área con un rigor y una exhaustividad dignas de ser imitadas en publicaciones sucesivas del mismo carácter. A través de referencias constantes, las versiones de romances leoneses están conectadas a la tradición panhispánica, en un intento de no desatender el fenómeno en su conjunto.

* Beatriz Garza Cuarón - Yvette Jiménez de Báez (ed.) *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992.

Los trabajos sobre romancero (que representan el apartado más importante de este volumen) permiten diferenciar líneas de análisis que revelan las actuales tendencias de los estudios romancísticos. En el conjunto reseñado han tomado un lugar predominante problemas poco tratados hasta ahora como las relaciones entre difusión oral y difusión escrita en la transmisión romancística, el proceso de tradicionalización de romances de origen culto y la incidencia del romancero nuevo en el conjunto del fenómeno.

* *Romancero*, edición de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, 447 pp.

* *Romancero*, edición, prólogo y notas de Paloma Díaz Mas; con un estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona, Crítica, 1994. Biblioteca Clásica, vol. 8, publicada bajo la dirección de Francisco Rico.

La aparición de las antologías de Di Stefano y Díaz Mas ha cubierto una necesidad editorial de estos últimos años: presentar una selección de romances viejos, amplia y representativa que incluyera además la bibliografía clásica y reciente con espíritu crítico. Sendas obras cubren cómodamente esa necesidad; hemos llegado al punto de decir que contamos con las antologías adecuadas, para abordar el romancero desde distintos ángulos, sólo nos preguntamos si una política editorial más organizada no hubiera podido evitar la duplicación de esfuerzos tan similares.

hasta llegar a volúmenes difícilmente manejables. Mientras que en 1970 el lema era "publicar todo", ahora la consigna es documentar todo, pero publicar lo relevante, lo que represente un aporte a la tradición en su conjunto⁷.

Para concluir con el intento de presentar los últimos aportes bibliográficos referidos al romancero me detendré en el número completo que dedica recientemente al tema la revista *Insula*- 567, Marzo de 1994, "Las voces del romancero", ya que la temática enunciada se conecta directamente con el propósito de la presente investigación. El aporte más significativo de este volumen es sin duda el trabajo de Jesús Antonio Cid, "El romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto" (1-7), en el que se lleva a cabo una lúcida síntesis del tema. Cid presenta el debate destacando el carácter abierto del *corpus* del romancero, ante el cual se torna, por lo tanto, ilusorio operar con un criterio de *recensio* análogo al que se practica con la obra literaria "normal". La imposibilidad de desentenderse de las diferentes versiones para restaurar un arquetipo, determina que se torne ineludible para el investigador el manejo del conjunto. El romancero hispánico ofrece la oportunidad casi única en la baladística europea de confrontar dos amplios conjuntos de testimonios textuales separados por cuatro siglos, lo que dota al género de una profundidad diacrónica, como fenómeno literario de "larga duración" sin paralelos. Se resalta el valor literario real y no "arqueológico" de la tradición moderna, que aún puede aportar elementos de interés al estudio de los tipos romancísticos, pero a la que la proliferación de ediciones de desigual valor ha tornado inmanejable debido a la presencia de *corpora* textuales inusualmente amplios y a veces inéditos, y a la diversidad lingüística y cultural de los textos.

Jesús Antonio Cid advierte al estudioso la necesidad de afrontar el reto de controlar una bibliografía cuya abundancia y dispersión se corresponde con la difusión del género, íntimamente relacionado con el desarrollo de la baladística europea, y con una pluralidad de saberes que van desde la historiografía medieval y renacentista a la antropología cultural, la semiótica, la musicología comparada

7. Con el criterio de "antología expandida" se elabora el *Romancero General de León (RGL)*.

o la sociología rural, que obligan a la utilización de una perspectiva interdisciplinaria para su interpretación. A esta problemática debe sumársele la pluralidad de enfoques "pertinentes a la cabal comprensión de unos poemas que distan mucho de la sencillez que en ocasiones se les atribuyó" (Cid,1994).

Si intentamos resumir los avances producidos en los últimos años, que cambiaron radicalmente el conocimiento del género, deben destacarse fundamentalmente la labor de acopio y edición de materiales, que permitió una perspectiva de las diferentes áreas. **En este sentido se evidencia la ausencia en América española de aportaciones globales, especialmente en el caso de Venezuela o Argentina, en donde trabajos antiguos permiten intuir la existencia de un romancero valioso (Cid, 1994, 4).**

Las reflexiones finalizan con una lista de carencias y excesos en el campo del romancero. La carencia más importante es la edición organizada y global de los *corpora* textuales, proyecto del *Romancero tradicional de las lenguas Hispánicas*, iniciado por Menéndez Pidal, actualmente paralizado. Entre los excesos, se llama a reflexionar sobre la reproducción ilimitada de ediciones referidas al romancero sefardí, la publicación indiscriminada de todo lo que se encuentra, ya que, para evitar que los *corpora* se agranden innecesariamente se debe publicar lo que es realmente significativo para el estado actual de conocimiento del género. Se señala la importancia de no ofrecer los materiales en bruto, porque nuestra visión debe seguir siendo literaria y no sociológica o antropológica, deslindar con otros subgéneros que no son romances y considerar la importancia de una determinada versión en el espectro total del romancero y en el enfoque temático.⁸

8. El número citado de *Insula* resume el estado actual de la cuestión, completando el panorama con artículos dedicados a áreas y especies poco estudiadas (José Joaquim Dias Marques, "El Romancero portugués"[7-8]; Salvador Rebés, "Una visión del romancero catalán" [8-11]; José Luis Forneiro Pérez, "La investigación sobre el romancero tradicional gallego" [11-12]; Jesús Suárez López, "El romancero de Asturias hoy" [17-18]; Luis Suárez Avila, "De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces" [18-20]; Francisco Mendoza Díaz- Maroto, "Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos" [20-22]; Flor Salazar, "El romancero vulgar en el contexto del romancero oral", [23-25]). Problemas de carácter teórico son nuevamente tratados por Diego Catalán, "Sobre el lenguaje poético

El romancero hispánico sigue, sin lugar a dudas, dando muestras de su vigencia. Lo testimonian conjuntamente recolecciones recientes y esclarecedores aportes bibliográficos que reconsideran las tradiciones medieval, renacentista, decimonónica y contemporánea. Nuevos textos aparecen en manuscritos de los siglos XV o XVI y en la memoria oral de informantes coetáneos. Día a día contamos con más elementos para reconstruir la posible génesis del fenómeno y para establecer conexiones con diversos géneros cultos y tradicionales, antiguos y modernos, capaces de esclarecer desde aspectos lingüísticos hasta prácticas culturales. Ante la inevitable proliferación bibliográfica a la que hemos asistido y seguramente seguiremos asistiendo en los próximos años, no debemos claudicar en el intento de construir un andamiaje teórico-metodológico capaz de captar la compleja diversidad de las manifestaciones romancísticas, desde las múltiples perspectivas de nuestra cultura finisecular. Sólo recordemos que tal como los fósiles folklóricos no existen, ya que únicamente perdura lo que tiene un significado en la comunidad en que se canta, de igual modo la producción bibliográfica será de interés en la medida que sea una voz que signifique una renovación y un aporte dentro de las actuales necesidades de la disciplina.

Cabe preguntarnos en este punto cómo se inserta el presente estudio del romancero tradicional argentino en la problemática panhispánica. En el contexto bibliográfico de alta productividad enunciado hasta aquí, la subtradición americana ha aportado importantes publicaciones desde principios de siglo hasta nuestros días⁹, mas, debe señalarse que, a pesar de la riqueza del *corpus* reunido, esta tradición

del romancero: la 'fórmula' como tropo" [25-28]. Una "Antología mínima de romances tradicionales" [13-16] reúne versiones antiguas y modernas que reflejan la existencia de un "romancero profundo", no coincidente con los textos más divulgados en las selecciones corrientes: "El conde Claros en hábito de fraile", "La mala suegra", "La princesa peregrina", o "La caza de Celinos" entre otros.

⁹ La caracterización del Romancero Americano se desarrolla en el capítulo III. Adelanto la importancia de obras aparecidas en los últimos años: Barros-Dannemann, (1970); Beutler (1977); Viggiano-Esain (1981); Cruz-Sáenz (1986); Díaz Roig (1986). La bibliografía completa de las documentaciones de romances en América puede consultarse en Díaz Roig (1990).

sigue siendo la menos estudiada en relación con otras áreas, tal como lo atestigua Cid en el trabajo citado.

Si enfocamos nuestra mira al ámbito argentino, se evidencia un fenómeno semejante. La documentación de romances puede rastrearse en los cancioneros provinciales que se publicaron en la primera mitad del siglo, y fundamentalmente en el *Romancero* de Ismael Moya (1941), que reúne una selección de romances procedentes de la Colección de Folklore de 1921¹⁰. Hasta la década del 50 proliferaron en diferentes regiones de nuestro país trabajos de recolección de poesía tradicional de variadas especies, pero a partir de entonces la tarea se interrumpió.

Como correlato de lo enunciado hasta aquí, considero que se torna imprescindible la presentación de una visión de conjunto del romancero tradicional argentino que incluya:

- a. La inserción del fenómeno en el contexto panhispánico desde su génesis medieval hasta las manifestaciones de la tradición oral contemporánea.
- b. Un estado actual de los estudios críticos sobre el tema en el ámbito nacional e internacional.
- c. La edición de un *corpus* que represente la totalidad de los tipos documentados en la Argentina a lo largo del siglo XX, a través de una selección de versiones representativas de las modificaciones operadas en la tradición oral argentina, con las que se cubra el vacío bibliográfico ya señalado.
- d. Una aproximación a la problemática de la tradición oral a fines del siglo XX, en la que circunstancias sociales específicas determinaron un cambio radical en la transmisión de productos culturales, efectuada con el propósito de responder al interrogante de qué ocurrió en las últimas décadas con la tradición romancística

¹⁰ La documentación de romances en la Argentina se trata con detenimiento en el Capítulo IV de este **Estudio preliminar**.

argentina y de llamar la atención sobre la recolección a gran escala que debe efectuarse sin dilación¹¹.

A lo largo de las siguientes páginas se ofrece un análisis de los puntos señalados más arriba, que intenta presentar un estudio global del romancero tradicional argentino a partir de la interrelación de los códigos orales y escritos implicados en su transmisión.

11. Cabe señalar, además, que esta tarea de sistematización de materiales folklóricos, se halla relacionada con una misma preocupación al respecto, que parte de diversos organismos internacionales. En lo referente a la cultura tradicional en su conjunto, el Consejo Ejecutivo de la Unesco, en reunión de París de junio de 1985, elevó un informe relativo a la necesidad de salvaguardar la documentación folklórica a través de rigurosos trabajos de sistematización; y, en el ámbito específico del Romancero Tradicional Panhispánico, ya ha sido ampliamente mencionada la labor de la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, que aborda el romance desde el estudio interdisciplinario de materiales documentados, y la constante ampliación y renovación del *corpus* romancístico, mediante periódicas recolecciones de campo.

II. LOS COMIENZOS DEL GENERO. EL ROMANCERO EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

1. Orígenes y evolución de la forma romance

El romancero ocupa dentro de la historia de la literatura española un lugar particularmente importante y de especial originalidad. La amplitud tridimensional que posee el fenómeno si consideramos su desarrollo en el tiempo (desde la Edad Media hasta nuestros días), en el espacio (desde España por todas las regiones de habla hispana), y su penetración en distintos ámbitos de la cultura, le otorga la particularidad específica de interrelacionar la poesía tradicional con la poesía de arte, la lírica y la narrativa, con el teatro y la música.

De este modo, el romancero llega desde el siglo XV español hasta nosotros, americanos del siglo XX, en un polimorfismo de especies tradicionales, proyecciones cultas o versos engarzados en diferentes géneros. Lleva en sí mismo la fuerza mítica - narrativa de una voz que excede la voz del poema, para convertirse en el medio expresivo de una cultura que ha extendido sus raíces a través del mundo y las hace emerger dando frutos nuevos y seculares a la vez, frutos diversos y únicos porque llevan en sí la dualidad de la permanencia y el cambio, que por un lado nos permite rastrear un origen común y por otro, denota una intensa vida de transformaciones y adaptaciones a los distintos medios.

Aquellos romances que habían surgido en las postrimerías de la Edad Media, en una compleja génesis que los hace derivar tanto de los cantares de gesta como de la balada tradicional que florecía en toda Europa, continuaron un camino ininterrumpido de oralidad que llega hasta nuestros días. Pero paralelamente tuvieron otra vida igualmente intensa: la de la tradición escrita. El romance, sujeto a los avatares de las modas literarias, pasa alternativamente por períodos de denuestos y de reivindicaciones, por épocas de extrema popularidad y otras de ocultamiento total en que transcurren largos años sin que sea mencionado y se supone muerto, hasta que aflora con fuerza renovada.

Si bien podemos retrotraer su origen a los siglos XIII y XIV a través de menciones o documentaciones indirectas, su misma esencia de poemas de elaboración tradicional y transmisión oral, determinó la anonimidad del autor original y la ausencia de documentaciones de textos contemporáneos. La literatura impresa incorpora el género a sus prácticas a fines del siglo XV y comienzos del XVI, ofreciendo un amplio repertorio en los cancioneros, pliegos sueltos y más tarde en volúmenes dedicados exclusivamente a romances, como los cancioneros de romances, y las colecciones llamadas "silvas" y "flores", aparecidas a mediados del siglo XVI. A partir de ese momento su éxito sigue en aumento proporcionando importantes testimonios que se extienden al siglo XVII, y que exceden los límites de la poesía tradicional, convirtiéndose en metro y materia predilecta de poetas cancioneriles y las grandes plumas del Siglo de Oro. Este romancero culto, a pesar de las apariencias externas, en nada responde al espíritu del romancero tradicional y su auge, determina el eclipse de la forma tradicional - popular.

En el siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX el romance entra en una etapa de ocultación determinada por el afrancesamiento de la cultura española. Sólo persiste la forma métrica, el octosílabo característico del género, pero la materia tradicional no aparece cultivada, transcrita o mencionada en la literatura de la época. Este silencio hace suponer su desaparición, pero más tarde, al ser redescubierta la tradición oral será la base de la teoría pidaliana del estado latente (Menéndez Pidal, 1953, capítulos XI, XVII, XVIII, XIX y XX).

Será entonces la crítica literaria la encargada de reivindicar al género. En el siglo XIX los teorizadores románticos, en su búsqueda del "pueblo poetizante" muestran al romancero como el producto de una acción conjunta y "misteriosa" del pueblo autor. Más tarde en el siglo XX, la revalorización del folklore desde una óptica positivista opera favorablemente en la consideración de la poesía tradicional. En el transcurso de este siglo se emprenderán estudios sistemáticos que, despojados de la pasión romántica, analizarán los múltiples romances vueltos a hallar en la tradición oral como el producto de un fluir temporal en el que distintos autores individuales han conformado el poema, infundiéndole variados aspectos del contexto cultural, del cual son solamente accidentales portavoces.

2. Primera etapa de fijación escrita: discurso tradicional y literatura culta

Cuando abordamos un objeto de estudio que integra el conjunto de manifestaciones culturales, se hace indispensable, como recurso metodológico, efectuar un recorte de los aspectos a tratar, en un esfuerzo por delimitarlo y extraerlo del todo al que pertenece. Pero también es evidente que ese contexto móvil, fijado únicamente por los intereses del investigador e inexistente en la realidad, siempre está presente en el análisis, aunque se focalice desde distintos ángulos que privilegien una u otra visión.

Tal es el caso del romancero español. En tanto producto cultural que no ha cerrado su ciclo de vigencia, el romance tiene un comportamiento propio que no permite encasillamientos fijos. Ha llegado hasta la actualidad diversificado a través de las tradiciones oral y escrita, y dentro de la escrita, particularmente la impresa; mas, estas tradiciones han estado relacionadas entre sí desde el nacimiento del fenómeno, han navegado juntas en el fluir de la tradicionalidad, y podemos decir que resulta prácticamente imposible considerarlas individualmente.

Si bien el estudio del romancero oral contemporáneo se torna muy complejo debido a la cantidad de versiones constantemente renovadas que se esparcen en las distintas regiones del mundo de habla hispana, no resulta más sencillo el abordaje de los textos romancísticos medievales. Frente al *corpus* procedente de cancioneros, pliegos sueltos o copias manuscritas, documentados a lo largo de los siglos XV y XVI, el investigador se hace una serie de preguntas:

*¿En qué medida estos poemas fijados por la escritura poseen las características del discurso tradicional, su apertura y dinamismo¹²?

*¿Cuánto han perdido o modificado los romances en su fijación escrita, que es, por otra parte, el único testimonio que nos queda de su existencia?

*¿Hasta qué punto un *corpus* cerrado y extremadamente selecto, como es el que nos llega de los siglos XV y XVI, refleja el desarrollo integral del género,

¹². El desarrollo más exhaustivo sobre las características del romancero tradicional puede consultarse en Catalán (1978 y 1982, t.1A).

o simplemente testimonia los gustos de una elite culta y poderosa?

Cabe señalar que estas dudas no son exclusivas del romancero, sino que pueden hacerse extensivas a todas las manifestaciones literarias medievales de génesis y difusión oral, como la lírica tradicional, los cantares de gesta, o algunas especies de la narrativa breve, que accedieron al ámbito de la escritura de la mano de intereses culturales específicos de cada período, y en las cuales se ha operado una traducción de códigos que dificulta su análisis.

En relación con la impronta oral del género, se observa la ausencia de apreciaciones sistemáticas referidas al fenómeno que nos ocupa en la literatura "culto" de la época. Para hallar respuestas certeras propongo orientar la búsqueda al análisis de los textos en su conjunto, sus relaciones contextuales e intertextuales, y las marcas de su recepción, como elementos que contribuyen a establecer las claves de su naturaleza. Con este propósito me referiré **al fenómeno romancero desde sus orígenes hasta 1550**, período que caracterizo como la primera etapa de manifestación del romance en el mundo literario, a través de su fijación escrita, cuyo cierre es marcado por la aparición del *Cancionero de Romances*, Amberes sin año y 1550¹³.

Considero de especial interés esta primera etapa de formación del género en el marco de mi investigación, ya que en 1550 las documentaciones existentes permiten una caracterización del romancero en su conjunto, coincidente con el momento histórico en que se produce su paso a América y comienza el nuevo proceso de contextualización. El buen conocimiento de esta etapa caracterizadora del género es indispensable para un estudio científico sobre la aparición de esta forma tradicional en Hispanoamérica.

Aunque podemos suponer que los primeros romances fueron compuestos en el siglo XIII (Menéndez Pidal, 1953, t. I, cap. V), las documentaciones más tempranas datan de la primera mitad del siglo XV. Curiosamente, una especie que

13. Para una referencia completa al estado actual de los estudios sobre este período, remito a Piñero *et al* (1989), Sección II, "El Romancero en los siglos XV y XVI".

reconocemos como de honda raigambre castellana, no se manifiesta documentada en esta primera etapa en su tierra de origen, Castilla, sino en zonas periféricas. Los primeros romances transcritos provienen de colectores extranjeros: en 1421, el mallorquín Jaume de Olesa copia en un códice florentino el romance de "La dama y el pastor" (Levi, 1927), y alrededor de 1450, un gallego, Juan Rodríguez del Padrón, transcribe, tres romances ("Rosafiorida", "Infante Arnaldos" y "La hija del rey de Francia") junto con otras obras de su propia invención conservadas en el *Cancionero de Londres* (Rennert, 1899). Contemporáneamente a estas documentaciones, la referencia al romancero aparece acallada en Castilla, si no es por los comentarios adversos que recibe desde la preceptiva literaria y la poesía cortesana: la conocida *Carta del Marqués de Santillana*¹⁴, y los versos del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena¹⁵, dan prueba de ello.

En dicho período el romance parece excluido de la poesía cortesana, los hombres de letras no lo reconocen dentro de sus intereses estéticos, aunque testimonian, a través de comentarios adversos, el proceso de transmisión oral que se está operando en el contexto socio-cultural. Son mencionados como poemas cantados por "rústicos" y "gente de baja y servil condición", pero, confrontando estas afirmaciones con los elaborados textos que se fijarán en los años siguientes, es pertinente adherir a la tesis de Menéndez Pidal (1953, capítulo XI), quien considera a los primeros romances como representantes de un ambiente caballeresco, culto, aunque no cortesano, destinados a la recreación en una etapa oral-musical.

Una vida intensa, aunque oculta, del romance se pone de manifiesto en el cambio del gusto literario que se opera a partir de 1450: el romance tradicional y las imitaciones realizadas por poetas cultos aparecen cada vez con más frecuencia

14. "...ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento facen estos romances o cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran...", *Obras de Don Iñigo López de Mendoza*, publicadas por Amador de los Ríos, Madrid, 1852, p.7.

15. "...del que se dice morir emplazado/ de los que de Martos ovo despeñado/ segund dizen los rústicos d'esto cantando", Juan de Mena, *Laberinto de fortuna*, edición de J.C. Cummins, Madrid, 1979, p.182.

en los cancioneros palaciegos (*Cancionero de Londres, Cancionero musical*) y en los cancioneros particulares (*Cancionero de Juan del Encina, Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*)¹⁶.

En la segunda mitad del siglo XV altos personajes de la corte comienzan a encargar a hombres de letras la composición de romances artificiosos que retoman las funciones primigenias del poema tradicional: informar y recrear. Recuperando la esencia de los romances noticieros, Enrique IV hizo escribir un romance para la conmemoración de una victoria en Granada, y la muerte del príncipe Alfonso de Portugal fue inmediatamente cantada en versos de romance por Fray Ambrosio Montesino (Menéndez Pidal, 1953,II,19). En la misma época, el "Juego de Naipes" de Pinar nos pone en conocimiento de los romances que se cantaban habitualmente en la corte de los Reyes Católicos.

Ha comenzado la etapa en que el romance se precipita a la tradición escrita, en la que se diferencian tres hitos representativos que evidencian distintos pasos en la documentación: el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, el conjunto de pliegos sueltos aparecidos con posterioridad a esta fecha y a lo largo del siglo XVI, y el *Cancionero de Romances* de Amberes s.a. editado por Martín Nucio.

El *Cancionero General* es el primero que incluye una sección especial de romances; en este sentido, ofrece la novedad de un intento de publicación selectiva del género (Orduna, 1989). En oposición a las documentaciones anteriores que habían sido apariciones esporádicas, y lentamente se habían ganado el reconocimiento de los hombres cultos, Hernando del Castillo inicia un proceso de fijación textual con caracteres específicos. Aparecen en su cancionero textos de diversa procedencia reunidos durante veinte años de compilación (Dutton, 1990). En este contexto, la sección de romances del *Cancionero General* evidencia la determinación de editar un conjunto de poemas, imitadores de los romances tradicionales, pero compuestos especialmente para un público cortesano. Los textos

16. Contamos en los últimos años con la edición paleográfica de los cancioneros de los siglos XV y XVI, preparada por Brian Dutton (1990-1991).

conforman una unidad poética artificiosa, que no se ha desgajado de la tradición oral, sino que surge de la adecuación del metro romancístico al ámbito lírico propio de la poesía de cancioneros. La forma original del romance oral es "adornada" por los poetas cultos de fines del siglo XV y comienzos del XVI, con las "galas" de la poesía cortesana: la rima se torna consonante, la serie octosilábica se acompaña con artificios, como villancicos, glosas o deshechas, y la temática se reduce a desarrollos novelescos o amorosos, que los tornan reductibles a los cánones del amor cortés¹⁷. Se eligen del mundo oral los romances tradicionales que se adaptan a esta concepción literaria, y luego se los reescribe en imitaciones constantes. Entre los romances documentados hasta el *Cancionero General* podemos destacar tipos que recurren como "Fonte frida", "El prisionero", "El conde Claros"¹⁸, objeto de reelaboraciones en diferentes cancioneros¹⁹.

En esta temprana etapa se documentan alrededor de 150 romances dispersos en textos de diversa procedencia, tales como cancioneros, crónicas, la *Gramática* de Nebrija, o copias manuscritas. Aproximadamente la mitad son composiciones de poetas cortesanos, y la otra mitad tradicionales, entre los cuales sólo 25 aparecen transcritos en su forma original, mientras que el resto son menciones que se hacen a pocos versos o sirven de base para desarrollos artificiosos²⁰. Si se intenta una conclusión con cifras estimativas, un 17% de los poemas estudiados

17. Armistead y Silverman (1981) denominan a este conjunto de procedimientos *contrafacta*, destacando la importancia que adquieren en la medida en que establecen nexos entre poesía popular y poesía erudita.

18. Judith Seeger (1989) realiza un estudio de las marcas de tres tradiciones diferentes (la juglaresca, la tradicional-oral y la escrita, en el romances de "Don Claros de Montalbán").

19. Germán Orduna (1989 y 1992) estudió las características de los romances documentados en el *Cancionero musical de Palacio* y el *Cancionero General*, demostrando la índole selectiva de las documentaciones y concluye que hay que esperar a la aparición de los pliegos sueltos y el *Cancionero de Romances de Amberes* para que aparezcan en el universo escrito los temas épico-castellanos.

20. Los romances aparecen continuados, contrahechos, acompañados por glosas, estribillos, villancicos y deshechas. La versificación de los poemas también adquiere características específicas: uso de rima consonante, predominio de formas breves en los romances viejos y regularización métrica de los versos.

son romances viejos, de tradición oral, y un 83% son proyecciones cultas, ya sean formas trovadorescas, glosas, contrahechuras o continuaciones de formas originariamente orales.

¿Qué características discursivas adquiere este romancero artificioso inspirado por el romancero tradicional? El poeta culto compone imitando el romance de tradición oral, pero el producto resultante difiere del anterior. El poeta selecciona temas, modifica formas de versificación y de igual manera opera con el léxico y la sintaxis lírico-narrativa.

Puede señalarse un conjunto de rasgos compartidos por romances tradicionales y cultos, que más adelante veremos reaparecer en el *corpus* argentino:

-Descripción. Es muy frecuente el empleo de descripciones que ubican al oyente en la acción y contribuyen a la actualización de la escena. La descripción es generalmente rápida y a veces toma la forma de una enumeración paralelística. En los romances artificiosos la descripción de personas, objetos o elementos de la naturaleza, es reemplazada por descripciones de sentimientos o estados de ánimo, sobre el fondo de un paisaje áspero y árido.

-Fórmulas fijas. La repetición de fórmulas fijas, giros estereotipados o simplemente palabras sueltas, crean el marco lingüístico portador del ritmo propio del romancero. Las fórmulas pueden ser de diálogo, de introducción al diálogo, de desarrollo narrativo, epítetos, apóstrofes líricos y exclamaciones (Webber, 1951).

-Uso especial de tiempos verbales. Los tiempos verbales pierden en el romancero su valor de sucesión cronológica para adquirir matices afectivos, mezclándose y combinándose en forma muy variada. Este recurso es imitado por los poetas cultos, pero adquiere un desarrollo elaborado en los romances viejos²¹.

21. La particular utilización de los tiempos verbales en el romancero cuenta con una extensa bibliografía específica entre la que podemos citar el trabajo clásico de J. Szertics (1967).

La construcción estilística de los romances tradicionales es mucho más rica en caracteres propios que distinguen la originalidad del género frente a otras creaciones del medioevo. Menéndez Pidal en el *Romancero Hispánico*, ha descrito al pormenor a la tradición poetizante de la que surgen los romances, como el producto de reelaboraciones constantes que se originan en cantares de gesta, poemas juglarescos o baladas transpirenaicas. El fluir de la tradición determina la exclusión de todos los elementos secundarios y la conservación de elementos líricos y narrativos esenciales. Este proceso da como resultado dos características fundamentales en los romances tradicionales: el **fragmentarismo** y la **intemporalidad - impersonalidad**. El **fragmentarismo** consiste en un comienzo *in medias res* (González, 1984) o un final inconcluso. En cuanto a la **intemporalidad - impersonalidad**, ésta evidencia un proceso de abstracción operado en el romance, más allá de su aparente inmediatez. El romance tradicional se caracteriza por transmitir un realismo universal, no particular, que se relaciona también con la presencia escasa de elementos fantásticos. Muchos de los relatos son de origen histórico, aunque en el transcurso de la tradición se pierden los marcadores espacio-temporales. Pese a esto en el romancero predomina un realismo esencial, que le permite no perder su verosimilitud. El texto romancístico recorre un camino que va de lo particular a lo esencial, acercándolo más a las verdades universales.

El uso de la primera persona del singular, sobre todo al comienzo, es también un rasgo típico de los romances tradicionales, como otro índice del juego de cercanía y distanciamiento de la realidad que los caracteriza.

Los romances artificiosos sólo escogen algunos rasgos del romancero tradicional e incorporan otros propios, tales como:

-Alegoría. El realismo característico del romancero tradicional se trueca en los romances artificiosos por un tratamiento alegórico de potencias y estados de ánimo como entendimiento, pasión y amor.

-Transformaciones léxicas. Se emplean todos los términos portadores de la temática del amor cortés (amor, tristeza, tristura, triste, libertad, prisión, señora,

males, pensamiento, camino, etc.).

-Juegos conceptuales. La poesía de los cancioneros aporta a los romances trovadorescos el empleo de juegos conceptuales que imprimen al poema un carácter reflexivo.

-Referencias metaliterarias. El autor de romances artificiosos es el poeta culto, quien frecuentemente acude a la mitología y al universo de la antigüedad clásica para adornar sus poemas.

A modo de síntesis se incluye un cuadro que resume los recursos enumerados, con el propósito de volver a considerarlos en el análisis del romancero tradicional argentino:

Recursos estilísticos de los romances documentados

Romances tradicionales y artificiosos	
Descripción Fórmulas fijas Apóstrofes líricas y exclamaciones Uso especial de los tiempos verbales	
Romances tradicionales	Romances artificiosos
Fragmentarismo	Alegoría
Realismo esencial	Léxico amor cortés
Uso primera persona	Juegos conceptuales
	Alusiones literarias

Los grandes temas de la épica castellana, el ciclo del Cid, los Infantes de Lara, los romances carolingios protagonizados por los héroes épicos franceses, Roldán, Doña Alda, el rey Marsín, entre otros, no tienen lugar en la primera etapa de recolección escrita a fines del siglo XV, pero continúan su camino de oralidad para aparecer más tarde en una profusión de pliegos sueltos.

El *Cancionero General* edita un grupo selecto de romances artificiosos; esta sección se hace eco de un movimiento de difusión romancística que desde la oralidad impregna la escritura (García de Enterría, 1988). A partir de entonces se desencadena una ola de publicaciones que siguen sendas opuestas. Por una parte, continúan apareciendo después de 1511 una serie de cancioneros y cancionerillos que transcriben o imitan los poemas reunidos por Hernando del Castillo; entre ellos se destaca el "Libro en el cual se contienen cincuenta romances" c.1525, publicado en Barcelona por Carles Amorós (Rodríguez Moñino, 1970, N°936), del cual nos llegan unos pocos folios. Por otra parte, la tradición oral que había inspirado a los poetas cultos, muestra sus frutos originales en una nueva modalidad editorial, los **pliegos sueltos**²², que inundan el mercado editorial desde comienzos del siglo XVI.

Estos folletos baratos, que se vendían en las ferias urbanas y eran adquiridos por un público variado, desde caballeros, damas de la burguesía, criados deseosos de conocer la moda, hasta bibliófilos como Fernando Colón, configuran un tipo de literatura denominada "de cordel" que participa de las características de lo que más tarde se manifestará como un elemento constitutivo de la cultura de masas: productos lanzados en gran escala, dirigidos a un público amplio y heterogéneo (Eco, 1968).

En los pliegos sueltos afloran los textos que desde el anonimato oral habían determinado la aparición de los romances artificiosos. En esta temprana etapa la imprenta fijará los grandes temas del romancero derivados de la épica y la

22. Para el estudio de los pliegos sueltos españoles contamos con el magistral estudio de Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, 1970, y los trabajos posteriores de María Cruz García de Enterría (1973, 1983, 1989).

baladística europea. Tradición oral y escrita se interrelacionan formando un único ciclo de conexiones. **Los poemas orales** son inspiradores de una tradición escrita de romances artificiosos que aparecen en los cancioneros cortesanos, en los que se hacen presentes, aun en sus máscaras genéricas. Los textos procedentes de la cultura oral **se vuelcan en los pliegos sueltos** donde la tradición escrita amplía los límites temáticos y estilísticos propuestos por los cancioneros y debe acudir nuevamente al mundo oral en búsqueda de productos que alimenten el nuevo gusto de un público cada vez más diverso. Sin duda, en el siglo XVI con la difusión de la imprenta, se afianza el camino de "literaturidad" que llega hasta nosotros, aunque esa ruta nunca deja de ser transitada por formas orales ²³.

Dicho movimiento de mostración y ocultación distingue la documentación del romancero medieval hasta mediados del siglo XVI, fecha en que la aparición del *Cancionero de Romances* de Amberes s.a., marca un cambio de rumbo en la historia del romancero escrito, que consideraremos como tercer momento y último hito de nuestro análisis

¿Qué función cumple el *Cancionero* de Amberes en este enfrentamiento y juego implícito de retroalimentaciones entre oralidad y escritura? El editor, Martín Nucio, concibe su cancionero como una obra de divulgación. A diferencia del *Cancionero General*, que había sido compuesto para la corte, su obra está dirigida a un sector más amplio de la población, a un espectro social heterogéneo que va desde la nobleza culta hasta la burguesía incipiente; está destinado al público lector en general, y su propósito, de alguna manera universal, de llegar a modalidades y gustos diferentes, se evidencia en la composición del libro.

El *Cancionero de romances* capta la totalidad del proceso que acabamos de describir. Reúne los poemas que provienen de la tradición oral (a través de recitaciones proporcionadas por informantes, e indirectamente, copiando versiones manuscritas o transcribiendo pliegos sueltos memorizados), con los que derivan de

23. Los nexos entre oralidad y escritura, que señalamos en el mundo medieval, se continúan en toda la literatura del Siglo de Oro. La caracterización de las relaciones entre letra y voz en los siglos XVI y XVII ha sido tratada exhaustivamente por Margit Frenk en sucesivos trabajos (1982, 1984, 1986, 1991).

la tradición escrita que acababa de difundirse (cancioneros, cancionerillos y algunos pliegos sueltos). Mas, una nueva orientación se perfila en esta obra: la tradición oral impone su forma predominante de octosílabos asonantados, completa todo su panorama temático y se libera de los artificios impuestos por la poesía cortesana.

Martín Nucio se presenta como el primer colector moderno del romancero. Es muy significativa la introducción al cancionero, en la que muestra a los lectores cuál fue su actitud ante los poemas reunidos, en cuanto a la determinación de su procedencia y su afán clasificatorio:

"El impresor:

He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia; pareciéndome que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgaría de lo tener, porque la diversidad de historias que hay en él dichas en metro y con mucha brevedad será a todos agradable. Puede ser que falten aquí algunos (aunque no muchos) de los romances viejos los cuales yo no puse o porque no han venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos y no niego que en los que aquí van impresos habrá alguna falta pero esta se debe imputar a los ejemplares de adonde los saqué que estaban muy corruptos y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar de ellos perfectamente. Yo hice toda diligencia porque hubiese las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos. También quise que tuviesen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares después los que cuentan historias castellanas y después los de Troya y últimamente los que tratan cosas de amores pero esto no se pudo hacer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedase alguna mezcla de unos con otros. Querría que todos se contentasen y llevasen en cuenta mi buena voluntad y diligencia. El que así no

lo hiciere haya paciencia y perdóneme que yo no pude más. Vale."
(Menéndez Pidal, 1945)

El *Cancionero* de Amberes representa la conclusión de una etapa que se venía gestando en los años anteriores: la definitiva aceptación del género romancístico entre los hombres de letras de la corte castellana, hecho que determina una nueva senda en la historia de la fijación de romances. Le sucederán el *Cancionero de Romances* de 1550, la *Silva* de Zaragoza, y la serie de colecciones de romances publicadas hasta 1589, momento en que empiezan a aparecer las "Flores" de romances nuevos, con textos surgidos de la pluma de los grandes escritores del Siglo de Oro. Será el momento de gran divulgación del romancero y tendrá también características propias que requieren un nuevo análisis, que considere, por ejemplo, la irrupción masiva de formas y motivos romancísticos en el teatro, la tradicionalización de textos de origen literario (proceso de signo contrario al que acabamos de describir), y la relación del romance con la narrativa en prosa.

Los romances documentados en los siglos XV y XVI se convirtieron en poesía escrita a partir de una traducción de códigos. Fueron despojados de sus marcas de oralidad, de la apertura que propiciaba su vida en variantes, para acceder a los cancioneros palaciegos y fijarse en los cánones de una poesía artificiosa. Más tarde, los pliegos sueltos que testimonian la difusión de la especie entre capas más amplias de la sociedad, transcriben textos cada vez más próximos a su entorno oral; no se reniega de la génesis de estos poemas, sino que de algún modo, a partir de este nuevo proceso de fijación escrita les son devueltos sus rasgos primitivos. Cerrando este movimiento, el *Cancionero de Romances* de Amberes s.a. documenta romances que evidencian su ascendencia oral, presenta un panorama amplio del fenómeno que ya está preparado para su irrupción masiva en la literatura del Siglo de Oro, tanto en la lírica, como en la narrativa y en el teatro, como así también para su pasaje al mundo americano. Nuevos contextos culturales serán el marco en el que se volverán a producir traducciones genéricas.

III. MIGRACIONES, DIFUSION Y TRANSFERENCIA. EL ROMANCERO EN AMERICA

En su "Prefacio" al *Romancero Tradicional de Costa Rica*, dice Samuel Armistead:

"Las lenguas hispánicas y el romancero tradicional constituyen dos fenómenos inseparables y dondequiera que se dé uno de ellos es del todo punto excepcional el que no se encuentre tarde o temprano el otro" (Cruz Sáenz, 1986, xi).

Este enunciado parece desgajarse de lo que mucho antes había expresado Menéndez Pidal:

"El romancero se encontrará vivo en cualquier parte de América como haya quién quiera y sepa buscarlo" (1953,II,344).

Mientras que a principios de siglo, las palabras de Menéndez Pidal alentaban a los folkloristas americanos a la recolección de romances, años más tarde, la afirmación de Armistead es taxativa: se ha confirmado la existencia del fenómeno romancístico en correlación directa con la difusión de las lenguas hispánicas, ya sea en la península ibérica, como en el ámbito luso-brasileño, las comunidades sefardíes, o los países de Hispanoamérica. Aunque aún resta mucho por esclarecer, en el transcurso del siglo XX se ha documentado en América un abundante *corpus* romancístico, cuyas características paso a exponer.

