

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
(SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA)

"ACERCAMIENTO AL PROCESO DE ADAPTACIÓN
DE UN ROMANCE: EL CONDE OLINOS"

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS

PRESENTA:

GRACIELA FONSECA PALMA

ASESORA: DRA: PACIENCIA ONTANÓN SANCHEZ

MÉXICO, D.F.



m344633



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	2
I. El Romancero y su relación con la balada europea	4
1. Carácter tradicional	4
2. Proceso de importación	6
3. Propagación baladística	8
4. ¿Adoptar o adaptar?	10
II. Creación y recreación	12
1. Tradición y variación	12
2. Diversidad temática	15
3. Estilo	22
Fórmulas	23
Motivos	24
Conclusiones	26
Bibliografía	27
Apéndice	30

INTRODUCCIÓN

La balada o romance ha jugado un papel muy importante en la cultura española a través de los siglos como una canción narrativa transmitida oralmente.

De acuerdo con las teorías de Menéndez Pidal, los primeros romances fueron compuestos hacia el siglo XIII;¹ no obstante, los documentos que dan noticia de estos poemas datan de la primera mitad del siglo XV. Durante esta etapa los romances eran considerados poesía de grado "ínfimo", "syn ningund orden, regla nin cuento", cantada para el entretenimiento de "gentes de baixa e seruil condición".²

Hasta la segunda mitad del siglo XV comenzó a manifestarse un cambio en el gusto literario, que resultó en la valoración y aceptación del género romancístico entre los hombres de letras de la corte castellana.

Fue tal su estimación social, que los romances encontraron cabida en los primeros cancioneros generales de finales del siglo XV y finales del XVI: *Cancionero de Estúñiga* (1460). *Cancionero de Londres* (1471-1500), y *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511).

En el siglo XVI, con la difusión de la imprenta, el género llegó a ser éxito editorial; se imprimieron miles de pliegos sueltos, se editaron y reeditaron colecciones.

¹ R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, t. I, pp 157-158

² Véase el fragmento del conocido *Proemio* del Marqués de Santillana en F. López Estrada, "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en M. Alvar et al., *El comentario de textos, 4. la poesía medieval*, Madrid, Castalia (Literatura y sociedad, 32), 1992, p. 23.

Es entonces que el romance se convirtió en un tipo de poesía conocida, cantada y leída, que formaba parte de la cultura literaria de prácticamente todos los niveles sociales.

A partir de esa época, y casi en cada generación subsecuente, ha habido poetas y escritores inspirados en el Romancero; baste mencionar a Lope de Vega, Duque de Rivas, García Lorca y Antonio Machado.

El Romancero sigue vigente en el mundo hispánico actual como parte de su herencia cultural. Ha llegado hasta nuestros días diversificado a través de las tradiciones oral y escrita, mismas que han estado interrelacionadas desde el surgimiento del fenómeno romancístico hasta su fijación escrita.

El aumento en el interés por el Romancero, reflejado en el crecimiento de las obras dedicadas a su estudio, abre un vasto panorama de posibilidades, bien para ahondar en escritos ya tratados, bien para adentrarse en aquellos poco cultivados.

Esta investigación tiene como punto de partida el romance de *El conde Olinos*; lo escogí inicialmente porque me llamó la atención el amor fiel: los amantes mueren debido a la imposibilidad de su amor, pero éste perdura más allá de la muerte. Este tema, tan abundante en los textos tradicionales, me involucró de inmediato con un fondo común en la baladística europea, que, a su vez, me llevó a preguntarme si el tratamiento del tema tenía rasgos propiamente hispánicos.

Por lo tanto, este estudio pretende ser una aproximación, de lo general a lo particular, hacia el esclarecimiento del proceso de adaptación del tema en el romance en cuestión, así como a la descripción de sus características peculiares.

I. EL ROMANCERO Y SU RELACIÓN CON LA BALADA EUROPEA

1. Carácter tradicional

La propensión narrativa es común a todo el género humano, y lo es también el placer que las narraciones causan y la facilidad con que se retiene lo sustancial de ellas, al paso que se alteran los pormenores, según la memoria y entendimiento de cada uno de los que repiten la historia [...]³

Las palabras de Menéndez Pelayo, concreción de su hallazgo decisivo ante lo tradicional, nos permiten comenzar a hablar sobre el romance, cuestionarnos sobre él en cuanto a su forma y función, así como los usos y motivos de su pervivencia.

El término 'romance' corresponde a la forma peculiar de nombrar a la balada española.

La balada era cualquier canción narrativa tradicional, por lo general de corta extensión que solía estar acompañada de vihuela, laúd y de alguna danza.

Este tipo de canciones podía escucharse en la mayoría de los países europeos durante las horas de trabajo, de recreo, de fiesta; en el ámbito privado o común.

La palabra 'Romancero' designa a toda la colección de romances; el *Romancero español* abarca aquellos que han sido memorizados y conservados por escrito por el pueblo español.

Hablar sobre el Romancero tradicional es referirnos al romance como el género baladístico español por excelencia. Se denomina así por constituir un *corpus* de romances con uniformidad métrica y técnica; sus grandes temas derivan de la épica y la baladística europea.

³ Citado por M. Alvar en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 18.

El romance surge como un nuevo tipo de poesía oral de carácter épico-lírico. La moderna forma romancística es resultado de un proceso evolutivo que partió de la canción de gesta.

