



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

*LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS
EN EL ROMANCE DE CONDE OLINOS*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ



MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

¿A quién agradecer por este trabajo? ¿A quién no? ¿Agradecer sólo a quien colaboró en él? ¿Valen los comentarios, las pistas, las correcciones, los libros prestados? ¿Desde dónde agradecer, quién fue más o menos determinante, un maestro, una novia, un amigo, un desconocido?... No me gusta acompañarme de certezas, por eso agradeceré sin la certeza de saber si me falta alguien, de si sobra alguien. Sólo puedo decir que quien está, se lo ganó a pulso y memoria, no sé si sean los imprescindibles. Si sé que son los inolvidables.

En primerísimo lugar, mis padres, Juanita y Alberto. Han sabido mimarnos y consentirnos en todos los sentidos posibles y sin embargo, supieron dar el manazo a tiempo, el consejo anticipado. Ambos me han enseñado, a veces sin saberlo, la fuerza de la dignidad y el valor, la pertinencia de la tenacidad y el coraje. Mi madre es la imagen hermosa de la fortaleza con que se afronta a la cabrona vida. Mi padre, la imagen limpia del orgullo propio con que se debe caminar. Aquí va también, el agradecimiento a Didier, mi hermano, por su sonora compañía, por las peleas, los chistes, las sonrisas, por la música compartida, por los conciertos juntos, las tardes de videos en MTV y videojuegos, porque ya casi lo logras, enano, y seremos dos buenos hijos, tal como nos enseñaron a ser dos grandes padres. A los tres, los amo.

Después, a ti Rosario. Por tu amor que de tan grande no siempre entiendo, pero siempre agradezco. Porque sin saber siquiera que algo así me estaba deparado te apareciste en mi vida como una tormenta silenciosa, y lo moviste todo, y quedó mejor. Por las correcciones, los besos, las tardes de dulce compañía cuando parece que sólo trabajamos pero sabemos que en realidad caminamos juntos. Por tu apoyo incondicional, por ser la primera que cree en mí y la última que se harta. Por tus porras, tu sonrisa, tus ojos brillantes, tus manos suaves, por todo gracias. Te amo, esposa.

A los amigos. La segunda familia, la que uno escoge. Por que siempre han estado ahí cuando se les necesita, para llorar, compartir, brindar, hablar, reír, tomar café, fumar un cigarrillo, hablar de todo y permanecer callados... por que son la demostración de que el mundo, si los tiene a ustedes, no está tan mal. A Rafa y Flor, es un placer verlos crecer juntos, verlos profesar tanto amor al mundo y a nosotros; a Karlita, cuñada, compañera y cómplice de chistes y discusiones posmodernas; a Paola

y Daniel, dignos medievalistas, amigos de viajes y copas; a Lorena, porque el tiempo perdido no importa si nos queda para recuperar; a Adriana, mi Virgilio de ojos grandes en los primeros años de la facultad; a Val, amiga siempre dispuesta cuya fortaleza y libertad siempre serán un faro; a la familia Conde, Don Paco, Sandra, Paquito, porque tuvieron para mí, ahora para nosotros, siempre su hogar abierto para brindar y hablar de poesía y boleros... a todos, por lo que han dejado en mi memoria.

Mención aparte, Pancho y Pollo, interlocutores, críticos, compañeros de mil viajes, compañeros de vida y profesión de nuestra fe, después de quince años de patear juntos (y nos falta el segundo tiempo, y tiempos extras y penales), después de los Cadillacs, el fútbol y la Bersuit, del café, los tragos y el humo sólo digo, gracias hermanos, gracias, ¡totales!

A mi abuelita Domi, porque me contaba hermosas historias que, después supe, se llamaban tradicionales, cuentos de hadas y transformaciones. A mi familia, mis tías Guille y Tita, mis primos Meri, Abi, Ari, Ramón y Saaid. Porque nunca han dejado de sentirse orgullosos de mí.

A mis suegros, por acogerme siempre como a un hijo, por apoyarnos siempre, por la confianza, la comida y las tardes de siesta en casa, porque son gente sencilla.