Desde los albores de la conquista, en las primeras décadas del siglo XVI, el romance pasa al continente americano. Los cronistas de Indias pusieron en boca de los conquistadores los versos del romancero viejo. Su misma mención no deja dudas sobre la pertenencia del género al patrimonio cultural compartido por cronistas y soldados. Paralelamente contamos con referencias tempranas de romances impresos en romanceros, cancioneros y pliegos sueltos que llegan a diferentes colonias americanas (Leonard, 1953), posibilitando de este modo, una difusión extendida del género. En su estudio sobre el romancero colombiano,

Beutler estudia el envío de colecciones de libros de romances a Colombia en ese período y encuentra notaciones semejantes para Buenos Aires, de ello se infiere que estas remesas se efectuaron a todos los lugares del imperio colonial, constituyendo de este modo, un vínculo en la tradición americana, que se puede constatar en las recolecciones modernas (Beutler, 1977, I; Menéndez Pidal, 1953, II, 231).

Desde ese primer momento, América se presenta ante los españoles como la tierra donde se cumplirán las utopías, donde las aventuras de romances y novelas de caballerías adquirirán un estado de realidad. El conquistador tiene "alma romancesca" (Menéndez Pidal, 1953, XVI, 228), acuden a él los cantos con honda raigambre medieval; pero, el hombre del siglo XVI no puede crear nuevos textos tradicionales lejos de la casa, el pueblo, el ambiente secular en que se originó el romancero. La etapa aédica ha cedido su lugar a la etapa rapsódica (Menéndez Pidal, 1953).

El romancero americano desarrollará a partir de esos años la característica que conservará a lo largo de los siglos: en América se recrea y enriquece en variantes el romance, pero muy rara vez se crea un poema nuevo, idéntico al modelo discursivo del romance español. El fenómeno romancero se incorpora al folklore americano, se pule con sus limas, pero sus productos difieren de las fuentes hasta conformar nuevas especies.

Los romances continúan sus caminos por los Andes, las pampas y selvas americanas, hasta enraizarse hondamente en la memoria popular, aflorar en sus costumbres y conformar una importante rama de su tradición poética. Pero ese romance se vuelve proteico en América porque se presenta tanto en su forma pura, continuando a sus congéneres europeos, como en formas diversificadas que muestran la evolución y combinación que se opera en el género al engarzarse en coplas, disfrazarse en payadas o salpicar versos de cielitos y vidalas.

Trasplantado espacialmente, el género adopta en América dos modalidades básicas identificables a partir de un proceso de refuncionalización. Los antiguos poemas medievales que tenían una función primigenia de información y

entretenimiento pierden en el Nuevo Mundo el carácter informativo. Alejados del escenario de los hechos que los produjeron, las hazañas del Cid, Roldán o el moro Abenámar, ya no tienen valor en tanto cantos noticieros, pero mantienen la segunda función, la de entretener, porque su temática se adecua al carácter de aventura que adquiere la empresa americana, de valores semejantes a los del momento histórico en que habían nacido. Por esta razón los romances "prenden" en las tierras americanas, se transmiten de generación en generación, de españoles a criollos, aunque sólo excepcionalmente surgen nuevos tipos expresados en la estructura métrica tradicional de versos octosílabos monorrimos asonantados. No se documentan tipos autóctonos nuevos, surgidos de los hechos de la conquista que evidencien el mismo proceso de tradicionalización.

En términos homólogos a lo que sucede en España, las referencias romancísticas se acallan en América en el siglo XVIII y vuelven a aparecer tímidamente a fines del siglo XIX. Dicho siglo, parco en documentaciones de romances españoles, ofrecerá abundantes muestras de especies tradicionales que se constituyen en **proyecciones** del género. En el marco del proceso de independencia de los países americanos, y sujetos a las particularidades de cada región, aparecen tipos narrativos con función noticiera, herederos de los romances hispánicos, de temática histórico-novelesca relacionada con los acontecimientos locales y articulados en una nueva estructura prosódica y formulística. Mencionaré como las dos **proyecciones** más importantes del romance en nuestro continente, el **corrido** mexicano, máxima expresión popular de la problemática revolucionaria (Mendoza, 1939)²⁴ y el **romance criollo**, especie característica de la poesía tradicional argentina (confróntese capítulo V).

24. Mendoza sostiene que el corrido deriva del romance español oral que evoluciona en distintas direcciones, pero los cambios operados distancian los textos, aunque en ocasiones se ofrecen tratamientos particulares de los mismos temas (por ejemplo, el romance de "Bernal Francés" y el corrido de "Doña Elena" [Valenciano, 1993, 160-163]). En primer lugar la serie monorríma asonantada es reemplazada en el corrido por cuartetos en los que alternan rimas asonantes y consonantes. El discurso elíptico y altamente connotativo del romance se cambia en el corrido por una narración pormenorizada y explícita de los hechos.

La gran afluencia de inmigración española a América desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX, debida primero a la crisis económica de principios de siglo y luego a las consecuencias político-sociales de la Guerra Civil, ha revitalizado la vena del romancero americano. La llegada de nuevos portadores tradicionales produjo un fenómeno común en nuestro continente: la convivencia de versiones de un mismo tipo romancístico, expresadas en diferentes grados de tradicionalización, procedentes unas, de la época colonial y otras, de la inmigración reciente.

El romance, entonces, continúa su fluir tradicional en América, en dos vertientes fundamentales, una hispánica, caracterizada por la transmisión de los tipos y motivos derivados de la España medieval, y una propiamente americana, en la que las funciones del género romancístico se han traspasado a otras especies narrativas de desarrollo vernáculo, independiente para cada país de América y relacionadas con los avatares de la historia (Chicote, 1987, 102).

En este punto nos enfrentamos con el intrincado problema de la diferenciación de géneros folklóricos, ya los entendamos como categorías clasificatorias, formas permanentes, formas en evolución, o formas de discurso con una retórica propia, (Dan Ben-Amos, 1981, IX-XLV). Desde esta perspectiva el romance se manifiesta claramente en la doble complejidad antes señalada: textos capaces de recibir motivos varios, siempre que se ajusten a las reglas discursivas que prevalecen en el género, en la vertiente hispánica, y textos que, si bien están conectados funcionalmente con los primeros, han evolucionado hacia diferentes motivos y nuevas estructuras discursivas, las "proyecciones americanas".

En estas páginas considero únicamente el *corpus* textual derivado de la tradición hispánica, al que denominé **romancero americano** y presenté una caracterización del género en la construcción del imaginario americano (siglo XVI), para pasar luego a la descripción de las recolecciones efectuadas en esta subtradicción en dos franjas cronológicas diferentes, 1900-1950 y 1970-1990, de las que resulta un *corpus* diferenciado, en correspondencia con las metodologías empleadas en cada caso.

1. El romance en las Crónicas de Indias: nuevos mundos narrados con viejos textos

Desde los comienzos del siglo XVI, el romance llega al continente americano, en la interrelación constante entre oralidad y escritura²⁵ que caracteriza a la cultura renacentista (herencia recibida, a su vez, del universo medieval). El romance se difunde tanto a viva voz, a través de los hombres de guerra y de paz que llegan al Nuevo Mundo, como en los Romanceros y pliegos sueltos que se embarcaron en la primera etapa de dominación española.

Ya Menéndez Pidal (1953, II, 226) señalaba la fuerte incidencia que los textos de romances tuvieron en los primeros cronistas, quienes se valieron de ellos para comunicar las experiencias vividas:

"Bien podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron. La noticia precisa acude en cuanto hallamos un cronista algo inclinado al pormenor pintoresco."

A través de una detallada documentación, Menéndez Pidal devela la memoria romancística de los cronistas de Indias, citando múltiples ejemplos de romances recitados por conquistadores de la talla de Cortés o Almagro, y referidos, además, a episodios clave del desarrollo de la lucha contra los indios. En la presentación del tema que Menéndez Pidal ofrece tanto en *Los romances de América y otros estudios* (1939), como en el *Romancero Hispánico* (1953), no pone en tela de juicio la veracidad histórica de las pruebas que aduce, en el sentido de que no se plantea si los versos de romance fueron efectivamente expresados por los conquistadores, o si fueron agregados por los cronistas con la finalidad de ornamentar el discurso histórico que intentaban producir.

25. Para una puesta al día de la ecuación oralidad/ escritura remito al libro ya clásico de Walter Ong (1987) y a la compilación de estudios recientemente realizada por David Olson y Nancy Torrance (1995).

Con referencia a esta posible segunda interpretación de la inclusión de romances en las crónicas, Ana Valenciano (1992,49) considera que:

"las pruebas aducidas por Menéndez Pidal para verificar la inmediata llegada del Romancero viejo a Hispanoamérica, han sido unánimemente aceptadas por los estudiosos de esta tradición, pero la revisión de los distintos pasajes cronísticos en que aparecen las citas romancísticas nos lleva a reflexionar acerca de la posible utilización del romancero como uno más entre los recursos estilísticos usados por los cronistas en la redacción de sus obras."

Valenciano considera que la reproducción de versos o fragmentos de romances (al igual que las referencias a libros de caballerías, al cancionero o refranero populares) habrían servido para adornar con matices literarios unas obras de innegable intención noticiera²⁶.

De todos modos, bien demos por sentado que los romances surgieron de la boca de los protagonistas de la gesta americana, o bien consideremos que fueron empleados por los cronistas como recurso ornamental, su misma mención no deja dudas sobre la pertenencia del género al patrimonio cultural compartido por cronistas y conquistadores. Tampoco ofrece cuestionamiento la necesidad que tuvieron los escritores de crónicas de acudir a modelos discursivos fijados y conocidos por todos para transmitir una realidad que poco remitía a los mundos posibles conocidos y mucho se acercaba a las construcciones fantásticas de la literatura idealizante.

Por esta razón los romances comparten con las novelas de caballerías los primeros puestos en las estadísticas tanto de textos literarios mencionados en las obras de temática americana, como en las listas de libros enviados al Nuevo Mundo en el transcurso del siglo XVI²⁷.

26. Retomo en estos párrafos consideraciones expresadas en Chicote (1993).

27. Leonard (1979, 215) menciona a los "omnipresentes romanceros", y rastrea su aparición en bibliotecas particulares, en envíos a México, Perú y Panamá.

Torre Revello (1940) y Leonard (1979) en sus respectivos estudios dedicados a la bibliografía que llegó a América, señalan que, a pesar de la prohibición de enviar literatura de ficción a partir de 1559,²⁸ estos textos siguieron apareciendo en los registros de envíos. Ambos autores coinciden también en afirmar que la lectura de obras literarias, realizada posiblemente en conjunto, por un soldado que leía ante una rueda de oyentes las aventuras relatadas, tuvo gran parte de sugestión en el momento en que se constituyeron los valores heroicos de la conquista. Novelas de caballerías y romancero aportaron el marco idealizante en el que se insertaron las aventuras del nuevo mundo, ofreciendo la posibilidad de traducir las vivencias a cánones culturales conocidos por los conquistadores²⁹.

Los cronistas de Indias atribuyeron a los conquistadores la vocalización (Zumthor, 1989) de los versos del romancero viejo. Las crónicas escritas en prosa con finalidad informativa incluyen fragmentos de romances, en tanto intertexto perteneciente a un universo cultural compartido.

En el presente conjunto de observaciones mi interrogante se centra en dilucidar cuál es la función que cumplen las menciones romancísticas en las crónicas, con qué finalidad se incluyen, y si son incorporados a la escritura como rasgos de oralidad que contribuyen a la ficcionalización, o, si por el contrario, infunden veracidad histórica a los hechos narrados.

28. A partir de 1559 se prohíbe el envío a América de literatura de ficción, especialmente los libros incluidos en los sucesivos índices, debido a que se había divulgado la leyenda de una capacidad lectora irrefrenable de los indios alfabetizados.

A pesar de las prohibiciones expresamente promulgadas, las "mentirosas historias", siguieron llegando y dejaron a las famosas cédulas como "las hostias sin consagrar". Los alguaciles inquisitoriales eran tolerantes con la literatura y se fijaban especialmente en las obras que afectaban a la fe y el dogma, comprendidas en los índices eclesiásticos.

29. Me parece importante hacer referencia a que en el siglo XVII el primer lugar en los registros de envíos lo ocupa el *Quijote*, texto que también recoge la influencia de los géneros señalados, y que replantea las relaciones entre ficción y realidad.

En primer término, antes de interiorizarnos en los casos particulares en que aparecen romances, merece ser destacado el hecho de que el discurso histórico producido por los cronistas de Indias tiene caracteres que lo acercan al relato autobiográfico, al relato de hechos vividos narrados por un testigo presencial, o bien a la narración de la historia efectuada por personas que accedieron indirectamente, a través de documentaciones de los acontecimientos o de relatos orales de los mismos. En todos los casos existe una intención valorativa de los sucesos que alejan al relato de su pretendida objetividad histórica, y no se desechan materiales narrativos de variada procedencia, como leyendas, relatos de costumbres, etc.

Al considerar el discurso cronístico, estamos frente a la acción vivida de los acontecimientos históricos que se transmite a través de la narración de esos hechos, dando lugar no a una mera traducción de códigos comunicativos sino a una reconstrucción del hecho en sí, que implica una estructura portadora de un nuevo significado en su modo de fijación textual³⁰.

En este punto, Hayden White (1992) recalca que los acontecimientos históricos se limitan a ser, a existir, pero no hablan por sí mismos, necesitan de un discurso que los narre. En la construcción de ese discurso se conectan elementos narrativos de diversas procedencias que contribuyen, según cuál sea su referente específico, a la diferenciación entre historia y ficción, pero, en el caso de las crónicas de Indias, esos elementos narrativos se hallan ensamblados como en un cañamazo en el que la distinción historia-ficción no se problematiza.

30. Lejos de la concepción originaria de Roland Barthes (1970) que consideraba que la narrativa podía ser traducida sin menoscabo esencial en comparación con un poema lírico o un discurso filosófico, la narratología se preocupó por entender al género mismo como una producción de la acción y por diferenciar las marcas lingüísticas que transforman la historia en discurso (Benveniste, 1966; Genette, 1972; Segre, 1976), en relación con convenciones genéricas o diferentes grados de ficcionalización. Profundizando la problemática, Hayden White (1992) estudia los mecanismos discursivos de la narrativa en tanto metacódigo que permite traducir el conocimiento en relato, y posibilita la configuración de una experiencia en una forma asimilable a estructuras de significación comunes a todos los hombres, en vez de específicamente culturales.

Con el propósito de ejemplificar este proceso, paso a considerar qué matices adquiere el romance en el fluir de la prosa cronística.

Una de las posibilidades de inclusión del romance en las crónicas es que la mención romancística valide la reproducción del discurso directo, y de este modo acerque el relato a los hechos vividos. Los cronistas ponen en boca de los conquistadores más destacados versos del romancero viejo en momentos clave del desarrollo de la acción bélica, convertidos a su vez en clímax del desarrollo narrativo.

Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, incorpora romances a lo que pretende ser la reproducción del habla coloquial de Hernán Cortés, a juzgar por la forma en que los presenta intercalados en narraciones y diálogos:

"Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a estas tierras: 'Cata Francia, Montesinos, cata París la cibdad/ cata las aguas de Duero, do van a dar a la mar'; yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar. Luego Cortés entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió: 'denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán', que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender."(Díaz del Castillo, 1966, 56).

La cita de los romances de *Montesinos* y *Gaiferos* es tan oportuna que, en medio de los versos de romance, Cortés decide desobedecer las órdenes del gobernador de Cuba y conquistar México.

Más adelante, Bernal Díaz hace recurrir nuevamente a Cortés al acervo romancístico, cuando sus soldados están desalentados ante las vicisitudes de la lucha: "que valía más morir por buenos, como dicen los cantares, que vivir deshonorados". Los mismos versos del romance de *Roldán en Roncesvalles*, con variante discursiva incluida, son recordados como remate de la arenga pronunciada

por Cortés antes de la lucha contra Pánfilo de Narváez: "más vale morir por buenos que vivir afrentados"

Los romances se resemantizan al adaptarse a la nueva problemática histórica. Sirven como modelos interpretativos de la realidad que debe afrontarse: la muerte que fue preferible al deshonor para los héroes de Roncesvalles, tiene un valor ejemplar para los protagonistas de la gesta americana. Por otra parte, la inclusión de variantes discursivas evidencia la vitalidad que tenía el género en el ámbito de la oralidad.

En el desarrollo de la *Historia verdadera...*, nuevamente Bernal Díaz pone versos de romance en boca de Cortés y su lugarteniente, quien habiendo fracasado en un desarrollo argumentativo en el que advertía a su jefe del peligro futuro, decide cortar la tensión con los versos de un romance carolingio desconocido:

"y decía en los cantares '¡Ay tío, volvamonós, ay tío, volvamonós!'. A lo que Cortés respondía cantando: '¡Adelante, mi sobrino, adelante, mi sobrino! Y no creáis en agüeros que será lo que Dios quisiere. Adelante, mi sobrino!'"³¹

En el relato de los episodios referidos a la conquista de Perú hallamos otro ejemplo de inclusión de un verso de romance en una situación de tensión narrativa con el propósito de validar el relato. Antonio de Herrera y Cieza de León (Romero, 1952, 14) cuentan cómo en la reunión que se realizó entre Pizarro y Almagro en 1537, éste último toma conocimiento de las intenciones que tenía Pizarro de prenderlo, porque uno de los suyos (Don Francisco de Godoy) se lo advierte cantando el romance de la *Infanta seducida*, "Tiempo es el caballero tiempo es de andar de aquí". Con lo que Almagro entendió y buscó una excusa para retirarse de regreso a su real. Este ejemplo corrobora el valor altamente referencial del romancero, y la capacidad de los versos de resemantizarse para adaptarse a nuevos contextos situacionales. El verso aludido, que en el texto del

31. Como bien señala Menéndez Pidal (1953, II, 228, nota 53), Díaz prosifica los versos integrándolos al discurso cronístico.

romance aparece relacionado con los reclamos que la niña hace a su seductor, se resignifica convirtiéndose en una advertencia cómplice entre compañeros de armas. Este fenómeno de descontextualización y recontextualización (Bauman- Briggs, 1990) es posible debido a la movilidad de los segmentos discursivos del romance y la extrema popularidad que gozaba el género en la época, popularidad que permitió que el canturreo de Francisco de Godoy no asombrara a nadie y que tuviera a su vez, el valor de un mensaje secreto. Queda al margen de mis especulaciones el cuestionamiento acerca de la veracidad del hecho, ya que estas reflexiones sólo me conducen a conferirle un alto grado de verosimilitud.

La presencia del romancero en la cultura de la época como literatura oralizada que cumplía la función de entretener, se evidencia en la anécdota relatada en términos semejantes por Diego Fernández y Pedro Gutiérrez de Santa Clara, referida al conquistador del Perú, Francisco de Carvajal, famoso por su maldad y por su sentido del humor. Se cuenta que, estando a punto de morir se le llevó un sacerdote a prisión con la finalidad de que lo confesase y él lo entretuvo preguntándole por los romances de *Gaiferos* y el *Marqués de Mantua*; como el padre negara conocerlos, le mandó que los aprendiera para que se los cantara mientras él estuviera enfermo (Romero, 1952, 15).

Alusiones y fraseología es lo que los cronistas encuentran en el romancero. Recurren a la fraseología lexicalizada de los romances, a un discurso con alto valor figurativo, que tiene además la ventaja de ser compartido con los receptores de la crónica, y, a través de un conjunto de estructuras discursivas que proceden de ámbito ficcional, validan la función noticiera de los relatos. Por otra parte la integración de la fraseología romancística como discurso lexicalizado a la prosa de las crónicas fue considerada por María Cruz García de Enterría (1988) en relación con los usos orales de los versos del romancero como elementos estructurados de la competencia lingüística, que reaparecen en el siglo XVI en los ámbitos de la lectura, el canto y la oralidad, en forma conjunta.

En último término quiero destacar una mención romancística que se duplica en el *corpus* cronístico con signo opuesto. El romance de materia clásica "Mira Nero de Tarpeya" es citado por Díaz del Castillo en referencia a un fracaso de las

tropas españolas que habían salido huyendo de la ciudad de México. Ante esa situación, Cortés:

"suspiró con una gran tristeza por los hombres que le mataron...; acuérdome que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de ganada Nueva España fue fiscal y vecino de México: Señor capitán, no esté Vuestra Merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced: Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía" (cap. 145)

El mismo romance es puesto por fray Bartolomé de las Casas en labios de Cortés en un contexto totalmente opuesto. Después de la matanza de los indios conjurados en Cholula:

"dícese que, estando metiendo a espada los cinco o seis mil hombres, estaba cantando el capitán de los españoles:

Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía,
gritos dan niños y viejos y él de nada se dolía."

(*Brevísima relación...*, 1879, II, p. 240).

Estamos frente a la utilización de un mismo romance con la intención de ilustrar dos caracterizaciones opuestas de un mismo personaje histórico: su calidez humana y su crueldad, referidas al endogrupo y al exogrupo respectivamente. La gran popularidad del romance de Nerón permitió su inclusión en uno y otro pasaje. La alusión al incendio de Roma como una situación de desastre se homologaba con los acontecimientos mexicanos, pero más allá de esa similitud general, considero que una lectura atenta del romance permite establecer que su contenido no se adecua estrictamente a ninguno de los dos contextos en que aparece. Bernal Díaz alude a un momento de tristeza de Cortés ante la matanza de sus hombres que no condice con la ausencia de culpa en el personaje del romance, quien "de nada se dolía", verso que por otra parte no es citado por el cronista, quizás consciente de la incongruencia de sentido. Bartolomé de Las Casas lo emplea, ya en cita más extensa para referirse a la crueldad de Cortés, pero tal como señala

Menéndez Pidal (II, 227-228), no repara en que el romance no queda bien en boca del que no se dolía, sino de aquel que acusa la conducta equívoca, o sea en la construcción discursiva del cronista que decide emplear el romance para ilustrar la acción narrada.

Los ejemplos de romances incluidos en crónicas continúan multiplicándose. He querido aquí presentar sólo algunos que considero relevantes con el objetivo de demostrar la compleja interacción de los códigos de oralidad y escritura en estas alusiones y sus variados matices funcionales. Para ofrecer un panorama completo de la vida del romance en la América del siglo XVI, restaría estudiar las primeras creaciones romancísticas que se efectuaron en nuestro continente. La omnipresencia del romancero se percibe en la creación de nuevos romances que imitan el estilo de los romances tradicionales, aplicados a hechos de la conquista. Contamos con el romance que, según Bernal Díaz, se cantaba entre los soldados de Cortés, "En Tacuba está Cortés con su escuadrón esforzado", tantas veces aludido en enfoques americanistas del romancero. En Perú también aparecen romances, creados para referirse a situaciones históricas, como el que relata el trágico final del rebelde Hernández de Girón protagonizado por él mismo y su esposa, Doña Mencía, "En el Cuzco, esa ciudad, grande gente se juntó"³², o el romance citado por Romero (1952, 17), que compone Alonso Enríquez referido a la muerte de Diego de Almagro, el cual debe cantarse "al tono de el *Buen Conde Hernán González*". Dichos romances históricos de factura americana tienen la particularidad de no haberse tradicionalizado, ya que para estos textos no se ha documentado una vida posterior en variantes.

Para concluir este punto, quiero recordar un aspecto señalado al comienzo del apartado. La primera incursión del romancero en tierras americanas a través de la memoria oral de los conquistadores, se acompaña casi contemporáneamente con los envíos de libros y la llegada de hombres de letras que también conocen el

32. Emilia Romero (1952, 22) edita el romance de factura culta, que incorpora versos de reminiscencias tradicionales. El poema fue compuesto para recordar la derrota del personaje histórico y la despedida final que antecede las penurias pasadas por la dama después de la muerte de su esposo.

género, recuerdan, glosan y contrahacen los romances viejos y, paralelamente, componen romances nuevos, tan de moda en la España de la época. En esta vertiente puede citarse a Fernán González de Eslava en México³³, Juan de Castellanos, en Colombia (Beutler, 1979, Introducción), o, ya en siglo XVII, el extenso romance del rioplatense Luis de Tejeda³⁴.

Pero con estos textos se nos abre el universo "letrado" de la naciente literatura colonial. Nos hallamos ante nuevos procesos culturales que aportan sus características distintivas, marcadamente diferentes de las señaladas para este primer período. Debemos esperar hasta el siglo XX para que los letrados americanos vuelvan su mirada sobre la cultura tradicional y aparezcan nuevamente las huellas de romances viejos en el universo de la escritura.

2. La tradición oral americana: primera etapa de recolección

El fenómeno romancístico ha preocupado a los estudiosos de la literatura desde los comienzos del romanticismo en que se hizo obligada la mirada hacia las tradiciones populares (Menéndez Pidal, 1953, I, 2), pero fue a partir de este siglo que comenzaron las indagaciones fructíferas en la tradición oral impulsadas por la incansable prédica de Menéndez Pidal.

Una vez redescubierta la tradición oral en Castilla en mayo de 1900, Menéndez Pidal incita a sus colegas españoles, portugueses y americanos a lanzarse a la búsqueda de romances. Mientras Manrique de Lara reúne versiones en las remotas comunidades sefardíes (Menéndez Pidal, 1953, II, XX; Armistead,

33. Véase Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk ed., México, El Colegio de México, 1989.

34. Luis de Tejeda escribe un poema alegórico en 1332 versos romance con rigurosa rima asonante, autobiografía referida a sus pecados. Adopta el romance tradicional permitiéndose el alarde de prolongarlo obsesivamente en 1332 versos. Ricardo Rojas (1916) incluye el poema en *El Peregrino en Babilonia*.

1978, I, 18-21), desde Buenos Aires, Ricardo Rojas niega la existencia de romances orales en Argentina (Rojas, 1913), corroborando lo que antes habían afirmado Vergara para Colombia o Azara para Paraguay (Menéndez Pidal, 1939,11). Es el propio Menéndez Pidal quien, en un viaje a América en 1905 realiza los primeros hallazgos en Lima, Santiago, Buenos Aires y Montevideo³⁵, e interesa a folkloristas americanos. La colección más importante, producto de este primer impulso, es la de Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral Chilena* (1912), y a ésta sucedieron la de Chacón y Calvo (1914) en Cuba, Aurelio Espinosa (1915-17) y Pedro Henríquez Ureña (1925) en Estados Unidos y México, Cadilla de Martínez (1933) en Puerto Rico, Mejía Sánchez (1946) en Nicaragua, Olivares Figueroa (1948) en Venezuela, Garrido (1946) en Santo Domingo, Emilia Romero (1952) en Perú, el *Romancero* de Ismael Moya (1941) y los cancioneros provinciales en Argentina³⁶.

Hasta la década del 40 llega, en nuestro continente, la primera etapa de recolección romancística. Esta documentación, realizada a gran escala, tiene características propias. En primer lugar, los recolectores americanos, influidos por los modelos textuales españoles, evidencian un apego expreso a la tradición peninsular, considerándola superior, o por lo menos más pura, exenta de las supuestas contaminaciones o deformaciones operadas en América. En 1913, Ciro Bayo escribía:

Así aligerados, mutilados, trastocados en su mayor parte, son muchos de los romances y romancillos americanos, si bien nadie los llama allí por este nombre sino por el de corridos o relaciones. Los romances genuinamente castellanos hanse falseado con retoques criollos por la suprema razón que **el vulgo americano no los entendió nunca**. De ahí esas estropeadísimas versiones de algunos

35. El primer contacto de Menéndez Pidal con el romancero americano es estudiado con detenimiento por Ana Valenciano (1992, 150-154).

36. El *Romancero* de Ismael Moya y los cancioneros provinciales de Argentina se estudian en el capítulo IV.

romances peninsulares en América: decir "en la cancha de los turcos" por "en la plaza de los turcos", y "godos" por "moros", porque como turcos y moros **nunca los padecieron los criollos**, han de referirse a los españoles llamados godos por los patriotas sudamericanos. De ahí también el quid pro quo de atribuir a un gaucho valiente las hazañas de Roldán y de componer romances suyos, para celebrar las proezas de los héroes de la independencia, tomando el metro y la idea de los romances moriscos y caballerescos españoles.(Bayo, 1913,9-10).

Después de la lectura de esta cita podemos inducir que no siempre quedaba claro a estos primeros romancistas el modo de operar de los textos en su fluir tradicional, no eran conscientes del proceso de apropiación característico de toda especie de la literatura folklórica, seguido de una resemantización de los materiales elegidos. Bayo no percibe que son justamente las modificaciones que él señala con marcado desprecio (destacado en negrita en mi transcripción), las que garantizan la vitalidad del género.

Otra marca distintiva de esta recolección fue la concepción, presente en todos los documentadores, de que el género romancístico estaba agonizando y por lo tanto, era urgente la tarea de relevamiento. Consideraban que el avance del asfalto hasta las localidades más remotas junto con la influencia ejercida por los *mass media*, terminarían a corto plazo con las tradiciones orales. Por ejemplo, Draghi Lucero (1938) comenta en su estudio que la tradición cuyana estaba en lo último de su agonía, seguramente porque quería hallarla estática, en relación a modelos prefijados, y no en el fluir de cambios y permanencias que la caracterizan.

La consigna fue reunir textos, la mayor cantidad posible, sin tener en cuenta los demás componentes del fenómeno romancístico, ya sea porque no entraban dentro de sus intereses teóricos y metodológicos o bien, y es importante destacarlo, porque tampoco contaban con los instrumentos propicios para realizar documentaciones exhaustivas que incluyeran variantes textuales, música y circunstancias de actualización. Algunos recolectores señalan cómo copiaban al

dictado lo recitado por los informantes, y puntualizan la necesidad de que musicólogos especializados los acompañen en los trabajos de campo para documentar las melodías.

De esta primera etapa nos llegan textos, no sabemos hasta qué punto fidedignos representantes de la tradición, pero pocas noticias relativas a la emisión de las versiones.

No obstante esta marcada falencia, América cuenta promediando el siglo, con una importante colección de tipos romancísticos procedentes de la tradición oral capaz de confirmar la vigencia del género, en países como México, Cuba, Nicaragua, Venezuela, Puerto Rico, Santo Domingo, Argentina y Chile. Serán los investigadores de la segunda etapa de documentación, que se efectúa a partir de los años 70, quienes enfocarán el relevamiento desde otro ángulo, sistematizando los materiales precedentes y realizando nuevas encuestas en la tradición oral.

3. La tradición oral americana: segunda etapa de recolección

Homólogo al impulso que Menéndez Pidal dio al estudio del romancero en la primera mitad del siglo, es el ejercido desde fines de los '60 por el Seminario Menéndez Pidal, responsable de la organización de extensos trabajos de campo en España y de haber impulsado la realización de tareas semejantes en cada región del mundo de habla hispana. Aparecieron importantes colecciones en el ámbito sefardí, luso-brasileño y peninsular (Armistead, 1986-1987). En la subtradición americana se publicaron los romanceros de Chile (Barros-Dannemann, 1970), con 30 tipos y 68 versiones, Colombia (Beutler, 1970), 33 tipos y 600 versiones, México (Díaz Roig, 1986), 29 tipos, 275 versiones, Costa Rica, (M. de Cruz Sáenz, 1986), 25 tipos, 250 versiones³⁷. Este esfuerzo incipiente se ha coronado con la aparición en 1990 del *Romancero Tradicional de América*, (Díaz Roig, 1990), que

37. A este conjunto debe agregarse el presente estudio del romancero tradicional argentino, con 35 tipos y 480 versiones. En la última fase de redacción de esta tesis me llega la noticia de la aparición del *Romancero de Cuba* reunido por Beatriz Mariscal (1996), que incluye 56 tipos y 163 versiones.

ofrece un amplio panorama del tema; mas, cabe destacar que, a pesar de la importancia del *corpus* reunido, la tradición americana sigue siendo la menos documentada en relación a otras áreas³⁸.

Esta segunda recolección efectuada en territorio americano, ha tenido también sus marcas relevantes. En primer lugar los especialistas han ordenado y clasificado con espíritu crítico los materiales procedentes de documentaciones

38. En contraposición con la fecunda documentación enunciada, deben mencionarse las investigaciones de Germán de Granda (1982), que niegan la supervivencia del romancero hispánico en Paraguay. Durante su estancia en Paraguay entre los años 1978-1980, Germán de Granda investiga el grado de vigencia del fenómeno romancero en ese país. En sus indagaciones sólo halla en la tradición oral los primeros versos de "Dónde vas Alfonso XII?" ("Aparición de la amada muerta" y muy pocas menciones indirectas a la existencia de romances en años anteriores: el romance de "Gerineldo" en 1910, "Blancaflor y Filomena" en una copla guaraní, y un romance de contexto local en 1940. Estos textos demuestran la existencia tanto de un romancero tradicional panhispánico, como la composición de romances derivados de contextos locales. El romancero llegó a Paraguay como a las demás regiones americanas, pero actualmente se puede dar por desaparecido el romance oral que a principios de siglo ya manifestaba una escasísima vigencia a nivel colectivo. Para estudiar esta aparente anomalía en la transmisión del romance, Granda remite a la trayectoria socio-histórica del Paraguay. En primer lugar sostiene que la lengua española no ha sido nunca el código lingüístico comunitario del país, su empleo se vio limitado a escasas minorías condicionadas por los parámetros sociológicos del sexo, localización geográfica y nivel socio-cultural. En segundo término una revisión histórica lo lleva a afirmar que el número de conquistadores y colonizadores españoles en Paraguay fue reducido; en el siglo XVI casi no hay peninsulares, ya que la mayoría de los habitantes son criollos que generalmente imponen las costumbres de su rama materna, de procedencia indígena. Granda encuentra una abundante documentación que atestigua, ya en esa época, el uso comunitario del guaraní, mientras que el español está relegado a una minoría culta y masculina. En el siglo XIX, primero las guerras intestinas y luego la guerra de la Triple Alianza, significan una terrible prueba contra la lengua castellana y las costumbres hispánicas en general. Recordemos que en 1870 los sobrevivientes masculinos eran 13.663 en todo el país, de los cuales seguramente un 5% hablaba español. Este relevamiento histórico lleva a afirmar a Germán de Granda que después de 1870 la transmisión del romance, que ya había estado limitada a una minoría, debió interrumpirse en forma total.

El estudio sociohistórico de la evolución del romance en el Paraguay, demuestra que la especie ha sobrevivido de manera muy dispar en los países de habla hispana y es necesario analizar en cada caso las características propias de la región. Completan esta referencia las afirmaciones de Mercedes Díaz Roig (Piñero *et al*, 1989, 651-666) que enuncian el desconocimiento de una tradición oral romancística en Honduras y El Salvador.

anteriores y posteriormente han reanudado el contacto con la tradición oral para establecer confrontaciones. La cala en el ámbito de la oralidad se llevó a cabo con extrema rigurosidad en la fijación de los textos, respetando y privilegiando las variantes regionales en el discurso y en la intriga. Se prestó especial importancia a la documentación del código musical, consignado en la mayoría de las obras mencionadas, y se dedicó atención a los datos del informante, al contexto de actualización de la versión romancística, ocasión de aprendizaje, circunstancias en las que se cantan, actitud frente al *corpus* tradicional, etc.

El estudio diferenciado de tipos y versiones y la explicitación del contexto de producción presentes en los romanceros americanos, me permite esbozar algunas observaciones acerca del comportamiento del género en las últimas décadas.

Los informantes transmisores de romances de esta etapa son, a diferencia de los de la primera colección, personas alfabetizadas que han recibido algún tipo de instrucción escolarizada. En ellos el libro, la letra escrita, tienen un fuerte peso institucional en convivencia con las tradiciones orales que han recibido en la intimidad familiar, junto al influjo constante de la información impartida por los medios de comunicación masiva.

Estos romances forman parte de un bagaje cultural cada vez más complejo, y es en la interrelación de las distintas influencias que hallan su camino de perduración. Los transmisores de romances ya no pertenecen a comunidades rurales, aisladas, ágrafas, desconectadas del ámbito de irradiación de la cultura urbana. La televisión y el pasacassettes han llegado desde el *sertón* brasileño hasta la cima de Los Andes; a través de los medios, los informantes comprenden la tarea del recolector, (e inclusive a veces la han visto anunciada en un programa de televisión), se reconocen a sí mismos como portadores de una tradición que resulta ser un importante objeto de estudio y en ese sentido tratan de colaborar con los especialistas, representantes de la cultura institucional compartida, en cierta medida, por todos.

En este marco de constantes interrelaciones no parece extraño que se opere un proceso de indiferenciación genérica. El término *romance* está desprovisto de significado en América y fue reemplazado por una constelación de vocablos que lo designan en diferentes áreas o que circulan superpuestos en una misma área; son ejemplo de esta polisemia, los términos: historia, verso, corrido, canción, triste, etc.

Posiblemente, canción, y específicamente canción infantil, sea la denominación más difundida de estos poemas, debido a la constante infantilización que se lleva a cabo en los textos. En toda América el romance se documenta relacionado con los juegos infantiles de niñas de edad escolar que los cantan incorporados a sus entretenimientos. Los versos de "Las señas del esposo", "La aparición de la amada muerta", "El marinero tentado por el demonio", o "Buscando novia", forman parte del repertorio infantil junto a cantos de carácter lírico como "La pájara Pinta" o "Arroz con leche". Para las niñas que los entonan en rondas o juegos de palmas, no existen diferencias entre unos y otros, todos integran, junto con canciones de autor conocido, difundidas por la discografía infantil, ese bagaje cultural mixto al que hice referencia.

El romance convertido en canción infantil se fija, agrega estribillos, limita su vida en variantes. Los temas épicos castellanos o carolingios pierden interés y se conservan los de carácter novelesco. La nueva función del romance ha reducido el número de temas narrativos³⁹, ha acortado el desarrollo de los existentes, lentamente se opera en los textos una simplificación de las estructuras secuenciales y una amplificación paralela de elementos líricos, tales como repeticiones o estribillos⁴⁰.

En el presente contamos con documentaciones, si bien no abundantes, lo

39. Los tipos más difundidos en Hispanoamérica son: *La fe del ciego*, *Aparición de la amada muerta*, *Delgadina*, *Mambrú*, *Marinero tentado por el demonio*, *Martirio de Santa Catalina*, *Don Gato*, *Las señas del esposo*, *La esposa infiel*, *La pastora*, *La dama y el pastor*, *Escogiendo novia*, *Bernal Francés*.

40. Las versiones incluidas en la **Parte tercera** ejemplifican este proceso.

suficientemente representativas como para que nos permitan señalar las características esenciales del romancero en América:

*Incorporación del género al repertorio infantil y su consecuente fijación estructural.

*Contaminación con otras formas poéticas de transmisión oral como el corrido o la décima.

*Aparición de marcas en los niveles léxico, sintáctico y semántico, del proceso de adaptación que se opera en el entorno cultural.

En el desarrollo del presente estudio intento demostrar cómo las características enunciadas aparecen también en el romancero tradicional argentino, a partir del análisis de ejemplos puntuales.