Los primeros romances, "primitivos" conforme a la postura de Menéndez Pidal,⁴ serían fragmentos de los cantares de gesta. Basándose en estos modelos, se crearían hacia principios del siglo XV –cuando el romance se estableció como género autónomo– poemas distintos a los épicos: los noticiosos y novelescos, relacionados con acontecimientos de la época e influenciados por las baladas europeas.

Desde sus orígenes hasta la segunda mitad del siglo XV, los romances, en general, no se escribieron, son escasos los que se conservaron en manuscritos medievales. El siglo XVI se distinguió por la publicación masiva de los romances. De manera simultánea continuó la transmisión oral de los romances, proceso durante el cual fueron conformándose cientos de versiones o variantes de cada uno.

En el momento en que el pueblo asimila una canción y la repite, rehaciéndola y modificándola, consciente o inconscientemente, se inicia el proceso de tradicionalización.

Así, gracias al trabajo de la tradición oral, los textos se transmiten y difunden en el tiempo y en el espacio, experimentando cambios parciales que permiten su conservación general.

Ya desde la primera década del siglo XX Menéndez Pidal señaló que los romances son poesía que vive en variantes:

[...] la poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente tradicional

⁴ R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 152-156.

[...] La esencia de lo tradicional [...] está en la reelaboración por medio de las variantes.⁵

En resumen, la esencia del Romancero es ser poesía oral; su pervivencia ha comprobado que su carácter tradicional lo adquiere mediante la acción de las variantes.

Cada balada es una pieza peculiar que responde a la continua reelaboración ejercida por cientos o miles de recitadores de múltiples generaciones.

El texto de la balada, entonces, "recoge una 'actualización' entre las innumerables y variadas manifestaciones sucesivas y simultáneas del poema".⁶

2. Proceso de importación

La balada, como género literario, muestra rasgos generalizados, motivos de naturaleza propiamente humana, situaciones comunes, asuntos y tratamientos similares.

La generalización de las situaciones, de los motivos, de los personajes es una característica primordial de la balada, fundamental para su preservación.

¿Qué son las baladas si no textos que se repiten y se transfieren, creados y sostenidos por sentimientos y sucesos que ocurren en todos los tiempos?

Con la finalidad de ubicar al romance que nos ocupa, es preciso referirnos a los criterios tomados en cuenta para la clasificación de los textos romancísticos.

Atendiendo al criterio cronológico, el Romancero se divide, de acuerdo con la fecha de su publicación, en:

⁵ "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en R. Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 55), 1958, p. 74.

⁶ D. Catalán, "El romancero medieval", en M. Alvar et al., *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad, 32), 1992, p. 451.

- a) Romancero viejo; publicado en los siglos XV, XVI y parte del XVII.
- b) Romancero de tradición oral moderna; recopilado en los siglos XIX y XX.

Existe otra clasificación que conjunta dos criterios:

- a) Orígenes; históricos, épicos, novelescos, carolingios, etcétera.
- b) Contenido; vuelta del marido, amor desgraciado, amor fiel, mujeres

seductoras, etcétera.

Los romances novelescos constituyen el grupo más numeroso y heterogéneo, su riqueza temática y estilística es notable. En cuanto a su contenido podría enumerarse una larga lista, pues tratan todo tipo de temas provenientes del folklore europeo general y español.

La mayoría de los romances novelescos que se difundieron por España son de origen extranjero. El genio autóctono se distinguió por la creación de romances épicos e históricos.

En el proceso de importación se vieron implicados intereses comunes: exponer y exaltar los valores caballerescos, plantear conflictos familiares o grupales, tratar asuntos amorosos y sexuales, reflejar mitos y tabúes relacionados con la existencia de mundos mágicos y maravillosos.

Debido a lo mencionado anteriormente, se desprende la trascendencia de los romances novelescos: al desarrollar temas distintos a los de trama histórica, introdujeron formas expresivas que fueron una novedad estimulante para la imaginación hispana.

Me propongo estudiar *El conde Olinos*, romance famoso del siglo XV, perteneciente a los romances viejos recopilados en la tradición oral moderna; por su contenido es novelesco y su tema es el amor fiel, inspirado en la baladística europea.

Por último ¿qué es el romance, si no un relato "de aventuras, con abundancia de búsquedas y el suspenso de separaciones y reuniones fortuitas, viajes a mundos extraños y sus combinaciones, que se cuentan de una manera extensa ..., con algunas connotaciones de orden moral y religioso...?"⁷

3. Propagación baladística

El estudio de los romances de tema novelesco ciertamente requiere de una previa clasificación histórica o genealógica que explique la evolución y relaciones de sus diversas formas. Sin embargo, este intento resultaría complicado e impreciso por los motivos que se mencionarán a continuación.

Los textos conservados actualmente no son originales, sino refundiciones; la continua renovación del canto los vuelve multiformes y, a su vez, cada una de esas formas influye en las variantes evolutivas de la balada. Aún cuando puedan recogerse cientos de versiones de un mismo romance, siempre faltarán versiones intermedias que se han perdido.

La fijación cronológica de un romance, ya se ponga por escrito, ya se aluda a él, por lo común no indica su antigüedad real, pues se trata de un texto cuya transmisión es oral y seguramente posee una antigüedad mayor.

Todo esto impide la reconstrucción del texto original con sus correspondientes refundiciones, el conocimiento del tronco con sus ramas y múltiples entronques.