A los maestros de la facultad con quienes descubrí el rigor y la pasión de nuestro oficio. A Jeanette Reynoso, maestra y amiga, a Victoria. A Concepción Company, porque me enseñó a ser tenaz, crítico y serio, porque me dio la mejor oportunidad, porque me ayudó a crecer en *Medievalia*, porque confió en mí para el trabajo, por que es una de las mujeres más fuertes e inteligentes que conozco, porque es un amor de mujer, gracias, Inma, Concha, gracias querida maestra.

A Mariana Ozuna, maestra, amiga, nuestra madrina y consejera; porque me enseñó que el siglo XIX vale la pena, que todo adquiere sentido cuando sabemos y queremos entenderlo, porque es una mujer inteligente, genial, seria, comprometida y rigurosa, graciosa y sarcástica, desparpajada y hermosa, porque me ayudó a volver al camino de la poesía; gracias, Mariana.

A Guillermo Fernández, mi Maestro. Por los poemas leídos, las críticas, los chistes mordaces que a veces nada más él entiende. Porque me mostró el mundo, *la tierra baldía, el mar, Isabel, Estambul, Nueva Zelanda*. Por Eliot, por Cernuda, Luzi, Pessoa, Rilke, Milosz, Alesi. Por que es un poeta en toda la extensión de la palabra,

uno de los últimos hombres dignos en el mundo. Porque me quiere y lo quiero. *Grazie, caro fabbro.*

A mi asesor, Aurelio González, por las clases brillantes que me condujeron lentamente del medievalismo a Aldana, de Góngora al Romancero. Porque aceptó dirigir este trabajo y me dio las pistas y los ánimos para que yo lo hiciera y terminara. Porque me puso en el camino de la tesis y me dejó crecer solo. Porque me regañó cuando tuvo que hacerlo. Por las cenas medievales después de los congresos. Porque a Aurelio, como le sucedía a Lezama Lima, cada vez que cruza una puerta, el mundo lo abraza, y no es gratuito.

A mis sinodales, por leer y corregir este trabajo. A Axayácatl Campos, porque ha sido un maestro y amigo entrañable, porque siempre estuvo cuando lo necesitamos, porque también es nuestro padrino, de boda y de tesis. A Teresa Miaja, a Teresa Ruiz y a Nieves Rodríguez porque cada comentario devino en más correcciones que ayudaron a pulir este trabajo, porque dedicaron tiempo y esfuerzo a mi trabajo sin conocerme siquiera.

Por último, después de una lista larga como la cuaresma (como la redacción de una tesis), me resta agradecer (*last but no least*) a la Universidad Nacional Autónoma de México, quien por medio del proyecto *Orígenes del español: lingüística y literatura* (PAPITT-IN404703) me concedió una beca de licenciatura para concluir mis estudios y una beca de tesis para realizar este trabajo. Porque la Universidad es grande y generosa, incluso con quien no lo merece.

*Let us go then, you and I...
Let us go and make our visit.*

Roberto.

LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN EL ROMANCE DE *CONDE OLINOS*

	pág.
INTRODUCCIÓN	9
1. EL ROMANCERO PANHISPÁNICO	15
1.1. TEORÍA Y POÉTICA DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL.....	15
1.1.1.La transmisión de los textos tradicionales	21
1.1.2.Poética del Romancero tradicional.....	26
1.2. TRADICIÓN Y PERVIVENCIA EN EL ROMANCERO TRADICIONAL.....	39
1.2.1.Orígenes y primeros pasos del Romancero tradicional.....	39
1.2.2.Difusión pan-hispánica del Romancero tradicional	41
1.2.3.El Romancero de tradición oral moderna	44
1.2.3.1. Características regionales del Romancero de tradición oral moderna..	49
2. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA LITERATURA TRADICIONAL.....	57
2.1. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA TRADICIÓN ORAL.....	62
2.2. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA TRADICIÓN ORAL HISPÁNICA	86
2.2.1. Los cuentos tradicionales.....	87
2.2.2. El Romancero tradicional.....	95
3. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN <i>CONDE OLINOS</i>	99
3.1. LAS METAMORFOSIS COMO SECUENCIA NARRATIVA INTERMEDIA	105
3.1.1. Venganza	109
3.1.2. Negación.....	112
3.1.3. Molestia	125
3.1.4. Perdón parcial	131
3.1.5. Perdón total.....	135
3.1.6. Amor constante	138
3.1.7. Final trágico	141
3.2. LAS METAMORFOSIS COMO SECUENCIA FINAL.....	142
3.2.1. Amor constante	144
3.2.2. Milagro	149
3.2.3. Denuncia.....	151