No cerraré estas páginas con el antiguo diagnóstico de muerte del romance que venimos escuchando desde hace más de un siglo; tampoco concluiré con augurios exitistas, asegurando que futuras recolecciones nos revelarán hallazgos desconocidos capaces de revolucionar los estudios de baladística oral. Simplemente diré que en los últimos años ha quedado demostrado que la tradición americana vive con características propias. La documentación de más de 2000 versiones dio muestras de vigencia que justifican continuar con las indagaciones. Es importante acercarse a ella en su compleja diversidad, que alude también a su génesis mixta, y entenderla con las marcas heterogéneas de nuestra cultura finisecular y no a partir de preconceptos. Debemos construir un abordaje teórico y metodológico capaz de estudiar las relaciones entre sus diversas manifestaciones, y, de este modo, es de confiar en que, como en el romance del "Conde Arnaldos", el barquero seguirá diciendo su canción "*a quien conmigo va*"⁴¹.

41. No quisiera concluir esta visión panorámica del romancero americano, sin hacer referencia a la subtradición sefardí vigente en las comunidades de judíos sefardíes dispersos en América. Con características diferentes de las enunciadas para la subtradición americana, los romances sefardíes han sido objeto de detenidos estudios que destacaron su particular arcaísmo, y su difusión cerrada en estas comunidades que mantienen sus tradiciones sin entrar en contacto con las culturas diversas en que se insertan (Alberti, 1984; Arovich de Bogado, s.a.; Librowikz, 1988). En Buenos Aires, se halla en preparación una tesis sobre Romancero Sefardí de Eleonora Noga Alberti.

IV. DOCUMENTACION DEL ROMANCERO EN LA ARGENTINA. RESEÑA CRITICA DE MATERIALES ROMANCISTICOS DOCUMENTADOS HASTA LA FECHA

1. Los cancioneros

El folklore argentino se conforma a través de la doble procedencia española e indígena que caracteriza a nuestra cultura en general, pero en el caso de la literatura en castellano, en especial la poesía, podemos decir que es la fuente hispánica la que ha nutrido a los poetas populares (Carrizo, 1951, cap. VI).

A partir de 1492 pasa a América a través de España, el patrimonio folklórico común a toda Europa, heredado a su vez de Grecia, Roma y los diferentes estadios de la cultura asiática. Este proteico bagaje adquirirá nuevas formas en nuestro continente, continuando los procesos de tradicionalización ya iniciados en el viejo mundo o convirtiendo en formas tradicionales especies originadas en medios "cultos". En el marco de este movimiento el romance llega a América para continuar su recorrido espacio-temporal, pero a pesar de la antigua procedencia de la especie, la influencia dominante que ejerció el canon neoclásico, determinó que la documentación de romances no pueda retrotraerse en Argentina, al igual que en el resto del mundo panhispánico, más allá de fines del siglo XIX.

La primera recopilación de poesía tradicional aparecida en la Argentina data de fines del siglo pasado, y curiosamente se denomina *La Provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República* (1883)⁴², obra que representa una primera aproximación a la cultura popular. Su autor, Ventura R. Lynch, expone un panorama, aunque no sistemático ni completo, del folklore bonaerense, pero no se incluyen romances. Ya entrados en el siglo XX

42. Se reimprimió con el título de *Cancionero Bonaerense*, Buenos Aires, 1925.

encontramos el *Cancionero popular*⁴³ (1905) de Estanislao Zeballos que se propone el rescate de textos olvidados de diversa procedencia. En esta obra se publican poemas de autor conocido junto con otros anónimos pero no tradicionalizados, resultando muy pocos los que evidencian un trasiego folklórico.

La diferenciación entre productos literarios tradicionales y creaciones de origen culto será más clara para los investigadores de este siglo. El rastreo de las tradiciones folklóricas en su conjunto se efectuó en nuestro país desde las primeras décadas a través de dos modalidades principales: el relevamiento de conjunto llevado a cabo por instituciones gubernamentales que dio excelentes resultados en la **Encuesta del Magisterio** de 1921, y la labor realizada por investigadores individuales que reunieron en cancioneros regionales los frutos de largos años de trabajo.

En el año 1921 el Ministerio de Educación de la Nación encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país, la recolección de los elementos folklóricos que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización del trabajo se envió un modelo de clasificación que constaba de cuatro ítems: *creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte, y ciencia popular*; la sección de *arte* incluía todo lo referente a poesía y por lo tanto a romances. Esta tarea se realizó con pleno éxito, y sus pliegos, que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que progreso y tecnología comenzaran a violar su aislamiento y a modificar sus tradiciones. Si bien la documentación adolece de errores propios de la inexperiencia de los improvisados encuestadores, o debidos a la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se hacía difícil encasillar el material en uno de los cuatro ítems, estos materiales conforman uno de los archivos folklóricos más ricos del continente.

43 Los cancioneros provinciales llevan en su título el adjetivo "popular" calificando a la poesía que allí se incluye. Se impone en este punto la diferenciación de poesía popular y poesía tradicional efectuada por Menéndez Pidal (1953) y los aportes más recientes: Gramsci (1972); De Carvalho (1987), García Canclini (1982); Blache (1988-91).

La Encuesta del Magisterio fue catalogada en el Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras-UBA), por iniciativa del Dr. Ricardo Rojas. El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore* (1925-38). Posteriormente el Ministerio de Educación utilizó los materiales para publicar antologías folklóricas argentinas⁴⁴. El estudio más importante efectuado a partir de esta documentación es, sin duda, el *Romancero* (1941) de Ismael Moya, sobre el que volveré más adelante. El resto de los materiales permanece inédito.

La tarea emprendida por investigadores particulares ha dado abundantes publicaciones de dispar interés referidas a diferentes zonas de nuestro país (Cortazar, 1964). La primera recopilación de estas características que incluye romances tradicionales es el *Romancerillo del Plata* (1913) reunido por Ciro Bayo. Según palabras del propio autor la mayoría de los romances que aparecen en la obra han sido recogidos por él en "ranchos y pulperías" de la campaña argentina. Pero, la ausencia de referencias de lugar, fecha e informante, sumada a la intención explícita del recopilador de corregir las versiones, quitan a estos textos el valor de documentaciones genuinas. Bayo afirma que, en realidad, los romances son bastante escasos en tierra argentina, ya que no tuvieron arraigo en la tradición popular y se fraccionaron en coplas⁴⁵. Más adelante continúa diciendo que son más populares entre el paisanaje americano las décimas y octavillas, y los cielitos que improvisaban sobre los sucesos del día. Estas formas reemplazaron al romance en el siglo XIX y en el siglo XX son los payadores y milongueros los encargados de tomar la función del romancista castellano⁴⁶.

44 Véase la *Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, Buenos Aires, Consejo de Educación, 1940.

45. Confróntese cita textual incluida en el capítulo III del presente estudio.

46 Es preciso recordar que Cortazar (1957) caracteriza al cielito como el viejo romance que conserva su esencial condición octosilábica y sus principales juegos rítmicos, pero sustituye la serie de versos asonantados por la cuarteta con asonancia propia, que, en un paso más de independencia, llega a ser consonante.

A pesar de su escepticismo acerca de la vida del romance en la Argentina, Bayo documenta un *corpus* importante. En primer lugar se refiere a los que aparecen intercalados en las crónicas de la conquista y después edita los que él mismo recolectó. En este sector, además de no indicar los datos de cada versión, se percibe una tendencia evidente: Bayo, con prejuicio literario, no respeta en muchos casos la variante del informante, sino que la modifica con la intención de mejorar la versión:

"La recitadora decía 'Oliveros' por 'Olivares' y 'a Getafe' por 'a Loeches'... Las correcciones que hago dan una lección mejor, y esto mismo procuro hacer en cuantas versiones estropeadas recojo, por más que estos lo consideren algunos delito de lesa folklore. Doy por razón que, como con el tiempo están llamadas a desaparecer, se conserven al menos como documentos literarios" (p.40 y 41)

Después de documentar los romances de procedencia hispánica continúa con los llamados de "asunto americano", compuestos según él, por clérigos, frailes y soldados, de quienes pasaban al vulgo si el tema gustaba o el asunto lo merecía. Siguen después otras especies relacionadas con el romance como arrullos, romancillos y juegos cantados, milongas y payadas. Tanto el material que aparece en la obra como su tratamiento son de carácter heterogéneo y contribuyen parcialmente al estudio exhaustivo de la poesía Folklórica argentina.

Entre 1923 y 1925 Jorge Furt publica los dos tomos del *Cancionero popular rioplatense*, que documenta canciones populares de Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero y Catamarca, recogidas por el mismo autor. Los poemas están clasificados temáticamente y aparecen mencionados romances españoles que según Furt se cantan sin cambio alguno, desconociendo su significado original, "guardándolas por la eufonía del ritmo, por la belleza de alguna imagen o por la analogía del idioma" (T.I,p.23).

Cabe mencionar la *Biblioteca criolla* que reunió el polígrafo alemán Dr. Robert Lehmann-Nitsche a principios de siglo. La colección incluye folletos,

pequeños libros editados en octavo, páginas de periódicos, revistas y almanaques que suman más de 24.000 páginas. No incluye romances hispánicos, pero constituye una documentación fundamental para abordar el estudio de la poesía popular impresa. Contamos actualmente con una antología preparada por Clara Rey de Guido y Walter Guido *Cancionero Rioplatense (1880-1925)* (1989)⁴⁷.

En las décadas del 30 y 40 se produce la explosión de los cancioneros regionales. Aparecen las monumentales recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo para el área del noroeste (1926; 1933; 1934; 1937; 1942), mientras que estudiosos de otras regiones imitan este esfuerzo (Draghi Lucero; 1938; Díaz-Gallardo, 1939; Di Lullo, 1940; Terrera, 1948).

En su primera recopilación de poemas tradicionales (1926) Carrizo da noticia de cómo surge su interés por esa tarea cuando era alumno de la escuela normal en su provincia natal, Catamarca. En esa oportunidad debe realizar una monografía sobre cantares tradicionales de la región, dando inicio así a un conjunto de estudios que por ese tiempo eran tan escasos como necesarios. En un largo período de más de veinte años Carrizo recorre todo el norte argentino anotando cantares que le recitan los antiguos habitantes de la tierra. Su labor de folklorista ambulante comienza en Catamarca (1926), luego Salta (1933) y Jujuy (1934). En el *Cancionero de Salta* (1933) explicita cómo efectuaba la búsqueda: en primer lugar interrogaba a la mayor cantidad de personas posible acerca de la existencia de antiguos cantares en la región, de este modo se conectaba con viejos criollos a los que entrevistaba personalmente. Carrizo ofrecía una retribución económica a sus informantes por los poemas novedosos para su colección, aunque a veces éstos no aceptaban la paga.

En todos los cancioneros de Carrizo los cantares tradicionales se clasifican en tres grandes grupos: romances, canciones y coplas. Denomina romances a las composiciones en versos octosílabos con asonancia en los pares, las canciones son también octosilábicas, pero con versos aconsonantados y de combinaciones

47. La documentación reunida por Lehmann- Nitsche fue catalogada por Adolfo Prieto (1988).

estróficas varias (cuartetos, octavas, décimas, glosas), la copla es una cuarteta independiente con metro y rima variable. Carrizo considera que este caudal poético proviene de la tradición hispánica, mientras que una ínfima minoría tiene origen indígena⁴⁸.

En la mayoría de los textos se consigna su filiación hispánica, aunque se torna muy difícil establecer el modo, tiempo y espacio concretos en que se produce el paso de un cantar de España a América.

Un recurso metodológico fundamental en la obra de Carrizo, que le ha significado importantes aportes a la recolección, es la búsqueda de cuadernos manuscritos con anotaciones poéticas. Se destaca el hallazgo del Cuaderno de Don Rodolfo Matorras incluido en el *Cancionero de Salta*, de especial interés no sólo por registrar un importante número de poemas tradicionales y pseudotradicionales, sino porque su misma presencia ilumina diversos aspectos del proceso de transmisión de la poesía tradicional, entre ellos la importancia de las interrelaciones entre oralidad y escritura, la función clave que desempeña en el proceso de transmisión de estos textos la instancia escrita, en una cultura, que aunque semianalfabeta, es consciente de la importancia de la escritura como memoria cultural, como fijación del devenir temporal de la lengua hablada.

En 1937 se publica el *Cancionero popular de Tucumán*. La provincia de Tucumán se presenta como especialmente rica en cantos tradicionales, conservadora y a la vez difusora del material folklórico. Carrizo recoge glosas nuevas para su colección e incluye los versos de poetas regionales, que después sufrieron un proceso de transmisión oral, y su consecuente tradicionalización. El más importante de estos vates populares es Don José Domingo Díaz.

En los años 1938, 39 y 40 Carrizo recorre la provincia de La Rioja y como

48 En el *Cancionero de Salta* documenta versos alusivos a la Pacha Mama que pueden ser de procedencia indígena.

fruto de esa dilatada travesía aparece en 1942 el monumental *Cancionero popular de La Rioja* en tres tomos. En la introducción el autor agradece la colaboración de la gente del pueblo que le brinda sus cantares, a la vez que señala el escepticismo de la clase "cultura" de la región que no colabora con su tarea. Sus palabras recuerdan a las de Ramón Menéndez Pidal (1953, II, 292-293) cuando relata que al iniciar su búsqueda romancística en la España de principios de siglo, se dirigía a las autoridades o personas importantes de cada aldea, pero éstos no tenían conocimientos de la tradición que buscaba, debía entonces recurrir a la gente "simple" entre quienes estaba vivo el espíritu de la poesía tradicional.

Cuando Carrizo publica el *Cancionero de La Rioja*, su colección es tan abundante que ya le es difícil hallar cantos nuevos, el mayor caudal de poemas que recoge son coplas. En este punto abandona la etapa de recolección y se aboca al estudio individualizado de los materiales para analizar su génesis y formas de difusión⁴⁹.

La metodología de Carrizo fue imitada por investigadores de otras áreas. Juan Draghi Lucero publica en 1938 el *Cancionero popular cuyano* con el objetivo de documentar la tradición cuyana "en la última etapa de su agonía". Idéntico propósito tiene el *Cancionero sanjuanino*, de Rogelio Díaz y Pascual Gallardo en 1939.

Orestes di Lullo publica el producto de su tarea recolectora en el *Cancionero popular de Santiago del Estero* de 1940, que se destaca por la cuidada referencia a la filiación hispánica e hispanoamericana de las piezas halladas. Se incluye una sección diferenciada de romances.

En esta etapa, el último de los cancioneros provinciales que documenta la tradición oral es el *Primer cancionero popular de Córdoba* (1948) compilado por Guillermo Alfredo Terrera. En la introducción se anuncia una investigación de

49. *Antecedentes Hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945. y *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, La Plata, 1951.

carácter científico-folklórico de la tradición cordobesa, pero luego en el desarrollo no se incluyen datos del informante, ni localización exacta de las versiones. Terrera hace referencia a la procedencia netamente hispánica del cancionero tradicional cordobés e incluye varios romances⁵⁰.

Desde mediados de siglo no se han llevado a cabo nuevos trabajos de campo, no obstante aparecen en el panorama crítico trabajos teóricos o reelaboraciones de materiales previamente documentados⁵¹. Entre los estudios realizados se destacan las obras de Augusto Raúl Cortazar (1959 y 1964), quien se preocupó especialmente por el esclarecimiento de las conexiones entre literatura y folklore, y el libro de Olga Fernández Latour, *Folklore y poesía argentina* (1969), que aporta una exhaustiva clasificación de las diferentes especies del folklore poético argentino, seguido del estudio detallado de cada una. Paralelamente aparecen obras en las que se continúa publicando poesía tradicional reunida en décadas anteriores: Becco (1960) y Fernández Latour (1960) representan valiosos aportes al estudio del folklore literario, ya que significan una nueva presentación de los documentos ofrecidos por los cancioneros de Carrizo y la Colección de Folklore, respectivamente. La reelaboración es efectuada con rigor metodológico: en ambos casos cada poema tradicional está cuidadosamente anotado, haciendo referencia a su fuente directa y a la procedencia española del tipo. Becco dedica un capítulo a romances y Fernández Latour, debido al recorte temático de

50 En 1947, también como parte de este movimiento, Ildefonso Pereda Valdés publica el *Cancionero popular uruguayo*. Este libro documenta fundamentalmente coplas, forma típica del cancionero uruguayo, aunque también se incluyen versiones romancísticas. Pereda Valdés señala que el cancionero uruguayo es más pobre que el del norte argentino reunido por Carrizo, se destacan además de las coplas, vidalas y poemas narrativos referidos a personajes locales. Esta obra no se considera en el presente estudio debido al recorte geográfico que se efectuó, pero el hecho de que la tradición sea semejante en ambas márgenes del Río de la Plata, determinó conexiones entre algunas versiones de romances argentinas y uruguayas, que destacamos en cada caso particular.

51. En 1963 aparece el importante estudio de Merle Simmons, *A Bibliography of the "Romance" and Related Forms in Spanish America*, al que deben agregarse las adiciones para Argentina señaladas en la reseña de Daniel Devoto (1965).

su selección, sólo edita romances coplados con función noticiera⁵².

Finalmente, entre 1976 y 1981 aparece el *Cancionero popular de Córdoba* de Julio Viggiano Esaín, que reúne materiales de folklore poético recolectados en las décadas del 40 y 50. La obra incluye una sección de romances con evidentes deficiencias teóricas y clasificatorias.

Los cancioneros regionales o provinciales considerados hasta aquí al igual que la Colección de Folklore de 1921 documentan la tradición poética en su conjunto. Realizados sobre la base de un criterio geográfico, incluyen todas las especies documentadas en el área prefijada y dedican secciones específicas a los romances de origen hispánico, o bien los intercalan entre poesías varias.

Será Ismael Moya el primero que cambiará la perspectiva y considerará un género individual en su conjunto: en 1941 publica el *Romancero*. A partir de los textos proporcionados por la Colección de Folklore de 1921 y sus recolecciones personales, Moya analiza el fenómeno del romancero en la Argentina y realiza un inventario de temas tradicionales. El libro de Moya representa en su momento un gran esfuerzo por abarcar por primera vez el fenómeno romancero argentino en su conjunto. En este sentido su aporte es inestimable, pero hoy, después de más de 50 años requiere una revisión que, a partir de la inclusión de perspectivas teóricas desarrolladas en esta segunda mitad del siglo, contribuya a esclarecer las características constitutivas del género y sus procesos de difusión.

2. Evaluación crítica del ROMANCERO de Ismael Moya

El *Romancero* aparece en 1941 y hasta ahora es la única obra de carácter histórico-descriptivo dedicado en su totalidad al romance en la Argentina.

52. En los últimos años han vuelto a aparecer selecciones temáticas y antologías de poesía tradicional, que vuelven a editar materiales documentados en la primera mitad del siglo. Confróntese Jijena Sánchez (1978), Borsetti (1986), Planas - Plaza (1988), Ballessi - Díaz (1992).

Veinte años antes se había efectuado la Encuesta del Magisterio que dio lugar a la reunión de la monumental Colección de Folklore. Un alto porcentaje de los textos que incluye Moya en su libro está tomado de esa recopilación. De los legajos inéditos de la Colección de Folklore, Moya extrae un *corpus* de más de doscientas versiones romancísticas.

El *Romancero* no es sólo un catálogo de temas y recopilación de versiones, sino que está precedido por una sección teórico- descriptiva, en la que se desarrolla un conjunto de consideraciones acerca del romance, que se pueden agrupar en torno a tres ejes temáticos:

- a) Generalidades: antigüedad del género romancístico, diferentes posiciones de la crítica y análisis de la métrica (cap. I).
- b) Variada influencia del romancero español en la poesía tradicional argentina: difusión de romances bretones, carolingios, épico-nacionales, fronterizos, novelescos, etc. (caps. II y III).
- c) Relación del romancero español con la poesía gauchesca (caps. IV a X).

La amplitud y variedad de los materiales considerados evidencian un esfuerzo del autor por abarcar la totalidad del fenómeno, pero esa misma diversidad de materiales constituyó un impedimento para una visión homogénea. Entraron en consideración elementos que, muy lejos de clarificar el proceso, lo extendieron hasta dar lugar a conexiones y redes equívocas.

Inmediatamente después de su aparición el *Romancero* suscitó opiniones contrarias. En *Sustancia* aparece la elogiosa reseña de Idalia Rotondo (1942), pero paralelamente Bruno Jacovella (1942) publica su artículo lapidario "Una escuela Folklórica superada y un *Romancero* en que intenta sobrevivirse", en el que realiza una severa crítica a la metodología con que se llevó a cabo la Encuesta del Magisterio y al libro de Moya, acusándolo de reiniciar sin necesidad el estudio del romancero hispánico, dedicarse a devaneos literarios, políticos y familiares, tomar

notas eruditas de segunda mano sin hacer nuevos aportes, confundir poesía tradicional y poesía gauchesca, etc. Si bien estas afirmaciones están teñidas por intenciones ajenas a la obra en sí, se pueden corroborar en el análisis que sigue.

2.1. El concepto de romance en el *Romancero* de Ismael Moya

A lo largo del libro no encontramos definido el alcance del término romance. Se presentan múltiples versiones de poesía Folklórica de variada versificación, temas y genealogías heterogéneas. Bajo el rótulo de **romances** aparecen formas octosilábicas, exasilábicas, versos de pie quebrado, poemas monorrimos y estróficos, que si bien en algunos casos denuncian un lejano parentesco con el romancero español, ya han evolucionado, convertidas en especies poéticas distintas como vidalas, cielitos, gatos o coplas⁵³.

53. Ejemplos de que la versificación no es el criterio por el cual se establece el recorte, son los siguientes:

Don Claros con la infantita,
está bailando en palacio,
él viste sermo 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 pluma,
los escribanos.
A la huellita, huella,
dame tu brazo,
como se dan el brazo,
los cortesanos.
A la huellita, huella,
dame un abrazo...
La infantita que oye esto,
rezongando se hace a un lado.
-A la huellita, huella,
canta Don Claros,
no hay mujer que no caiga,
tarde o temprano. (I,71)

Los poemas considerados demuestran en su metro y temática la influencia que el romancero español ejerció en la poesía Folklórica de nuestro país, pero resulta evidente que estos textos no son romances españoles, han sufrido un proceso de diferenciación que torna equívoco considerarlos como manifestaciones de un mismo fenómeno. Dicho movimiento de transformaciones no es aclarado por Moya, sino que las formas poéticas se presentan en un conjunto indiferenciado.

La versificación no aporta elementos esclarecedores para la construcción

El alma que está triste,
llena de pena,
levante a Dios los ojos,
y estará buena.
Mírele hermanado
sígale aunque muera,
que el mar por Cristo,
es gustosa pena. (I, cap.I)

Ayer hallé a un hombre.
-Cómo va? -Va bien.
-Qué dicen de nuevo?
-Nada más que yo sé,
sino que Fernando,
de imbécil que es,
Francia en una guerra,
lo quiere envolver... (I, cap.I)

.....
Pero no pudo hablar más...
Causa de un gran cazador...
El silguero que hablaba,
el cazador les tiraba.
Del susto que llevaron
se dividieron los dos.
Allí se hallaba el silguero
sin su querida calandria,
pero siguió su volido
y dijo: -Voy a buscarla.
Andando por las montañas
con una jaula se encontró
allá se halló prisionero,
sin saber puande entró. (I, 211)

del concepto "romance". ¿Qué sucede con la genealogía de los temas? Bien podría ocurrir que las múltiples formas mencionadas tuvieran en su origen una filiación temática con los romances españoles. Tampoco este es el denominador común del *corpus* reunido por Moya, ya que en las páginas del *Romancero* conviven coplas de vagas reminiscencias del Conde Arnaldos, en las que la semejanza se limita a la presencia del motivo del barco encantado:

Por esos mares afuera
vide venir navegando
un barquichuelo de flores
que se venían derramando (I, cap. VI);

con composiciones estróficas referidas a Facundo Quiroga:

A la huellita, huella,
huella sin cesar,
ya murió Quiroga
nuestro general! (I, 274);

los pájaros en el romancero criollo, como el poema que relata la Leyenda del carau:

Amigos y camaradas,
que a todos les suelo amar,
voy a contarles un suceso
que le sucedió al carau... (I, 22);

o la payada, a la que denomina "romance de a dos":

A- Amigo don Juan Barreda
yo le quiero preguntar,
cuántos pasos dio la virgen
para llegar al altar.
B- Ya que la pregunta me hace,

la respuesta le he de dar:
como tiene tantos hijos,
en andas la han de llevar.

A- Amigo don Juan Barreda,
si es toro ha de responder,
cuántos pelos tiene el gato,
cuando acaba de nacer.

B- Ya que la pregunta me hace,
pronto le contestaré,
el gato tenía los pelos
que debía de tener.

..... (II, 422)

¿Todo lo citado es romance? En primer lugar, ya que la poesía tradicional está estrechamente interrelacionada, ¿qué formas debemos considerar romances en nuestro país?

Creo oportuno esbozar en este punto una primera aproximación a la definición de romance tradicional. Denomino romance a los poemas generalmente octosilábicos (aunque también pueden aparecer, con menor frecuencia, heptasilábicos o hexasilábicos) en serie indefinida de versos asonantados en los pares (aunque aparecen pocas versiones estróficas, por contaminación con las formas criollas) que continúan la tradición épico-lírica del romancero español, en la medida en que actualizan un inventario de motivos narrativos a través de un inventario de fórmulas discursivas que se conectan directamente con esa tradición. El repertorio de motivos y fórmulas no está cerrado, sino que existe la posibilidad de que la tradición local contribuya con aportes propios a su ampliación, ya que estas modificaciones determinan los índices de vitalidad del género, pero siempre debe poderse detectar la relación de continuidad con la tradición panhispánica. El romance argentino, así caracterizado, recibió un extenso legado de España; como inexorablemente lo exige el traspaso folklórico, dejó de ser español para adoptar modalidades locales e impregnarse de regionalismos, y pasó a resemantizarse en

el entorno cultural de sus nuevos transmisores⁵⁴. Mas, paralelamente asomaron en el panorama americano las ya mencionadas **proyecciones** (Confróntese Parte Primera, capítulo III del presente trabajo).

Retomando los postulados del *Romancero* de 1941, pasamos a considerar el significado de las palabras de Moya cuando enuncia "la originalidad del romancero argentino" y "la inventiva criolla" que se manifiesta en las versiones conocidas.

En el marco de estas apreciaciones Moya estudia indiscriminadamente, bajo el único rótulo de **romance**, el romancero de ascendencia española y las proyecciones criollas.

Si focalizamos nuestra atención en esta diferenciación (romance hispánico por una parte y proyecciones poéticas criollas por otra) se hace evidente que la supuesta "originalidad" del romancero argentino, en la medida en que ofrece tipos nuevos, que se expresan en estructuras prosódicas diferentes a los modelos hispánicos, conlleva inevitablemente un cambio de género, que debe estudiarse independientemente. Entiendo, por lo tanto, que no hay originalidad absoluta en nuestro romancero sino que, en un sentido, se opera una reelaboración del romancero en nuevas formas (proceso a través del cual estos textos dejan de ser externamente romances), y en otro sentido, se establece una relación de continuidad con el romance español que sigue un lento camino de tradicionalización, siendo esta vertiente el objeto específico de nuestro análisis.

El aspecto de reelaboración del romancero ha dado importantes poemas folklóricos, es un fenómeno muy complejo, y distinto, por el cual el romance español se ha incorporado a los cantos y ritmos criollos, proceso enunciado por Moya cuando se refiere a un "romance deshojado en coplas", y corrobora sus palabras con nutridos ejemplos en el capítulo VI de su obra, titulado "El romancero en las coplas criollas". En este sentido, la proyección más importante

54. Confróntese capítulo V.

que ha tenido el romance español en la Argentina es el romance criollo. En los apartados en que Moya desarrolla el tema en su libro se advierte la primacía de un criterio temático, ya que denomina de ese modo a todos los poemas compuestos con temas y personajes criollos, salvo los gauchescos propiamente dichos, de origen culto⁵⁵.

En el marco de una provisoria clasificación que, como se ha destacado adolece de precisiones conceptuales, Moya incluye los romances vulgares que se han tradicionalizado en Argentina. Tampoco en este caso especifica cómo caracteriza al romance vulgar aunque por los poemas que trata ("El alarbe de Marsella", "Los once amores nuevos") presumimos que son los que Menéndez Pidal (1953, cap. XVII) denomina romances plebeyos o romances de ciego, en boga en la España del siglo XVIII, que se caracterizan por estar relegados a una minoría inculta, a sectores vulgares, que atribuyen las virtudes del héroe al bandolero (Salazar, 1992). Moya afirma que estos romances se reprodujeron en nuestro país en forma de pliegos sueltos y se hicieron tradicionales (no indica fuentes documentales que evidencien este proceso). Considero que, en el caso de que estos romances se hayan reproducido en Argentina, únicamente continuaron una tradicionalidad que ya había comenzado en España⁵⁶.

En la no definición de romance, romance criollo, romance vulgar, Moya confunde los romances españoles que han sobrevivido en América con las influencias que ha tenido el género en otras ramas de la poesía folklórica. La vaguedad clasificatoria con que se ofrece el valioso material reunido por Moya justifica la presente revisión pormenorizada de su obra.

55 Olga Fernández Latour (1969, 63) introduce en su definición de romance criollo el aspecto formal, que consideramos de especial importancia, "composición de género narrativo y forma estrófica abcb, defe, ghil, etc."

56 Para el estudio de la poesía popular impresa en Argentina, véase la Colección Lehmann Nistche (Guido, Rey de Guido, 1989). Hasta el momento no se ha efectuado el estudio de la relación del romancero vulgar que se desarrolló en América desde fines del siglo XIX y los romances de ciego que proliferaron en la misma época en España.

2.2. Ordenación y clasificación del material del *Romancero*. Genealogía de los romances y fuentes

La Colección de Folklore y el trabajo de recolección personal proporcionan a Moya un vasto material que, por las razones antes enunciadas, carece de una sistematización que facilite su estudio. A esto se agrega que no considera en absoluto la variable de la distribución geográfica de tipos. No sabemos en qué provincias está difundido uno u otro romance, ni si dicha región tiene características conservadoras o innovadoras en cuanto a la transmisión de los poemas⁵⁷.

En algunos casos, Moya no especifica la procedencia de la versión y en el 90% de los textos no se incluyen las referencias de los informantes. Las versiones tomadas de la Colección de folklore van seguidas de la especificación de la provincia de origen y el número de pliego correspondiente a su catalogación. La confrontación de dichos datos con los pliegos originales nos permitió observar que en ocasiones no coinciden, ya que en los folios no aparecen los poemas que cita Moya. Algunos ejemplos:

Córdoba 22 "No me entierren en sagrado" no aparece

La Rioja 65 "Esposa infiel" no aparece.

Salta 298 "La bella en misa" no aparece.

También es habitual la ausencia de los datos del informante, no consignados por los maestros recolectores, a pesar de que en las instrucciones se solicitaban. La falta de los datos del informante es un gran obstáculo para el estudio de la procedencia de las versiones, ya que un informante extranjero, puede conducirnos a conclusiones falsas acerca de la difusión de un tipo en un área.

Cada uno de los romances estudiados por Moya va acompañado por una

57. Este enfoque dio muy buenos resultados en el estudio de Menéndez Pidal *et al* (1954). Los romanceros recientes incluyen la referencia a la distribución geográfica de tipos y variantes.

nota que detalla su procedencia, la versión española que presumiblemente inicia o es uno de los primeros eslabones en la cadena de tradicionalización, su difusión en otros lugares de Europa, América y Argentina. Esta información en varios de los tipos se encuentra alterada por diferentes razones:

1) La ausencia de referencias a versiones españolas. Podemos citar el romance del "Señor Don Gato" y "La semana", de los cuales Moya no aporta versión española y no estudia su origen.

2) La inclusión de tipos de los que Moya no posee versiones argentinas, y por lo tanto se limita a citar versiones del resto de América. Es el caso de "Bernal Francés", "El rey Marinero", "Don Bueso" y "Don Juan y el convite al muerto" (sólo una versión registrada por el mismo Moya).

3) En algunos tipos se cita la fuente erróneamente. El romance del casamiento de "La pulga y el piojo", que Moya estudia dentro de su apartado "Los animales en el romancero criollo" tiene amplia difusión en América y en Argentina en particular. Carrizo (1951, cap. III) señala como fuente un romance español que se introdujo en América tempranamente en el siglo XVI y tiene su origen en antiguas baladas inglesas.

Estos tres problemas (ausencia de especificación de fuentes, inclusión de tipos no difundidos en la Argentina, y errores de clasificación), dificultan el estudio de la génesis de los textos. No hallamos en el libro de Moya un principio rector que organice el rico material que presenta, y consideramos que esa falla metodológica hace necesaria en la actualidad una revisión de la obra.

2.3. La poesía gauchesca y el romance criollo en la obra de Moya

Los romanceros, cancioneros y pliegos sueltos del siglo XVI evidencian el carácter selectivo de la recolección destinada a la imprenta. El gusto de la época prefería en todos los casos el romance fragmentario al romance cuento. El romance comenzado *in medias res*, que sólo fijaba un instante del largo poema épico está

documentado más extensamente que el romance cuento que narraba el episodio completo. Las investigaciones sobre la tradicionalidad moderna han permitido comprobar que el gusto se ha invertido y nos hallamos frecuentemente frente al romance cuento (Menéndez Pidal, 1953, I, cap. IV).

El romance cuento encuentra un medio propicio para su desarrollo en la tierra de aventuras, de luchas partidistas y guerras intestinas que fue la Argentina del siglo XIX. La recreación literaria de estos hechos siguió senderos diversos: el culto, cuyos autores son escritores letrados de la ciudad que escriben imitando el habla del gaucho y cuyas obras se inscriben en la denominada **literatura gauchesca**, y el folklórico, popular y anónimo, cuya manifestación más destacada fue el romance criollo⁵⁸.

Moya estudia la influencia que el romancero español ha ejercido sobre los poetas cultos: José Hernández, *Martín Fierro*, Estanislao del Campo, *Fausto*, e Hilario Ascasubi, *Santos Vega*⁵⁹. Es indudable que estos poetas, inscriptos en la tradición cultural europea, han recibido influencia, no sólo de la forma romance, sino ante todo del género épico. Pero es curiosa la interpretación de Moya (cap. VIII) que considera que en las obras gauchescas se está desarrollando un proceso de desintegración análogo al que se produjo en los cantares de gesta de la España

58 Proceso análogo se evidencia en México con el corrido.

59. Hernández emplea en la segunda parte del *Martín Fierro* el metro del romance que le sirve para explicar los cambios de acción y de lugar:

Martín Fierro y los muchachos,
cortando la contienda,
montaron, y paso a paso
como el que medio lo lleva
a la costa de un arroyo
llegaron a echar pie a tierra.
Desensillaron los pingos
y se sentaron en rueda
refiriéndose entre sí
infinitas menudencias. (Cantar 31)

medieval, los cuales se desgajaron en romances. Moya afirma que los grandes poemas gauchescos han sufrido la acción de la tradicionalidad y se cantan actualmente en diferentes versiones a lo largo del país. Pero paralelamente considera que la gran difusión de estos poemas se debe a la imprenta y a su empleo como textos escolares, "ya que la memoria del pueblo no basta, como no bastó en España, para conservar íntegras las expresiones del talento poético de los gauchos". Continúa más adelante: "No cabe duda que algún día - y ya ha comenzado- estos poemas, como acaeció con los viejos de la literatura española, se desgranarán en romances" (I, 298 y sgtes.)

Las afirmaciones de Moya tienen un carácter extremadamente reduccionista y contradictorio. En primer lugar es muy difícil establecer las interrelaciones operadas entre literatura culta y tradicionalidad, entre el mundo de la oralidad y el de la escritura⁶⁰, y, por otra parte, no podemos inferir que el fenómeno que tuvo lugar en la Edad Media se repetirá en nuestros días en un contexto cultural esencialmente diferente⁶¹.

Las conexiones entre lo tradicional y lo culto existen. De hecho, allá en los arcanos de la historia de la humanidad tienen un origen común, pero hoy en día solo es posible apreciar esas conexiones en una dimensión diacrónica, ya que sincrónicamente ambas corrientes se mueven por carriles diferentes.

El aspecto más logrado del libro de Moya es el que se refiere al **romance criollo**, en tanto especie narrativa tradicional surgida como proyección del romance español. El romancero criollo se conecta con sus congéneres españoles en cuanto al tratamiento que hace de algunos personajes históricos. En este sentido se afirma

60 Remito a la tercera parte del presente estudio en que el tema se desarrolla detenidamente.

61. Fernández Latour (1977) señala que la poesía gauchesca no se folklorizó, no se tradicionalizó, a excepción del *Martín Fierro*. Esta poesía, en tanto literatura culta, tuvo muy pocas posibilidades de sufrir un fenómeno semejante al de la epopeya castellana, y si ya no se convirtió en tradicional, el paso de los años, y el cambio del contexto cultural no hacen más que tornarlo cada vez más remoto.

(cap. VII) que, aunque el romancero repudió los hechos de Barranca Yaco, nunca fue favorable a Facundo Quiroga, y compara este tratamiento con lo adverso que fue el romancero español a la figura del Rey don Pedro el cruel, estableciendo posibles coincidencias entre los personajes históricos, y la propaganda adversa ejercida por los Trastámara y los unitarios respectivamente (Mirrer, 1986).

Las extensas descripciones y el formulismo de los romances carolingios encontraron continuidad en la literatura folklórica argentina a través de las payadas que Moya denomina "romances de a dos". En su tratamiento literario, las hazañas del gaucho se identifican con las peripecias del héroe carolingio, y por eso incorpora a su canto versos y fórmulas procedentes de lugares y épocas remotas y cuya existencia seguramente ignora.

También se establecen analogías con el romance fronterizo. La situación de la Argentina del siglo XIX, con la frontera interior móvil que tenía que ser fijada paso a paso y a costo de mucha sangre, se puede comparar con la época de la invasión árabe en la península ibérica y las luchas por la recuperación del territorio. En la óptica del romancero criollo el árabe es reemplazado por el indio y el castellano por el gaucho, que pelea en una contienda semejante y canta romances evocando estos conflictos, tomando como protagonista al indio. Para Moya, uno de los restos del romance fronterizo español es la modalidad de comenzar el relato con la fecha:

"El año sesenta y uno
fue año de grandes males..."

El romance criollo estructurado en cuartetas abcb, defe, ghjh, etc. difiere mucho en forma, tema y estilo del romance español, pero es seguramente la proyección de éste, la reelaboración que se operó en la tradición argentina. Para Moya el romance español ya desde épocas muy tempranas (s.XVIII), encuentra en el gaucho su nuevo protagonista, el criollo no conoce la denominación **romance** pero continúa la tradición de sus antepasados hispánicos.