Esta compleja tarea de precisión se observa en el caso del *Conde Olinos*: en el *Cancionero de Londres*, hacia 1430, fue recogida una versión del romance, que

⁷ Esta definición de romance fue propuesta por el crítico Alan Deyermond. Véase F. López Estrada, "Poética medieval", en *op.cit.*, p. 31, nota 25.

fusionaba sus versos con el del *Infante Arnaldos*, lo que nos habla de que su existencia se remonta a su fecha más antigua.

Las versiones del romance son muy abundantes, tanto en la Península como en América, Marruecos y Oriente.

La crítica tradicionalista admite la propagación de una balada sólo en contigüidad geográfica. Si bien esto es lo que sucedió comúnmente, tanto en la propagación de versiones completas como en la de variantes particulares, es posible de igual manera el trasplante a distancia, realizado por iniciativa individual. En el primer caso, la canción tradicional emigra de un territorio a otro vecino o inmediato; en el segundo, se producen áreas discontinuas en la geografía de la canción.

La comunicación entre baladas se da naturalmente y de forma activa entre los países con afinidades culturales, razón por la cual podemos hablar de áreas o grupos análogos:

The Romance area is [...] divided between the Franco-Italian and the Hispanic parts [...]
The chief link between them is the fact that adventure ballads in Spain are chiefly of foreign, and immediately of French origin [...]⁸

El grupo románico se integra con los romances castellanos, portugueses y catalanes; las *chansons* francesas, provenzales y del norte de Italia.

Las versiones españolas de los romances novelescos tienen a menudo paralelos europeos, franceses, italianos, germánicos, etc. Se admite, consecuentemente, que varios de ellos tuvieron su origen fuera de la Península y que formaron parte de la corriente española importadora de temas baládico-novelescos.

⁸ W. J. Entwistle, *European balladry*, Oxford, University Press, 1951, p. 21. "El área Románica está... dividida entre las partes Franco-italiana y Española... El vínculo más importante entre ellas es el hecho de que en España los romances de aventuras son principalmente extranjeros, e inmediatamente de origen francés..." (La traducción es mía).

Si Francia constituyó el terreno de transmisión más natural de baladas, la propagación transpirenaica se realizó probablemente mediante gente que conocía ambos idiomas como viajeros, romeros, habitantes de la región fronteriza, cantores profesionales o semiprofesionales quienes utilizaron el estilo del Romancero o uno similar al introducir tales romances.

Los signos de importación de la tradición francesa en el *Conde Olinos* son: el nombre propio terminado en -os, y el tema de la mujer enamorada de un hombre de diferente clase social.

El tema de los amantes perseguidos por la familia de la mujer, y el de las sucesivas transformaciones son muy comunes en las literaturas europeas y orientales.

El tema de los amantes muertos por amor es universal y se encuentra en toda la baladística.

4. ¿Adoptar o adaptar?

La balada europea contiene, a manera de sustrato, una serie de motivos que en ocasiones resulta en fórmulas precisas: el poder del canto, el poder de la belleza, el del amor, etcétera.

La capacidad para inventar y adaptar temas atractivos propicia que el material común, mediante la creación o recreación, adquiera características especiales.

El trabajo de creación es llevado a cabo por artistas cuyas canciones han sido admiradas, adquiridas y esparcidas por personas con aptitudes especiales para el arte juglaresco.

Cada balada tuvo su autor y su momento de nacimiento, mas los diversos autores no ejercían ningún tipo de derecho personal respecto de sus trabajos, y el juglar, recitador u oyente tenía la posibilidad de introducir cambios durante la transmisión.

Dicho lo anterior nos enfrentamos al concepto pidaliano del autor-legión, y que define a cada versión de un romance como el resultado de la acción tanto del creador como los recreadores. Cada una de las refundiciones es la obra creadora de incontables cantores que han colaborado sucesivamente en el proceso.

Cada recitador conserva el texto en la memoria, pero al transmitirlo lo rehace activamente, imprimiéndole -de acuerdo con la comprensión y gustos personales y de sus oyentes- su sensibilidad y su fantasía.

Los romances son, pues "adaptables a la experiencia personal de las comunidades que los conservan y transmiten".⁹

El valor literario y cultural de una poesía que se repite y transfiere constantemente, en relación con la originalidad, ofrece problemas iguales a los de cualquier obra literaria: la creación más original tiene fuentes inspiradoras, y la obra de mayor imitación tiene algún aspecto original que lo aparta de sus fuentes.

Los asuntos importados, como en el caso que nos interesa, son modificados, transformados e interpretados por sus transmisores a través de múltiples versiones: al adoptar, adaptan.

⁹ D. Catalán, "El Romancero como campo de investigación", en D. Catalán (ed.), *De Balada y Lírica, 1. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación R. Menéndez Pidal- Univ. Complutense (Romancero y poesía oral, VI), 1994, p. 18.

II. CREACIÓN Y RECREACIÓN

1. Tradición y variación

De suma importancia para nuestro estudio son dos características primordiales del Romancero: su estilo y su tradicionalidad. La primera abarca los recursos, procedimientos, fórmulas y tópicos; la segunda comprende la permanencia en el tiempo, la difusión en el espacio y la variación.

La permanencia temporal ha sido amplia; algunos romances aún se siguen cantando. En cuanto a la difusión espacial, el Romancero existe en todas las regiones hispanohablantes, así como en donde se hable portugués y sefardí.