3.3. LAS METAMORFOSIS EN ROMANCES CONTAMINADOS.....	153
3.3.1. <i>Princesa peregrina</i>	155
3.3.2. <i>Valdovinos sorprendido en la caza</i>	158
3.3.3. <i>La vuelta del navegante</i>	162
3.3.4. <i>Gerineldo</i>	164
CONCLUSIONES.....	171
BIBLIOGRAFÍA.....	175
ÍNDICE DE ROMANCES	181

INTRODUCCIÓN

Suele pensarse que la importancia del Romancero reside en que es uno de los géneros tradicionales con más vitalidad –capacidad de cambio y adaptación– de las sociedades humanas, además de la amplia distribución que tienen muchos romances en los territorios en los que las lenguas española y portuguesa han fincado sus dominios.

Sin embargo, la dimensión estética de los textos ha permanecido desatendida en muchos de los estudios que se han ocupado del fenómeno tradicional, al poner énfasis en las implicaciones antropológicas de las variantes o en la información que éstas nos pueden ofrecer sobre la vida tradicional de los textos.

Al abordar los textos desde perspectivas exclusivamente estructurales, se cae en el error de descontextualizar la producción y transmisión del Romancero. Los procesos por los que se ha mantenido vivo un género tradicional como el que nos ocupa suceden entre individuos con un bagaje cultural moldeado por la colectividad, no sólo en las relaciones sociales (conductas, actitudes e ideologías), sino sobre todo en los mitos y arquetipos que condensan y reflejan a partir de las realizaciones lingüísticas, la visión de mundo que posee una comunidad.

Al analizar un tópico o motivo dentro de un corpus de romances o versiones de un romance, es necesario que se tomen en cuenta la mayor cantidad de textos posibles. Mientras más amplio y diverso sea un corpus, mayor probabilidad hay de que nuestras hipótesis no pasen por alto aspectos mínimos y generalidades. Por esta razón, en nuestro estudio se recogen el máximo número de versiones a las que tuvimos acceso. Asimismo, nos acercamos a su análisis y clasificación a partir de perspectivas distintas que aborden los aspectos fundamentales de cada versión, subtipo o modelo.

En el primer capítulo abordamos la metodología de análisis. Las bases teóricas son la aproximación semiótica de Diego Catalán. Asimismo, relacionamos las variantes registradas con el contexto en el que existen, valiéndonos de los conocimientos previos aportados por el método geográfico de Ramón Menéndez Pidal. Además del estudio sobre la oralidad de Walter Ong. En el primer capítulo también se esclarece el sentido y uso de la terminología que se aplicará a lo largo del presente estudio.

En el segundo capítulo se aborda el motivo de las metamorfosis en el contexto de la literatura tradicional mundial. Se presentan y analizan modelos de cuentos que presentan metamorfosis pertenecientes a las tradiciones europea (Italia e Inglaterra), americana (Brasil y Estados Unidos), oriental (Japón y China) y mediorienta (Palestina). En la segunda parte del capítulo se realiza el mismo trabajo en cuentos y romances de la tradición hispánica.

Cada romance-objeto es en sí mismo un texto único que se mueve dentro de la comunidad que le dio origen y que posibilita el origen de otros textos, realizaciones individuales, creando micro-sistemas de versiones que “son agrupables en tipos espacial y temporalmente delimitados” gracias a la labor de los transmisores que “han ido deformando el texto sujetos a la presión selectiva de la comunidad a la que pertenecen, de conformidad con el macro-sistema cultural en que se inscriben como personas vivientes”.¹

La existencia de un modelo o subtipo de modelo dentro de un ámbito geográfico particular (una comunidad de lengua) es reflejo de las creencias y valores (éticos y estéticos) de esa comunidad.