2.4. El *Romancero* de Ismael Moya. Consideraciones finales

Como toda obra pionera, el libro de Moya tiene el gran mérito de haber abierto sendas intransitadas, en este caso en nuestra crítica literaria. El romancero no había ocupado hasta ese momento la pluma de estudiosos argentinos, y es Moya el primero que escribe un vasto trabajo sobre el tema. En este análisis de su tarea se han señalado aciertos y desaciertos, observables desde una perspectiva diacrónica, con la claridad que nos otorga la distancia en el tiempo y el avance de las investigaciones sobre la tradicionalidad oral.

Entre los aciertos deben citarse el valor del copioso material recolectado, que en su gran mayoría procede de la Colección de Folklore; el intento de abarcar en su totalidad el complejo fenómeno romancístico, tratando sus más variados aspectos; y en último lugar, el interesante análisis que realiza del romancero criollo, el aporte más valioso de la obra a los estudios folklóricos.

Las principales objeciones que hoy le podemos hacer al libro giran en torno a la ausencia de una metodología de investigación y exposición uniforme y adecuada, y a la no delimitación del término romance ya que la polisemia con que Moya lo emplea lo lleva a confundir dos aspectos que considero claramente diferenciados: ayudaría a la comprensión de la obra de Moya distinguir dentro del romancero argentino las dos grandes vertientes a las que ya se ha hecho referencia, la española, reelaborada en la Argentina, pero profundamente conservadora, y la vertiente criolla, nacida como proyección de la primera, pero apartada de su origen y diversificada en nuevas especies.

V. ESPECIFICIDADES DEL ROMANCE EN LA POESIA TRADICIONAL ARGENTINA. DESLINDES ENTRE EL ROMANCERO HISPANICO Y EL ROMANCERO CRIOLLO

1. El problema de la originalidad del romancero argentino

"No hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular". La afirmación de Menéndez Pelayo (1945, II, 30), que ha sido corroborada constantemente en las investigaciones folklóricas de todos los países del mundo, encuentra especial asidero en la cultura americana que ha surgido como síntesis de estadios previos y diversos. Todas las tradiciones del continente americano proceden de las culturas indígenas vernáculas o han sido importadas por los europeos, y en el caso de la poesía tradicional han sido estos últimos los que han detentado mayor descendencia en América. Un romance cantado en la más remota comarca de la América hispánica, distinto en la medida en que se ha contextualizado en la comunidad en que se arraigó, se nos presenta a su vez como hijo de un romance viejo español del siglo XVI o como hermano de uno documentado en la tradición oral moderna de la península.

Las páginas siguientes tienen el propósito de caracterizar la poesía tradicional argentina en su conjunto para deslindar, a continuación, nuestro objeto de estudio específico: **el romance tradicional hispánico en la Argentina.**

En la tradición argentina hallamos numerosos textos que se convierten en indicios del proceso de difusión romancística. Cito a continuación, la genealogía de unos versos del *Santos Vega* de Rafael Obligado que documentan la movilidad de motivos narrativos propios del romancero y las interrelaciones operadas entre poesía culta y tradicional⁶².

En su poema *Santos Vega*, Rafael Obligado intercala entre sus versos, cuatro que, ligeramente alterados le habían sido comunicados a Bartolomé Mitre

62. Confróntese Cortazar (1971, 22-25).

como los únicos conservados de los que el verdadero Santos Vega había compuesto. Los citados por Mitre eran:

"Si este payador me vence,
no me entierren en sagrado.
Entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganado."

Los que incorpora Rafael Obligado (1951, 180) a su obra:

"No me entierren en sagrado,
donde una cruz me recuerde:
Entiérrenme en campo verde,
donde me pise el ganado!"

Muy lejos de haber ingresado en el mundo literario de la mano del mítico payador, la copla aparece romanceada, ya tradicional y anónima en la Argentina y en versiones de diferentes subtradiciones panhispánicas. La clave de esta difusión la hallamos en un romance español, (el tipo XVII del presente estudio), "El testamento del enamorado":

"Si me muero de este mal,
no me entierren en sagrado,
háganlo en un praderío
donde no pase ganado" (Moya, 1941, II, 139).

Haciendo referencia al mismo fenómeno, Luis Monguió (1946, 283- 285), apunta que un motivo del romance de "Fontefrida", poco documentado en América⁶³, aparece en el poema de Bartolomé Hidalgo, "Diálogo entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia

63. El tipo no se incluye en el *Romancero tradicional de América*, (Díaz Roig, 1990) y tampoco ha sido hallado en la tradición argentina.

del Monte" (v. 73 y siguientes):

.....
"como tórtola amante
que a su consorte perdió
y que anda de rama en rama
publicando su dolor,
así yo, de rancho en rancho
y de tapera en galpón
ando triste y sin reposo
cantando con ronca voz
....."

Detrás de los índices de contextualización lexical, como "rancho", "tapera" y "galpón", los versos se conectan en sentido y forma con los del romance tradicional:

"...si no es la tortolica que está biuda y con dolor...
... que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor...
...que si el agua hallo clara turbia la bebía yo..."⁶⁴

El empleo de la asonante en -ó y la presencia del mismo motivo, indican el conocimiento, por parte de Hidalgo, del poema tradicional, ya sea por vía oral o escrita. Cabe destacar que Carrizo (1940, 2, 13-14) encuentra coplas tradicionales en la Quebrada de Humahuaca que también provienen de "Fontefrida":

La paloma baja al agua
a la laguna'i Tasara
con el pico la enturbiece
por no beber agua clara.

64. *Cancionero General* de Hernando del Castillo N° 439 (1958).

Yo soy paloma del cerro
que recién bajó a la aguada,
con las alitas la enturbio,
por no beber agua clara.

Nuevamente la vitalidad del género se evidencia en su capacidad de adaptación al entorno de producción: "la laguna i'Tasara", "aguada".

El poema en versos octosílabos monorrimos que continúa la tradición épico-lírica del romance medieval, dejó de ser español, como inexorablemente lo exige el traspaso folklórico, para adoptar las modalidades locales e impregnarse de regionalismos; pasó a ser un bien cultural del pueblo que lo tomó como suyo.

Pero este romance tuvo en la Argentina, más que en otros países de América, una doble actitud de permanencia y cambio ya señalada en las páginas precedentes. Permanencia, pues aún se cantan en corros infantiles, aún se recuerdan y reelaboran viejos romances españoles contemporáneos a los hombres de la conquista; y cambio, porque el folklore argentino no registra piezas de creación local en forma de romances monorrimos⁶⁵.

Encontramos valiosas versiones de romances viejos que denotan su adaptación al nuevo medio. El romance de "Las señas del esposo" (Tipo N° VIII) aparece en una versión de Catamarca (Moya, I, 478) ambientado en el Paraguay:

En una noche de luna, estando en el Paraguay
esperando la frescura y viendo las aguas correr..

El primer romance documentado en lengua española en 1421 (Levi, 1927), el diálogo sensual de "La dama y el pastor" (tipo N° XI) se reviste en nuestras tierras de giros gauchescos:

65 Sobre el romancero español en Argentina, véase Fernández Latour (1969, 28 y 53-54).

Pucha con este pastor tan duro para querer!
Tanto que ti enamorado no te he podido vencer!
Contesta el pastor y dice: -En mí pueden aprender
(Moya, II, 78-79).

El romance de "Delgadina" (tipo N° XIII), también ha sufrido una sugestiva transformación en el ámbito pampeano:

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.
Cuando llega junto a él le soba las carnes blancas,
y le dice, -Delgadita, te quiero para la cama.
(Carpena, 1945)

Esta continuidad con el romance español sigue su lento proceso de tradicionalización, y no ha dado nuevos tipos romancísticos, por haber sido producto de un trasplante cultural que el criollo incorporó, modificó, pero no tuvo vena poética para crear otros modelos.

Paralelamente se da un movimiento original en el romancero argentino que es la reelaboración de temas y funciones homólogas en formas distintas. Mediante este proceso el romance español se ha incorporado a los cantos y ritmos criollos. Moya (1941, cap. VI) percibe el fenómeno cuando afirma que el romance ha llegado a nuestra América deshojado en coplas, y Carrizo (1945) en el mismo sentido, agrega que una mayor difusión del romance monorrímo se vio obstaculizada por el éxito que la glosa y la canción tuvieron entre los gauchos.

Entre las proyecciones del romance español en Argentina se destaca el **romance criollo**. Denominamos bajo este rótulo a todos los poemas producidos en el país con temas y personajes criollos, compuestos en cuartetos asonantados en los versos pares. Este romance de factura americana tiene claras diferencias en el desarrollo de la intriga y la conformación discursiva con respecto al español que

le dio origen. El estilo épico lírico se convierte en el romance criollo en narración de aventuras, cambian los motivos y las estructuras formulísticas, la rima se modifica y la serie de octosílabos se agrupa en cuartetos. El romance criollo ha tenido amplia difusión en Argentina, tomando los nombres de corrido, letra, verso, versada, argumento, compuesto, etc.

El romance monorrímo había cumplido su etapa aédica en el momento cumbre de la conquista, había entrado en el período rapsódico y como rapsodia, como canto elaborado pasó a América, se despojó lentamente de sus caracteres para adquirir otros nuevos, para combinarse con otras especies poéticas y revestir formas y fórmulas no usadas hasta entonces. La poesía, como todas las manifestaciones del hombre, es un ente histórico, el romance al cambiar las circunstancias históricas, ha sufrido alteraciones.

Como ya hemos señalado, deben distinguirse en el romancero argentino dos grandes vertientes: la vertiente española, que aún muy entrelazada con los poemas de la península, ha sido reelaborada en la Argentina, con particularidades específicas, pero no ha dado nuevos tipos narrativos, y la vertiente criolla, que si bien ha nacido como proyección de la primera, se ha apartado demasiado de su origen para seguir siendo considerada dentro del mismo proceso literario, y sólo de tarde en tarde nos trae al compás de un cielito, una vidala, o una huella pampeana, los versos casi milenarios del romancero español. Ambas vertientes son parte activa de la poesía tradicional argentina y demuestran lo profundamente ligada que está al universo hispánico.

Si bien esta tesis está dedicada al estudio del romance tradicional hispánico en Argentina, considero que en este punto se impone una caracterización de la poesía tradicional en su conjunto, que tiene la función de ubicar al romance en su contexto de producción y de esbozar algunas consideraciones pertinentes sobre la proyección argentina más cercana a nuestro objeto de estudio: el romance criollo.

Con este propósito presento un panorama de la poesía tradicional a partir de la bibliografía crítica que se desarrolló fundamentalmente en las décadas del 50 y 60, y señalo posibles núcleos de interés a considerar en futuras investigaciones.

2. Caracterización de la poesía tradicional argentina

La poesía es dentro del folklore uno de los aspectos mejor estudiados. La tarea recolectora que analizamos en estas páginas ha sido exhaustiva, los cancioneros regionales han fijado, aunque a veces con diversidad de criterios, el material poético vivo en todas las regiones. En líneas generales podemos afirmar que en la década del 40 se recopiló toda la poesía tradicional vigente hasta entonces, aunque se debe tener en cuenta que desconocemos el grado de vigencia de estas formas en el presente, ya que el devenir de los años, especialmente con la rapidez de cambios que se operó en estos últimos, hace necesarias nuevas investigaciones de campo. A pesar de esto, estamos en condiciones de esbozar un panorama fidedigno a la luz del análisis de los materiales reunidos.

Nos hallamos frente a varios intentos de teorizaciones de la poesía tradicional argentina. El mismo Carrizo ha revelado importantes consideraciones en los capítulos preliminares de sus cancioneros; en idéntico sentido se destacan los aportes de Bruno Jacovella (1959), Horacio Becco (1960), y el estudio sistemático de Olga Fernández Latour, en su libro, *Folklore y poesía argentina*, donde se propone una nueva clasificación del material poético que luego analiza y describe en todas sus partes.

Hay coincidencia entre los diferentes críticos en calificar al romance como poesía narrativa de origen hispánico, monorrima, y destinada a un circuito emisor-receptor de adultos⁶⁶.

66. Transcribo tres posibles clasificaciones:

1. Clasificación de Juan Alfonso Carrizo:(1933, Introducción)

Según su forma: **romances**

romancillos

canciones: décimas

glosas

composiciones en cuartetos

coplas

pareados

adivinanzas
cantos en quichua

2. Clasificación de Bruno Jacovella: (1959, 120 y sgtes.)

1. Versos infantiles: cantares propiamente dichos*
rimas sin canto
2. Versos de adultos: narrativos: **romances monorrimos***
romances criollos+
décimas+
líricos: coplas+
romances*
versos con artificio+

3. Refranes

4. Adivinanzas

*música hispánica
+música criolla

3. Clasificación de Olga Fernández Latour (1969)

Repertorio de adultos:

cantado: monorrimos: **narrativos y épico-líricos**
líricos

estróficos:

poliestróficos: sin artificios:

narrativos-líricos

(lír. pura y lír. aplicada)

con artificios

(lír. pura y lír. aplicada)

monoestróficos: sin artificios:

(lír. pura y lír. aplicada)

con artificios:

(lír. pura y lír. aplicada*)

*sin canto

A partir de los lineamientos generales de dichas clasificaciones e incorporando consideraciones personales producto de la observación directa del material, presento una caracterización de la poesía tradicional documentada en Argentina, a través de la diferenciación de diversos componentes que la integran. Las consideraciones siguientes referidas a la poesía tradicional argentina tienen un carácter general abarcativo, cuyo objetivo es delinear el contexto en el que aparecen los romances tradicionales de origen hispánico, eje central de este estudio, y, a su vez, delimitar los alcances de la disciplina que opera como marco.

2.1. Procedencia

Como ya se ha señalado, la mayor parte de la poesía folklórica no es de carácter autóctono. Según Jacovella (1959, 116):

Los romances monorrimos y los cantos y rimas infantiles vinieron tales cuales de España; otro tanto sucede con buena parte de las coplas; y en cuanto a las composiciones glosadas y demás líricas, poco frecuentes o no registradas en España, no solo no cabe duda acerca del origen peninsular de las respectivas formas, sino que la difusión de varias de ellas en otros países americanos revela la probable procedencia de Europa.

La cultura europea ha sido la fuente única de la poesía tradicional argentina, ya que la influencia de la lírica indígena es prácticamente nula. Los pocos cantares que Carrizo ha recogido en quichua en Salta y Jujuy, y las coplas en guaraní que documenta la Colección de Folklore, son cuartetos octosilábicos seguramente traducciones de otras semejantes españolas o criollas.

Repertorio infantil: cantado: monorrímo
 otras formas
 sin canto

A pesar de la procedencia única del folklore poético, temas, motivos y formas se desarrollan independientemente en América. Es decir, si por una parte es posible encontrar un número de formas fijas, por otra, el tratamiento de los temas y la predilección por las combinaciones estróficas varía, dando lugar a un fenómeno de diferenciación nacional que además se profundiza en el código musical.

El hecho de que en su mayoría las composiciones poéticas provengan de España, no impide que en nuestro país exista una serie de poemas compuestos a imitación de los anteriores, pero de origen local. Carrizo y Jacovella afirman que este es el caso de los romances en cuartetos, de asunto local, y también el de las glosas, que esperan aún un estudio detenido.

2.2. Autor y proceso de tradicionalización

Una importante proporción de poesías folklóricas tiene origen distante en el tiempo y en el espacio. ¿Quién compuso las coplas, los romances, las décimas, etc.?

Menéndez Pidal (1953, cap. II) declara la existencia de un autor primero, generalmente anónimo, que compone el poema. Cuando este poema responde al gusto y a los intereses de la comunidad, se vuelve popular⁶⁷ y se repite, hasta que con el correr del tiempo se olvida el nombre del autor, el pueblo se apropia de la composición, y continúa repitiéndola como suya, incorporando modificaciones que la transforman y enriquecen. En esta movilidad se opera el proceso de tradicionalización de un poema, que se efectúa en el momento en que éste pasa a ser patrimonio del pueblo que lo canta.

67. Excluyo del presente estudio la discusión de las categorías popular, tradicional y folklórico, en términos sociológicos y antropológicos. Remito al respecto al conjunto de artículos surgidos del Seminario "Cultura popular: un balance interdisciplinario", reunidos en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, XIII (1988- 1991) y las referencias bibliográficas consignadas en la nota 43. A los fines de la caracterización del romancero hispánico considero funcionales, en primer término la distinción de Menéndez Pidal (1953, capítulo III) y en segundo término la orientación teórico- metodológica de Catalán (1982- 1984) desarrollada en la Parte Segunda, capítulo I de esta tesis.

Los estudios oralistas desarrollados en la segunda mitad del siglo XX han puesto de manifiesto que el proceso de tradicionalización no responde a reglas azarosas sino que evidencia el funcionamiento de un código poético tradicional, a partir del cual se transforman los poemas. Dicho código está estructurado por la presencia de fórmulas y motivos que modifican el texto en diferentes niveles de articulación del mensaje.

Pero la América española no tiene una tradición lingüística milenaria y las composiciones locales se hallan en pleno proceso de tradicionalización (o al menos así se documentaron en las colecciones de mediados de siglo). Esto determina que en ocasiones nos llegue el nombre del autor del poema, aunque éste ya tenga una vida en variantes⁶⁸.

También existe en la Argentina una especie poética popular con escasa tradicionalización que es la payada. La payada consiste en una improvisación que realiza un cantor sobre un tema determinado, con fórmulas prefijadas; esta composición muere generalmente al terminar el canto ya que no se reelabora ni transmite. Pero el estudio más cercano de la técnica payadoresca hace pensar a Jacovella (1959, 112) que las improvisaciones son relativas porque siempre se desarrollan tópicos o comentarios de circunstancias previstas, cuyos esbozos se registran en cuadernos de anotaciones de payadores que nos han llegado. La payada podría caracterizarse como una poesía tradicional oral, difundida entre una elite de cantores profesionalizados, que no está viva en la memoria del pueblo, pero su génesis está estrictamente ligada a la presencia de un lenguaje formulístico específico.

68. Carrizo encuentra en Tucumán referencias a poetas populares del siglo XIX, como José Domingo Díaz y Juan Gabino Núñez, cuyos versos, junto con otros muchos que el pueblo les atribuye, continúan su vida oral. En Gualeguaychú documenté en un trabajo de campo realizado en mayo de 1993, poemas de otro vate popular de fines del XIX y principios del XX, don Goyo Aguilar, cuya obra vive en variantes entre los antiguos vecinos del lugar.

2.3. Las formas de transmisión de la poesía tradicional

Las relaciones entre vía oral y vía escrita (y dentro de la escrita la impresa) son muy difíciles de establecer en cuanto a la transmisión de un texto folklórico. La poesía folklórica lleva en su misma esencia la oralidad que posibilita su vida en variantes⁶⁹.

Pero la oralidad que determina su vitalidad no impide que esporádicamente este tipo de poesía se ponga por escrito. La poesía popular y tradicional comprende entre sus medios de divulgación impresa algunas formas del periodismo, la folletería, y sobre todo, los pliegos sueltos, denominados también "de cordel". Las hojas sueltas fueron el medio de transmisión impresa más corriente de la literatura tradicional desde fines de la Edad Media⁷⁰. En nuestro país este campo no ha sido suficientemente estudiado con excepción de la ya citada colección reunida, por Lehmann Nitsche. Fernández Latour (1967-69) distingue las diferentes funciones que puede cumplir la hoja suelta en el proceso de la transmisión de un texto folklórico: la hoja suelta puede ser el primer testimonio de un texto popular, dando origen a la folklorización del mismo, puede aparecer en una etapa intermedia, como uno de los elementos difusores, o puede darse en la etapa final de la folklorización, permitiendo la conservación de un bien folklórico decadente.

Por último, debe agregarse la importancia que a lo largo de este siglo han

69. Recordemos la definición de Fernández Latour (1969):

...poesía Folklórica o folklore poético es la literatura en verso, que, hallándose en plena vigencia funcional entre los miembros de una comunidad folk, entre los cuales es patrimonio colectivo, acredite tradición en ese mismo grupo, donde, de generación en generación, por medios no institucionalizados ni académicos, se haya ido transmitiendo como bien común, es decir, con tanto desapego por la conservación del nombre de su creador, como cabal derecho a ser transformada y reelaborada por cada uno de sus intérpretes.

70 Ya se ha señalado en el capítulo II que el estudio de estos materiales antiguos en España fue realizado por Antonio Rodríguez Moñino (1970). Confróntense también Robe (1990) y Moll (1990).

adquirido en el proceso de transmisión de poesía tradicional los medios de difusión masiva, radio, televisión y las grabaciones en discos y cassettes⁷¹.

2.4. Funcionalidad de la poesía folklórica

Jacovella (1959) afirma:

La poesía Folklórica argentina ha sido estudiada hasta ahora preferentemente desde el punto de vista tipológico, sea formal (combinaciones estróficas) o material (temas), y con criterio más bien filológico (como textos orales, si cabe el término) o bien histórico (como documentos culturales). Sin embargo, la poesía Folklórica, salvo en su etapa de decadencia, en que está relegada a la memoria de algunos ancianos, posee una intensa vida social y desempeña una función múltiple en el grupo. Es una poesía no leída a solas sino cantada, en ciertas fechas o circunstancias, ante al público o en coro; por consiguiente, unida a ciertas formas musicales, sean líricas o coreográficas, y luego, sobre todo, en boca de los payadores, dotada de una función no tanto de solaz, como noticiosa, profética, moralizadora, idealizadora y didáctica.

El cantor popular desempeña dos funciones propias del juglar medieval: informar y entretener. El canto como medio de transmisión noticiosa tuvo en nuestra sociedad plena vigencia, hasta que los medios de difusión masiva lo relegaron a un segundo plano.

El concepto de función en la poesía folklórica está ligado directamente a su esencia, ya que, cuando un cantar no cumple una función social determinada, o busca otra función para perpetuarse o desaparece.

71. La consideración detenida de las interrelaciones entre oralidad y escritura, aplicada al *corpus* analizado se presenta en la sección Conclusiones, Parte Tercera.

Tal es el caso del romance que nos ocupa en esta investigación: el romance español no es en el siglo XX un instrumento para difundir noticias y tampoco puede competir con las múltiples formas de entretenimientos que brinda la sociedad de consumo; prácticamente excluido del mundo de los adultos, el romance ha tomado un nuevo espacio: pervive en forma de juegos infantiles cantados o danzados por niños de edad escolar⁷².

2.5. El canto

La poesía tradicional se transmite a través del canto. La música sirve en todos los casos de acompañamiento al texto y ayuda a la memorización del código lingüístico. El hecho de que varias composiciones folklóricas se canten con una misma melodía o que el mismo poema se divulgue con melodías distintas testimonian la interdependencia que existe entre los dos aspectos del fenómeno poético⁷³.

Como ejemplo de esta afirmación se pueden citar poemas que he documentado recientemente en sucesivos trabajos de campo efectuados en las Provincias de Buenos Aires y Entre Ríos. En el Distrito de Madariaga (Buenos Aires) un informante **recitó** un poema compuesto en décimas, al que tituló "La leyenda de Caín"; en Magdalena (Buenos Aires) el mismo poema (con importantes variantes discursivas) me fue **cantado, "por milonga"**, acompañado de guitarra; finalmente en el Dpto. de Concepción del Uruguay (Entre Ríos) reaparecieron los versos del poema, esta vez **cantado "con ritmo de chamarrita"**, también

72 El estudio de las formas poéticas folklóricas infantiles ha sido tratado por Rafael Jijena Sánchez (1940) y más recientemente por Paulina Mousichoff (1984) y Marta Gómez de Rodríguez Britos (1991).

73. El estudio de la música de los poemas cuenta con los trabajos de Vega (1944, 1965) y Aretz (1952, 1980). El análisis detenido de este aspecto excede los límites del presente enfoque, por lo que sólo apuntamos a señalarlo como código complementario de la lengua, pero provisto de significaciones específicas. En función de un enfoque literario señalo las contribuciones de Daniel Devoto (1994).

acompañado por guitarras.

El interés por este conjunto de actualizaciones reside en que en todas coincide el texto lingüístico, el poema (aunque con variantes discursivas características de la transmisión oral), mientras que el código musical en dos ocasiones tiene características diferentes, y en una tercera desaparece (García-Chicote, 1996).

2.6. La lengua

La lengua propia de la poesía Folklórica es el español general, con un leve tono arcaizante. Muy por el contrario de la creencia generalizada, el criollo consumidor de poesía tradicional no la canta impregnada de regionalismos y, si bien están presentes modalidades fonéticas, gramaticales o léxicas regionales en los poemas, se percibe un intento por diferenciar el registro poético del nivel comunicativo. El cantor distingue la poesía de su habla cotidiana, y la eleva considerándola superior a esta. El trasiego general de los poemas hace que su tono general sea arcaizante, pues conserva expresiones primitivas y voces retóricas que contribuyen a enaltecerlas. Esta característica debemos entenderla en función del estilo formulístico propio de la poesía tradicional, que determina la fijación de sintagmas, abandonados por el uso lingüístico contemporáneo.

El uso de términos vinculados con el ambiente rural aparece cuando los poemas son de tema local o constituyen un recurso para lograr un efecto cómico o satírico; la poesía "seria" referida a problemáticas universales, siempre se mantiene en un nivel superior.

En los estratos morfológico y fonético se pueden apreciar modificaciones propias de la lengua de Argentina, como variantes en la conjugación verbal ("vide"), la aspiración de las sibilantes finales ("lo' pato") y la pérdida de la dental sonora intervocálica ("acomodao"), de acuerdo con las fijaciones textuales recibidas, las cuales hay que destacar que no tuvieron el objetivo de documentar

rigurosamente el estado de la lengua.

Todo hecho folklórico que cambia su entorno temporal-espacial, sufre modificaciones que tienden a insertarlo en su nuevo ámbito. No podemos obviar en la poesía tradicional de procedencia hispánica la existencia de estos índices, inclusive en el nivel lingüístico, pero la fuerza conservadora que la caracteriza determina que estas modificaciones se reduzcan. En el caso de los romances, por ejemplo, hubo una visible transformación lingüística, pero no se produjo un cambio sustancial en la expresión, sino que por el contrario se conservaron fórmulas medievales y motivos de vieja prosapia europea.

Moya cita algunos ejemplos del formulismo de los romances españoles presentes en los romances criollos que pueden ilustrar la caracterización de la lengua de la poesía tradicional, y que reaparecen en los tipos españoles de Argentina:

"-Ya divisaron el coche
rodar por el camino,
ya dijeron a los gauchos..."

"Ya marchaba el señor Cubas,
ya marchaba sin recelo..."

"Una tarde estando triste..."

"Un martes era por cierto..."

"Mañanita de San Juan..."

"Qué relumbrar de ropas!
qué maravilla y encanto!

.....

Ya dije antes que las damas,
traiban copete empolvado

y esa tarde del bautismo
mucho mejor se lo armaron,
en distintos envoltorios
sujetos a un enrejados
de puros hilos de plata
por la cabeza ligados,
y después de las orejas
unos grandes zarcillazos..."

2.7. Temática de los poemas

También en este aspecto la poesía tradicional se ha mostrado conservadora. Según Jacovella (1959) los temas de la poesía folklórica argentina interesan "no al hombre de campo sino al hombre esencial", son la respuesta a sus interrogantes existenciales o la manifestación de sus sentimientos profundos.

La vida es como un arroyo
que va a perderse en el mar
hoy cruza campo de flores
mañana seco arenal. (Furt, 1923, I, 129)

La poesía lírica, tanto coplas como glosas, desarrolla temas de carácter humanístico. En la poesía narrativa se percibe, en cambio, una temática realista (a excepción de los romances monorrinos españoles), con valor documental, de testimonio de hechos locales.

La poesía lírica goza en este espectro de cierta intemporalidad, mientras que la poesía narrativa está circunscripta a un tiempo y a un espacio; su posibilidad de perpetuarse se da cuando pierde su carácter histórico y se vuelve novelesca, de otro modo está condenada a la desaparición.

2.8. La forma de los poemas tradicionales

Se puede observar en los poemas folklóricos argentinos una serie de constantes:

- *preponderancia del verso de arte menor;
- *regularidad métrica y estrófica;
- *predilección por la rima aconsonantada.

El verso típico de la poesía tradicional es el octosílabo que aparece en tiradas monorrimas (romance: abcdbbeb..), en cuartetos estróficos (romance criollo: abcb/defe/ghih/...), las quintillas que aparecen como estrofa de glosas (ababa) y las décimas (abba/acddc). También se documentan en menor proporción poemas compuestos en versos de siete, seis y cinco sílabas.

Las coplas, composiciones líricas estróficas, aparecen en tres combinaciones típicas: cuarteta octosilábica (abcb), copla de pie quebrado (7a5b7c5b), y copla de vidalita o arrullo, hexasilábica (abcb).

Estas formas se respetan en un alto porcentaje de poemas tradicionales, que adoptan preferentemente la rima consonante. Jacovella (1959, 115) afirma que a partir del cómputo de las estrofas del "Cantar de la muerte de Facundo Quiroga" registrado por Carrizo en su *Cancionero popular de Salta*, y de las primeras 100 coplas de *Cantares Históricos del Tucumán*, resulta una proporción de un 85% a un 92% de consonancias y cuasiconsonancias.

3. El romance criollo

El fenómeno romancero no se agota en las formas que documentan su filiación directa con el romancero español, ni en su conexión con los juegos infantiles, hay otro aspecto del proceso que nos interesa describir con el propósito de deslindarlo, ya que no es objeto del presente estudio: la proyección de la forma romance en otra especie de desarrollo vernáculo, **el romance criollo** (confrontar capítulo V.1).

Fernández Latour (1969) define al romance criollo como una composición de género narrativo y forma 8abcbdefegh... y resalta que la división en cuartetas estaba presente en el aspecto semántico-estructural de los romances hispánicos, sobre todo en los corridos o romances-corridos de Extremadura y Andalucía⁷⁴.

Los romances criollos son denominados con una constelación de términos por sus transmisores: avería (especialmente a los matonescos), corrido, letra (ya presente en el Siglo de Oro español), verso, versada, compuesto (en el litoral), argumento (denominación muy difundida que recoge Hernández en el *Martín Fierro*).

Jacovella afirma que el mérito de investigadores como Carrizo en el ámbito nacional o Mendoza en México consiste en haber demostrado que la poesía americana se expresa en cuartetas y en lo que se refiere a temas narrativos, los de invención local adquieren la forma del romance criollo.

De acuerdo con su distribución temática, los romances criollos se pueden clasificar en: noticieros, imaginativos y sagrados.

Los noticieros conforman el grupo más numeroso y se dividen históricos, matonescos y locales. Siempre están compuestos en tercera persona y los acontecimientos se narran en pasado. Se emplean para su desarrollo fórmulas estereotipadas, como las fórmulas de iniciación que pueden incluir la localización del hecho, la introducción al cantar o la invocación a Dios. Después de los versos introductorios se desarrolla la narración de los sucesos, que incluye formas dialogadas, y finaliza también con el empleo de fórmulas fijas y aún alguna estrofa dedicatoria al auditorio a modo de coda o la despedida del cantor.

El romance histórico más antiguo que nos ha llegado es el de la "Muerte

74. La controversia sobre el carácter estrófico de los romances se conecta con la génesis del fenómeno, ya se considere derivado de la épica o de formas líricas (Morley, 1916; Clarke (1949 y 1955; Díaz Mas (1994). Vicente Mendoza (1939) señala la tendencia al estrofismo en los romances vernáculos de toda Hispanoamérica.

de Facundo Quiroga", que podemos fechar aproximadamente en 1835, poco después del hecho histórico que relata. Carrizo documenta el romance en el cuaderno de don Rodolfo Matorras Navarro en Salta y posteriormente se encontró un folleto impreso del mismo cantar de 1888, ambas versiones incluyen variantes de interés y confirman la importancia de la tradición escrita dentro de la transmisión folklórica. Por otra parte la semejanza del cantar con los pasajes referentes a la muerte del caudillo que dedica Sarmiento en *Facundo*, han desatado la polémica alrededor de cuál de los textos apareció primero: ¿Sarmiento conocía el cantar y lo prosifica en su libro, o el cantar surge como derivación de los párrafos sarmientinos? Interrogante constante referido a las relaciones difíciles de desentrañar entre oralidad y escritura (Fernández Latour, 1960).

Cabe señalar además que el episodio de la muerte de Facundo Quiroga ha dado origen a un ciclo de cantares sobre el mismo tema, el "Ciclo de Quiroga"; desarrollo análogo tuvieron los hechos de otros caudillos como Felipe Varela⁷⁵. Dichos poemas evidencian una corta vida tradicional, ya que la mayoría de los informantes fueron contemporáneos del suceso que desarrolla el cantar. No se encuentran romances históricos entre informantes de generaciones posteriores, debido a que la pervivencia de las piezas se halla en estrecha relación con su funcionalidad que no tiene más alcance que dos generaciones.

La función de los cantares históricos fue fundamentalmente noticiera, informaban acerca de los sucesos de actualidad desde la óptica de un testigo presencial, por lo tanto también incluían críticas, alabanzas o sátiras de personajes y situaciones. Con el transcurso de los años se pierde su significado primigenio, y se rememoran sólo en los casos en que los hechos del pasado sirvan para recordar experiencias aplicables a sucesos de actualidad, Fernández Latour señala que la pervivencia del cantar histórico se produce cuando el mismo molde poético se puede adaptar para cantar otros hechos o cuando la magnitud del suceso permite un cambio de género, del épico al épico-lírico, que conlleva un cambio de función.

75. Los cantares históricos reunidos en la Colección de Folklore son estudiados por Fernández Latour (1960).

Cabe recordar al respecto las palabras esclarecedoras de Sarmiento. En su *Facundo*, Sarmiento esboza una preciada imagen del gaucho cantor, en un espectro de conexiones con los viejos juglares:

"'El cantor'. Aquí tenéis la idealización de aquella vida de revueltas, de civilización, de barbarie, y de peligros. El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, 'de tapera en galpón', cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía que el bardo de la edad media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviera otra sociedad culta, con mayor inteligencia de los hechos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas (*Facundo*, "El cantor")

Desde un marcado centrismo cultural, Sarmiento, esboza su percepción de la barbarie, a partir del establecimiento de analogías con el período medieval. En esta caracterización el romancero aparece como el medio de fijación poética de acontecimientos locales. No serán los grandes hechos de la historia nacional, como tampoco lo fueron en España, los que registra el romancero criollo, sino las aventuras de los gauchos, los acontecimientos del pago, las luchas entre los caudillejos, los que conformarán la materia del poema. En este sentido, el romance criollo se relaciona con los romances épicos medievales, que también han olvidado los grandes personajes históricos, para fijar su atención en lo local, para contarnos la historia chica de la aldea y más se relaciona aun con el romance noticiero, destinado a difundir los acontecimientos del reino y que servía a los intereses de reyes y poderosos.

No se puede afirmar con certeza si estos poemas se cantaban o se acompañaban con rasguídos de guitarra, de todos modos en ambos casos la música cumplía la función de acompañamiento⁷⁶.

También forman parte de los cantares noticieros los matonescos, de idéntica factura que los históricos. Fernández Latour(1963) establece conexiones entre los romances criollos de tema matonesco y los españoles de bandoleros, aunque difieren en la caracterización del héroe. El romance matonesco tiene por protagonista a un joven humilde y bondadoso que circunstancialmente cae en desgracia ante la justicia y a partir de entonces debe huir. Son elementos constantes la exaltación y el orgullo por la valentía, la crítica a los abusos de quienes detentan el poder, el valor del caballo, el juego y la pérdida temporal de noticias sobre el protagonista. En estos poemas el hombre aparece como agente pasivo del destino, que debe cumplir su suerte. Dichas características permiten establecer una estrecha relación entre estos cantares y el *Martín Fierro*. Es evidente la similitud en cuanto a la conformación del héroe y el desarrollo del conflicto, en cambio, lo que aparece como un rasgo típicamente diferenciador es la convención idiomática utilizada por Hernández, propia de la literatura gauchesca culta, y ausente totalmente en los poemas tradicionales⁷⁷.

76. Como ejemplo de romance histórico cito el "Romance del Chacho Peñaloza" (Fernández Latour, 1960, N° 121):

Dicen que al Chacho lo han muerto,
yo digo que así será,
tengan cuidado *magogos*
no se vaya a levantar.

¡Viva Dios, viva la virgen!
¡Viva la flor del melón!
¡Muera la celeste y blanca!
¡Viva la federación!

.....

77. Cito el "Romance de Cantarito" (Carrizo, 1937, II, 386):

Era Cantarito un joven
de la madre muy querido.

Los denominados romances locales también integran el grupo de los noticieros, en ellos se narra un suceso de alcance local, que tiene vigencia solo entre los habitantes de la comunidad que conocen la circunstancia. En prosa se corresponden con los casos o sucesidos⁷⁸.

Un segundo grupo lo componen los romances imaginativos, poemas narrativos que, en prosa, tendrían su equivalente en el cuento. Estos a su vez, de acuerdo con los personajes que aparecen, se dividen en humanos y animalísticos⁷⁹.

Catorce años para quince
ha que vivía perseguido.

La desgracia quiso un día
a Cantarito probar,
y permitió que se fuera
al Carrizal a jugar.

.....

78. Cito como ejemplo el "Romance de Tomás Paredes", documentado en el *Cancionero popular de Santiago del Estero*, N° 387:

Con el permiso de ustedes
voy a contarles señores,
una historia muy completa
del viejo Tomás Paredes.

Hombre rico, por demás,
y su fortuna cerrada,
con ocho rodeos de vacas
y mucha plata enterrada.

Cuando tenía que carnar,
sus vacas no estaban buenas,
para comer carne gorda,
volteaba de las ajenas.

.....

79 Jacovella considera a este grupo el más interesante debido a su carácter alegórico. Transcribo el comienzo del "Romance del carau", muy difundido en el litoral, documentado por Moya (1941):

El tercer eje temático de los romances criollos lo conforman los sagrados. Dichos poemas narran episodios de la vida de Jesús, la Virgen, los santos, en base a fuentes bíblicas o legendarias⁸⁰.

Concluye el recorrido por la tradición poética argentina, habiendo rastreado el romance español y el romance criollo. Quedan esbozados temas cuyo desarrollo esclarecería distintos aspectos del proceso, tales como el estudio diferenciado de la poesía impresa en hojas sueltas y el análisis de los romances criollos en su

Amigos y camaradas
a todos les suelo amar,
les voy a contar, señores,
el suceso del carau.

La madre estaba enferma,
remedios le fue a buscar,
se encontró en un bailecito,
y se puso a taconear.

-Disculpe, amigo Carau,
ya bastante usted bailó,
yo le traigo la noticia
que su madre falleció."

.....