Sobre la variación se había mencionado que los romances no son textos inmutables; su carácter tradicional les confiere la posibilidad de cambiar dinámicamente, y su carácter popular hace que cada persona, al conocerlos, los sienta como propios y los vaya modificando: desde el cambio de una palabra o expresión, hasta la introducción o supresión de varios versos.

Justamente el sentimiento de pertenencia del texto, aunado al deseo de arraigarlo en un nuevo medio, conduce a los recreadores a realizar las variaciones que permiten la aceptación del romance, así como su permanencia y difusión con mayor facilidad en la comunidad.

El recreador varía del texto lo que no entiende bien, lo que le es ajeno; es decir, introduce cambios condicionado por su propio entorno.

Desde que el Romancero se integró a la literatura escrita, ha tenido una "doble vida" –apunta Diego Catalán-, por un lado "la imprenta" y, por otro, "la transmisión y

elaboración de sus creadores a través de actos repetidos de expresión cantada y de adquisición memorística".¹⁰

A continuación analizaremos las variantes en nuestro *corpus*.¹¹

- a) El nombre Olinos es reemplazado por Niño: se sustituye el nombre exótico por uno comprensible.

1 *Conde niño por amores*

Menéndez Pidal

- b) La alusión al mar en la mañana de San Juan no siempre se presenta igual.

1. es niño y *pasó la mar*;

Menéndez Pidal

1. es niño y *bajó la mar*;

Díaz Mas

- c) Hay variación cuando se menciona o no el poder del canto, esto significa que es posible encontrar los versos que abarcan los efectos del canto.

4 todas las aves del cielo se paraban a escuchar,
caminante que camina olvida su caminar,
6 navegante que navega la nave vuelve hacia allá.

Menéndez Pidal

- d) Ciertas versiones proporcionan detalles sobre la muerte del conde.

Guardias mandaba la reina al conde Niño buscar,
12 *que le maten a lanzadas* y su cuerpo echen al mar.

Díaz Mas

¹⁰ D. Catlán. "El romancero medieval", en *op. cit.*, p. 454.

¹¹ El *corpus* de este trabajo se basa principalmente en tres versiones de *El conde Olinos* (véase el apéndice). Los versos aparecerán numerados de acuerdo con el texto que pertenecen; de cada romance consultado sólo citaré el autor (véase la ficha completa en la bibliografía).

e) En la mayoría de las versiones no se explica cómo sucede.

16 *Él murió a la media noche,* ella a los gallos cantar;

Menéndez Pidal

f) Algunas versiones presentan la razón por la cual la reina se opone al casamiento de su hija.

7 que para casar contigo *le falta sangre real.*

Días Mas

g) Los amantes pueden transformarse en flores y aves distintas.

Amada

Amado

rosal blanco

espino albar

garza

gavilán

vv. 19 y 25

Menéndez Pidal

Amada

Amado

rosa

tulipán

paloma

gavilán

vv. 16-18

Díaz Mas

h) La versión que encontramos en J. Alcina alarga el romance, introduciendo un episodio que narra cómo lucha el conde contra los “cien mil morillos” que manda la reina (vv. 18-33).

2. Diversidad temática

La amplitud espacio-temporal del romance nos remite a sus características como género, puesto que ellas hacen posible su recreación y transformación al ser un texto breve y estar sometido a múltiples transformaciones.

El hecho de que el romance fuera un texto corto permitió que la gente lo aprendiera fácilmente de memoria; cada persona, al transmitirlo, introducía modificaciones. Cada repetición era diferente y, por tanto, se iban creando nuevas versiones durante su difusión.

Para adentrarnos en la temática, conviene tener en cuenta que la clasificación genérica de los temas no puede establecerse tal cual por dos razones:

a) El romance comparte su origen con la épica y la balada.

b) Presenta una doble tendencia; hacia la noticia y el cuento, es decir, hacia lo histórico y lo legendario.

Cuando predomina en el romance el carácter noticiero, se favorece la verosimilitud de los acontecimientos que se cuentan. Cuando tiende hacia el cuento se evoca un mundo lejano a la realidad. Lo real, lo cotidiano conviven con lo fantástico, lo maravilloso y extraordinario.

Así como en la épica, los relatos baladísticos cantan sucesos relevantes; los que destacan en la balada son aquellos con gran fuerza dramática como el amor y la muerte.

Los diversos temas utilizados se difundieron ampliamente. Los recreadores siempre se sintieron con la libertad de combinar la realidad con la ficción, la información verosímil con el encanto narrativo.

Precisamente *El Conde Olinos* posee elementos dramáticos (la muerte por amor: la infanta le advierte a su madre, en un tono patético, que si manda matar al conde, juntos los habría de enterrar), reforzados por lo maravilloso de las transformaciones del conde y la infanta.

Los textos romancísticos poseen una temática sumamente amplia, abarcan todo el espectro de lo humano: la honra, la venganza, el castigo, la devoción, la infidelidad; el amor lícito, el ilícito y el amor fiel. Éste es el tema en el romance que estudiamos: los amantes son perseguidos hasta la muerte, pero se trata de un "amor más poderoso que la muerte",¹² por lo que los amantes se ven sometidos a transformaciones sucesivas en su deseo por unirse.

Como romance novelesco se incluye dentro de las corrientes culturales europeas, vinculadas con la importación y adaptación de los relatos de asunto amoroso de las baladas extranjeras.