El presente trabajo analizamos numerosas versiones del *Conde Olinos*; sin embargo, la comparación y clasificación de las versiones no se realizó con base en todos los motivos que

¹ Diego Catalán, “La descodificación de las fábulas romancísticas”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I pág. 254.

componen el texto. Aunque deseable, dicha comparación hubiera requerido un esfuerzo mucho mayor del que se puede dar en un trabajo de esta envergadura. Por este motivo, decidimos reducir nuestro objeto de estudio solamente al motivo *metamorfosis*. Aunque pudiera pensarse en un principio que la reducción a un motivo es una simplificación excesiva, el lector observará en el tercer capítulo que las posibilidades narrativas y simbólicas –“vivacidad”, mejor– del motivo son lo suficientemente amplias.

La clasificación de las versiones partió de la presencia/ausencia de las metamorfosis, y aunque no se hizo con criterios geográficos, sino textuales (temáticos y funcionales), se incluyó la ubicación de los romances para ofrecer una panorámica del comportamiento del Romancero en sus distintas regiones. Cada región cuenta con elementos que la diferencian del resto, estos elementos particulares son posibles gracias a la libertad que permite el dominio de un género abierto, libertad que corresponde a los transmisores no como individuos, sino a partir de la interacción con los demás miembros de los sistemas culturales a los que pertenecen.

En este sentido, existen dos derroteros claramente diferenciados, los textos que presentan las metamorfosis sin justificación alguna y aquellos que lo hacen por medio de la divinidad, es decir, los textos que se inclinan por lo maravilloso puro, y aquellos que prefieren lo maravilloso sagrado. La mayoría de las versiones prefieren la mención de la divinidad como generadora de lo maravilloso. A pesar de no existir una clara orientación geográfica respecto a la presencia de lo divino en los textos, ésta encuentra más casos en la Península que en América.

Después de analizar los romances a la luz de sus varias clasificaciones, surgen a la vista las relaciones de correspondencia y variación que existen entre ellos. La clara diferencia entre las versiones americanas y las españolas se debe, más que a diferencias culturales, a los orígenes disímiles de ambas. Como se demuestra en el último capítulo, muchas de las versiones americanas descienden de versiones *vulgata* publicadas en libros de texto; estas versiones

procedían generalmente de la zona de Castilla y tenían como característica ser más líricas que sus pares del Noroeste, quienes mantenían entre sí semejanzas más grandes, a pesar de la gran variación que se observa.

En este sentido, trazamos isotopías que muestran las regiones folclóricas en las que vive el romance. Toda la región del Noroeste está íntimamente relacionada entre sí, es en estas comarcas donde se encuentran el mayor número de versiones y también el mayor número de variantes. En el tercer capítulo, delimitamos las comarcas con base en modelos comunes. Si bien para el análisis de las variantes en las versiones partimos de la teoría de Mercedes Díaz Roig sobre la existencia de dos núcleos de interés en los romances, fue necesario aumentar las posibilidades prácticas de dicha teoría al considerar posible la existencia de más de dos núcleos de interés. La clasificación de los romances obedeció a estos supuestos teóricos que, creemos, se comprueban a lo largo del tercer capítulo. Si consideramos que en la versión primitiva del *Conde Olinos* poseía al menos tres focos de interés, cuya preeminencia decidiría la evolución del romance, es posible explicar las versiones de nuestro romance que parecerían ajenas a la evolución natural. Para poder llegar a esta conclusión, fue necesario, por supuesto, contar con el mayor número de versiones que nos diera panoramas textual y geográficamente amplios.

Se agrega a los capítulos, al final y como complemento de nuestro aparato metodológico, un apéndice referencial. Un índice de los romances que fueron analizados para el estudio, indicando, cuando existen los datos de región de procedencia, recolector, transmisor y fecha de recolección.

Además de un número considerable de versiones, al analizar la evolución de motivos en el Romancero, debemos siempre tomar en cuenta que dichas versiones no surgen de la naturaleza, son creaciones humanas que responden a necesidades y creencias de individuos y comunidades. El Romancero es, para las comunidades en las que vive, una fábula con función didáctica y

moralizante. El Romancero es el espejo donde observamos la ética y la estética de un pueblo cuyos valores evolucionan, al mismo tiempo que parece que se mantienen inmóviles. Las sociedades humanas orales cambian por regiones, pero lentamente y con idea de comunidad, los romances, poesía del pueblo, evolucionan como ellos.