80. "Salió un pobre una mañana" (Draghi Lucero, 1938, 177):

Salió un pobre una mañana
y a casa de un rico llegó,
con el sombrero en la mano.
-Por amor de Dios te pido,
de lo mucho que tenéis
un trapo para ponerme,
que vengo como me veis...
Levantó su vista el rico,
y lo miró ...¡y se sonrió!
-Un mocito como vos,
estando en la flor de la edá,
¡te hayas puesto a trabajar!
¡te hayas puesto a trabajar!

.....

contexto panamericano, pero que no serán abordados en esta oportunidad. Y, paralelamente han sido señalados aspectos que ocuparán el desarrollo de las páginas siguientes: **la presencia del romance tradicional español en nuestro país, su confrontación con tipos equivalentes difundidos en otras áreas del mundo panhispánico y el análisis del cambio de funcionalidad del género romancístico asimilado actualmente a los juegos infantiles.**

De acuerdo con los lineamientos seguidos por la bibliografía crítica dedicada al tema (producida fundamentalmente en las décadas de los '50 y '60), se efectuó una caracterización de la poesía tradicional argentina, tratando de considerar el mayor número de aspectos y conexiones posibles para que sirva de base a profundizaciones independientes que contribuyan al mejor conocimiento de la literatura folklórica. En su concepción abarcativa, el presente capítulo resulta, ante todo, un punto de partida hacia nuevos rumbos.

Considero que esta descripción sumaria y totalizadora de textos y aproximaciones críticas, demuestra la necesidad de volver sobre la poesía folklórica con una visión sistemática que incorpore aportes recientes de áreas de estudios conectados con el fenómeno, para efectuar una renovación teórica y metodológica. En las páginas siguientes me permito ofrecer una actualización de esta índole, circunscripta al romancero tradicional argentino de origen hispánico.

PARTE SEGUNDA

ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

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 recientes⁸¹.

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

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.

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 descriptos 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 totalidad⁸². 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 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

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.

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 campo⁸³.

No se incorporaron a nuestro *corpus* los denominados **romances criollos**, poemas narrativos compuestos en cuartetos octosilábicos, 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 nacional⁸⁴. 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 nacional⁸⁵.

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 Romancero 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 '40⁸⁶. 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. *Romancero 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, 1981⁸⁷.

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 requerida 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
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
FECH		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		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
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
TOTAL	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 reelevancia⁸⁸.

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 79 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 misma⁸⁹.

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.

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 otro⁹⁰.

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 *Rosaflorida* ("En Castilla está un Castillo, que se llama Rocafriada") 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 las 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, dígasme 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 nexos 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, míranla con devoción.
El que estaba repicando del campanario cayó
y el que decía la misa, en la misa se turbó,
10 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 rasguido 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.
Llamarás 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 soga 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 soga 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 deshonoró 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 arrimó 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 la 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 Esain (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:

Estaba la Catalina
Estaba la niña linda
Catalina, Catalina
Una Lina Catalina
Catalina, rosa fina
Catalina está sentada
Catalina
Catalina y Aragonía
En busca del marido
Canción de Margarita (Epoca 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 de nexos 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, medurado 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 chiquititita, 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 pelear.
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 formúlístico 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 Esain (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 'tenta' y le dice" (Draghi Lucero, 1938, 181), ('tenta': 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

(i-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)

CGR 0075

ARM P2

RTAM XII

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,
que el corazón traigo seco y se me arranca el alma.

20 -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.
-Herманas, 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 Esain (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, escasísima; 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 sepoltura.
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 explicite 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 Esaín (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 dejo
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*;
entierrenmé 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 lebrero *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, trabuco, 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.
- Ya mi marido está enfermo,
10 yo estoy en la cabecera,
 con el rosario en la mano,
 rogando a Dios que se muera.
- Ya mi marido se ha muerto,
 ya se acabó el majadero,
15 agora no hay quién me diga,
 "andáte y volvé ligero".

Ya lo llevan al marido

a ponerlo en monumento,
y la viuda por atrás
20 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 ampliación 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 Gauberto 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 naranjel,
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 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?
-Busco el mi rosario de oro que yo rezarlo solía.
20 -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.
-Abra las puertas, portero, que ya va viniendo el día.
25 -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 (é)
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 íncipit "*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 (i-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 cantarí­a 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 fían!"

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 Esain (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)

CGR- 0221 ARM- L13 RTAM- XX

- 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. Carabi".

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 obscura 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 Esain (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* (N° 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 nexa.

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 brasileiro 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 gavián,
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 venirme 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 venirme 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, Nº 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 ruseñor;
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 nexo 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 Meriën", 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.

PARTE TERCERA

ROMANCERO ORAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

A todos los informantes, especialmente a los ancianos, que con tanto pudor me hicieron parte de su historia. A ellos, quienes con su aporte justificaron la existencia de estas páginas, mi más profundo agradecimiento.

I. INTRODUCCION. CARACTERISTICAS DE ESTA RECOLECCION

1. Propósitos

Una vez presentado un panorama de conjunto de tipos y versiones documentados en el **Romancero Tradicional Argentino** en las páginas precedentes, en el que se señala puntualmente el lapso de aproximadamente medio siglo transcurrido desde las últimas documentaciones, paso a considerar los resultados del trabajo de campo llevado a cabo en la Provincia de Buenos Aires.

Con el propósito de acotar el campo de trabajo a los fines de la presente tesis, pareció conveniente limitar en principio el marco geográfico de la recolección a la llanura bonaerense, lo que podríamos llamar "la pampa del ombú" y realizar indagaciones referidas a la vigencia del género en los "pagos" de Magdalena, Dolores y Gral. Madariaga.

Nuestra cala en la poesía oral de la Provincia de Buenos Aires se suma como un aporte al "fluir de estudios tradicionales" antes reseñado, al que tratamos de incorporar documentos nuevos y conclusiones específicas relativas al área en un corte sincrónico que corresponde al momento actual. Desde un comienzo, la preocupación fundamental se centró en abordar esta investigación a partir de una perspectiva que considere los diferentes aspectos de la manifestación del fenómeno romancístico. Para el análisis de estos aspectos estructurantes de los textos hemos seguido, al igual que en la Parte Segunda de la presente tesis, las líneas teórico-metodológicas impartidas por la Cátedra Seminario Menéndez Pidal (Catalán, 1978 y Catalán *et al*, 1982-4), adaptando la propuesta a la realidad de la llanura bonaerense. Con este propósito, junto a la documentación de los textos se han considerado todas las referencias posibles a su contexto de actualización que contribuyeran a esclarecer el modo en que estos poemas viven en la tradición oral.

El *corpus* reunido constituye un conjunto de textos propicio para ser abordado a partir de su estudio discursivo y fabulístico. Ofrecen en sí mismos un material válido para la diferenciación de los mecanismos propios de la composición oral, tales como estereotipos lexicales traducidos en sistemas

formulísticos y constantes temáticas que permiten la delimitación de motivos narrativos.

La documentación de melodías, datos variados sobre informantes, formas de transmisión, y todo lo relativo a la circunstancia concreta en que se emitió el texto, han sido considerados como elementos de análisis de la misma jerarquía que las versiones objeto que se fijaban, y han dado lugar a observaciones importantes referidas al grupo social trasmisor de esta tradición y posibles relaciones entre los ámbitos de oralidad y escritura (Ong, 1987) presentes en el *corpus* recolectado.

Combinaciones discursivas, alternancia, y en algunos casos reducción, de motivos narrativos, movilidad de melodías y diferente funcionalidad en el proceso de transmisión, son algunos de los aspectos que serán señalados a lo largo de este trabajo con la finalidad de llegar a una posible caracterización del romance en la zona recorrida.

2. Conformación del equipo

Durante los meses de febrero-marzo de 1988, y febrero-marzo-junio de 1989 se llevaron a cabo una serie de trabajos de campo en los distritos bonaerenses de Magdalena, Dolores y Gral. Madariaga, con el objetivo de recolectar poesía tradicional de origen hispánico vigente en la región, tomando como eje de atención a los romances⁹¹. En esa oportunidad, el equipo estuvo integrado por el Lic. Miguel Ángel García, con quien compartí la organización general del proyecto y efectuó el relevamiento y transcripción de las melodías que acompañan los textos, y quien suscribe, a cargo de la decodificación de los textos y la elaboración del presente estudio introductorio. En Dolores contamos con la valiosa asistencia de dos alumnas avanzadas de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, María Mercedes Rodríguez Temperley y Mariana Scavuzzo, que gentilmente colaboraron en la realización de las entrevistas.

91. Los viajes fueron subvencionados por subsidios parciales otorgados por el CONICET y el Fondo Nacional de las Artes.

3. Delimitación de la zona recorrida

Los distritos de Magdalena, Dolores y Gral. Madariaga, ubicados en el este de la provincia de Buenos Aires, fueron seleccionados para realizar un rastreo de poesía tradicional en un área restringida de características poblacionales diversas, que sirviera de muestreo extensivo al resto de la región.

El partido de Magdalena está ubicado sobre la margen derecha del estuario del Plata, al sur del Gran La Plata. Muy cerca de la ciudad, esta zona se halla en estrecho contacto con el movimiento cultural urbano, aunque todavía mantiene rasgos típicos de las tradiciones rurales bonaerenses⁹².

Dolores, a 200 km. de Buenos Aires, se presenta como una comunidad mediterránea de características más conservadoras, con población estable y vida propia creada por personas especialmente preocupadas por la historia de la ciudad e instituciones civiles que desempeñan una actividad ininterrumpida de difusión cultural⁹³.

92. Aunque a escasos 100 km. de la Capital Federal, los pagos de Magdalena aún son refugio de tradiciones gauchescas. Atavíos, bailes y destrezas gauchas, relativas sobre todo al manejo del caballo, se conservan en centros tradicionalistas pioneros en toda la provincia, como "La Totorá", "Gauchos de Magdalena" (Magdalena), "Fortín Atalaya" (Atalaya) y "Fortín Toro" (Vieytes), que organizan jineteadas acompañadas de asado y baile en los distintos pueblos. Viejos artesanos talabarteros y escultores que trabajan el hueso y la madera, continúan fabricando los diferentes enseres del atuendo gaucho; entre ellos se destaca la figura de Don Carmelo Dorao, que en su humilde taller de Magdalena, sigue recreando botas de potro, rastras y mates trabajados.

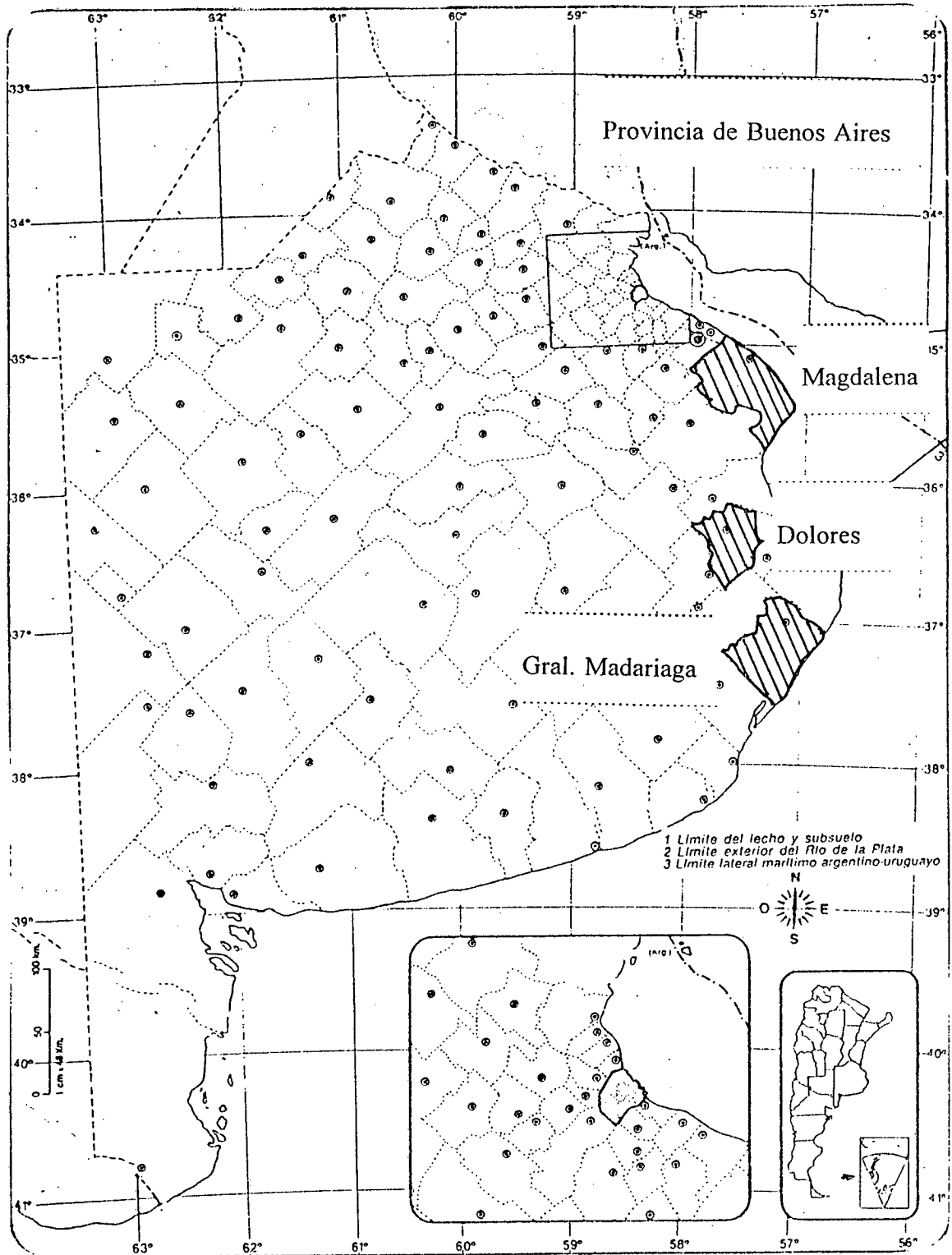
93. Deseamos destacar la figura del Prof. Cesar Vilgré Lamadrid, eximio historiador, y el Esc. Ramón Avanza, quienes tuvieron la amabilidad de recibirnos en sus casas, y suministrarnos datos de la historia local, muy valiosos para el desarrollo de la investigación. Recordemos también, que Dolores era el pago del Dr. Ismael Moya, autor del monumental estudio sobre la tradición romancística en nuestro país, el *Romancero* (1941).

Gral. Juan Madariaga es un distrito de creación más reciente, ya que forma parte de las tierras pobladas en la segunda mitad del siglo XIX. En la región hay un predominio absoluto de la actividad ganadera, con la cual se relaciona un importante grupo de paisanos afechos a las tradiciones gauchescas. En contraposición con la tendencia conservadora de la región, el centro urbano, la ciudad de Madariaga, está cada vez más vinculada a la actividad turística generada en torno a las cercanas playas de Pinamar.

La masa poblacional de los distritos recorridos tiene composición heterogénea, rasgo común a todo el país, debido a las importantes olas inmigratorias que se asentaron en estas tierras. En Magdalena podemos destacar un componente importante de descendientes de vascos españoles que se instalaron en la zona desde épocas tempranas y se dedicaron a la ganadería y fundamentalmente a la industria lechera; los apellidos de origen vasco abundan, y bajo la indumentaria gaucha es fácil distinguir los rasgos étnicos característicos de esta región de España. En Dolores encontramos un grupo importante de familias criollas, de origen hispánico, asentadas desde comienzos del siglo XIX en la región, que representó el foco más interesante para nuestro trabajo, debido al grado de conservación de poesía hispánica en este ámbito. Por lo demás, en todos los distritos, las comunidades de españoles e italianos, en su mayoría llegados con la gran inmigración de principios de siglo, predominan ampliamente, alternándose con familias aisladas procedentes del resto de Europa.

Se puede apreciar en la zona un paulatino abandono del campo y una concentración en los centros urbanos. En reiteradas oportunidades hemos visitado instalaciones de carácter agrícola-ganadero con actividad reducida, debido a que sus habitantes se trasladaron al pueblo, para dedicarse a tareas relacionadas con el comercio. En los pueblos se observa el mismo movimiento de gente, sobre todo jóvenes, hacia las ciudades importantes, como La Plata, Buenos Aires o Mar del Plata. Podemos señalar que este proceso no es exclusivo de la zona sino que es un ejemplo más del desplazamiento de los sectores de producción a los sectores de consumo, que se operó en la economía argentina de los últimos años, paralelamente a la concentración excesiva de la población alrededor de las grandes

ciudades. Creemos que estos movimientos migratorios internos constituyen un elemento crucial para la transformación de las tradiciones orales, a los que se agregan otros factores de diversa índole que detallaremos más adelante.



4. Metodología empleada en la recolección de testimonios.

El primer problema que se presentó para llevar a cabo la recolección de materiales fue el modo de establecer contacto con la tradición oral. La primera llegada a Magdalena fue un momento de confusión y desamparo, seguramente semejante a aquel verano de 1900 al que hace referencia Ramón Menéndez Pidal (1953 II: 291). En primer término nos conectamos con las autoridades locales; el intendente y el secretario de cultura nos relacionaron con los centros tradicionalistas de la zona, donde supusieron que aún se recordarían poesías antiguas. Allí charlamos con gauchos viejos del lugar, pero, en el transcurso de las entrevistas percibimos que no eran ellos los depositarios de la tradición poética que buscábamos. Como resultado de estas encuestas se reunió un rico anecdotario, supersticiones, dichos, composiciones del cancionero tradicional criollo como milongas camperas, relaciones, floreos, pero ningún romance o rima infantil.

Tangencialmente conversamos con esposas e hijas de los entrevistados, y en estos casos los aportes fueron más significativos. A partir de entonces orientamos las entrevistas hacia mujeres de mediana y avanzada edad que estuvieran arraigadas en la zona.

Tratando de salvar el primer error, en los viajes a Dolores y Gral. Madariaga nos conectamos directamente con señoras procedentes de familias tradicionales de origen hispánico, y, una vez detectada la relación de los géneros poéticos que buscábamos con los juegos infantiles, entrevistamos también a niños y adolescentes, para observar posibles modificaciones operadas en el traspaso generacional⁹⁴. Siguiendo la experiencia realizada en Colombia por otra romancista, Gisela Beutler (1977), visitamos cinco hogares de ancianos, tres en Dolores y dos en Gral. Madariaga.

94. En una de las entrevistas tuvimos la posibilidad de observar el proceso de transmisión de un canto en tres generaciones. La Sra. Josefa de Montero, su hija Lupe Montero, y su nieta Bárbara Montero, residentes en Magdalena, dieron noticia de romances y canciones de cuna, cada una incorporando variantes en las versiones.

Las entrevistas a los informantes tuvieron dos modalidades. Trabajamos principalmente con una red de contactos y referencias que dieron lugar a la programación de reuniones en domicilios particulares del pueblo y, menos frecuentemente, en el campo; en estos casos fuimos siempre bien recibidos, aun cuando los entrevistados no brindaban información. La segunda modalidad consistió en hacer recorridas por las calles, tocar timbre y presentarse ante el posible informante; este procedimiento en algunas ocasiones fue negativo porque los lugareños desconfiaban de nuestros propósitos y negaban saber algo referido a lo que solicitábamos. Pero las entrevistas improvisadas también depararon sorpresas, como la visita a una panadería de Magdalena que produjo una *performance* espontánea de señoras que cantaron diferentes rimas infantiles mientras realizaban sus compras diarias. En esa oportunidad, al igual que en los hogares de ancianos pudimos percibir cómo la presencia de un grupo anima a los informantes y se motivan unos a otros para cantar.

En todos los casos se empleó un formulario elaborado sobre la base del modelo sugerido por Purcell (1979). La propuesta de Purcell fue modificada de acuerdo con los requerimientos de nuestra investigación, aunque se mantuvieron la mayoría de los ítems tendientes a caracterizar la transmisión del género. A los datos personales del informante (nombre, edad, sexo, nacionalidad, lugar de residencia, nivel de instrucción, ocupación) agregamos la especificación de ascendencia, para establecer posibles raíces hispánicas o de otra parte de Europa. Como era de esperar los descendientes de españoles fueron los mejores transmisores, aunque también pudimos observar la acción del *fluir* tradicional en descendientes de italianos y franceses, comunidades todas de origen latino que se encuentran en estrecha relación en nuestro país⁹⁵.

Fueron apuntados los datos referidos a la transmisión de poemas tradicionales (cómo, cuándo y dónde lo aprendió, cómo, cuándo y dónde lo actualiza) con el propósito de determinar la procedencia de las versiones y el grado

95. En Dolores, una de las informantes, Nancy de Vilgré Lamadrid, de origen francés, recordaba canciones infantiles como "Los tres Alpinos" o "La torre en guardia", cuya dispersión excede el ámbito hispánico. Esta señora había transmitido los cantos a sus hijas en castellano y en francés.

de vitalidad de las mismas. En último término incluimos los detalles del contexto en que se produjo la emisión del texto (circunstancia de actualización, actitud del informante frente al grabador, actitud de respeto o descrédito frente a los materiales, etc.) y pusimos especial atención a la presencia del código musical que acompaña al código lingüístico⁹⁶.

Vale destacar también la función que cumplió en la tarea de recolección la utilización de un manual de campo que contenía versos iniciales como ayuda memoria. Cuando la persona entrevistada decía no recordar ningún canto, o cuando un informante después de haber cantado varias versiones, decía que había acabado su repertorio, tratábamos de avivar su recuerdo recitando los primeros versos de romances y rimas infantiles que presumiblemente circulaban en la zona. Esta intervención del entrevistador que quizás pudiera parecer coercitiva o privilegiadora de una variante sobre otra, no actuaba de este modo. Muy

96. Modelo de entrevista:

Nº

Zona:

Fecha:

Cassette: lado: forma poética:

Informante

Nombre

Edad

Lugar de residencia

Sexo

Nivel de instrucción

Nacionalidad

Ocupación

Ascendencia

Relación con los *mass media*

Cómo, cuándo y dónde lo aprendió

Cómo, cuándo y dónde lo actualiza

Contexto

Actualización: provocada/ espontánea

 individual/grupal

 afinado/desafinado

 instrumento

Situación de entrevista:

Textos

sugestivamente, el informante reconocía el tema, la melodía o la estructura formulística del *incipit* propuesto y, al dar su versión, lo modificaba utilizando la variante conocida por él. En otras oportunidades quisimos intervenir para ayudar a concluir una versión y nuestros versos motivaban el recuerdo nuevamente modificados en los labios del informante. Por ejemplo, preguntando por el tipo romancístico "Buscando novia", proponíamos:

"Hilo de oro, hilo de plata hilito de San Gabriel...",

y cantaban:

"A lo de oro, hilo de plata, estoy jugando al ajedrez".

El comienzo de la canción de cuna "Señora Santana", se convertía en "María Santana"⁹⁷.

Como ya habíamos enunciado, la aplicación de un modelo de entrevista que contemplara tanto la documentación exhaustiva de los textos como toda la circunstancia relativa a su producción y transmisión, tuvo por objeto no presentar los romances como meros artefactos culturales aislados, sino insertados en un contexto cultural en el que ineludiblemente tienen una función que posibilita su existencia. Las consideraciones siguientes son el resultado de la integración de los datos que esta información accesoria nos brinda acerca del *corpus* reunido, y los textos mismos.

5. Reseña de romances documentados en el área en la primera mitad del siglo.

El proceso de documentación de romances en Argentina ha sido reseñado en los capítulos IV y V de la Parte Primera. Cabe preguntarnos ahora qué registro tiene el área que nos ocupa, los distritos de Magdalena, Dolores y General Madariaga de la Provincia de Buenos Aires, en el mapa bibliográfico folklórico de la Argentina.

97. Con respecto a la metodología utilizada para la recolección de romances, véase el esclarecedor aporte de Ana Valenciano (1987).

Varias de las obras estudiadas incluyen romances del ámbito bonaerense (Bayo, 1913; Furt, 1923-25; Moya, 1941), pero en la mayoría de los casos carecemos de referencias concretas concernientes a la localización de las versiones.

La única documentación precisa que se conserva del área en cuestión procede de la Encuesta del Magisterio. La consulta directa de los pliegos manuscritos de esa colección nos permitió detectar seis legajos procedentes de la Escuela N° 92 de Dolores y uno de la Escuela N° 104 de Gral. Madariaga; entre estos pliegos, sólo cuatro de Dolores contienen romances. También en el *Romancero* de Moya encontramos referencias aisladas a versiones romancísticas de Dolores. A continuación consignamos una síntesis de los datos reunidos.

Partido de Dolores

1. Leg. N° 45: "Señor don gato", p.26.
2. Leg. N° 60: "Aparición de la amada muerta" (mencionado en el *Catálogo*, faltan las páginas correspondientes al texto).
3. Leg. N° 199: "Las señas del esposo", p. 4.
4. Leg. N° 199: "Martirio de Santa Catalina", p.6.
5. Leg. N° 199: "Mambrú", p.6.
7. Leg. N° 199: "La esposa infiel", p.6. (de este último romance se consignan unos pocos versos, en forma de canción infantil).
8. Leg. N° 207: "Las señas del esposo", p. 9.
9. Leg. N° 207: "La pastora", p. 9.
10. *Romancero*: "Martirio de Santa Catalina", II, p. 200.
11. *Romancero*: "No me entierren en sagrado", II, p. 144.
12. *Romancero*: "Romancillo de fray Diego", II, p. 175.

Como se puede observar, la documentación previa del área estudiada es muy escasa e incompleta, ya que sólo poseemos datos correspondientes a Dolores. Las doce versiones halladas nos permiten constatar la difusión de la forma romancística en la zona y detectar un alto porcentaje de coincidencia entre los tipos hallados en esa oportunidad y los recolectados en nuestro trabajo de campo.

Después de la producción bibliográfica brevemente reseñada, no se han llevado a cabo en fechas recientes nuevas recopilaciones de poesía tradicional que detecten el grado de vigencia de los distintos géneros tradicionales. En lo que respecta al romance comenzaron a esbozarse, los últimos años, líneas de investigación en diferentes regiones del país (Arovich de Bogado, 1985?; Alberti-Kleinbort, 1984), a las que sumamos esta documentación bonaerense.

6. *Corpus* documentado y contexto de producción

Como resultado de los trabajos de campo efectuados se ha reunido un *corpus* constituido por diez tipos romancísticos documentados en 41 versiones: 1. "Aparición de la amada muerta" (4 v.), 2. "Buscando novia" (4.v.), 3. "La pastora" (1 v.), 4. "Las señas del esposo" (11 v.), 5. "Mambrú" (5 v.), 6. "Marinero tentado por el demonio" (5 v.), 7. "Martirio de Santa Catalina" (2 v.), 8. "Muerte del Gral. Prim" (2 v.), 9. "¿Por qué no cantáis, la bella? (a lo divino) (5 v.), 10. "Sr. don gato" (2 v.).

El espectro temático es, tal como podemos observar, reducido. Manifestándose en concordancia con el resto de América, la tradición bonaerense ha conservado temas novelescos y novelizados (Díaz Roig, 1990). Se han olvidado los romances épicos, moriscos o de materia clásica y han perdurado, en cambio, los poemas cuyo conflicto podemos calificar de universal. El amor feliz, el amor desdichado, el incesto, la muerte, la separación, la espera, serían rótulos que denominan la problemática de nuestros textos. Aún los tipos que desarrollan una intriga de origen histórico, como "Mambrú" y "La aparición de la amada muerta", o religioso, como "El martirio de Santa Catalina" y "El marinero tentado por el demonio", han privilegiado el elemento novelesco en desmedro de precisiones de otro carácter.

Esta preeminencia de lo narrativo ficcional, marca quizás un momento intermedio de un proceso más complejo. En la mayoría de las versiones estamos frente a desarrollos de intriga que ofrecen estructuras secuenciales simples y reiteradas. Es difícil hallar variantes de importancia entre los distintos textos. Esta

especie de "fijación textual" de fórmulas y motivos, va unida a la presencia de elementos líricos tales como repeticiones y estribillos, que lentamente integran al romance al contexto poético de sus transmisores.

El fenómeno de reducción y fijación de temas es normal y está relacionado con el modo de pervivencia del romance en el área estudiada. El grupo de poemas documentados se manifiesta incluido en un conjunto mayor del que forma parte, el cancionero infantil (Pelegrín, 1989). Debido al proceso de indiferenciación genérica que se ha producido, los tipos romancísticos se cantan, en la tradición bonaerense, como una variedad de rimas infantiles. Junto con las versiones romancísticas fueron halladas un número muy superior de canciones de diversa procedencia. Unos y otros textos son considerados por los informantes como pertenecientes a un mismo género, y por esta razón consideramos importante dejar constancia de su convivencia, a pesar de las diferencias que se pueden señalar desde una óptica clasificatoria. La presencia de 78 tipos de rimas infantiles documentados en 226 versiones, evidencia claramente cómo el romance en la Pcia. de Buenos Aires (representado por 10 tipos y 41 versiones), es un género poético asimilado a otro, del cual forma parte. La diversidad temática y formal entre unos y otros, que se mantiene en ejes diacrónicos o sincrónicos de diferentes subtradiciones, ha sido olvidada en esta zona. Entre los tipos más difundidos podemos mencionar los siguientes: "Arroz con leche", "Estaba la pájara pinta", "La farolera", "Levántate Juana", "Señora Santana" y "Tengo una muñeca"⁹⁸.

98. En III. Rimas Infantiles publicamos una selección de los tipos más difundidos de rimas infantiles. A continuación detallamos una lista completa de tipos y versiones clasificadas alfabéticamente por los primeros versos: 1. Ahí viene la vaca (3 v.), 2. Ahora que tenemos tiempo (1 v.), 3. A la lata, al latero (1 v.), 4. A la nanita, nana (1 v.), 5. A la ronda de San Miguel (1 v.), 6. A la ese ese a (1 v.), 7. A la vera, vera van (1 v.), 8. Alcánzame el tocador (1 v.), 9. Al pasar la barca (1 v.), 10. Ángel de la guarda (3 v.), 11. Apenas nace la aurora (1 v.), 12. Arre caballito (2 v.), 13. Arriba Juan (1 v.), 14. Arrorró mi niño (21 v.), 15. Arroyo claro (1 v.), 16. Arroz con leche (14 v.), 17. Aserrín, aserrán (2 v.), 18. Ay guachí, guachí, guachí torito (1 v.), 19. Bajo la cama de tío Simón (1 v.), 20. Bajó un ángel del cielo (1 v.), 21. Bichito colorado (2 v.), 22. Buenos días su señoría (3 v.), 23. Corderito y corderón (3 v.), 24. Déjenla sola, solita y sola (5 v.), 25. De la guerra del cañón (1 v.), 26. Dicen que Santa Teresa (2 v.), 27. Don Juan de las calzas blancas (1 v.), 28. Dormíte mi niño Pedro (1 v.), 29. En coche va una niña (3 v.), 30. En el portal de Belén (5 v.), 31. En el puente de Aviñón (2 v.), 32. En la calle veinticinco (1 v.), 33. En un convento (4 v.), 34. Eran tres alpinos (3 v.), 35. Era una vez un

Pasemos ahora a considerar quiénes son los transmisores de romances y cuáles son los rasgos diferenciadores de la tradición bonaerense.

Las versiones romancísticas fueron proporcionadas por 31 informantes. Las características del grupo son las siguientes:

Edad	
0 - 15 años	11,5%
16 - 35 años	30, 8%
36 - 55 años	26, 9%
56 - 90 años	30,8%

ratoncito (1 v.), 36. Era un ratoncito (1 v.), 37. Eres chiquita y bonita (1 v.), 38. Estaba la pájara piñta /la paloma blanca (15 v.), 39. Esta no me gusta (1 v.), 40. Feliciano no está en casa (1 v.), 41. Gorrioncito mío (1 v.), 42. Grillito juguetón (1 v.), 43. Hay abajo de la cama (1 v.), 44. Juancito de Juan Moreira (1 v.), 45. El huevo podrido (1 v.), 46. Juguemus en el bosque (1 v.), 47. La farolera (13 v.), 48. La gallina blanca (1 v.), 49. La loba (2 v.), 50. La luna está encarolada (1 v.), 51. La mar estaba serena (1 v.), 52. La negra Simona (1 v.), 53. La torre en guardia (2 v.), 54. La virgen del pilar dice (1 v.)???, 55. La virgen lavaba (9 v.), 56. Levántate Juana (13 v.), 57. Mañana domingo (2 v.), 58. Mañana, mañanita (1 v.), 59. Me levanta en una lancha (1 v.), 60. Mensú camelo todo (2 v.), 61. Nana, nana linda (1 v.), 62. Pastores vénid (1 v.), 63. Por aquí pasó María (1 v.), 64. Por la carretera sube-be (1 v.), 65. Qui-qui-ri-quí, canta el gallito (1 v.), 66. Ratín, ratín (1 v.), 67. Se me ha perdido una niña (7 v.), 68. Señora Santana (21 v.), 69. Soy el chino capuchino (1 v.), 70. Tengo una muñeca (10 v.), 71. Todos los patitos (1 v.), 72. Tortita, tortita (1 v.), 73. Una tarde verano (6 v.), 74. Un cocherito, leré (1 v.), 75. Un día una pastora (1 v.), 76. Un patito muy presumido (1 v.), 77. Un polichinela (1 v.), 78. Vamos al baile, dijo el fraile (1 v.).

Nivel de instrucción	
Analfabetos	0%
Instrucción Primaria	57,6%
Instrucción Secundaria	26,9%
Instrucción Terciaria	15,5%

Sexo	
Femenino	88,5%
Masculino	11,5%

Estas variables nos permiten caracterizar a los transmisores de romances como **un grupo compuesto preferentemente por personas de sexo femenino, alfabetizadas, de variada edad.**

Una vez diferenciado el grupo social en que circulan los poemas, nos preguntamos: ¿Cuál es la opinión de ese grupo sobre el objeto cultural que transmite? ¿Cómo lo relaciona con otros objetos lingüísticos procedentes de una formación eminentemente signada por la escritura y la instrucción escolarizada? ¿Qué aporte significativo representaría abordar estos textos inmersos en el circuito comunicacional del que forman parte? ¿Llegaríamos a nuevas conclusiones relativas a la vitalidad del género si nos planteamos un acercamiento a partir de un análisis pragmático? Trataremos de contestar estos interrogantes a través de la consideración de tres aspectos: a) relación romancero-infancia-escuela, b) relación entre texto y música y c) alusiones de los informantes a la tradición escrita.

6.1. Relación romancero - infancia - escuela

El romance hispánico vive en la Pcia. de Buenos Aires identificado con el mundo de los niños. Algunos tipos son cantados en el transcurso de juegos infantiles como la ronda o el juego de palmas. "Las señas del esposo", conocido en nuestra provincia como "Romance de la Catalinita", es sin duda el tipo más difundido; el canto de este romance acompañado de palmas batidas es frecuentísimo en niñas de edad escolar, y pervive entre adolescentes, jóvenes y mujeres de edad madura, como recuerdo de la infancia⁹⁹.

El tipo "Buscando Novia", cuyo *incipit* en la zona es "Hilo de oro, hilo de plata...", se juega como una dramatización en la que el príncipe va seleccionando novia entre todas las niñas en fila. Documentamos una versión del romance "Aparición de la amada muerta" en la que la informante explica el modo en que un grupo de niñas dramatiza las diferentes secuencias de la intriga romancística: búsqueda de la amada, descripción del entierro, aparición de la amada, diálogo con el amante, etc. (Chicote, 1986).

El romance es considerado por sus transmisores una canción infantil, junto con "La farolera", "Arroz con leche" o "Estaba la paloma blanca". Todos estos textos son concebidos por los portadores como un conjunto, y cuando son interrogados, cantan unos u otros indistintamente. Esta identificación del romance con el cancionero infantil fue denominada por Jesús A. Cid "proceso de infantilización" en el que cae el género, considerado como un riesgo de "fosilización" que terminaría con la vida en variantes característica del romance (Cid, 1979). No creemos que se deba emplear un término tan categórico como "fosilización" para explicar lo que ocurre en la tradición bonaerense, pero sí podemos observar que no existe una importante vida en variantes que demuestre recreaciones enriquecedoras. Los tipos romancísticos se transmiten en versiones *vulgata* (Valenciano, 1987) que sólo ofrecen entre unas y otras variantes

99. Versiones recientes de este tipo documentadas en la zona, véanse en: Orduna (1983) y Chicote (1988).

formulísticas menores y supresión de motivos; esta forma de reproducción nos hace pensar en una movilidad escasa de la tradición.

La transmisión de romances está unida al ámbito de la infancia, ya sea como práctica del presente o como recuerdo del pasado, y está además, estrechamente relacionada con la escuela. Debe señalarse el nexo fijado por los informantes entre el romance y el mundo escolar. La mayoría mencionó la situación de recreo, de juego extra-áulico, como el momento en que recibieron y transmitieron romances. Paralelamente hemos hallado informantes maestros que dijeron emplear los cantos aprendidos en su infancia para jugar con sus alumnos.

Romances y rimas infantiles transitan juntos, el mundo de los niños, y este fenómeno está conectado con otro rasgo que caracteriza nuestro *corpus*: la reducción de motivos narrativos. El romance convertido en canción infantil se fija, agrega estribillos, limita su vida en variantes. Los temas épicos castellanos y carolingios pierden interés y se conservan los de carácter novelesco. La nueva función del romance ha reducido los temas, ha acortado el desarrollo de los existentes, lentamente se opera en los textos una simplificación de las estructuras secuenciales y una amplificación paralela de elementos líricos, tales como repeticiones o estribillos. Para ejemplificar este proceso podemos mencionar los versos iniciales de una versión de "Mambrú":

Mambrú se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin,
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
A ja já, a ja já, no se cuándo vendrá. (V.1)

o del "Martirio de Santa Catalina":

En Galicia hay una niña, en Galicia hay una niña,
que Catalina se llama, sí, sí, que Catalina se llama. (VII.1.)

En estas versiones el recurso de la repetición cobra relieve frente al relato de las penurias de los protagonistas que quedan inconclusas o son finalizadas rápidamente.

6.2. Relación entre texto y música

No debemos olvidar la presencia de la música como un elemento constituyente del fenómeno de transmisión romancística. Habitualmente el romance se canta. A pesar de esta realidad, no es fácil para el encuestador lograr que el informante cante su versión, sobre todo en presencia del grabador; generalmente se avergüenza de su mala entonación y prefiere recitarla. En ese momento se produce un hecho destacable: hemos podido observar que en la mayoría de los casos la supresión del discurso musical inhibe el recuerdo del discurso lingüístico; cuando el informante, dudoso, accede a entonar su versión le resulta mucho más natural el recuerdo. Destacamos este hecho como una prueba más de la interacción constante en que viven letra y música en la poesía oral en tanto partes de un todo al que pertenecen y que muchas veces pasa inadvertido para los enfoques estrictamente literarios. La música opera como un recurso mnemotécnico más; la melodía que se repite generalmente cada dos versos largos ayuda al recuerdo del texto. Consideramos que este proceso en que código lingüístico y código musical aparecen entrelazados, corrobora la oralidad esencial de la transmisión del género, aunque a veces se hace difícil su documentación completa (Zumthor, 1989).