Si bien se ha mencionado que el amor fiel es el tema del *Conde Olinos*, y que está inspirado en la baladística europea, cabe hacer énfasis que toma a la balada tradicional como base de tema y motivos, puesto que los romances novelescos proceden de un vasto fondo constituido por el folklore europeo arraigado en las profundas capas colectivas, y destacan en el Romancero porque constituyen la expresión con mayor riqueza de sentimiento y pasiones.

El amor fiel puede dominar el romance, lo cual se aprecia en el tipo de versiones que concluyen con la muerte o el entierro de los amantes.

¹² Así lo tituló R. Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral, 100), p. 117.

Otro tipo de versiones finalizan con el motivo de las transformaciones; en estos casos, el tema es el *triunfo del amor sobre la muerte* (se enfatiza la inmortalidad del amor).

Cada tema (o motivo) puede tener diversas realizaciones y recibir tratamientos distintos. Esto se advertirá si comparamos las secuencias temáticas de nuestro *corpus*.

Tema: muerte por amor

Díaz Mas

- a) vv. 1-2 Llegada del conde, se sugiere que procede de otro país.
- b) No se encuentra el motivo del poder del canto.
- c) vv. 3-5 Canción que delata su presencia; se confunde con el canto de las sirenas.
- d) v. 6 Confesión de amores, la infanta reconoce la voz del enamorado; por medio de la canción se comunica y confirman su amor.
- e) vv. 7-8 Oposición de la madre, el enamorado es de alcurnia inferior.
- f) vv. 9-10 Confrontación de la hija.
- g) vv. 11-12 Asesinato del conde, descripción breve de su muerte.
- h) vv. 13-15 Se mencionan sus muertes, los entierros simultáneos y cercanos.

Tema: muerte por amor

Alcina

- a) vv. 1-3 Llegada del conde.
- b) vv. 4-6 El canto es una oración para tener protección.
- c) vv. 7-9 Canción que delata su presencia; la reina cree que es la sirena.
- d) vv. 10-12 Confesión de amores.
- e) vv. 13-17 Oposición de la madre, no se menciona la causa.
- f) No se menciona.
- g) No se menciona el asesinato del conde.
- * vv. 18-33 Pelea del conde contra los moros.
- h) vv. 40-41 Se menciona la muerte de ambos, pero no los entierros.

Tema: muerte por amor

Menéndez Pidal

- a) vv. 1-2 Llegada del conde.
- b) vv. 3-6 Poder mágico del canto, tiene efectos sobre los seres humanos y la naturaleza.
- c) vv. 8-9 Canción que delata su presencia.
- d) vv. 10-12 Confesión de amores.
- e) vv. 13-14 Oposición de la madre, no se menciona la causa.
- f) v. 15 Confrontación de la hija.
- g) No se menciona.
- h) vv. 16-18 Se mencionan sus muertes y los entierros.

Tema: triunfo del amor

Díaz Mas

- a) v. 16 Resurrección como plantas.
- b) v. 17 Enojo de la reina, orden de cortarlas.
- c) vv. 18-19 Resurrección final como aves.

Tema: triunfo del amor

Alcina

- a) vv. 42-43 Resurrección como plantas.
- b) v. 44 Enojo de la reina; orden de cortarlas.
- * v. 45 Resurrección como fuente y río.
- * vv. 46-52 Venganza de los amantes; satisface el sentido de justicia.

Tema: Triunfo del amor

Menéndez Pidal

- a) v. 19 Resurrección como plantas.
- * vv. 20-22 Manifestaciones de amor con abrazos y suspiros; expresa la calidad perdurable del amor.
- b) v. 23 Enojo de la reina; orden de cortarlas.
- c) vv. 25-26 Resurrección final como aves.

A continuación veremos cómo se modifica nuestro romance en el proceso de su transmisión tradicional, gracias a la presencia de un tema original y un motivo principal (o subtema).

Los romances suelen desarrollar un argumento basado en un tema de interés común. El desarrollo de la historia, desde su presentación hasta su desenlace, va constituyéndose con motivos esenciales para la coherencia de la misma, y con otros secundarios que refuerzan los aspectos narrativos.

Cada motivo se encuentra al servicio de la trama y en función del tema regente. Cuando un romance tiene un tema y además un subtema, representado por un motivo principal, puede suceder –a lo largo de las múltiples recreaciones– que aquél se debilite y éste adquiera relieve.

El conde Olinos ejemplifica esta presencia de “dos núcleos de interés”:¹³ la historia que relata posee un primer núcleo constituido por las transformaciones de los amantes, y el segundo, por la muerte de los amantes.

Existen ciertos factores que debilitan el tema original: el motivo de las transformaciones tiene escasa tradicionalidad en la poesía popular española, y los rasgos de tipo maravilloso que contiene no son bien aceptados por el público español.

Por otro lado, dentro de los elementos que apoyan el subtema, el arraigo tradicional de los amantes muertos a causa de su amor tiene un alto contenido dramático.

¹³ Este fenómeno fue estudiado por la investigadora M. Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, XVI), 1986, pp. 117-123.

Se ha visto que tanto en la literatura universal como en los textos tradicionales se trata dicho tema; en el Romancero se presentan distintas causas, por ejemplo, la muerte del amante, la separación, el abandono, la oposición.

La muerte por amor, debido al interés que despierta por su gran intensidad dramática y su realismo, puede dominar temáticamente el romance.

Hay un número considerable de versiones que eliminan la última parte, otras muchas versiones reducen el episodio final.