El análisis de un motivo en el romancero tradicional es una labor filológica y antropológica, pues dónde sino en la lengua, y luego en su producto más acabado, la poesía, reside la totalidad de lo humano.

CAPÍTULO 1

EL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO

1.1. TEORÍA Y POÉTICA DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL

El vocablo *romance* fue utilizado en sus orígenes por los habitantes de la Romania para referirse al habla de los romanos y, posteriormente, a las lenguas modernas que surgieron del latín a lo largo de la Europa. Durante la Edad Media se agregó el significado de “composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos”.² Con el paso del tiempo la palabra fue decantando su significado, pasando por denominar a las narraciones épicas, independientemente de si se encontraban en prosa o en verso,³ hasta llegar a un sentido cercano al actual. Los primeros usos de la palabra *romance* como composición poética de carácter popular se encuentran en textos de mediados del siglo xv. El más conocido de éstos textos, y que se suele citar como el primero, es el *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* del Marqués de Santillana;⁴ Menéndez Pidal, sin embargo, ofrece otro testimonio, al parecer anterior, de un uso de *romance* semejante al del *Prohemio*:

El significado de canción breve es indudable cuando Pedro Tafur, en sus *Viajes*, nos dice haber hallado en Constantinopla, a fines de 1437, al ministril Juan de Sevilla, muy estimado del emperador Juan Paleólogo, “porque le cantaba *romances castellanos* en un laúd”; designación de

² Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, pág. 3.// Como equivalente de *carmen heroicum* se halla por primera vez en el *Uníversal vocabulario en latín y en romance* (Sevilla, 1490) de Alonso Fernández de Palencia, aunque el verbo *romançar* como componer poemas halla su primera documentación en el *Poema de Santa Oria* de Berceo. Véase Joan Corominas y Juan Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Español e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1983-1985, s.v. *romano*.

³ La mayoría de los documentos parece indicar que se refieren a composiciones, épicas sí, pero en gran parte en verso. Menéndez Pelayo dice que “En la primera *Crónica general*, compuesta en tiempo de Alfonso el Sabio [...] se cita expresamente la *Estoria del Romanz dell infant García*, dando idea de su contenido. Hay fuertes indicios para sospechar que se trata de un *cantar de gesta*, pero pudo ser también un libro en prosa formado sobre narraciones poéticas. *Estoria del Romanz* no quiere decir ni más ni menos que historia en romance, es decir, en lengua vulgar [...]”; *Antología de poetas líricos castellanos*, ., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, t. VIII, pág. 10. Por su parte, Menéndez Pidal cita la misma referencia, aunque no duda de su carácter poético, pues la denomina *cantar* o *cantar de gesta*; *op. cit.*, pág. 4.

⁴ “El primer documento en que con toda claridad se habla de ellos [los romances], afirmándose al propio tiempo el divorcio ya consumado entre la poesía popular y la erudita, es el famoso *Prohemio* del Marqués de Santillana, cuya fecha se coloca entre 1445 y 1448”; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 13.

un género particular de canciones que indudablemente es el género que hoy consideramos formar el llamado romancero castellano[...]⁵

A finales del siglo XV la palabra *romance* ya se ha especializado lo suficiente para llamar así solamente a los poemas compuestos en dobles octosílabos monorrimos; es el caso, por ejemplo, de los primeros cancioneros tales como el *Cancionero de Londres* (1471-1500), *Cancionero de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511) y *Cancionero musical de Palacio* (1474-1516), ambos de principios del siglo XVI. Para el siglo XVII, *romance* designa a todas las composiciones poéticas de carácter épico-lírico con tal suerte que se generan los primeros romanceros, como el *Romancero general* de 1600, aunque también se incluyen composiciones en metros ajenos al octosílabo monorrimo, pero que conservaban la rima asonantada en los versos pares.⁶ Así, el *Romancero general* incluía textos de muy variada procedencia: reunía versiones tradicionales con otras que pertenecían a lo que se denominó el Romancero nuevo, esto es, poemas que imitaban las características formales y estilísticas de los romances de tradición oral.