6.3. Alusiones de los informantes a la tradición escrita

En último termino diremos que esta recolección de romances estuvo teñida de constantes alusiones a la literatura escrita. En una oportunidad, una de nuestras más memoriosas informantes, la Sra. María Delia Quintana, de la ciudad de Dolores, después de una fructífera entrevista dijo que trataría de recordar más versiones en su casa; al día siguiente nos acercó cuatro carillas escritas a máquina con romances y rimas infantiles. Los romances estaban copiados en estrofas de cuatro versos octosilábicos, y algunas rimas infantiles iban seguidas por una nota que indicaba su posible procedencia escrita ("un libro de poesías que usábamos en la escuela").

Los informantes incorporaban a la transmisión de romances conceptos aprendidos en la etapa de instrucción escolarizada, que, aunque ubicada en

diferentes momentos de la vida de cada uno, gozaba de un prestigio tal que ejercía su influencia sobre las canciones orales. Siempre que era posible la información se completaba haciendo referencias a libros donde alguna vez habían leído las mismas canciones cantadas por madres y maestras. También, en varias oportunidades surgieron referencias a las versiones discográficas que circulan en el medio, como una fuente que puede complementar lo aprendido oralmente ("Yo sé esa canción distinta de como la canta el conjunto Pro Música de Rosario").

En Dolores, un anciano, comenzó a recitar los primeros versos de la "Aparición de la amada muerta", y se detuvo porque recordó que no lo sabía por tradición oral sino que lo había leído en *Flor nueva de romances viejos* (Menéndez Pidal, 1943).

Esta documentación nos habla claramente de los parámetros que rigen la cultura de los informantes: la letra escrita siempre es un elemento autorizado al que se puede hacer referencia. No así el bagaje oral que es subestimado y relegado al ámbito privado. Es difícil para las personas entrevistadas entender que en el tipo de relación establecida con los encuestadores, pueda tener interés lo íntimo, lo procedente del hogar. Los cantos fluyen, aunque no desprovistos de marcas de escritura sólo cuando se ha superado este malentendido, cuando el entrevistador ha logrado revalorizar el objeto ante los ojos del informante.

Los transmisores de romances de la Provincia de Buenos Aires se manifiestan conscientes del peso que el libro y la instrucción impartida por la escuela han tenido en su formación, ya que la cultura de transmisión escrita es el eje en el que se incorporan las canciones aprendidas por tradición oral. Si debiéramos hallar un rasgo que diferencie este *corpus* romancístico de los documentados en otras subtradiciones hispánicas, ese rasgo podría ser el grado de conexión entre oralidad y escritura, que hemos detectado a través de referencias contextuales.

7. Criterio de transcripción de los textos

Los tipos romancísticos que presentamos a continuación se ordenaron

alfabéticamente, a partir de un título propuesto por nosotros y que trata de conciliar las denominaciones internacionales con las que circulan en el área.

En cada romance se consigna la correspondencia con la clasificaciones propuestas por Diego Catalán (1982-84) (ej.: CGR 0178), Samuel Armistead (1978) (ej.: ARM J-4) y Díaz Roig (1990) (ej.: RTAM XI), a las que se agrega la correspondencia a nivel nacional con el *Romancero Tradicional Argentino*, incluido en la Parte Segunda de la tesis. Asimismo se incluyen la referencia a anteriores documentaciones en el área. Los textos están precedidos por una breve introducción en la que se exponen las características generales del tipo en el área estudiada.

Se transcriben todas las versiones halladas de cada tipo, aun las que evidencian estar incompletas. Los poemas se presentan en versos largos, y se consigna si fueron o no cantados, habiéndose efectuado la transcripción musical en todos los casos posibles.

En último término se agregan los datos del modelo de entrevista que aportaron elementos para la diferenciación del contexto de producción tales como lugar, fecha e informante. Mientras que las especificaciones de ocasión de aprendizaje, ocasión de transmisión y actualización se procesaron en el desarrollo de la presente introducción.

Debido a la constante interrelación genérica entre romances y rimas infantiles en el área estudiada, hemos decidido publicar en una sección complementaria una selección de las rimas infantiles más difundidas en la zona.

Presentamos a continuación la decodificación de los signos empleados en la transcripción de los poemas:

TRI: Título reconocido por el informante.

TPI: Título propuesto por el informante.

/~/: Variante propuesta por el informante.

.....: Texto incompleto.

8. A modo de conclusión sobre el trabajo de campo

Los investigadores de la literatura tradicional, a semejanza de lingüistas y antropólogos, están en estrecho contacto con los depositarios de su objeto de estudio. Cada día se hace más evidente que los productos culturales sólo existen en un contexto concreto al que el investigador debe acercarse y tratar de comprender. Entre los portadores de las formas literarias que, aunque mixtas, proceden del mundo oral, fluye naturalmente una estructura cultural. Todo "extraño" que acceda a este "lenguaje" debe decodificarlo, generando así, un proceso de metacultura que abre otro universo de relaciones (Lotman, 1979).

¿Cómo se acerca el investigador a los poemas tradicionales? ¿Cómo es considerado por los portadores de una tradición? ¿Existe actualmente alguna posibilidad de contacto entre unos y otros, o cada cual se mueve en esferas independientes? ¿Pueden volver los esfuerzos de interpretación sobre los objetos y modificarlos?

Los transmisores de romances de la Pcia. de Buenos Aires, al igual que otras áreas del mundo panhispanico, difieren mucho de sus antepasados de décadas anteriores. Son en su mayoría personas alfabetizadas; en ellos el libro, la letra escrita, tienen un fuerte peso institucional en convivencia con las tradiciones orales que han recibido en la intimidad familiar, junto al repiqueteo constante de la información impartida por los medios de comunicación masiva.

El romance forma parte de un bagaje cultural cada vez más complejo, y es en la interrelación de las distintas influencias que halla su camino de perduración. Los transmisores de romances ya no pertenecen a comunidades rurales, aisladas, ágrafas, desconectadas del ámbito de irradiación de la cultura urbana. Los *mass media* integran su vida cotidiana. A través de ellos, los informantes comprenden la tarea del recolector (inclusive a veces la han visto anunciada en un programa de TV o radio), se reconocen a sí mismos como portadores de una tradición que resulta ser un importante objeto de estudio y en ese sentido tratan de colaborar con los especialistas, representantes de una cultura institucional compartida, en cierta mediada, por todos.

En este marco de constantes interrelaciones no parece extraño que se opere un proceso de indiferenciación genérica. El término romance está desprovisto de significado en la Pcia. de Buenos Aires, y también en el resto de América, fue reemplazado por una constelación de vocablos que lo designan, circulando superpuestos, como historia, verso, corrido, canción.

Quizás sea canción, y especialmente canción infantil, la denominación más difundida para estos poemas en el área que nos ocupa. La relación con el cancionero infantil determina lo que hemos llamado infantilización del género, y este concepto nos lleva inmediatamente a detectar la presencia de versiones *vulgata* en las que se ha producido una progresiva reducción de motivos narrativos.

Consideramos que éste es el estado de la tradición romancística en el área estudiada. Si tuviéramos que calificar nuestras documentaciones, seguramente no las ubicaríamos entre los aportes más significativos de la recolección llevada a cabo en la tradición oral moderna, pero sí consideramos que estos textos, tal como viven hoy en Buenos Aires, pueden ofrecer elementos de interés para ser confrontados con otras subtradiciones del mundo hispánico.

Resta extender la búsqueda de romances a otras regiones del país, zonas alejadas de los centros urbanos, comunidades del litoral o de la cordillera, pueblos en los que la realidad socio-cultural tiene otros matices, y cuyo estudio nos permita ampliar o modificar lo expuesto hasta ahora. La tarea es ardua, excede las posibilidades de un grupo de las características del nuestro, reducido y además principiante. La plena conciencia de las limitaciones no nos hará flaquear el impulso, sino que operará como aliciente para futuras indagaciones en la tradición oral argentina.

II. ROMANCES DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES RECOGIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO

1. APARICION DE LA AMADA MUERTA (i) CGR 0168 ARM J-2 RTAM II, III RTA 1

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 60, 1 versión (se ha perdido el folio correspondiente).

Se han recogido versiones fragmentarias de este romance cuyas primeras documentaciones datan de la segunda mitad del siglo XV (Chicote, 1986). El motivo central del romance antiguo ("Romance del palmero"), la noticia de la muerte de la amada y su aparición, se transfiere a personajes históricos del siglo XIX, el rey Alfonso XII y su esposa Mercedes, debido a la presencia de un eje fabulístico común que permite la asimilación producida.

Actualmente, el romance aparece en esta zona integrado al repertorio infantil, con un desarrollo secuencial muy deteriorado. Hemos hallado referencias a la dramatización del poema explicado como un juego de niños en el que se lleva en brazos a una niña representando a la reina muerta, mientras los restantes cantan.

No se registran entre las versiones documentadas variantes de importancia, pero hay pequeñas modificaciones que podemos interpretar como índices de los mecanismos propios de la memoria oral. En este sentido, las versiones I.2 y I.3 fueron dictadas por la misma persona en distintas ocasiones; en la primera oportunidad la informante dijo no recordar cómo continuaba el romance, en la segunda recordó un verso más y reemplazó una palabra del segundo hemistiquio del segundo verso: "que ayer **noche** no la vi" por "que ayer **tarde** no la vi". La informante no fue consciente de la modificación operada en los significantes, porque ésta no afectó al nivel del significado del sintagma; en este contexto no produce ninguna alteración el hecho de que la búsqueda se hubiera efectuado a

la tarde o a la noche, por lo tanto las palabras se pueden alternar (Ong, 1987: 62-71).

I.1 Romance de la reina Mercedes (TPI)

1 -¿Dónde vas Alfonso XII? ¿dónde vas triste de ti?
-Voy en busca de Mercedes que ayer tarde la perdí.
-Merceditas ya se ha muerto muerta está que yo la vi,
la llevaban cuatro duques por las calles de Madrid.
.....

Lupe Montero

Magdalena, 09-04-88.

La informante explicó cómo este romance se dramatizaba: juego de niños en el que se llevaba a una niña, representando a la niña muerta.

I.2.

1 -¿Dónde vas Alfonso XII? ¿dónde vas triste de ti?
-Voy en busca de Mercedes que ayer noche no la vi.
.....

I.3.

1 -¿Dónde vas Alfonso XII? ¿dónde vas triste de ti?
-Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
-Si Mercedes ya está muerta la pasaron por aquí.
.....

Susana Cabrera de Pirali

Dolores, primera versión: 25-02-89, segunda versión 29-03-89.

I.4.

- 1 -¿Dónde vas Alfonso XII? ¿dónde vas triste de ti?
-Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
-Cuatro duques/~cruces/la llevaban por las calles de Madrid.

.....

Emilia Fojaca

Madariaga, 02-04-89.

Cantado.

2. ESCOGIENDO NOVIA (é)

CGR 0224 ARM S-15 RTAM XVII RTA 22

Romance antiguo que perdura como juego infantil en España y América. Documentado por Menéndez Pidal en Buenos Aires a principios de siglo (Menéndez Pidal 1938: 39-40), continúa su camino tradicional en forma de dramatizaciones en las que un niño representa al pretendiente, una niña a la madre y un grupo de niñas a las posibles novias.

En la zona estudiada tiene difusión una versión abreviada en la que podemos observar la reducción de motivos y secuencias narrativas. También el *incipit* "A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez", revela elementos líricos relacionados con la canción infantil.

II.1

- 1 -A lo de oro, hilo de plata, ¿cuántas hijas tiene usted?
-Si las tengo o no las tengo yo la he de mantener
con el pan que Dios me ha dado comen ellas y yo también.

- 5 -Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
 a contárselo a la reina y al hijo del rey también.
 -Vuelva, vuelva, pastorcillo, no me sea tan descortés,
 de las tres hijas que tengo la mejor se la daré.

J=104

A lo de oro, hilo de plata, ¿cuán- tas hi- jas tie- neus - ted?

Susana Cabrera de Pirali
 Dolores, 25-02-89.

II.2

- 1 -A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez,
 que me ha dicho una señora, qué bellas hijas tenéis.
 -Si las tengo o no las tengo, yo las he de mantener,
 con el pan que Dios me ha dado ellas comen y yo también.
-

J=88

A lo de oro, hilo de plata, que ju - gan-doal a - je - drez,

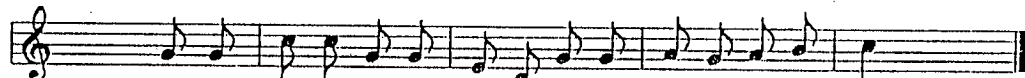
Dora Suárez de Parente

Dolores, 24-02-89.

II.3

- 1 -A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez,
que me ha dicho una señora qué lindas hijas tenés.
-Si las tengo o no las tengo yo las he de mantener,
con el pan que Dios me ha dado comen ellas y yo también.
- 5 -Pues me voy muy enojada a los palacios del rey,
a contárselo a la reina y al hijo del rey también.
-

$\text{♩} = 116$



A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez,

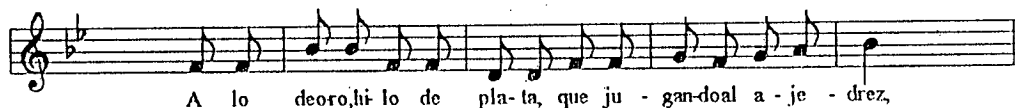
S. Vacca de Lamachia

Dolores, 24-02-89.

II.4

- 1 -A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez,
que me ha dicho una señora qué lindas hijas tenés.
-Si las tengo o no las tengo, yo las he de mantener,
con el pan que Dios me ha dado ellas comen y yo también.
-

J=104



Matilde Martínez
Dolores, 24-02-89.

3. *LA PASTORA (i-o)* ARM X-22

Documentación del tipo en Argentina: existen cuatro versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913: 33); Carrizo (1937 I: 394); Moya (1941 II: 247-249).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2 v.); Tucumán (1 v.); Santa Fe (1 v.).

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 207, 1 versión.

El romancillo infantil "La pastora", no fue incluido en el *Romancero Tradicional Argentino*, por que su configuración discursiva no corresponde a la estudiada para el romancero hispánico. El hecho de que el tipo, aparentemente moderno, tenga mediana difusión en nuestro país, ya que hemos rastreado cuatro versiones publicadas y otras diez inéditas, una de las cuales procede de Dolores, me ha decidido a incluirlo en este Apéndice, debido a su vitalidad en el área. El

romance tampoco se incluye en el *RTAM*, a pesar de que Moya (1941 II: 248-49), cita versiones de Argentina y México y Cruz Sáenz (1986) documenta 13 versiones en Costa Rica.

Transcribimos a continuación la versión inédita de Dolores (1921. Encuesta Nacional de Folklore; Legajo N° 207):

- 1 Un día una pastora, lará, lará, larito,
un día una pastora, hacía un quesito.
Con leche de su cabra, lará, lará, larito,
con leche de su cabra, hacía el quesito.
- 5 El gato la miraba, lará, lará, larito,
el gato la miraba, con ojos golositos.
La pastora enojada, lará, lará, larito,
la pastora enojada, mató a su gatito.
Se fue a confesar, lará, lará, larito,
- 10 se fue a confesar, la muerte del gatito.
De penitencia tuvo, lará, lará, larito,
de penitencia tuvo, que darle un besito.
El beso se lo dio, lará, lará, larito,
el beso se lo dio, la canción se acabó.

III.1. Había una pastora (TPI)

- 1 Había una pastora, lará, lará, larito,
había una pastora, cuidando su rebañito,
cuidando su rebañito.
Y mientras lo cuidaba, lará, lará, larito,
y mientras lo cuidaba, fabricaba su quesito,
fabricaba su quesito.
- 5 El gatito la miraba, lará, lará, larito,
el gatito la miraba, con ojos golositos,

con ojos golositos.
La pastora le decía, lará, lará, larito,
la pastora le decía -no comas el quesito,
no comas el quesito.

María Delia Quintana de Ulke
Dolores, 23-02-89.

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

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión; Legajo N° 207, 1 versión.

El romance de "Las señas del Esposo" es el tipo más difundido en la tradición argentina. Ampliamente documentado en la zona recorrida, circula en una versión *vulgata* que no ofrece variantes importantes.

En todas las versiones documentadas se mantiene el motivo central del poema: el reencuentro de los esposos separados por la guerra, las pruebas de fidelidad y el reconocimiento final. La versión IV.3 es la que registra más variantes en relación con el resto de los textos (presencia del "cuartel" y del "teniente coronel"); ello se debe a que la informante es una española que llegó recientemente a Buenos Aires, trayendo su romance de Galicia.

Los informantes adultos señalaron que cantaban este romance en su infancia como un juego de palmas que se desarrollaba entre niñas, y los informantes niños y adolescentes indicaron la misma modalidad en el presente.

IV.1.

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de las aguas al caer.
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.
-Deténgase usted, soldado, una pregunta le voy a hacer:
- 5 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
-Yo no he visto a su marido ni siquiera sé quién es.
-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
y en la punta de la espada lleva escrito San Andrés.
-Ahora sí que lo recuerdo su marido muerto es,
10 y me ha dejado dicho que me case con usted.
-Eso sí que no lo hago eso sí que no lo haré,
he esperado siete años y otros siete esperaré.
Y al cabo de siete años al convento yo me iré,
y a mis dos hijos varones a la patria entregaré,
15 y a mis dos hijas mujeres conmigo llevaré.
-Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez,
que estás hablando con tu marido y no lo supiste reconocer.

$\text{♩} = 152$

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - da bajo un lau - rel,
mi - ran - do la fres - cu - ra de las a - guas al ca - er.

Ana Inés Alvarez García
Magdalena, 10-06-89

IV.2. Romance de la Catalina (TPI)

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de las aguas al caer.
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.
-Deténgase mi soldado que una pregunta le quiero hacer:
- 5 ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quien es.
-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
y en la punta de la espada lleva escrito San Andrés.
-Por la seña que me ha dado su marido muerto es
- 10 y me ha dejado dicho que me case con usted.
-Eso sí que no lo hago, eso sí que lo haré,
siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
y si a los catorce no vuelve a un convento yo me iré,
a mis dos hijos varones a la patria lograré,
- 15 y a mis dos hijas mujeres conmigo llevaré.
-Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez,
que estás hablando con tu marido, que no has podido reconocer
que estás hablando con tu marido, que no has podido reconocer.

Bárbara Montero

Magdalena, 09-04-88.

Cantado.

IV.3. Romance de Isabelita (TPI)

- 1 Estaba la Isabelita en la puerta del cuartel,
esperando que llegara el teniente coronel.
Llegó y le dijo: -¿por quién espera usted?
-Espero por mi marido que es teniente coronel.
- 5 -Si no me da otra seña no lo puedo conocer.
-Mi marido es alto y rubio, alto y rubio como usted,

en la punta de la espada lleva las señas del rey,
y en el casco del sombrero el retrato de Isabel.

-Ese hombre que usted dice lo mataron hace un mes,

10 lo mataron siete moros en el campo aragonés.

.....

-Siete años he esperado y otros siete esperaré,
si no viene a los catorce monjita me meteré,
y a las dos hijas que tengo monjitas las meteré.

Lupe Montero

Magdalena, 09-04-88.

IV.4. Romance de Catalinita (TPI)

1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de las aguas al caer.

De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.

-Deténgase, buen soldado, una pregunta le voy a hacer:

5 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?

-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién /~cómo/ es.

-Mi marido es alto y rubio tan buen mozo/~más o menos /como usted,
y en la punta de la espada/~del sombrero/ lleva escrito San Andrés.

-Por los datos que me ha dado su marido muerto está/~es~fue/,

10 y me ha dejado dicho /~recomendado/ que me case con usted.

-Eso si que no lo haría, eso sí que no lo haré,

he esperado siete años y otros siete esperaré,

cuando lleguen los catorce en un convento me pondré,

y a mis dos hijos varones a la patria entregaré,

y a mis dos hijas mujeres conmigo /~al convento/ las llevaré.

-Calla, calla, Catalina, calla, calla de una vez,

hablando con tu marido y no lo sabes reconocer,

hablando con tu marido y no lo sabes reconocer.

María Fernanda Ciappesoni, Carolina Lavaggi, María Fernanda Darriba, Roxana Monte de Oca y María Julieta Pereyra

Magdalena, 09-04-88.

Cantado.

IV.5. Romance de la Catalina (TPI)

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de la aguas al correr.
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.
-Deténgase, buen soldado, que una pregunta le voy a hacer:
5 ¿No ha visto usted a mi marido que en la guerra ya se fue?
Es alto, rubio,.... y muy parecido a usted.
-Por los datos que me ha dado yo he visto a su marido
/~su marido muerto está/
y me ha dejado dicho que me case con usted.
-Eso sí que no lo hago eso sí que no lo haré,
10 he esperado siete años y otros siete esperaré,
si no vuelve a los catorce a un convento yo me iré,
a mis dos hijas mujeres conmigo las llevaré,
y a mis dos hijos varones a la patria entregaré.
-Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez
15 estás hablando con su marido y no supiste reconocer.

María del Carmen Videla

Magdalena, 20-02-88.

Cantado.

IV.6. Estaba la Catalina (TPI)

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de las aguas al correr.
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.
-Deténgase, buen soldado, que un pregunta le quiero hacer:
5 ¿Usted ha visto a mi marido, en la guerra alguna vez?
-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién es.
-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
y en ala del sombrero lleva escrito San Andrés.
-Por los datos que me ha dado su marido muerto es,
10 y me ha dejado dicho, que me case con usted.
-Eso sí que no lo hago, eso sí que no lo haré,
siete años he esperado y otros siete esperaré,
si a los siete él no vuelve a un convento yo me iré,
y a mis tres hijas mujeres, conmigo las llevaré,
y a mis tres hijos varones a la patria entregaré.
-Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez,
que estás hablando con tu marido que no supiste reconocer.
Y así termina la historia de esta infeliz mujer,
que hablando con su marido no lo supo reconocer.

$\text{♩} = 168$

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - da bajo un la - rel,
mi - ran - do la fres - cu - ra de las a - guas al co - rrer.

Bernardita Alén

Dolores, 24-02-89.

IV.7. Estaba la Catalina (TPI)

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando cómo pasaban las aguas de San Miguel.
De pronto vino un soldado y lo hizo detener,
-Deténgase mi soldado, que una pregunta le voy a hacer:
5 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
-Yo no he visto a su marido, ni tampoco sé quién es.
-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
y en la punta del sombrero lleva escrito mi coronel.
-Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez,
10 que estás hablando con tu marido y no lo supiste reconocer.

J=160



Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - da bajo un lau - rel,
mi - ran - do cómo pa - sa - ban las a - guas de San Mi - guel.

Liliana

Dolores, 30-03-89.

IV.8.

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
con los pies en la frescura viendo las aguas correr.
En eso pasó un soldado que ella quiso conocer,
-Deténgase buen soldado, que una pregunta le haré,
5 si no ha visto usted a mi marido alto, rubio, aragonés,
en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés.

.....

J = 100

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - da ba - joun lau - rel,
con los pies en la fres - cu - ra vien - do las a - guas co - rrer.

IV.9.

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
con los pies en la frescura viendo las aguas correr.
En eso pasó un soldado que ella quiso conocer,
Deténgase buen soldado, que una pregunta le haré,
5 si no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
-No señora, no lo he visto ni tampoco sé quién es.
-Mi marido es un buen mozo alto, rubio, aragonés,
que en la punta.....

Nota: la melodía coincide con la anterior.

María Delia Quintana de Ulke

Dolores, primera versión 23-02-89, segunda versión 29-03-89.

IV.10.

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
mirando la frescura de las aguas al caer.
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener,
-Deténgase soldado, una pregunta le voy a hacer:
- 5 ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién es.
-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
que tiene un gorro blanco escrito en inglés.
-Ah sí sí, ya lo conozco, y en la guerra muerto es,
- 10 y ha dejado en una carta que me case con usted.
-Eso sí que no lo haría, eso sí que no lo haré,
siete años he esperado y otros siete esperaré,
a mis dos hijos varones a la guerra mandaré,
y a mis dos hijas mujeres al convento llevaré.
- 15 -Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez,
que estás hablando con tu marido que no has sabido reconocer.

$\text{♩} = 152$

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - da bajo un laurel,

mi - ran - do la fres - cu - ra de las a - guas al ca - er.

Graciela

Madariaga, 31-03-89.

IV.11.

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,
tomando la frescura de las aguas al caer.
De pronto paso un soldado y lo quiso detener,
-Deténgase usted soldado que una pregunta le voy a hacer:
- 5 ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
y en la punta del sombrero lleva escrito San Andrés.
-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién es,
pero me ha dado un mensaje que me case con usted.
- 10 -Eso sí que no lo haría eso sí que no lo haré,
he esperado siete años y otros siete esperaré,
si no viene a los catorce a un convento yo me iré,
y a mis dos hijas mujeres a un convento yo me iré,
y a mis dos hijos varones a la patria entregaré.
- 15 -Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez
que estás hablando con tu marido y no lo has sabido reconocer.

Laura y Cecilia Luján

Madariaga, 01-04-89.

Cantado.

5. MAMBRU (á)

CGR 0178 ARM X-19 RTAM XXI RTA 26

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión.

A pesar de su origen francés el poema de "Mambrú" tiene gran difusión en el mundo hispánico. 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: "Chiribín, chiribín, chin, chin", "¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!".

V.1.

- 1 Mambrú se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin,
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá,
a ja já, a ja já, no sé cuando vendrá.
Vendrá para la Pascua o para Trinidad.*
La trinidad se acaba Mambrú no vuelve más.*
Mambrú ha muerto en guerra, lo llevan a enterrar*
5 Con cuatro oficiales y un cura sacristán.*
Arriba de su tumba un pajarito va.*
Cantando el pío pío el pío pío pa.*

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Clotilde Urzagaste

Magdalena, 10-06-89.

V.2.

- 1 Mambrú se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin,

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá,
a ja já, a ja já, no sé cuando vendrá.

Vendrá para la Pascua, o para Navidad.*
La Navidad se pasa y Mambrú no vuelve más.*

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Eve Videla
Magdalena, 20-02-88.
Cantado.

V.3,

1. Mambrú se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin,
Mambrú se fue a la guerra y no sé cuando vendrá,
a ja já, a ja já, no sé cuando vendrá.

Vendrá para la Pascua o para Navidad.*
..... Mambrú no vuelve más.*
Mambrú se ha muerto en guerra y no vuelve nunca más.*

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Mercedes Videla
Magdalena, 10-04-88.

V.4.

1 Mambrú se fue a la guerra, chiribín, chiribín, chin chin,
Mambrú se fue a la guerra, y no sé cuando vendrá,
a ja já, a ja já.

Vendrá para la Pascua, qué dolor, qué dolor, qué pena,
 vendrá para la Pascua, o para Trinidad,
 a ja já, a ja já.
 La Trinidad se pasa, qué dolor, qué dolor, qué pena,
 la Trinidad se pasa, y Mambrú no vuelve más,
 a ja já, a ja já,
 Mambrú no vuelve más.

Dora Suárez de Parente

Dolores, 24-02-89.

Cantado.

V.5.

1 Mambrú se fue a la guerra, chiribín, chiribín, chin, chin,
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá,
 a ja já, a ja já, no sé cuando vendrá.
 Vendrá para la Pascua o para Trinidad.*
 La Trinidad se pasa, Mambrú no vuelve más.*
 Mambrú se ha muerto en guerra y lo llevan a enterrar.*

$\text{♩} = 116$

Mam - brú se fue a la gue - rra, chi - ri - bín, chi - ri bín, chin, chin,

Mam - brú se fue a la gue - rra, no sé cuan - do ven - drá,

a ja já, a ja já, no sé cuan - do ven - drá.

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Hilda Moya

Dolores, 25-02-89.

6. MARINERO TENTADO POR EL DEMONIO (e-o; a-a)

CGR 0180 ARM U-3 RTAM XXII RTA 28

Este romance circula completo en la zona estudiada. Cuatro de las cinco versiones documentadas incluyen 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.

No se registran variantes de importancia entre una y otra versión. Podríamos señalar únicamente las vacilaciones del segundo verso:

"el barco era de plata, los mástiles de acero";

"el barco era de oro, y las esquinas de acero";

"el barco era de oro, con las orillas de acero";

"el barco era de plata y los timones de acero";

"el barco era de oro, las quillas /~los remos/ eran de acero".

Consideramos que las variantes se producen debido a la escasa funcionalidad de las diferentes partes del barco en el desarrollo de la intriga y al desconocimiento en algunos casos del vocabulario específico que es reemplazado por "esquinas" u "orillas".

VI.1.

1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,
el barco era de plata, los mástiles de acero.

En una noche de luna, cayó un marinero al agua,
se le presentó el demonio diciéndole estas palabras:

5 -¿Qué me darás marinero, si yo te saco del agua?

-Yo te daré mi navío, cargado de oro y de plata.

- Yo no quiero tu navío, cargado de oro y de plata,
yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma.

-El alma la entrego a Dios y el cuerpo al agua salada,
10 y el corazón que me queda a la virgen soberana.

♩ = 100



En - tre San Juan y San Pe - dro hi - cie - ron un bar - co nue - vo,
el bar - co e - ra de pla - ta, los más - ti - les den - ce - ro.

María Delia Quintana de Ulke

Dolores, 23-02-89.

VI.2.

1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,
el barco era de oro, y las esquinas de acero.

Una noche muy oscura, cayó un marinero al agua,
se le presentó el demonio diciéndole estas palabras.

5 -¿Qué me darás marinero si yo te salvo del agua?

-Te daré todos mis novillos, cargados de oro y de plata.

-Yo no quiero tus novillos ni tu oro ni tu plata,
yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma.

-El alma se la entrego a Dios y el cuerpo a agua salada,
y el corazón que me queda a la virgen soberana.

$\text{♩} = 108$

En - tre San Juan y San Pe - dro hi - cie - ron un bar - co nue - vo,
el bar - co e - ra de o - ro, y las es - qui - nas de a - ce - ro.

Rosa de Pirali

Magdalena, 30-03-89.

VI.3. Entre San Juan y San Pedro (TRI)

1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,
el barco era de oro, con las orillas de acero.

Una noche muy serena, cayó el marinero al agua,
se le presentó el demonio diciéndole estas palabras:

5 -Si yo te saco del agua, ¿qué me darás marinero?

-Te doy todo mi navío, cargado de oro y de plata.

-Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata,

yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma,

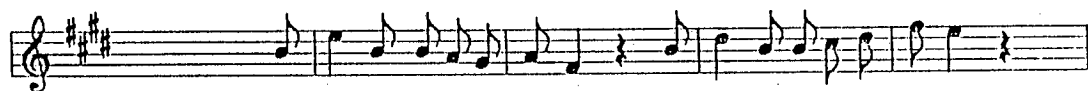
-El alma la entrego a Dios y el cuerpo al agua salada,

10 y mi mujer y mis hijos a la virgen soberana.

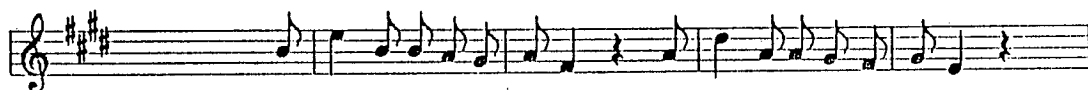
María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-02-89.

$\text{♩} = 72$



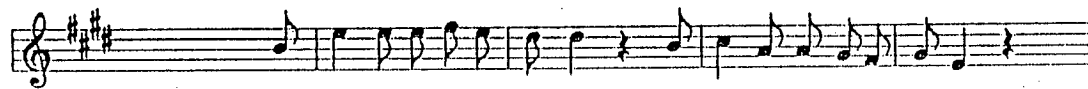
En tre San Juan y San Pe-dro hi-cie-ron un bar-co nue-vo,



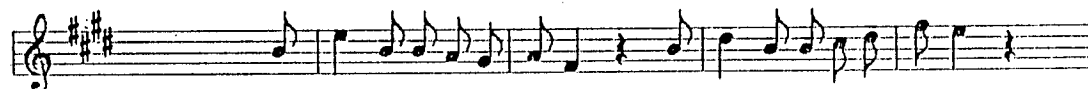
el bar-co e-ra de o-ro, con las o-ri-llas dea-ce-ro.



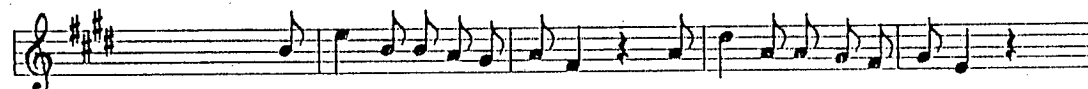
U na no-cho muy se-re-na, en-yóel ma-ri-ne-ronl a-gua,



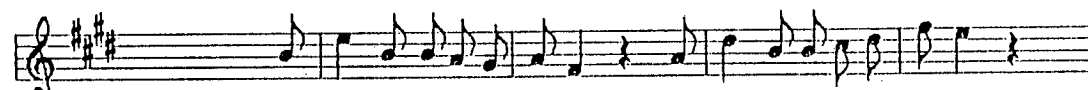
se le pre-sen-tóel de mo-nio di-cién-do-lees-tas pa-la-bras:



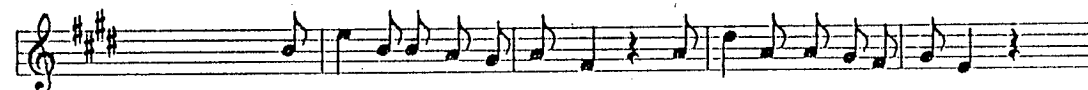
Si yo te sa-co del a-gua ¿qué me da-rás ma-ri-ne-ro?



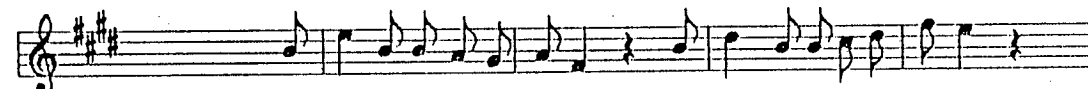
Te doy to-do mi na-ví-o, car-ga-do deo-roy de pla-ta.



Yo no quie-ro tu na-ví-o, ni tu o-ro ni tu pla-ta,



yo quie-ro que cuan-do nue-ras, a mí meen-tre-guesel al-na,



el al-maen-tre-goa Dios yel cuer-poa-gua sa-la-da,



y mi mu-jer y mis hi-jos a la vir-gen so-be-rana.

VI.4.

- 1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,
el barco era de plata, y los timos de acero.
Una noche muy oscura, cayó un marinero al agua,
-¿Qué me darás marinero, si yo te saco del agua?
- 5 -Yo te daré mi navío, cargado de oro y de plata.
-Yo no quiero tu navío ni tu oro ni tu plata,
yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma.
-El alma la entrego a Dios y el cuerpo a agua salada
y el corazón que me queda a la virgen soberana.

Marta de Luján
Madariaga, 01-04-89.

VI.5.

- 1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,
el barco era de oro, las quillas/~los remos/eran de acero.
.....

María Fernanda Ciappesoni, Carolina Lavaggi, María Fernanda Darriba, Roxana
Montes de Oca, María Julieta Pereyra
Magdalena, 09-04-88.

7. MARTIRIO DE SANTA CATALINA (a-a) CGR 0126 ARM U-9 RTAM X RTA 34

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión; Moya
(1941), 1 versión.

También perteneciente al mundo de la infancia, este romance está muy difundido en las distintas tradiciones hispánicas. Las versiones documentadas en el área llevan la marca del proceso de infantilización que se está operando, evidenciado en las constantes repeticiones y la presencia de estribillos.

VII.1.

- 1 En Galicia hay una niña, en Galicia hay una niña,
que Catalina se llama, sí, sí, que Catalina se llama.
Todos los días de fiesta, todos los días de fiesta,
su padre la castigaba, sí, sí, su padre la castigaba.
- 5 Mandó hacer una rueda, mandó hacer una rueda,
de cuchillos y navajas, sí, sí, de cuchillos y navajas.
La rueda ya estaba hecha, la rueda ya estaba hecha,
y Catalina lloraba, sí, sí, y Catalina lloraba.
Su padre era un perro moro, su padre era un perro moro,
- 10 su madre una renegada, sí, sí, su madre una renegada.
-Sube, sube, Catalina, sube, sube, Catalina,
que el rey del cielo te llama, sí, sí, que el rey del cielo
te llama.

J=84

En Ga-li-ci-ni-y u-na ni-fi-a, en Ga-li-ci-ni-y u-na ni-fi-a,
que Ca-ta-li-na se lla-ma, sí, sí, que Ca-ta-li-na se lla-ma.

Cuqui Facio
Dolores, 23-02-89.

VII.2.

1 En Galicia hay una niña, que le llaman Catalina,
que le llaman Catalina, sí, sí, que le llaman Catalina.

J=54

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as *J=54*. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

En Ga-lí-cia hay u-na ni - ña, que le lla-man Ca-ta - li - na,
que le lla-man Ca-ta - li - na, sí, sí, que le lla-man Ca-ta - li - na.

Dora Suárez de Parente
Dolores, 24-02-89.

8. MUERTE DEL GRAL. PRIM (i)
CGR 0154 RTAM, XXV

No hemos hallado en las colecciones de romances argentinas referencias a este romance. Díaz Roig (1990: 211) indica la escasa difusión del tipo en América

(seis versiones americanas procedentes de dos países, México y Cuba) y lo limita al acervo infantil. El motivo central, la muerte de Prim, procede de un hecho histórico del siglo XIX.

VIII.1.

1 En la calle del Turco lo mataron al general Prim,
sentadito en su coche, rodeado por la guardia civil.

.....

César Vilgré Lamadrid
Dolores, 24-02-89.

VIII.2.

1 En la calle del Turco le mataron a Prim,
sentadito en un coche, con la guardia civil.

.....

Salvador Fojaca
Madariaga, 02-04-89.

9. *¿POR QUE NO CANTAIS, LA BELLA? (A LO DIVINO) / LA BUSQUEDA DE LA VIRGEN (e-a; o-o)*

CGR 0098 ARM J-4 RTAM XXVII RTA 6

Este romance religioso está construido a partir del motivo inicial del romance "¿Por qué no cantáis, la bella?", la dama que se peina convertida en la

Virgen María. En la zona recorrida hemos hallado sólo *incipits* del romance y una versión en la que dicho motivo aparece integrado a una canción perteneciente al ritual católico.

IX.1.