Con los textos que se transcribirán a continuación, se apreciarán las tendencias al acortamiento de las narraciones, al deseo de brevedad y al debilitamiento del motivo de las transformaciones que experimenta el Romancero.

La siguiente versión ejemplifica la eliminación del desenlace.

Estaba don Fernandito

Dándole agua a su caballo, a la orillita del mar;
mientras el caballo bebe, se puso a echar un cantar.
La reina que estaba oyendo desde su palacio real:
mira, hija, cómo canta la serenita del mar.
No es la serenita, madre, ni tampoco lo será,
que es don Fernandito, madre, que me viene a mí a buscar.
Si es don Fernandito, hija, que te viene a ti a buscar,
si es don Fernandito, hija, le mandaremos matar.
No le mande matar, madre, que a mí me mandan ahorcar.
Otro día a la mañana, juntos iban a enterrar,
A ella, como hija de reina, la entierran junto al altar.
Y a él, como hijo de conde, un poquito más atrás.

Córdoba y Oña, *Cancionero popular*, p. 272.

En esta versión se reduce el motivo de las transformaciones.

Estaba el conde Longinos mañanita de san Juan

a dar agua a su caballo a las orillas del mar.

Mientras el caballo bebe se puso a echar un cantar.

La reina lo estaba oyendo desde su palacio real:

-Mira, hija, cómo canta la sirenita del mar.

-Madre, no es la sirenita ni tampoco lo será,

que es el conde Longinos que a mi me viene a buscar.

-Si te viene a buscar, hija, lo mandaremos matar;

porque el conde don Longinos no viene de sangre real.

-Si le mandas matar, madre, mándame a mi degollar.-

Al otro día siguiente juntos llevan a enterrar.

A ella como hija de reina, la entierran junto al altar,

A él como hijo de conde, tres pasitos más allá.

De ella nació un rosal blanco, de él nació un olivo albar,

donde se curan los dedos y otros males que Dios da.

La reina, que supo eso, sus males se fué a curar.

García Matos, *Cancionero popular*, I, p. 40.

3. Estilo

El estilo oral o tradicional del Romancero es resultado de la consecutiva e ininterrumpida intervención de un sinnúmero de transmisores que elaboran este tipo de poesía.

Dicho estilo, como tal, responde a un conjunto de preferencias para la elección y el uso de ciertos elementos y recursos.

Los creadores se encuentran condicionados por el estilo básico del género, por las expectativas expresivas, por las normas de poetización correspondientes al gusto de su público.

Los recreadores, a su vez, se circunscriben a lo que el estilo dicta en cuanto a la organización del relato, uso de motivos, fórmulas y procedimientos.

A pesar de las limitaciones estilísticas, los recreadores pueden innovar, variar o amoldar la canción.

Los siguientes apartados evidenciarán, a través de ejemplos, la libertad que permite el género, así como las posibilidades que ofrece; el recreador puede tratar la historia de diversas maneras, ya sea utilizando, reemplazando o variando fórmulas y motivos.

Fórmulas

a) Repetición:

1 *¡Conde Olinos, conde Olinos,*

5 *Bebe, bebe, mi caballo; Dios te me libre de mal,*

24 - *¡Oh, mi espada, oh, mi espada, de buen oro y buen metal;*

30 - *.Oh, mi caballo, mi caballo; oh, mi caballo rúan,*

Alcina

9 - *No lo mande matar, madre, no lo mande usted matar,*

Díaz Mas

1 *Conde Niño por amores es niño y pasó la mar;*

Menéndez Pidal

b) Introducción a la acción:

1 Conde Niño por amores es niño y bajó a la mar;

Díaz Mas

c) Introducción al diálogo:

10 Respondió la más chiquita -imás le valiera callar!-:

27 Por la gracia del Dios Padre, comenzó la espada a hablar:

Alcina

d) Diálogo:

8 - Escuchad, mis hijas todas;

y oirédes a la sirena cómo canta por la mar.

Alcina

5 No es la sirenita, madre, que ésa tiene otro cantar:

Díaz Mas

15 - Si le manda matar, madre, juntos nos han de enterrar.

Menéndez Pidal

Motivos

Motivos religiosos

La *mañana de San Juan*. Remite a la fecha de la fiesta de San Juan, la cual asociaba dos elementos: el Sol y el agua; la gente acostumbraba salir a la orilla del mar para observar el Sol, en seguida venían los “baños de mar”, pues ese día el agua poseía virtudes extraordinarias.¹⁴

¹⁴ Véase J. Caro Baroja, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)* (Madrid, Taurus, 1979), el capítulo XVII, “Los dos elementos adorados el día de San Juan”.

Existe también un aspecto erótico del agua de San Juan: los “baños de amor”, en los que participan los amantes, están relacionados con la fecundidad.¹⁵

2 Levantóse conde Olinos mañanita de San Juan;
llevó su caballo al agua, a las orillas del mar.

Alcina

Los *milagros*, Dios permite determinados acontecimientos sobrenaturales.

32 Por la gracia del Dios Padre, comenzó la espada a hablar:

Alcina

La *iglesia*, donde se entierra a los nobles.

14 ella, como hija de reyes, la entierran en el altar
y él, como hijo de condes, tres pasitos más atrás.

Motivos de tipo maravilloso

Las *transformaciones*. Fenómeno peculiar de las mitologías y leyendas orientales y europeas, el origen sugerido más frecuentemente es la historia de Tristán e Isolda; el motivo puede encontrarse esparcido en muchas áreas europeas (Alemania, Grecia, Yugoslavia, Hungría), e incluso más allá (China y Japón, por ejemplo).