Durante los siglos siguientes, los términos *romance* y *romancero* denominaban por igual textos de origen oral y escrito. No fue sino hasta mediados del siglo XIX cuando se separaron, de manera clara, los textos de la tradición oral de aquellos que eran imitaciones cultas de los primeros. Las primeras clasificaciones se deben a Jakob Grimm y su *Silva de romances viejos* de 1815 y a Durán y sus *Colecciones de romances antiguos* de 1821, y su *Romancero general* de 1849 y 1851; sin embargo, la más importante de las selecciones, que marcaría el modelo a seguir en los años posteriores, es la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann (1856),⁷

⁵ *Op. cit.*, t. I, pág. 5// A pesar de la aseveración de Menéndez Pidal, es probable que Pedro Tafur entienda por romances cualquier tipo de composición poética que se cantara, no necesariamente con las características que hemos mencionado; sin embargo, es evidente el desplazamiento que ha sufrido el significado de la palabra, de 'textos en lengua moderna' a 'composiciones en verso' que está más cerca del actual.

⁶ *Ibidem*, pág. 7.

⁷ Menéndez Pelayo, en su reedición de la *Primavera* apunta "Hasta el presente no ha sido [la *Primavera*] superada por otra ninguna, y el unánime consenso de los doctos la reconoce como el único texto crítico y

selección profundamente influida por el ideal romántico que habría de separar los textos orales de los cultos de la producción romancística antigua:

Ahora está claro por qué hemos escogido este título de *Primavera y flor de romances*, queriendo presentar en nuestra colección a los aficionados un ramillete de flores, recogido no entre las más lozanas del jardín de la poesía artística, sino entre las más genuinas y sencillas de los prados y montes de la popular, nacidas espontáneamente y crecidas sin cultura ni arte, sí, pero hijas de la fuerza creadora del sol de verano [...] ⁸

Ya Durán había separado los romances del Cid en aquellos que procedían de la tradición oral antigua, los que, tomado el argumento de las crónicas reales, habían sido compuestos por autores eruditos y los compuestos por poetas cortesanos a imitación de los primeros. A estas categorías, generalizándolas a todo el romancero antiguo, añadieron, Wolf y Hofmann, los romances vulgares así como los denominados juglarescos.⁹ Partiendo de la clasificación de Durán, los estudiosos alemanes concluyen que:

Como la presente colección [la *Primavera*] está destinada a recoger exclusivamente romances populares viejos o popularizados antiguos, basta distribuirlos en tres clases siguientes:
I. Romances primitivos o tradicionales [...]
II. Romances primitivos refundidos por los eruditos o poetas artísticos [...]
III. Romances juglarescos [...] ¹⁰

A pesar de que Wolf y Hofmann sólo incluyen en su selección unos cuantos romances de tradición oral moderna, la vitalidad de ésta era reconocida en, al menos, Portugal, gracias a los

auténtico de nuestros romances verdaderamente viejos y populares. Aunque el mérito de haberlos distinguido de sus imitaciones, refundiciones y parodias de la segunda mitad del siglo XVI pertenezca en primer término al editor de la *Silva de romances viejos*, Jacobo Grimm, nadie puede negar que Wolf y Hofmann [...] habían de dar a su trabajo un grado de perfección muy superior.”, M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, t. VI, pág. IX.

Así también Diego Catalán, “Aunque ya Grimm en 1815 había comenzado a poner orden en este caos y un Durán prologase su nuevo *Romancero general* exhaustivo de 1849-1851 introduciendo los principios cronológicos y estilísticos para categorizar los romances que publica, hubo que esperar a la aparición en 1856 de la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann para que la consideración global de las producciones en metro de ‘romance’ fuera puesta en cuestión y el estudio literario del ‘Romancero’ más antiguo se liberara de la copresencia de los romances llamados ‘artísticos’, debido a los poetas cancioneriles, eruditos o barrocos [...]”; D: Catalán “A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria”, *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. x.

⁸ José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, 1856; reeditada por Marcelino Menéndez Pelayo en *Antología de los poetas líricos castellanos*, t. VI, pág. 3.

⁹ Véase *Ibidem*, t. VI, pág. 26.