1 La virgen se está peinando con peineta de oro,
el niño está llorando

$\text{♩} = 63$

La vir - genseñ tá pei - nan - - do con pei - ne - ta de o - - ro,
el ni - ño es - tá llo - ran - - do.

María del Pilar Alvarez García
Magdalena, 10-07-89.

IX.2. Pero mira cómo beben (TPI)

1 -Pero mira cómo beben los peces en el río,
pero mira cómo beben al ver al Dios nacido.
Beben y beben y vuelven a beber,
los peces en el río, por ver a Dios nacer.
5 La virgen se está peinando, entre cortina y cortina,
los cabellos son de oro y el peine de plata fina.

-Pero mira cómo beben los peces en el río,
pero mira cómo beben al ver al Dios nacido,
beben y beben y vuelven a beber,
10 los peces en el río, por ver al Dios nacer.
La virgen se está lavando, con un trapito y jabón,
.....

Ana Inés Alvarez García y María del Pilar Alvarez García
Magdalena, 10-06-89.
Cantado.

IX.3.

1 La virgen se está peinando debajo de la alameda,
.....

Carlos Prado
Magdalena, 18-02-88.

IX.4.

1 La virgen se está peinando con su peinecito de oro,
.....

María del Carmen Videla
Magdalena, 20-02-88.

IX.5.

1 La virgen se está peinando en un espejo de oro,
.....

María Inés Ruiz de Fernández
Dolores, 24-02-89.

10. SEÑOR DON GATO (a-o)
CGR 0144 ARM W-1 RTAM XIII RTA 15

Documentaciones anteriores en la zona:

1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 45, 1 versión.

Este romance pertenece al repertorio infantil. Su tono es cómico e incluye detalles de las andanzas del gato que terminan con su muerte y entierro. Cabe destacar la presencia de repeticiones y estribillos, ya señalada en otros textos.

X.1. Romance del señor Don Gato

- 1 Estaba el señor Don Gato, estaba el señor Don Gato,
en silla de oro sentado, miau, miau, mirrimiau,
en silla de oro sentado,
calzando medias de seda y zapatito dorado.*
Cuando llegó la noticia que había de ser casado,*
con una gatita parda, hija de un gato romano.*
- 5 El gato con 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.*
Lo llevaron a enterrar al pobrecito Don Gato.*
- 10 Sobre la cajita iban siete ratones bailando,*
al ver que se había muerto aquel enemigo malo.*

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

María Delia Quintana de Ulke
Dolores, 23-02-89.

X.2.

- 1 Estaba el gato Paquito con su gata Dorotea,
charlando lo más tranquilo sentado en la chimenea,
al gato le dio la risa se cayó de arriba abajo,
se rompió veinte costillas y se hizo mil pedazos.

María Inés Ruiz de Fernández
Dolores, 24-02-89.

LISTA DE INFORMANTES

Partido de Magdalena:

Alvarez García, Ana Inés. 17 años, argentina, estudiante secundario. Versiones: IV.1, IX.2.

Alvarez García, María del Pilar. 12 años, argentina, estudiante primario. Versiones: IX.1, IX.2.

Ciappesoni María Fernanda. c.20 años, argentina, estudiante terciario. Versiones: IV.4; VI.5.

Darriba, María Fernanda. c.20 años, argentina, estudiante terciario. Versiones: IV.4; VI.5.

Lavaggi, Carolina. c.20 años, argentina, estudiante terciario. Versiones: IV.4; VII.5.

Montero, Bárbara. 17 años, argentina, estudiante secundario. Versiones: IV.2.

Montero, Lupe. c.35 años; española, empleada, instrucción primaria. Versiones: I.1; IV.3.

Montes De Oca, Roxana. c.20 años, argentina, estudiante terciario. Versiones: IV.4; VI.5.

Pereyra, María Julieta. c.20 años, argentina, estudiante terciario.

Versiones: IV.4, VI.5.

Prado, Carlos. 53 años, argentino, empleado, instrucción primaria. Versiones: IX.3.

Urzagaste, Clotilde. c.25 años, argentina, instrucción secundaria, ama de casa. Versiones: V.1.

Videla, Eve. c.60 años, argentina, ama de casa, instrucción primaria. Versiones: V.2.

Videla, María del Carmen. c.55 años, argentina, ama de casa, instrucción primaria. Versiones: IV.5; IX.4.

Videla, Mercedes. 27 años, argentina, maestra. Versiones: V.3.

Total: 14 informantes, 23 versiones.

Partido de Dolores:

Alén, Bernardita. 8 años, argentina, estudiante primario. Versiones: IV.6.

Cabrera De Pirali, Susana. c.45 años, argentina, maestra. Versiones: I.2; I.3; II.1.

Facio, Cuqui. c.50 años, argentina-chilena, ama de casa, instrucción secundaria. Versiones: VII.1.

Martínez, Matilde. 84 años, argentina, instrucción primaria. versiones: II.4.

Moya, Hilda. 55 años, argentina, comerciante, instrucción secundaria. Versiones: V.5.
N., Liliana. c.25 años, argentina, maestra. Versiones: IV.7.
Pirali, Rosa de. 70 años, argentina, modista, instrucción primaria. Versiones: VI.2.
Quintana de Ulke, María Delia. c.45 años, argentina, ama de casa, instrucción secundaria.
Versiones: III.1; IV.8; IV.9; VI.1; X.1.
Ruiz De Fernández, María Inés. 47 años, argentina, auxiliar de un colegio, instrucción
primaria. Versiones: VI.3; IX.5; X.2.
Suárez De Parente, Dora. c.70 años, argentina, jubilada, instrucción primaria. Versiones:
II.2; V.4, VII.2.
Vacca De Lamacchia, S. c.65 años, argentina, instrucción secundaria, ama de casa.
Versiones: II.3.
Vilgré Lamadrid, César. c.75 años, argentino, profesor terciario. Versiones: VIII.1.

Total: 12 informantes, 22 versiones.

Partido de General Madariaga:

Fojaca, Emilia. 79 años, española, jubilada, instrucción primaria. Versiones: I.4.
Fojaca, Salvador. 79 años, español, jubilado, instrucción primaria. Versiones: VIII.2.
Luján, Cecilia. 13 años, argentina, estudiante primario. Versiones: IV.11.
Luján, Laura. 10 años, argentina estudiante primario. Versiones: IV.11.
Luján, Marta de. c.50 años, argentina, cocinera, instrucción primaria. Versiones: VI.4.
N., Graciela. 20 años, argentina, empleada doméstica, instrucción primaria. Versiones:
IX.10.

Total: 6 informantes, 5 versiones.

III. RIMAS INFANTILES

1. Arre caballito

I Arre caballito, vamos para Belén,
que ha nacido un niño, rubio como miel.
Arre caballito, vamos a Belén,
que mañana es fiesta, y el otro también.

J=120

The musical score is written on four staves in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as *J=120*. The lyrics are written below the notes. The first line of music includes a dynamic marking *s* above the final note. The lyrics are: "A - rre ca - ba - lli - to, va - mos pa - ra Be - lén, que ha na - ci - don ni - ño, ru - bio co - mo miel. a - rre ca - ba - lli - to, va - mos a Be - lén, que ma - ña - nas fies - ta, y el o - tro tam - bién."

A - rre ca - ba - lli - to, va - mos pa - ra Be - lén,
que ha na - ci - don ni - ño, ru - bio co - mo miel.
a - rre ca - ba - lli - to, va - mos a Be - lén,
que ma - ña - nas fies - ta, y el o - tro tam - bién.

Eve Videla
Magdalena, 20-02-88.

2. Arroró mi niño

II.1.

- 1 Arroró mi niño, arroró mi sol,
arroró pedazo de mi corazón.
Dormíte mi niño que las ocho son,
que allá viene Mitre con su batallón.
- 5 Déjalo que venga déjalo venir,
andáte a tu casa y déjame dormir.

Dora Suárez de Parente
Dolores. 24-02-89.

Musical notation for the first two lines of the song. The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: A - rro - rró mi ni - ño, a - rro - rró mi sol, a - rro - rró pe - da - zo de mi co - ra - zón.

Nota: La misma informante repite el poema cambiando la melodía:

$\text{♩} = 139$

que las o - cho son,
quen- llá vie - no Mi - lro con su bu - tu - llón,
dé - ja - lo que ven - ga dé - ja - lo ve - nir,
an - dá - tea tu ca - sá..

II.2.

- 1 Este niño lindo se quiere dormir
y el pícaro sueño no quiere venir.
Háganle una cuna en el toronjil,
y de cabecera pónganle un jazmín,
- 5 sábanas de rosa colchas de alelí,
para que mi niño se pueda dormir.

Eve Videla

Magdalena, 20-02-88.

3. Arroz con leche

- 1 Arroz con leche me quiero casar
con una señorita de San Nicolás.
Que sepa tejer, que sepa bordar,
que sepa abrir la puerta para ir a jugar.
- 5 Yo soy la viudita del barrio del rey,
me quiero casar y no sé con quién.
Si eres tan hermosa, y no encuentras con quién,
elige la que quiera que aquí hay más de cien.

Miriam Barrios

Magdalena, 10-06-89.

$\text{♩} = 120$

A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar
con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás.
Que se - pa te - jer, que se - pa bor - dar,
que se - pa - brir la puer - ta pa - ra ir a ju - gar.
yo soy la viu - di - ta del ba - rrio del rey,
me quie - ro ca - sar y no sé con quién.
Si e - res tan her - mo - syy noen - cuen - tras con quién,
e - li ge la que quie - ras quen - quihay más de cien.

4. *Bichito colorado*

- 1 Bichito colorado mató a su mujer
con un cuchillito de punta alfiler,
le sacó las tripas, las puso a vender:
¡A veinte, a veinte, las tripas calientes de mi mujer!

Marjorie Carnejo Olivera

Magdalena, 10-06-89.

La informante comenta que es un juego de palmas que juegan las niñas.

5. *Buen día su señoría*

- 1 Muy buen día su señoría, mantantirulirulá,
Qué quería su señoría?, "
Yo quería una de sus hijas, "
Cuál de ellas quiere usted? "
5 Yo quería a Bernardita, "
Y qué oficio le pondría, "
La pondremos de cocinera, "
Ese oficio no me gusta, /~agrada/ "
La pondremos de bailarina, "
10 Ese oficio si me gusta, "
Pues daremos la vuelta entera,
toda entera en general,

Corderito, corderón,
tan chiquito y tan ladrón,

- 15 saca plata del cajón,
sin permiso del patrón.

Alto pie, alto pie,

sentadito me quedé,
en un tarro de café.

J=120

Muy buen día se flo - ri - a, man - tan - ti - ru - li - ru - lá,

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as *J=120*. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written with hyphens under the notes: 'Muy buen día se flo - ri - a, man - tan - ti - ru - li - ru - lá,'.

Los últimos tres versos son recitados.

Bernardita Alén
Dolores, 24-02-89.

6. Déjenla sola, solita y sola

- 1 Déjenla sola, solita y sola,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar
andar por los aires,
- 5 y moverse con mucho donaire.
Déjenla sola, solita y sola,
que la quiero ver bailar,
.....

J = 88

Dé - jen - la so - la, so - li - tny so - la,
que la qui - ro ver bai - lar,
sal - tur y brin - cur an - dir por los ai - res
y mo - ver - re con mu - co do - nai - re.
Dé - jen - la so - la, so - li - tny so - la,
que la que - ro ver bni - lar.

La informante indica que luego el texto se repite.

Lía del Carmen de Ruán

Madariaga, 01-04-89.

7. En coche va una niña

- 1 En coche va una niña, carabín,
en coche va una niña, carabín,
hija de un capitán, a la virulí, a la virulá.
hija de un capitán, a la virulí, a la virulá.

¡Qué hermoso pelo tiene!*

¿Quién se lo peinará?*

- 5 Se lo peina la reina*
con peine de cristal.*

J=138

En co-che va-un-na ni-fla, ca-ra-bín,
hi-ja de un ca-pi-tán, a la vi-ru-lí, a la vi-ru-lá.

*Todos los versos repiten la estructura de los primeros.

Liliana N.

Dolores, 30-03-89.

8. En el portal de Belén

- 1 En el portal de Belén hay un arca chiquitita,
donde se viste el señor para salir de visita.
Bailá pastorcito, bailá así en Belén,
que Dios ha nacido, para nuestro bien.
- 5 En el portal de Belén hay una estrella redonda,
donde se sube el señor para llegar a la gloria.
Bailá pastorcito, bailá en Belén,
que Dios ha nacido, para nuestro bien.

$\text{♩} = 76$

The musical score is written on four staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 76. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: "En el por-tal de Be-lén hay un ar-ca ci-qui-ti-ta, don-de se vis-te-el se-flor pa-ra sa-lir de vi-si-ta. Bai-lá pas-tor-ci-to, bai-la en Be-lén, que Dios ha-na-cido, pa-ra nues-tro bien."

En el por-tal de Be-lén hay un ar-ca ci-qui-ti-ta,
don-de se vis-te-el se-flor pa-ra sa-lir de vi-si-ta.
Bai-lá pas-tor-ci-to, bai-la en Be-lén,
que Dios ha-na-cido, pa-ra nues-tro bien.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-01-89.

9. En un convento

1 En un convento, borombombóm

de San Francisco, "

había una negra, "

con tres negritos, "

5 Mientras la negra, "

cebaba mate, "

los tres negritos, "

hacían bollitos, "

El más chiquito, "

10 hacía bollitos, "

el más mediano, "

se hacía el marciano, "

y el más grandote, "

se hacía el pavote, "

.....

$\text{♩} = 112$

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 112. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The first staff begins with a melodic phrase: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, followed by a series of quarter notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics for this staff are "En un con - ven - to, bo - rom - bom - bóm,". The second staff continues with quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The lyrics are "de San Fran - cis - co, bo - rom - bom - bóm,". The third staff continues with quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lyrics are "ha - bíau - na ne - gra, bo - rom - bom - bóm,". The fourth staff continues with quarter notes: G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The lyrics are "con tres ne - gri - tos, bo - rom - bom - bóm.".

Majorie Carnejo Olivera

Magdalena, 10-06-89.

10. *Eran tres alpinos*

Los tres alpinos (TPI)

1 Eran tres alpinos, que venían de la guerra.
Eran tres alpinos, que venían de la guerra,
ailerí ra ta plan, que venían de la guerra.

El más chiquitín traía un ramo de flores.*

La hija del rey estaba en la ventana.*

-Oh bello alpín regálame tus flores,*

5 -Te las daré cuando seas mi esposa.*

-Oh bello alpín, pregúntale a mi padre.*

-Ola señor rey, me caso con su hija.*

-Vete de aquí o te haré fusilar.*

Al día siguiente fue fusilado.*

$\text{♩} = 126$

The musical score consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 126. The lyrics are written below the notes.

E - ran tres al - pi - nos, que ve - nían de la gue - rra,

e - ran tres al - pi - nos, que ve - nían de la gue - rra,

ai - le - rí, - ra - ta - plán, que ve - nían de la gue - rra.

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Las dos últimas estrofas las cantó la nieta de la informante.

Nancy de Vilgré Lamadrid

Dolores, 24-02-89.

11. Estaba la pájara pinta

- 1 Estaba la pájara pinta
sentada en un verde limón,
con las alas cortaba la rama,
con el pico cortaba la flor.
- 5 Ay, ay, ay, ¿cuándo veré a mi amor?
Me arrodillo a los pies de tu amante,
me levanto constante, constante.
Dame una mano, dame la otra,
dame un besito sobre tu boca
- 10 Daré la media vuelta,
daré la vuelta entera.
Haciendo un pasito atrás,
haciendo la reverencia.
Pero no, pero no, pero no,
- 15 porque me da vergüenza;
pero sí, pero sí, pero sí,
porque te quiero a ti.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-02-89.

$\text{♩} = 132$

Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta sen - ta - dnen un ver - do li - món,
con las a - las cor - ta - ba la ra - ma, con el pi - co cor - ta - ba la flor.
Ay, ay, ay, ¿cuán - do veréa min - mor?
Mea - rro - dillo los pies de tna - man - te, me le - van - to constan - te, cons - tan - te.
Da - me una ma - no, da - me la o - tra, da - me un bo - si - to so - bre tu bo - ca.
Da - ré la me - dia vuel - ta, da - ré la vul - caen - te - ra.
Ha - ciendoun pa - si - to - a - trás, ha - cien - do la re - ve - ren - cia;
pe - ro no, pe - ro no, pe - ro no, por - que me da ver - güen - za,
pe - ro sí, pe - ro sí, pe - ro sí, por - que te quie - roa ti.

12. La farolera

- 1 La farolera tropezó
y en la calle se cayó,
y al pasar por un cuartel
se enamoró de un coronel.
- 5 Alcen las barreras
para que pase la farolera
de la puerta al sol,
sube la escalera
y enciende el farol
- 10 y a la media noche me puse a contar
y todas las cuentas me salieron mal.
Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis,
seis y dos son ocho y ocho dieciséis,
y ocho veinticuatro y ocho treinta y dos,
ánima bendita me arrodillo en vos.

Nota: los versos que siguen se cantan con los últimos ocho compases.

Liliana

Dolores, 30-03-89.

$\text{♩} = 132$

La fa - ro - le - ra tro - pe - zó yen la ca - lle se ca - yó,
yal pa - sar por un cuar - tel sec - na - mo - ró deun co - ro - nel.
Al - cen las ba - rro - ras
pa - ra que pa - se la fá - ro - le - ra de la puer - taal sol,
su - be la es - ca - le - ra yen - cien - deel fa - rol
a la me - dia no - che me pu sca con - tar.

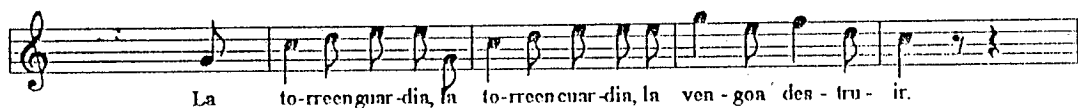
3. *La torre en guardia*

- 1 La torre en guardia, la torre en guardia,
la vengo a destruir.
Pues yo no temo, pues yo no temo,

ni a ti ni a tus soldados.

- 5 Pues vete a quejar, pues vete a quejar,
al gran rey de Borbón /~Borgoña/
Mi rey, mi príncipe, mi rey, mi príncipe,
me arrodillo a vuestros pies.
Mi capitán, mi coronel,
10 ¿Qué es lo que usted desea?
Lo que yo deseo, lo que yo deseo,
es una guardia en vuestra torre.

♩ = 96



Nancy de Vilgré Lamadrid

Dolores, 24-02-89.

14. *Lévantate Juana*

XIV.1.

- 1 Levántate Juana y enciende la vela
y fijate quien anda en tu cabecera.
Son los angelitos que andan de carrera
buscando al niño para ir a la escuela.

$\text{♩} = 76$

Le - ván - ta - te Jua - na yen - cien - de la ve - la
y lí - ja - te quien an - da en tu ca - bo - ce - ra.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-02-89.

XIV.2.

1 Levántate Mitre que las cuatro son
y ya viene Alsina con su batallón.
Déjalo que venga, déjalo venir,
que a fuerza de palos lo haremos salir.

César Vilgré Lamadrid

Dolores, 24-02-89.

El informante dice recordar estos versos porque los cantaba su tía. Su abuelo había venido con Mitre a la zona durante la Revolución de 1874. Los hombres lo cantaban al toque de diana, después se les cantaba a los hijos de los mitristas para hacerlos dormir.

15. *Se me ha perdido una niña*

1 Se me ha perdido una niña, cataplín, cataplín, cataplero,
se me ha perdido una niña en el fondo del jardín.

Yo la he encontrado, al fondo del jardín.*

Aquí se la traigo colgando, del fondo del jardín.*

Yo le doy a usted la gracias.....

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

$\text{♩} = 126$

Se me ha per-di-dou-na ni - ña, ca - ta - plín, ca-ta-plín, ca-ta - plo - ro,
se me ha per-di-dou-na ni - ña en el fon - do del jar - dín.

Susana Locatelli

Dolores, 23-02-89.

16. *Señora Santana*

1 Señora Santana ¿por qué llora el niño?

Por una manzana que se le ha perdido.

Pasa por mi casa yo te daré dos,
una para el niño y otra para vos,
5 la mitad que sobre para el niño Dios.

$\text{♩} = 88$



Se - flo - ra San - ta - na ¿por qué llo - rael ni - flo?
por u - na man - za - na que se leha per - di - do.
Pa - sa por mi ca - sa yo te da - ré dos,
u - na pa - rael ni - flo yo - tra pa - ra vos,
la mi - tad que so - bre pa - rael ni - flo Dios.

María Inés Ruiz de Fernández
Dolores, 24-02-89.

17. Tengo una muñeca

- 1 Tengo una muñeca vestida de azul,
de zapatos blancos y medias de tul.
La llevé a paseo y se me enfermó,
la puse en la cuna y llamé al doctor.
5 El doctor me dijo que tenía tos
que le dé jarabe con un tenedor.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-02-89.

J=104

Ten - gou - na mu - ñe - ca ves - ti - da den - zul,
de za - pa - tos blan - cos me - dias de tul.

18. Una tarde verano

- 1 Una tarde verano, una tarde verano,
en el mes de abril, en el mes de abril,

la encontré a mamita, regando el jardín.*
Yo le dije a mamita, si gusta venir,*
a la zapatería, de don Juan Manuel,*
5 a comprar una bota, que me ande bien.*
Yo no soy buena moza, ni lo quiero ser,*
porque las buenas mozas, se echan a perder.*

*Todos los versos repiten la estructura del primero.

$J = 138$

U - na tar - de ve - ra - no, en el mes de a - bril,

Rosa de Pirali
Dolores, 30-03-89.

LISTA DE INFORMANTES

Partido de Magdalena:

Barrios, Miriam. 9 años, argentina, estudiante primario. Versiones: III.

Cornejo Olivera, Marjorie. 17 años, argentina, estudiante secundario. Versiones: IV, IX.

Videla, Eve. c.60 años, argentina, ama de casa, instrucción primaria. Versiones: I, II.2.

Total: 3 informantes, 5 versiones.

Partido de Dolores:

Alén, Bernardita. 8 años, argentina, estudiante primario. Versiones: V.

Locatelli, Susana. 60 años, argentina, profesora, instrucción terciaria. Versiones: XV.

N., Liliana. c.25 años, argentina, maestra. Versiones: VII, XII.

Pirali, Rosa de. 70 años, argentina, modista, instrucción primaria. Versiones: XVIII.

Ruiz De Fernández, María Inés. 47 años, argentina, auxiliar de un colegio, instrucción primaria. Versiones: VIII, XI, XIV.1, XVI, XVII.

Suárez De Parente, Dora. c.70 años, argentina, jubilada, instrucción primaria. Versiones: II.1.

Vilgré Lamadrid, César. c.75 años, argentino, profesor terciario. Versiones: XIV.2.

Vilgré Lamadrid, Nancy de. 65 años, argentina, ama de casa, instrucción secundaria. Versiones: X, XIII.

Total: 8 informantes, 14 versiones.

Partido de General Madariaga:

Ruán, Lía del Carmen de. 70 años, argentina, maestra jubilada. Versiones: VI.

Total: 1 informante, 1 versión.

CONCLUSIONES GENERALES.

RELACIONES ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO. CODIGOS IMPLICADOS EN LOS PROCESOS DE TRANSMISION Y FIJACION TEXTUAL

En el marco de los estudios oralistas, el fenómeno que denominamos *romancero* se eleva como un objeto de estudio especialmente interesante porque su dilatada extensión espacio-temporal ofrece la posibilidad de establecer confrontaciones entre **textos escritos medievales y textos documentados recientemente en la tradición oral contemporánea.**

Tal como hemos señalado en el estudio preliminar, las interrelaciones oralidad- escritura son detectables en la transmisión de romances desde el primer período de su fijación escrita en los siglos XV y XVI. Esta primera etapa de documentación romancística coincide, o mejor aún, integra, el momento culminante del proceso en que la cultura romance medieval, preponderantemente oral, es fijada por copistas y amanuenses, para ingresar, poco tiempo después, al mundo de la imprenta. A partir de entonces el *corpus* romancístico que llega hasta nuestros días tiene un carácter mixto o transicional, ya que incluye conjuntamente la tradición textual escrita, manuscrita o impresa, y las marcas del código de oralidad que podemos extraer de ellas.¹⁰⁰

100 A partir de la toma de conciencia de esta realidad varios especialistas tratan de resolver el problema, tan frecuente en el abordaje de obras medievales, de **cómo aplicar parámetros de análisis propios del discurso oral a textos escritos.** Surgen de este modo las consideraciones de Zumthor (1989, 41-64) que propone rastrear la supuesta oralidad en función de la interpretación de índices internos, proporcionados por el texto mismo, e índices externos, extraídos de otros documentos referidos al texto. De forma semejante, Franz Bäuml (1984) proporciona un modelo de adaptación de los conceptos de Lord (1960), puntualizando que únicamente podemos hallar en el texto escrito **referencias** a la supuesta tradición oral de la que parte y no esa tradición en funcionamiento autónomo, ya que la puesta por escrito evidencia en si misma un proceso de "traducción" operado en el texto. Alan Deyermond (1988) acentúa el hecho de que el estudioso de la literatura medieval se encuentra habitualmente ante textos "mixtos" en los cuales se hace evidente una transición estilística y genérica.

Una puesta al día de la problemática de la oralidad y su aplicación a la literatura española, véase en: Antonio Sánchez Romeralo (1989).

La mayor o menor preponderancia que uno de los códigos, oral o escrito, ha tenido sobre el otro en las diferentes etapas en que se llevó a cabo la documentación de romances a lo largo de su historia de fijación textual determina la caracterización específica de los poemas.

Las fuentes orales tuvieron un lugar de preeminencia en las primeras documentaciones, ya que es posible reconstruir el origen tradicional de los romances incluidos en los cancioneros palaciegos, a pesar de las *contrafacta* y demás galas de la poesía cortesana que los acompañan. En el Siglo de Oro, en cambio, es fácilmente detectable la constante reedición de pliegos sueltos y cancioneros que denotan una tradición textual apoyada en el ámbito de la escritura (Di Stefano, 1990), en un panorama que completan las reelaboraciones del género romance efectuadas por los grandes escritores de la época, tales como Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Góngora y Quevedo, entre otros. Un proceso semejante ha sido considerado en ese período para la subtradición americana, producto conjunto de la memoria oral y libresca de los españoles que llegaban al nuevo mundo y hallaban en el romancero una materia histórico - ficcional susceptible de resemantizarse en el nuevo contexto.

Durante el siglo XVIII, en España, el neoclasicismo afrancesado echa un velo sobre la poesía tradicional vernácula, aunque siguen apareciendo pliegos sueltos con romances de ciego que testimonian su carácter contestatario, enfrentados a los cánones de la cultura oficial.

El redescubrimiento de la tradición romancística se produce en el siglo XIX, como resultado del interés demostrado por los escritores románticos, pero es en el transcurso de nuestro siglo que hemos asistido a la recolección de romances en gran escala que testimonia su supervivencia en las diferentes regiones del mundo panhispánico, ya sea en España, Portugal, América o el ámbito sefardí¹⁰¹.

101 Las *Actas* del I, II, III y IV Coloquios Internacionales referidos al romancero panhispánico evidencian el auge que en las últimas décadas han tenido los estudios romancísticos (las referencias completas se consignan en la sección "Bibliografía General").

En el desarrollo de estas páginas ha sido reiteradamente señalado el impulso que Ramón Menéndez Pidal otorgó al estudio de la tradición oral moderna del romancero desde principios de siglo, quien partiendo de la filología positivista, incorpora los fundamentos del oralismo desarrollados por Milman Parry y Albert Lord (Lord, 1960; Menéndez Pidal, 1965-66).

La labor que ha desarrollado a partir de 1970 la *Cátedra Seminario Menéndez Pidal* puso de manifiesto la necesidad de renovación de los estudios, habiendo constituido, tal como se ha destacado, el punto de partida de la presente tesis. En lo que respecta a la recolección de romances tradicionales, el *Seminario* instala en el panorama teórico - crítico del área un giro fundamental al incorporar a sus fundamentos teóricos conceptos procedentes de la narratología, la semiótica y la pragmática, y al presentar una metodología de trabajo que integra los últimos avances de las ciencias de la comunicación, desde los hoy primitivos grabadores hasta las computadoras y los actuales equipos multimedia.¹⁰²

Hemos visto la forma en que la subtradición americana ingresa en este proyecto documental y al interrogarnos acerca de los factores distintivos observables al enfocar la mira al ámbito argentino, se ha señalado un fenómeno semejante. El pasaje del género romancístico desde el ámbito de la oralidad al universo de la escritura, se produce en nuestro país a partir de las primeras décadas del siglo, en un proceso análogo al de la literatura medieval románica. Alrededor de 1910 se desarrolla un interés creciente por parte de la clase culta, letrada, hacia la cultura popular. Se divulga una normativa de recopilación de textos a través de

102 En las últimas décadas asistimos a la aparición de un conjunto de trabajos que esclarecen diferentes aspectos de la oralidad y su relación con la escritura. El mundo de la expresión oral y el de la expresión escrita tienen una estructuración lingüística propia que se corresponde en cada caso, con una organización particular del pensamiento. La linealidad del signo lingüístico que se manifiesta en la dimensión espacial de la letra escrita, es reemplazada en el ámbito oral, por un devenir temporal en el que cada palabra, cada frase, son irrepetibles (Ong, 1987, 38-80). Las palabras se convierten en hechos, en actos de habla directos y en este sentido la oralidad se focaliza como el campo propicio para el desarrollo de estudios pragmáticos (Austin, 1971, van Dijk, 1980) y semióticos (Lotman, 1979) que interpretan a partir de nuevas perspectivas, los diferentes procesos de la historia de la cultura.

los que se pretendía acceder a "la esencia del ser nacional", a "las hebras profundas de la argentinidad" (confróntese Parte primera, capítulo IV).

El rastreo de las tradiciones folklóricas en su conjunto se efectuó desde un primer momento a través de instituciones gubernamentales (la **Encuesta del Magisterio o Colección de Folklore** de 1921), y los cancioneros regionales, producto de investigaciones particulares.

Tanto los cancioneros de este período, como la Colección de Folklore de 1921, documentan la tradición poética en su conjunto. Realizados sobre la base de un criterio geográfico, incluyen todas las especies documentadas en el área prefijada y dedican secciones específicas a los romances de origen hispánico, o bien los intercalan entre poesías varias. Será Ismael Moya el primero que cambiará la perspectiva y considerará un género individual en su conjunto en el *Romancero* de 1941, cuya evaluación crítica y la justificación de sus carencias de orden teórico - metodológico ocupó el desarrollo del capítulo IV de la Parte Primera.

Una vez llevado a cabo el estudio del **Romancero Tradicional Argentino** efectuado en esta tesis, en este punto cabe preguntarnos qué características tienen los textos que nos ocupan, qué incidencia tuvieron en su fijación tanto los parámetros orales de los que proceden como los parámetros escritos en los que se traducen.

La Encuesta del 21 y los cancioneros regionales son el producto de la primera mirada que hace la clase culta argentina hacia el universo de la literatura oral tradicional. Maestros, profesores, folkloristas, se ponen en contacto con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía del mundo oral y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas, dudan en la fijación de variantes morfológicas, regularizan¹⁰³, buscan la norma, sin percibir, en este sentido, que la norma del

103. Confróntese las citas de Ciro Bayo, en Parte Primera, capítulos III y IV.

romance consiste en su misma diversidad. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país¹⁰⁴ y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el mundo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.¹⁰⁵

El mundo oral del que partieron esos textos se filtra en las descripciones, en las explicaciones de los folkloristas (tal como dan cuenta las notas y comentarios que acompañan las descripciones de tipos en la Parte Segunda), pero pertenecen a un segundo plano, importan mucho más los textos en sí mismos antes que el contexto de producción.

El *corpus* romancístico que presento en la Parte Segunda de esta tesis es en su mayor parte el producto de la tarea de documentación reseñada, que fue procesado a partir de técnicas descriptivas e interpretativas que permiten una evaluación de los poemas. El romancero tradicional argentino, conformado por 35 tipos y 482 versiones, llega a nosotros gracias a ese esfuerzo recolector que lo fija en textos impresos. Con la preponderancia absoluta de los temas de origen novelesco y un desarrollo creciente de los elementos líricos que tienden a la fijación de las variantes, el *corpus* argentino contribuye a corroborar tendencias destacadas en otras áreas de la tradición romancística americana.

A partir de la década del 50 la tarea de recolección se interrumpió. ¿Qué ocurrió en los últimos años con la tradición romancística argentina? Este interrogante no ha recibido hasta el momento respuestas certeras, ya que no se han efectuado nuevas indagaciones de conjunto. En varias oportunidades he señalado la necesidad de volver sobre los textos publicados y confrontarlos con nuevas versiones que revelen el grado de vigencia del género (Chicote, 1988 y 1989).

104. Confróntese la contaminación citada en el Romance de Delgadina (Nº 13).

105. Véase el romance de *Blancaflor y Filomena*, que narra el mito clásico de Progne y Filomena, la trágica historia de la niña violada por su cuñado.

A pesar de que carecemos de documentaciones recientes que abarquen el ámbito nacional, propongo completar la perspectiva ofrecida por las primeras fijaciones textuales con observaciones surgidas de los trabajos de campo desarrollados recientemente en la provincia de Buenos Aires, que conforman la Parte Tercera de la tesis. El material reunido, 10 tipos romancísticos documentados en 41 versiones, me parece apto para reconsiderar las relaciones del romance con los universos de la oralidad y la escritura en el presente, debido a las características del grupo cultural que transmite los textos y a la función social que se les ha asignado.¹⁰⁶

En función de esta perspectiva de análisis, podemos afirmar que el romance hispánico vive hoy identificado con el mundo de los niños y conectado con el proceso de instrucción escolar escrita. En este sentido, algunos tipos son cantados en el transcurso de juegos infantiles como la ronda, el juego de palmas o dramatizaciones. Sirvan como ejemplo de este fenómeno versiones actuales de *Las señas del esposo*, *Buscando Novia*, *La Aparición de la amada muerta*, que permiten observar un desarrollo significativo de elementos líricos, relacionados también con la presencia del código musical que acompaña a los textos. Según se estudia en la Parte Tercera de esta tesis, señalamos que el romancero bonaerense halló su espacio de vigencia en el universo de la infancia, especialmente conectado con la escuela. Será el vínculo establecido con la instrucción escolarizada el que permita estrechar los lazos entre poesía tradicional oral y cultura escrita.

El romance concebido como una estructura abierta, nos introduce en una red de conexiones entre texto y contexto. Viejos textos explican reelaboraciones recientes y nuevos poemas retrotraen sus raíces al universo oral medieval. El poema narrativo tradicional debe ser estudiado a partir del proceso de comunicación que implica, inmerso en el circuito de oralidad en que se produce. Cualquiera de las versiones recogidas hoy en la provincia de Buenos Aires sólo adquiere sentido en confrontación con sus congéneres argentinos, americanos y panhispánicos del presente y del pasado. La visión sincrónica del romancero oral,

106. La problemática del romancero en la tradición oral contemporánea de la Pcia de Buenos Aires está detenidamente desarrollada en Chicote (1992).

efectuada con objetivos estrictamente metodológicos, no puede obviar siete siglos de evolución del género. El recorte del objeto del estudio resulta, en este caso como en tantos otros, una suerte de violentación al objeto mismo. Nuestro propósito en el presente estudio ha sido delimitar con especificidad ese objeto, pero el carácter anómalo de esta "extirpación" también se ha hecho manifiesta reiteradamente en nuestro interés por dar cuenta del complejo universo de relaciones transtemporales y transculturales que el romancero tradicional argentino refleja.

La evaluación del estado actual de la tradición en la llanura bonaerense fue iluminadora para establecer, aunque parcialmente, las condiciones dadas en la vida del romance tradicional a fines del siglo XX. La confrontación con la evaluación del *corpus* del romancero impreso en la primera mitad del siglo ha sido fructífera y deja abierta la perspectiva de trabajo en otras áreas. En este sentido, entiendo que se han cumplido los objetivos de mi tema de tesis que superaron la necesaria puesta al día de nuestro conocimiento del romancero para mostrar la permanencia de los procesos de interdiscursividad entre oralidad y escritura.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACTAS DEL CONGRESO ROMANCERO-CANCIONERO (LOS ANGELES, 1984). 1990. Madrid: Porrúa Turanzas, 2 v.

ALBERTI, Eleonora. 1973-75. "Romances tradicionales en latinoamérica. Algunos ejemplos sefardíes y criollos", *Comunidades sefardíes de Latinoamérica*. Buenos Aires: Centro de investigación y difusión de la cultura sefardí, 255-263.

-----, 1984. "El romancero judeo-español en Argentina, Chile y Paraguay". *La Corónica*, XII: 275-276.

ALIN, José María. 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.

ALVAR, Manuel. 1970. *El romancero: tradición y pervivencia*. Barcelona: Planeta.

-----, 1986. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Porrúa.

ALVAR, Manuel y Elena ALVAR ed. 1981. *Cancionero de Estúñiga*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, edición paleográfica.

ANTOLOGIA FOLKLORICA ARGENTINA. 1940. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.

ARETZ-THIELE, Isabel. 1946. *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folklore*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

-----, 1950. *Primera selección de canciones y danzas tradicionales para escolares*, Buenos Aires.

-----, 1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Raigal.

-----, 1954. *Costumbres tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Raigal.

ARMISTEAD, Samuel. 1984-1985. "Current Trends in Romancero Research". *La Corónica* XIII, 1: 23-36.

-----, 1986-87. "Trabajos actuales sobre el romancero". *La Corónica* XV, 2: 240-246.

-----, 1989. "Bibliografía del romancero (1985-87)". *El Romancero. Tradición*, 749-789.

-----, 1990. "Bibliografía crítica del romancero (1984)". *Actas*, II: 447-554.

ARMISTEAD, Samuel y Joseph SILVERMAN. 1971. *The Juedo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*. Berkeley: University of California Press.

-----, 1974. "Romancero antiguo y moderno (dos notas documentales)". *Annali dell' Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza (Napoli)*, 16: 245-259.

-----, 1977. *Romances judeo-españoles de Tánger*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

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

-----, 1979. "Recent Filed Work on the Hispanic Ballad in Oral Tradition", *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

-----, 1981. "El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX: 453-512.

ARMISTEAD Samuel, SANCHEZ ROMERALO Antonio y D. CATALAN. 1979. *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

AROVICH DE BOGADO, Vilma. 1986. "Canciones sefardíes recogidas en el nordeste argentino: estudio textual comparativo". *Sefárdica* 3, 5: 131-171.

-----, 1985?. *Vestigios de la tradición literaria sefardí en las ciudades de Resistencia y Corrientes*, Resistencia: Instituto de Letras.