El *canto*. Motivo prestado del *Conde Arnaldos*, incorporado y adaptado al contexto del *Conde Olinos*; se halla en muchas versiones en toda la Península, predomina en las de Extremadura, del norte de Portugal y de León.

¹⁵ Véase asimismo Eglá Morales, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Madrid, Porrúa Turanzas, 1981), el capítulo XVI, “Los baños rituales”.

El *poder mágico del canto*. Motivo muy difundido de origen impreciso, pues ya se conoce desde la leyenda de Orfeo; se encuentra en la mayoría de las versiones de Marruecos y Aragón.

Conclusiones

Nos hemos acercado al proceso de adaptación en *El conde Olinos*, y hemos apreciado que se encuentra íntimamente ligado a su proceso de recreación.

A través del proceso de adaptación, el romance ha tomado prestados temas comunes de extensión paneuropea y motivos folklóricos procedentes de un vasto repertorio internacional.

En la tradición oral moderna el tema se conserva con distintas y numerosas variantes, lo cual hace prácticamente imposible la reconstrucción del texto primario.

En la tradición actual, el romance se manifiesta de dos formas:

a) Versiones simplificadas que conservan los motivos fundamentales; las transformaciones se han reducido o eliminado.

En este primer caso, el tema que estructura el romance es el amor fiel: los amantes mueren a causa de su amor.

b) Versiones alargadas que extienden la historia con las sucesivas transformaciones de los amantes.

El tema del triunfo del amor sobre la muerte se encuentra plasmado por las muertes y las transformaciones.

Hemos observado que existe una preferencia por las versiones simplificadas, debido, entre otros factores, a la tradicionalidad del tema.

No olvidemos que este romance es uno de los pocos que han adoptado elementos sobrenaturales, aceptados cuando confieren vigor, cuando se limiten a lo posible y cuando se inserten en un contexto religioso.

El trabajo de la tradición ha ido conformando las características peculiares españolas en el género romancístico. Lo más significativo del romancero de la tradición oral moderna es la tendencia a la dramatización; el uso del diálogo intensifica el dramatismo, como indicamos en el análisis de las secuencias temáticas. Otro rasgo característico es la función preponderante de la madre como confesora, todas las versiones que estudiamos mencionan a la infanta revelando su amor a la reina cuando confunde el canto del conde con el de la sirena.

Por otra parte, a lo largo del proceso de recreación, los asuntos se adaptan a la sociedad que los canta.

Las variaciones han favorecido la sobrevivencia del romance. La variabilidad del texto incide principalmente en los versos que comienzan; ya veíamos las variantes en el uso de los motivos del canto y del poder del canto.

De igual manera, es en los desenlaces donde pueden estudiarse tales variaciones, unos eliminan o reducen las transformaciones, otros concluyen a favor de la justicia divina. Este último caso muestra el carácter moral de los personajes, lo cual refleja otro rasgo característico peninsular: el sentido ético.

Es así como una sociedad, en un tiempo y en un espacio particulares, adapta diversos asuntos -de orígenes y temas distintos-, los aprehende y les da características propias, utilizando recursos e instrumentos durante la renovación de los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, Juan (ed.), *Romancero antiguo*, 2 vols. Barcelona, Juventud 1969.
- Alvar, Manuel, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.
- _____ et al., *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad, 32), 1992.
- Caro Baroja, Julio, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.
- Catalán, Diego (ed.), *De balada y Lirica, 1. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación R. Menéndez Pidal-Universidad Complutense (Romancero y poesía oral, VI), 1994.
- Córdova y Oña, Sixto. *Cancionero infantil español*. Santander, Aldus, 1980.
- Débax, Michelle (comp.) *Romancero*, Madrid, Alhambra (Clásicos, 22), 1982.
- Díaz Mas, Paloma (ed.), *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
- Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, XVI), 1986.
- Entwistle, William J., *European balladry*, Oxford, University, Press, 1951.
- Frenk, Margit, *Cancionero de Romances viejos*, México, UNAM, 1961.
- _____, *Entre folklore y literatura (Lirica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1984.
- García Matos, Manuel (comp.), *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 ts., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- García-Valdecasas, Amelia, *Romancero*, Madrid, Plaza y Janés (Clásicos Plaza y Janés,

- 47), 1986.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral, 100), 1963.
- _____, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 55), 1958.
- _____, *Romancero Hispánico, I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Morales Blouin, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1981.
- Piñero, Pedro M. y Virtudes Atero, *Romances de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987.
- Rogers, Edith Randam, *The perilous hunt. Symbols in Hispanic and European balladry*, Kentucky, The University Press of Kentucky (Studies in romance languages,22), 1980.
- Webber, Ruth H., *Hispanic balladry today*, USA, Garland Publishing, 1989.
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, México, UNAM, 1995.

APÉNDICE

- ¡Conde Olinos, conde Olinos, es niño y pasó la mar!
- 2 Levantóse conde Olinos mañanita de San Juan;
llevó su caballo al agua a las orillas del mar.
- 4 Mientras el caballo bebe él se pusiera a cantar:
-Bebe, bebe, mi caballo; Dios te me libre de mal,
6 de los vientos rigurosos y las arenas del mar.
Bien lo oyó la reina mora de altas torres donde está:
- 8 -Escuchad, mis hijas todas; las que dormís, recordad,
y oirédes a la sirena cómo canta por la mar.
- 10 Respondió la más chiquita -¡más le valiera callar!-:
Aquella no es la sirena ni tampoco su cantar;
- 12 aquél era el conde Olinos, que a mis montes va a cazar.
-Mis morillos, mis morillos, los que me coméis el pan,
14 id a buscar al conde Olinos, que a mis montes va a cazar.
Al que me lo traiga vivo, un reinado le he de dar;
16 el que me lo traiga muerto, con la infanta ha de casar;
al que traiga su cabeza, a oro se la he de pesar.
- 18 Po'í monte de los Acebos, cien mil morillos se van
en busca del conde Olinos, non le pueden encontrar.
- 20 Encontráronlo durmiendo debajo de un olivar.
¿Qué haces ahí, conde Olinos? ¿Qué vienes aquí a buscar?
- 22 Si a buscar vienes la muerte, te la venimos a dar.

Si a buscar vienes la vida, de aquí non la has de llevqr.
24 ¡Oh, mi espada; oh, mi espada! de buen oro y buen metal;
que de muchas me libraste, desta non me has de faltar:
26 y si desta me librases, te vuelvo a sobredorar!
Por la gracia del Dios padre, comenzó la espada a hablar:
28 -Si tú meneas los brazos cual los sueles menear,
yo cortaré por los moros como cuchillo por pan.
30 ¡Oh, mi caballo, mi caballo; oh, mi caballo rúan,
que de muchas me libraste, desta non me has de faltar!
32 Por la gracia de Dios padre, comenzó el caballo a hablar:
-Las cuatro bandas de moros las pasaré par y par.
34 Cuando era mediodía, no halló con quien pelear,
Si non era un perro moro que non lo pudo matar.
36 Allí vino una paloma, blanquita y de buen volar.
¿Qué haces ahí, palomita; qué vienes aquí a buscar?
38 Soy la infanta, conde Olinos; de aquí te vengo a sacar.
Ya que non queda más qu'ése, vivo no habrá de marchar.
40 Por el campo los dos juntos se pasean par y par.
La reina mora los vio, y ambos los mandó matar:
42 del uno nació una oliva, y del otro un olivar;
cuando hacia viento fuerte, los dos se iban a juntar.
44 La reina también los vio, también los mandó cortar:
del uno nació una fuente; del otro, un río caudal.
46 Los que tienen mal de amores, allí se van a lavar.

La reina también los tiene y también se iba a lavar.
48 -Corre, fuente; corre, fuente, que en ti me voy a bañar.
-Cuando yo era conde Olinos, tú me mandaste matar;
50 cuando yo era olivar, tú me mandaste cortar;
ahora que yo soy fuente, de ti me quiero vengar;
52 para todos correré, para ti me he de secar.
-¡Conde Olinos, conde Olinos, es niño y pasó la mar!

Alcina Franch, *Romancero antiguo*, pp. 554-557.

Conde Olinos

Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar,
2 fue a dar agua a su caballo la mañana de San Juan.
Desde las torres más altas la reina le oyó cantar:
4 -Mira, niña, cómo canta la sirenita del mar.
-No es la sirenita, madre, que ésa tiene otro cantar:
6 es la voz del conde Niño que por mí llorando está.
-Si es la voz del conde Niño yo le mandaré matar,
8 que para casar contigo le falta sangre real.
-No lo mande matar, madre, no lo mande usted matar,
10 que si lo manda matar, madre, juntos nos han de enterrar.
Guardias mandaba la reina al conde Niño buscar,

- 12 que le maten a lanzadas y su cuerpo echen al mar.
Él murió a la media noche y ella a los gallos cantar;
14 ella, como hija de reyes, la entierran en el altar
y él, como hijo de condes, tres pasitos más atrás.
16 De ella nació una rosa y de él un tulipán;
la madre, llena de envidia, ambos los mandó cortar.
18 De ella nació una paloma, de él un fuerte gavilán.
Juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par.

Díaz Mas, *Romancero*, pp. 120-122.

Romance del *Amor más poderoso que la muerte*

- Conde niño por amores es niño y pasó la mar;
2 va a dar agua a su caballo la mañana de San Juan.
Mientras el caballo bebe él canta dulce cantar;
4 todas las aves del cielo se paraban a escuchar,
caminante que camina olvida su caminar,
6 navegante que navega la nave vuelve hacia allá.
La reina estaba labrando, la hija durmiendo está.
8 -Levantados, Albaniña, de vuestro dulce folgar,
sentiréis cantar hermoso la sirenita del mar.
10 -No es la sirenita, madre, la de tan bello cantar,

sino es el conde Niño que por mi quiere finar.
12 ¡Quién le pudiese valer en su tan triste penar!
-Si por tus amores pena, ¡oh, malhaya su cantar!
14 y porque nunca los goce yo le mandaré matar.
-Si le manda matar, madre, juntos nos han de enterrar.
16 Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar;
a ella como hija de reyes la entierran en el altar,
18 a él como hijo de conde unos pasos más atrás.
De ella nació un rosal blanco, dél nació un espino albar;
20 crece el uno, crece el otro, los dos se van a juntar;
las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan,
22 y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar.
La reina, llena de envidia, ambos los mandó cortar;
24 el galán que los cortaba no cesaba de llorar.
de ella naciera una garza, de él un fuerte gavilán,
26 juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par.

Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, pp. 1117-118.