-----, 1987. "Romance de La vuelta del marido: dos versiones recogidas en Resistencia (Prov. de Chaco - Argentina)". *Incipit*, VII: 161-164.

ASENSIO, Eugenio. 1957. "Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo", *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 241-278.

AUBRUM, Charles. 1980. "Les trois romances de Juan Rodríguez del Padrón", *Etudes de Philologie Romane et de Histoire Littéraire*, offerts à Jules Horrent, Liège, 15-26.

AUSTIN, John L. 1971. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras.* Buenos Aires: Paidós.

BAGBY, Alberto y Beatriz TELLEZ. 1990. "La repetición como rasgo estilístico en el Romancero". *La Torre IV*, 15: 397-418.

BARROS, Raquel y Manuel DANNEMANN. 1970. *El romancero chileno.* Santiago: Universidad de Chile.

BARTHES, Roland. 1970. *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BAUMAN, Richard y Charles BRIGGS eds. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.

BAUML, Franz. 1984. "Medieval Texts and the Two Theories of Oral-Formulaic Composition; A Proposal for a Third Theory". *New Literary History*, XVI: 31-49.

BAYO, Ciro. 1913. *Romancerillo del Plata.* Madrid: Victoriano Suárez.

BECCO, Horacio. 1960. *Cancionero Tradicional Argentino.* Buenos Aires: Hachette.

BEN-AMOS, Dan ed. 1981. *Folklore Genres.* Austin: University of Texas Press.

BENICHOU, Paul. 1968. *Creación poética en el romancero tradicional.* Madrid: Gredos.

----- 1990. "Problemas del estilo oral". *Actas*, I: 47-58.

----- 1992. "Fontefrida en Francia en el año 1942". *Hispanic Medieval Studies*, 63-75.

BENVENISTE, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard.

BEUTLER, Gisela. 1977. *Estudios sobre el Romancero Español en Colombia.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

BLACHE, Marta. 1988-1991. "Folklore y cultura popular". *Cuadernos Instituto Nacional de Antropología*, XIII: 251-265.

BLACHE, Marta y Juan A. MAGARIÑOS DE MORENTIN. 1980. "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore". *Cuadernos Instituto Nacional de Antropología* III: 5-15.

BOAS, Franz. 1911. *Handbook of American Indian Languages*. Bulletin 40, Washington: Bureau of American Ethnology.

BOTTA, Patrizia. 1994. "El romance del Palmero e Inés de Castro", *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, vol. I, 379-399.

BRONZINI, Giovanni Battista. 1958. "Las señas del marido e La prova". *Cultura Neolatina* 18: 217-147.

CADILLA DE MARTINEZ, María. 1933. *La poesía popular de Puerto Rico*. Madrid: Universidad de Madrid.

CANCIONERO DE LONDRES. 1899. Edición de H.Rennert, *Romanische Forschungen* X: 1-176.

CANCIONERO FOLKLORICO DE MEXICO. 1986. Edición Margit Frenk et al. México: El Colegio de México, 4 v.

CANCIONERO GENERAL. 1958. Recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Reproducido en facsímil con introducción, bibliografía, índice y apéndices de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid.

CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO DEL CASTILLO. 1982. Edición de 1511 con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

CANCIONERO MUSICAL ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV y XVI. 1945. Transcripto y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Buenos Aires.

CANCIONERO DE ROMANCES. 1945. Impreso en Ambres s.a. Edición facsímil con una introducción de Ramón Menéndez Pidal, Madrid.

CANDANO, Graciela. 1992. "Algunos aspectos de la fidelidad e infidelidad femeninas en el romancero viejo". *Medievalia*, 10: 14-20.

CARPENA, Elías. 1945. "Dos nuevas versiones del romance de Delgadina". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIV: 685-698.

CARRICABURO, Norma y Luis MARTINEZ CUITIÑO. 1981. "Pervivencia del Romance de Bernal Francés". *Letras*, 3: 17-28.

CARRIZO, Juan A. 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.

----- **1927.** "Nuestra poesía popular". *Humanidades*, XV.

----- **1930.** "Algunos aspectos de la poesía popular de Catamarca, Salta y Jujuy". *Humanidades*, XXI: 193-232.

----- **1933.** *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Baiocco Hermanos.

----- **1934.** *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

----- **1937.** *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- **1942.** *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- **1945.** *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.

----- **1951.** *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

----- **1957.** "Poesía tradicional argentina". *Revista de Educación*, 2, 7: 1-18.

CATALAN, Diego. 1959. "El motivo y la variación en la transmisión oral del romancero". *Bulletin Hispanique*, LXI, 2-3: 149-182.

----- **1969.** *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.

----- **1969.** *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*. Madrid: Gredos.

----- **1970.** *Por campos del romancero: estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos.

-----, 1972. *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er. Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Rectorado de la Univ. de Madrid.

-----, 1975. "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer center de UCSD", *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid: Castalia, 157-194.

-----, 1976. "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo 'Romancero'". *Revista de la Universidad Complutense*, XXV, 102: 55-77.

-----, 1978. "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.

-----, 1979. "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo romancero". *El romancero hoy: poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid, 231-249.

-----, 1982. "Hacia una poética del romancero oral moderno", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca, 283-295.

-----, 1984. "El romancero, hoy". *Boletín informativo*. Fundación Juan March.

-----, 1987. "The Artisan Poetry of the Romancero". *Oral Tradition*, II, 2-3: 399-423.

-----, 1989. "El campo del romancero. Presente y futuro", *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Cádiz 1987*. Pedro M. Piñero et al ed. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz.

-----, 1990. "El campo del Romancero. Presente y futuro", *Actas*, I: 1-27.

CATALAN, Diego y Mariano de la CAMPA. 1991. *Romancero General de León. Antología 1899-1989*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León.

CATALAN Diego, Jesús A. CID, Beatriz MARISCAL DE RHETT, Flor SALAZAR y Ana VALENCIANO eds. 1994. *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vls. Madrid: Fundación Menéndez Pidal - Universidad Complutense de Madrid.

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.

CATALOGO DE LA COLECCION DE FOLKLORE. 1928-38. Ed. Ricardo Rojas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

CATARELLA, Teresa. 1990. "Feminine Historicizing in the *romancero novelesco*". *Bulletin Hispanic Studies*, LXVII: 331-343.

CID, Jesús Antonio. 1979. "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: 'El traidor Marquillos', cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, Diego Catalán et al ed. Madrid: Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 281-359.

----- **1982.** "Semiótica y diacronía del 'discurso' en el romancero tradicional: 'Belardos y Valdovinos', 'El Cid pide parias al moro'". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXVIII: 57-92.

----- **1994.** "El romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto". *Insula*, 567: 1-7.

CLARKE, Dorothy. 1949. "Remarks on the Early *Romances* and *Cantares*". *Hispanic Review*, XVII: 89-123.

----- **1955.** "Metric Problems in the *Cancionero de Romances*". *Hispanic Review*, XXIII: 188-199.

CLAVERO, Dolores. 1994. *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones con gestas y crónicas.* Madrid: Ediciones del orto.

CORTAZAR, Augusto Raúl. 1957. "Los cielitos patrióticos: expresión folklórica del alma argentina". *Revista de Educación*, II, 7: 19-41.

----- **1959.** *Esquema de Folklore.* Buenos Aires: Eudeba.

----- **1964.** *Folklore y Literatura.* Buenos Aires: Eudeba.

----- **1975.** "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural, concepción funcional y dinámica", *Teorías del Folklore en América Latina.* Caracas: Inidef.

COSTA FONTES, Manuel da. 1992. "Vida de freira en la tradición oral luso-

brasileira". *Estudios*, 641-665.

----- . 1979. *Romanceiro Português do Canadá*. Coimbra: Universidad de Coimbra.

----- . 1980. *Romanceiro Português dos Estados Unidos: I. Nova Inglaterra*. Coimbra: Universidad de Coimbra.

----- . 1983. *Romanceiro da Ilha de san Jorge*. Coimbra: Universidad de Coimbra.

----- . 1983. *Romanceiro Português dos Estados Unidos: I. California*. Coimbra: Universidad de Coimbra.

----- . 1984. "The Portuguese Immigrant Romanceiro in America". *La Corónica*, XII, 2: 219-227.

----- . 1987. *Romanceiro da Provincia de Trás-os-Montes*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

CRUZ-SAENZ, Michèle de ed. 1986. *Romancero Tradicional de Costa Rica*. Delaware: Juan de La Cuesta.

----- ed. 1995. *Spanish Traditional Ballads from Aragón*, with Teresa Catarella and Christina Braidotti, Lewisburg: PA, Bucknell UP. London: Associated University Presses.

CHACON Y CALVO, José. 1922. "Romances tradicionales, contribución al estudio del folklore cubano". *Ensayos de Literatura Cubana*, Madrid: Saturnino Calleja.

CHERTRUDI, Susana. 1960. *Cuentos folklóricos de la Argentina: primera serie*. Buenos Aires: Instituto de Folklore y Filología.

----- . 1964. *Cuentos folklóricos de la Argentina: segunda serie*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología.

CHICOTE, Gloria B. 1984. "Diego Catalán y otros. CGR. Catálogo General de Romancero Panhispánico". *Incipit*, IV: 211-214. Reseña.

----- . 1986. "El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales". *Incipit*, VI: 49-69.

----- . 1987. "Supervivencia del romance tradicional español en la

literatura folklórica argentina". *Hispanic Journal*, IX, 1: 101-106.

-----, 1988. "Selección de romances y rimas infantiles recientemente documentados en la tradición oral". *Incipit*, VIII: 133-144.

-----, 1989. "El romancero tradicional argentino: dos trabajos de campo en la Pcia. de Buenos Aires", *Actas del II Congreso Nacional de Hispanistas*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 23-31.

-----, 1990. "El folklore literario y su funcionalidad social". *Hispanic Journal* XI, 2: 165-170.

-----, 1992. "Oralidad y escritura en el romancero bonaerense". *Incipit* XII: 181-198.

-----, 1992. "Mercedes Díaz Roig. Romancero Tradicional de América". *Incipit*, XII: 263-269. Reseña.

-----, 1993. "Michelle de Cruz-Sáenz. Romancero tradicional de Costa Rica". *Filología*, XXVI, 1-2: 341-343. Reseña.

-----, 1993. "El romancero panhispánico: observaciones acerca de la subtradición americana", *Actas del III Congreso Nacional de Hispanistas. Buenos Aires, mayo 1992*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas - Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 442-452.

DE BALADA Y LIRICA I .1994. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero (Madrid, 1982). Madrid: Fundación Menéndez Pidal - Universidad Complutense de Madrid.

DEBAX, Michelle. 1982. *Romancero*. Madrid: Clásicos Alhambra.

DE CARVALHO, José Jorge. 1987. "Notas para una revisión conceptual de los estudios de la cultura popular tradicional", Ponencia presentada en la *II reunión Interamericana sobre Cultura Popular y Tradicional*, Caracas.

DELPECH, Francois. 1987. "Fragments hispaniques d'un discours incestueux", *Autour du parentés en Espagne aux XVIe. - XVIIe. siècle*, A. Redondo ed. Paris: Publications de la Sorbonne.

DEVOTO, Daniel. 1969. "Un no aprehendido canto". *Abaco* ,1: 11-44.

-----, 1979. "Sobre la métrica de los romances según el *Romancero Hispánico*", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 4: 5-50.

-----, 1990. "Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)", *Hommage a Maxime Chevalier. Bulletin Hispanique*, 92, 1: 259-307.

-----, 1994. "Un millar de cantares exportados". *Bulletin Hispanique*, 96, 1.

DEYERMOND, Alan. 1988. "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento". *Edad de Oro*, VII: 23.

DI STEFANO, Giuseppe. 1967. *Sincronia e diacronia nel Romanzero*. Pisa: Università di Pisa.

-----, 1979. "Un exordio de romances", *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal - Universidad de California - Gredos, 41-54.

-----, 1990. "Edición 'crítica' del romancero antiguo: Algunas consideraciones", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, E. Rodríguez Cepeda ed. Madrid: Porrúa Turanzas.

-----, 1992. "Estado actual de los estudios sobre el romancero", *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá de Henares, t.I, 33-52.

-----, 1993. *Romancero*. Madrid: Taurus.

DIAZ, Joaquín. 1982. *Romances, Canciones y Cuentos de Castilla y León*. Valladolid: Castilla Ediciones.

DIAZ, Rogelio y Pascual GALLARDO. 1939. *Cancionero sanjuanino*. Mendoza.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. 1966. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.

DIAZ MAS, Paloma. 1994. *Romancero*, Estudio preliminar de Samuel Armistead. Barcelona: Crítica.

DIAZ ROIG, Mercedes. 1977. "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional", *Deslindes literarios*. México: El Colegio de México, 46-63.

-----, 1977. "Palabra y contexto en la recreación del romancero tradicional". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26: 460-67.

-----, 1979. "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: el caso del romance "Las señas del esposo", *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal - Universidad de California - Gredos, 121-131.

-----, 1982. "El romance en América", *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 301-316.

-----, 1986a. *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.

-----, 1987. "El romancero español en México: tradición y originalidad en el romance de Delgadina", *Las relaciones literarias entre España y América*. Madrid: Universidad Complutense, 181-187.

-----, 1989. "El romancero tradicional de América. Difusión y características", *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Cádiz 1987*. Pedro M. Piñero et al ed; Cádiz: Fundación Machado - Universidad de Cádiz.

-----, 1990. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.

DIAZ ROIG Mercedes y Aurelio GONZALEZ. 1986. *Romancero tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DO NASCIMENTO, Braulio. 1992. "Bernal Francês no Brasil". *Estudios*, 233-255.

DORRA, Raúl. 1992. "Un romance en América: trabajos de la memoria". *Mester*, XXI, 1: 1-11.

DRAGHI LUCERO, Juan. 1938. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.

DUNDES, Alan. 1964. "The Morphology of North American Indian Folktales". *Folklore Fellows Communications*, 81: 195-243.

DURAN, Agustín. 1945. *Romancero tradicional o Colección de romances Castellanos Anterior al siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Autores Españoles.

DUTTON, Brian. 1990. "El desarrollo del Cancionero General de 1511". *Actas*, 81-96.

-----, 1990-1991. *El Cancionero del siglo XV. c. 1360- 1520*. Salamanca:

Diputación Provincial, 7 v.

ECO, Umberto. 1968. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.* Barcelona: Lumen.

ENCINA, Juan del. 1928 [1496]. *Cancionero.* Madrid: Castalia.

ENTWISTLE, William. 1939. *European Balladry.* Oxford: Clarendon.

----- **1939.** "Blancaniña". *Revista de Filología Hispánica*, 2: 159-164.

ESPINOSA, Aurelio. 1915. "Romancero nuevomejicano". *Reviu Hispanique*, 33: 446- 560.

----- **1932.** *Romances tradicionales españoles que cantan y recitan los indios de Nuevo México,* Santander.

----- **1953.** *Romancero de Nuevo Méjico.* *Revista de Filología Española*, Anejo LVIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ESPOSITO, Edoardo. 1982. "Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)". *Romania*, 410-11, 2-3: 197-234.

ESTUDIOS DE FOLKLORE Y LITERATURA. 1992. Dedicados a Mercedes Díaz Roig. México: El Colegio de México.

FAGET, Eduardo. 1975. "Antiguos romances populares (El romancero y su aculturación en el Uruguay)". *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9: 79-114.

FALK, Janet. 1986. "The Birth of the Hero in the Romancero". *La Corónica*, XIV, 2: 220-229.

FERNANDEZ, Diego. 1914 [Sevilla, 1571]. *Historia del Perú*, edición de Lucas de la Torre. Madrid.

FERNANDEZ LATOUR, Olga. 1960. *Cantares históricos de la tradición argentina.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.

----- **1969.** *Folklore y poesía argentina,* Buenos Aires.

----- **1977.** *Prehistoria del Martín Fierro,* Buenos Aires.

FINE, Elizabeth. 1984. *The Folklore Text from Performance to Print.* Bloomington: Indiana UP.

- FRENK, Margit. 1982.** "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 1: 101-123, Roma.
- **1984.** "Ver, oír, leer...", *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, 235-240.
- **1986.** "La ortografía elocuente. (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 549-556, Madrid.
- **1987.** *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia.
- **ed. 1989.** GONZALEZ DE ESLAVA, Fernán. 1610. *Villancicos, Romances, Ensaladas y otras canciones devotas*. México: El Colegio de México.
- **1991.** "La poesía oralizada y sus mil variantes". *Anuario de Letras*, XXIX: 133-144.
- FRENK, Margit et al eds. 1986.** *Cancionero Folklórico de México*. México: El Colegio de México, 4 vol.
- FREUD, Sigmund. 1970.** *Totem y tabú, Obras básicas de Sigmund Freud sobre la teoría psicoanalítica*. Buenos Aires: Santiago Rueda ed.; t.III, 687-785.
- **1980.** *Psicología de las masas*, Madrid: Alianza.
- FURT, Jorge. 1923-25.** *Cancionero popular rioplatense*. Buenos Aires: Librería La Facultad.
- GALLARDO, Bartolomé José. 1863.** *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 4 ts.
- GARCIA, Miguel A. y Gloria B. CHICOTE. 1995.** "Texto y contexto. Una propuesta interdisciplinaria", *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Irma Ruiz y Miguel Angel García eds. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1982.** *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- GARCIA DE DIEGO, Pilar. 1947.** "El testamento en la tradición popular". *Revista de Tradiciones Populares*, 3: 551- 557.

-----, 1948. "El testamento del gato". *Revista de Tradiciones Populares*, 4: 306-307.

GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz. 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus.

-----, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.

-----, 1986. "Libros de Caballerías y Romancero". *Journal of Hispanic Philology*, X: 103-115.

----- ed. 1987. *Romancero viejo*. Madrid: Castalia.

-----, 1988. "Romancero: ¿cantado, recitado, leído?". *Edad de Oro*, VII: 89-104.

-----, 1995. "De literatura popular". *Anthropos*, 166-167: 8-14.

GARCIA VALDECASAS, Amelia. 1986. "Formas alegóricas y simbólicas en el Romancero morisco". *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI, 237: 21-62.

GARRIDO, Edna. 1946. *Versiones dominicanas de romances españoles*. Santo Domingo: Pol hermanos.

GARZA CUARON, Beatriz e Yvette JIMENEZ DE BAEZ, ed. 1992. *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.

GERLI, E. Michael and Harvey L. Sharrer, ed. 1992. *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

GILMAN, Stephen. 1972. "On Romancero as a Poetic Language", *Homenaje a Casaldueño: Crítica y poesía*, Rízel Sigel y Gonzalo Sobejano ed. Madrid: Gredos, 151-160.

GINZBURG, Carlo. 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

GOMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, Marta. 1991. *Juegos infantiles tradicionales*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2 vols.

GONZALEZ, Aurelio. 1984. *Formas y funciones de los principios en el romancero viejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

-----**. 1985-87.** "El motivo del entierro en la balada románica". *Anuario de letras modernas*, 3.

-----**(coord.). 1993.** *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.

-----**. 1994.** "'La Aparición' y 'El Quintado': renovación y conservación a través del cruce", D.CATALAN, A.CID, B.MARISCAL, F.SALAZAR y A.VALENCIANO eds., *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vols., t. I, 345- 357.

-----**. 1995.** "La tradición del romancero en América". *Anthropos*, 166-167: 145-148.

GONZALEZ, William. 1989. "El Romancero Sacro y la literatura apócrifa", *El Romancero, Tradición*, 371-379.

GRAMSCI, Antonio. 1967. *Cultura y literatura*. Madrid: Península.

GRANDA, Germán de. 1982. "El romancero español en el Paraguay: razón de una aparente anomalía". *Thesaurus*, XXXVII, 1: 120-147.

GRAVES, Alessandra Bonamore. 1986. *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*. Tamesis: Londres.

GRIEVE, Patricia. 1987. "Private Man and Public Woman: Trading Places in 'Condesa traidora'". *Romance Quarterly*, 34: 317-326.

GUTIERREZ DE SANTA CLARA, Pedro. 1904. *Historia de las guerras civiles del Perú*. Madrid.

GUTIERREZ ESTEVE, Manuel. 1978. "Sobre el sentido de cuatro romances de incesto", *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 551-579.

-----**. 1983.** "Estructuras simbólicas del romance de Delgadina en España y en América". *Folklore americano*, 35.

HAUF, Albert G. 1972. "Les transformations", *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, N.D. Shergold ed. London: Tamesis Books, 25-51.

HAUF, Albert y José María AGUIRRE. 1969. "El simbolismo mágico-erótico de 'El Infante Arnaldos'". *Romanische Forschungen*, LXXXI: 89-118.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. 1925. "Romances tradicionales de México", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal vol. 2.* Madrid: Hernando, 375-390.

HISPANIC BALLADRY TODAY. 1987. *Oral Tradition*, 2, 2-3. Ruth House Webber ed.

HISPANIC MEDIEVAL STUDIES IN HONOR OF SAMUEL ARMISTEAD. 1992. Michael Gerli and Harvey Sharrer eds. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

IMBELLONI, Juan et al. 1959. *Folklore argentino*, Buenos Aires.

JACOVELLA, Bruno. 1942. "Una escuela folklórica superada y un 'Romancero' en que intenta sobrevivirse". *Folklore*, 6: 57-60.

----- **1959.** "Las especies literarias en verso", *Folklore Argentino*, Juan Imbelloni et al, Buenos Aires.

JAKOBSON, Roman. 1945. *Russian Fairy Tales*, New York.

----- **1976.** *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

JANDOVA, Jarmila. 1984. "El tiymo de los romances tradicionales colombianos". *Thesaurus*, XXXIX: 270-310.

JIJENA SANCHEZ, Rafael. 1940. *La luna y el sol. Letras que dicen y cantan los niños cristianos*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.

KATZ, Israel. 1992. "Musical settings of the lament 'Vida de freira' in sixteenth- and seventeenth-century Spanish and Portuguese as well as his tunes in the modern Portuguese oral tradition". *Estudios*, 667- 705.

LAPESA, Rafael. 1964. "La lengua de la épica en los Cantares de Gesta y en el Romancero Viejo". *Anuario de Letras*, IV: 5-24.

LARA, Celso. 1975-6?. "Aproximación científica al estudio del folklore". *Folklore Americano*, 22: 53-75.

LAS CASAS, Bartolomé de. 1989. *Brevísima relación de la destrucción de Las indias*. Madrid: Cátedra.

LEONARD, Irving. 1979 [1953]. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEVI, Ezio. 1927. "El romance florentino de Jaume de Olesa". *Revista de Filología Española*, 14: 134-160.

LEVI-STRAUSS, Claude. 1968. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.

LEVI-STRAUSS Claude, M. Spiro, K. Gough. 1976. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Buenos Aires: Cuadernos de Anagrama.

LIBROWICZ, Oro Anahory. 1980. *Florilegio de Romances Sefardíes de la Diáspora (una colección malagueña)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

----- **1988.** *Cancionero Séphardi du Québec*. Montréal.

LIDA, María Rosa. 1941. "El romance de la misa de amor". *Revista de Filología Hispánica*, 3: 24-42.

----- **1975.** "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro", *La tradición clásica en España*. Ariel: Barcelona.

LING, Dorothy ed. 1988. *Cancionero. Seleccionado del tesoro musical poético de la lengua española*. La Plata: Ediciones Centro Pedagógico.

LORD, Albert. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA, Harvard: University Press.

----- **1974.** "Perspectives on Recent Work on Oral Literature". *Forum for Modern Languages Studies*, 10: 187-210.

----- **1981.** "Memory, Fixity and Genre in Oral Traditional Poetries", *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Lord*. Columbus- Ohio: Slavica Publishers.

LORENZO VELEZ, Antonio. 1989. "Ideología y visión del mundo en el romancero tradicional", *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX - Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz 1987. Pedro M. Piñero et al ed. Cádiz: Fundación Machado- Universidad de Cádiz.

LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

LULLO, Orestes di. 1940. *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Buenos

Aires: Baiocco y Cia.

-----, 1960. "Folklore comparado: Romances. Confrontación del material de Santiago del Estero, con el de la Argentina, América y España". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXV: 77-84.

LYNCH, Ventura. 1883. *La provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República.* Buenos Aires.

MALARET, Augusto. 1946. *Diccionario de Americanismos.* Buenos Aires: Emece.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1973 [1922]. *Los argonautas del Pacífico occidental.* Barcelona: Península.

MARGULIS, Mario. 1982. *La cultura popular.* México: Fondo de Cultura Económica.

MARISCAL DE RHETT, Beatriz. 1979. "The modern European Ballad and Myth: a Semiotic Approach", *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, Madrid.

-----, 1987. "The Structure and Changing Functions of Ballad Traditions". *Oral Tradition*, II, 2-3: 645-666.

MARISCAL HAY, Beatriz. 1992. "En busca de 'El caballo robado': hacia una poética de la poesía narrativa tradicional". *Estudios*, 325- 336.

MARISCAL, Beatriz (ed.). 1996. *Romancero General de Cuba.* México: El Colegio de México.

MARTINEZ-YANES, F. 1979. "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: tradición y originalidad", *El romancero hoy. Poética*, Segundo Coloquio Internacional, 132-154.

MC.DOWELL, John. 1981. "The Corrido of Greater Mexico as Discourse, Music, and Event", *And other Neighborly Names: Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, Richard Bauman ed. Austin and London, 44-75.

MEJIA SANCHEZ, Ernesto. 1946. *Romances y corridos nicaragüenses.* México.

MELLENDEZ HAYES, Theresa. 1979. "Juan Rodríguez del Padrón and the Romancero". *El Romancero Hoy*, III: 15-36.

MENDEZ, María Agueda. 1992. "La metamorfosis erótica del 'Mambrú' en el XVIII novohispano". *Estudios*, 391-400.

MENDOZA, Vicente. 1939. *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma.

-----, 1952. "El romance tradicional de Delgadina en México". *Universidad de México*, 6, 69: 8-17.

-----, 1954. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. 1945. *Antología de poetas líricos castellanos*, 2 obras vol. XXII-XXV. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

MENENDEZ PIDAL, Ramón. 1939. *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

-----, 1943. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.

-----, 1953. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.

-----, 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

-----, 1959. *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*. Madrid: Espasa-Calpe.

-----, 1974. *Estudios sobre el romancero. (Obras Completas XI)*. Madrid: Espasa-Calpe.

MENENDEZ PIDAL Ramón, Diego CATALAN y Alvaro GALMES. 1954. *Cómo vive un romance: Dos ensayos sobre tradicionalidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MENENDEZ PIDAL, Ramón y María GOYRI DE MENENDEZ PIDAL. 1957-. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

MILES, John ed. 1986. *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Columbia: Missouri University Press.

MILETICH, John S. 1985. "The Mermaid and Related Motifs in the Romancero:

The Slavic Analogy and Fertility Myths". *Romance Philology*, XXXIX: 151-169.

MIRRER, Louise. 1986. *The Language of Evaluation: A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in the Ballad and Chronicle*. Philadelphia: Benjamins.

-----, 1987. "Acts of Abduction: a Note on Lexical Innovation in the Romancero Tradition". *Dispositio*, XII: 30-32, 227-235.

-----, 1988. "New Texts, Old Ideals: Ideological Relics and Contemporary Values in a Romance from the Eastern Judeo-Spanish Tradition". *Ideologies & Literature*, 3, (1): 149-158.

-----, 1989. "The concept of 'Speech Genres' and the Problem of Dialogue in the Romances Viejos". *Anuario Medieval*, I: 147-155.

MOLL, Jaime. 1990. "Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles". *Actas*.

MONGUIO, Luis. 1946. "Un rastro del *Romance de Fontefrida* en la poesía gauchesca". *Revista Iberoamericana* X, (20): 283-285.

MONTESINO, Ambrosio. 1855. *Cancionero*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, T. XXXV: 401-466.

MORENO CHA, Ercilia. 1975. *Documental folklórico de la Provincia de La Pampa*. Buenos Aires: Fonema.

MORLEY, Griswolg. 1916. "Are the Spanish Romances Written in Quatrains?, and Other Questions". *Romanic Review*, VII: 42-82.

-----, 1922. "El romance del Palmero". *Revista de Filología Española*, IX: 298-310.

MOUSICHOFF, Paulina. 1984. *A la sombra de un verde limón. Antología del Cancionero Tradicional Infantil Argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

MOYA, Ismael. 1941. *Romancero*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

MUKAROVSKY, Jan. 1977. "Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art", *The Word and Verbal Art*. New Haven and London: Yale University Press, 180-204.

NASCIMENTO, Braulio do. 1966. "As seqüências temáticas no romance

tradicional". *Revista Brasileira de Folclore*, VI, 15, 159-190.

-----, 1972. "Eufemismo e criação poética no romancero tradicional", *El romancero en la tradición oral moderna*. Madrid: Gredos, 233-275.

-----, 1974. *Romanceiro Tradicional*. Río de Janeiro: Ministerio de Educación y Cultura.

-----, 1989. "O romancero tradicional nas áreas periféricas", *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Cádiz 1987*, Pedro M. Piñero et al ed. Cádiz: Fundación Machado - Universidad de Cádiz.

OBLIGADO, Rafael. 1951. *Poesías*, Buenos Aires - México: Espasa-Calpe.

OCHOA DE MASRAMON, Dora. 1971-72. "Los romances en San Luis, República Argentina". *Folklore Americano*, 19-20: 206-218.

-----, 1979. "Versiones y variantes inéditas de romances en San Luis", *Congreso Nacional de Folklore*, Formosa, 123-130.

OLIVARES FIGUEROA, Rafael. 1948. *Folklore venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

OLSON, David y Nancy TORRANCE comps. 1995. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.

ONG, Walter. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

ORDUNA, Germán. 1976. *Selección de romances viejos de España y de América*. Buenos Aires: Kapelusz.

-----, 1983. "Una versión del romance de 'Las señas del esposo' en Buenos Aires". *Incipit*, III: 197-200.

-----, 1989. "La sección de romances en el *Cancionero general (Valencia 1511)*: recepción cortesana del romancero tradicional", *Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: University Press, 113-122.

-----, 1990. "Una versión del *Romance de Don Bueso*". *Incipit*, X: 139-140.

-----, 1992. "Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del Romancero", *Scripta Philologica. In honorem Juan M.*

Lope Blanch, III. México, 401-409.

OSAN DE PEREZ SAEZ, María Fanny. 1977-78. "Estado actual de los estudios sobre el folklore literario salteño". *Logos*, VIII, 13-14: 359-381.

PALLEIRO, María Inés. 1986. *Primer corpus de poesía tradicional riojana*. Buenos Aires.

------. 1992. *Nuevos estudios de narrativa folklórica*. Buenos Aires: RundiNuskín.

PELEGRIN, Ana. 1986. *La aventura de oír*. Madrid: Cincel.

------. 1989. "Romancero infantil", *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla-Cádiz, 1987, Pedro Piñero et al eds. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz.

PEREDA VALDES, Ildefonso. 1947. *Cancionero popular Uruguayo*. Montevideo: Florensa y Lafón.

PETERSEN, Suzanne. 1982. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal- Gredos.

PIÑERO, Pedro. 1992. "'La bella en misa' gaditana: un revuelo erótico-festivo en el templo". *Estudios*, 315-323.

PIÑERO, Pedro, et al ed. 1989. *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Cádiz, 1987)*. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz.

PRIETO, Adolfo. 1988. *El criollismo en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

PROPP, Vladimir. 1972 [1928]. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.

PURCELL, Joanne. 1979. "Ballad Collecting Procedures in the Hispanic World", *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, 61-73.

------. 1981. "Salient Characteristics of the Portuguese Romanceiro". *Lore and Language*, 3: 4-5.

REY DE GUIDO, Clara y Walter GUIDO eds. 1989. *Cancionero Rioplatense*

(1880-1925). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROBE, Stanley. 1990. "Pliegos impresos del siglo XVIII". *Actas*.

RODRIGUEZ CEPEDA, Enrique ed. 1990. *Actas del Congreso Romancero - Cancionero. Universidad California Los Angeles (1984)*, 2 tomos. Colaboración especial y bibliografía crítica de Samuel Armistead. Madrid: Porrúa Turanzas.

RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio. 1954. *Cancionerillos góticos castellanos*. Valencia: Castalia.

----- 1970. *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia.

ROGERS, Edith. 1972. "Games of Muscle, Mind, and Chance in the Romancero. *Hispania*, 55: 424.

ROJAS, Ricardo. 1913. *Cosmópolis*. Buenos Aires - París: Garnier Hermanos.

----- ed. 1916. *El peregrino en Babilonia y otros poemas de Don Luis de Tejada*. Buenos Aires.

ROJAS, Ricardo. 1924. *La literatura argentina: Los gauchescos*, Obras, Vol. VIII. Buenos Aires: Librería "La Facultad".

ROMANCERO (EL) EN LA TRADICION ORAL MODERNA. 1972. 1º Coloquio Internacional (Madrid, 1971). Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

ROMANCERO (EL) HOY: 1. Nuevas Fronteras, 2. Poética, 3. Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica. 1979. 2º Coloquio Internacional (University of California, Davis, 1977). Madrid: Gredos, 3 v.

ROMANCERO (LE) IBERIQUE. GENESE, ARCHITECTURE ET FONCTIONS. 1995. Claude Bremond, Sophie Fischer éd. Madrid: Casa de Velázquez.

ROMANCERO (EL). TRADICION Y PERVIVENCIA A FINES DEL SIGLO XX. 1989. Actas del 4º Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla- Puerto de Santa María- Cádiz, 1987). Cádiz: Fundación Machado- Universidad de Cádiz.

ROMERO, Emilia. 1952. *El romance tradicional en el Perú*. México: El Colegio de México.

ROMERO, Francisco. 1979. "Hacia una tipología de los personajes del

Romancero", *El Romancero hoy: Poética*.

ROTONDO, Idalia. 1942. "Romancero, por Ismael Moya". *Sustancia*, 3, (9): 132-33.

SANCHEZ CANTON, Francisco. 1920. "Un pliego de romances desconocido de los primeros años del siglo XVI". *Revista de Filología Española*, VII, 37-46.

SANCHEZ ROMERALO, Antonio. 1979. "Razón y sinrazón en la creación tradicional", *El Romancero hoy: Poética*.

----- **1979.** "El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)", *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*.

----- **1989.** "Presencia de la voz en la poesía oral", *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*.

SANCHEZ ROMERALO A., Samuel ARMISTEAD y Suzanne PETERSEN. 1980. *Bibliografía del romancero oral 1*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

SANCHEZ ROMERALO A., Diego CATALAN y Samuel ARMISTEAD. 1979. *El Romancero hoy: poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

SALAZAR, Flor. 1992. "'La difunta pleiteada' (IGER 0217), Romance tradicional y pliego suelto". *Estudios*, 271- 313.

SCHIAVO, Leda. 1979. "Apuntes para un estudio de las transformaciones en el romancero de Gerineldo", *El romancero hoy: historia, comparatismo y bibliografía crítica*.

SEEGER, Judith. 1988. "The curious Case of Conde Claros: A Ballad in Four Traditions". *Journal of Hispanic Philology*, XII, (3): 221-237.

----- **1989.** "El 'Conde Claros de Montalbán' en el siglo XVI. Evidencia de la vitalidad de tres tradiciones: la juglaresca, la tradicional y la escrita", *El Romancero*.

----- **1990.** *Study of an Oral Romance Tradition: The Conde Claros de Montalván*. Nueva York: Garland.

----- **1991.** Can a traditional Ballad be Myth? An Exploration of Heroism

in Count Claros". *La Corónica*, XX (1): 72-93.

SEGRE, Cesare. 1976. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta.

-----, 1987. "Structuration and Destructuration in the 'Romances'". *Dispositio*, XII: 97-112.

SHERGOLD, N. D. ed. 1972. *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*. London: Tamesis.

SIMMONS, Merle. 1963. *A Bibliography of the "Romance" and Related Forms in Spanish America*. Bloomington: Indiana University Press. [Reseña de Daniel Devoto en *Bulletin Hispanique*, 67, (1965): 183- 193].

SPITZER, Leo. 1935. "Notas sobre romances españoles". *Revista de Filología Española*, 22: 153-174.

-----, 1955. "The Folkloristic Pre-Stage of the Spanish Romance 'Conde Arnaldos'". *Hispanic Review*, 23: 173-187.

SUPLEMENTO AL CANCIONERO GENERAL de Hernando del Castillo. 1959. (Valencia, 1511). Que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557. Introducción de Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia.

TERRERA, Guillermo. 1948. *Primer cancionero popular de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba,

THOMPSON, Stith. 1955-1957 [1932- 1937]. *Motif-Index of Folk Literature*. Bloomington: Indiana University.

TORRE REVELLO, José. 1940. *El libro, la imprenta y el periodismo en América*. Buenos Aires.

TRAPERO, Maximiliano. 1992. "Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad". *Estudios*, 127- 145.

VALENCIANO, Ana. 1987. "Survival of the Traditional *Romancero*: Field Work". *Hispanic Balladry Today. Oral Tradition*, II, (2-3): 424-450.

-----, 1992a. "El Romancero tradicional en la América de habla hispana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21: 145-164.

-----, 1992b. "Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral:

épica yugoslava versus romancero hispánico". *Estudios*, 33-40.

VAN DIJK, Teun. 1980. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.

VASQUEZ LEON, María Antonia. 1989-1990. "La fórmula como unidad básica en el lenguaje figurativo del romancero". *Alfinge*, 6: 129-136.

VEGA, Carlos. 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

VICTORIO, Juan. 1985. "La ciudad-mujer en los romances fronterizos". *Anuario de Estudios Medievales*, XV: 553-60.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. 1912. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Biblioteca de Escritores de Chile.

VIDACOVIC-PETROV, Krinka. 1989. "Elementos líricos en la balada tradicional", *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*.

VIDAL DE BATTINI, Berta. 1980-1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 10 tomos.

VIGGIANO ESAIN, Julio. 1976. *Cancionero popular de Córdoba*, tomos I y II. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

-----, 1981. *Cancionero popular de Córdoba*, t.III. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

VOCES (LAS) DEL ROMANCERO. 1994. *Insula*, 567.

WEBBER, Ruth House. 1951. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley: University of California Press.

-----, 1979. "Ballad Openings: Narrative and Formal Function", *El romancero hoy: Poética*, 55-64.

-----, 1992. "Observaciones sobre los personajes del romancero", *Estudios*, 17- 32.

WHITE, Hayden. 1992. "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 17-39.

WOLF, Fernando y Conrado HOFMANN. 1856. *Primavera y flor de romances.*
Berlín: A. Asher and Co.

ZEBALLOS, Estanislao. 1905. "Cancionero popular", *Revista de derecho, historia y letras*, 1: 3-108.

ZUMTHOR, Paul. 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval.*
Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
BIBLIOTECA DE INVESTIGACIONES