¹⁰ *Ibidem*, t. VI, pág. 33.

trabajos de Almeida Garrett. Con el paso del tiempo, los estudios y recolecciones de mediados del siglo XIX fueron develando la permanencia de una tradición oral que se creía olvidada en Asturias, Galicia y Cataluña. El trabajo más importante para estos efectos se debe a Manuel Milá y Fontanals que en 1853 publica, junto con sus *Observaciones sobre la poesía popular*, el *Romancerillo catalán* “con cincuenta y nueve romances, transcritos en versiones arregladas conforme a diversas variantes, pero sin dar a conocer éstas”.¹¹ En 1899 comienza Menéndez Pelayo la publicación de su *Antología de poetas líricos castellanos* en la que reedita la *Primavera* adicionada con textos de fuentes desconocidas por Wolf y Hofmann, además de incrementar de manera importante las versiones recogidas de la tradición oral.¹²

En los primeros años del siglo XX aparece, por fin, la buscada tradición oral castellana. En mayo de 1900, Ramón Menéndez Pidal, en compañía de su esposa María Goyri, escuchan en Osma, durante su viaje de recién casados, una versión de un romance desconocido sobre la muerte del príncipe don Juan, de labios de una lavandera soriana. Este afortunado descubrimiento provocó que el matrimonio Menéndez Pidal-Goyri se abocara, junto con otros estudiosos, a la recuperación de la tradición de regiones en donde no se sospechaba su existencia; Madrid, Ávila y Segovia se irían sumando lentamente a la creciente geografía del Romancero de tradición oral moderna.¹³ En 1904 Menéndez Pidal comprobará la existencia del Romancero en las antiguas posesiones españolas en América; gracias a un viaje, donde fue comisionado como juez de límites, halló versiones de romances como *Las señas del esposo* en Chile. Posteriormente, en

¹¹ R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, t. II, pág. 281.

¹² Paradójicamente, la tradición oral castellana que presuntamente había dado origen al resto de la tradición peninsular se encontraba a fines del siglo XIX en un estado latente del que poco se sabía: “aunque la mayor parte de los romances castellanos sólo ha llegado a nosotros por la tradición escrita [...] no es poco ni insignificante lo que todavía vive en labios del vulgo, sobre todo en algunas comarcas y grupos de población que, por su relativo aislamiento, han podido retener hasta nuestros días ese caudal poético, que, al parecer, ha desaparecido casi completamente en las regiones centrales de la Península, en las provincias que por antonomasia llamamos castellanas, donde según todo buen discurso, tuvo el romance su cuna, o alcanzó, por lo menos su grado más alto de vitalidad y fuerza épica.” M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 151.

¹³ Véase R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, t. II, págs. 291-305.

1905, se dirige a Buenos Aires donde confirmará la sospecha de que el Romancero persistía aún en la memoria de los hispanohablantes americanos. Así, Menéndez Pidal llegará a la conclusión que guiará los estudios romancísticos a lo largo del siglo XX: “Mi primera convicción se había robustecido, y pronto se amplió en afirmación dogmática: en toda España, y en todos los países del globo donde se extiende la lengua española, se hallarán romances orales, como haya quien los sepa buscar”.¹⁴

Los estudios de Wolf y Hofmann y de Milá ayudaron a crear un concepto de romance más cercano al que se utiliza en la actualidad al tomar en cuenta no sólo los romances orales viejos, sino también aquellos que vivían en la tradición oral moderna; sin embargo, permanecían entre los estudiosos, hacia principios del siglo XX, actitudes críticas que veían en los romances modernos ejemplos de la “creación colectiva” que después sería revestida de ornatos por la cultura de élite, idea producto del Romanticismo:

Los románticos pensaban que la poesía tradicional nacía tal como la tradición nos la muestra, esto es, en forma breve y plenamente épico-lírica, y que después pasaba del pueblo a los juglares y poetas de corte, los cuales revestían de formas amplias y circunstanciosas; así pensaron no sólo los críticos cercanos al periodo romántico como F. Wolf, sino otros bastante posteriores como G. Paris, y así piensan aun hoy muchos. Yo creo que el estudio de las supervivencias de Kudrun no da apoyo ninguno a esta manera de ver sino a la contraria: las formas más épicas (poemas y cantos en estilo narrativo) preceden a las formas más épico-líricas; el estilo popular o mejor dicho *tradicional* no es por lo común un estilo primario, sino que adquiere sus caracteres propios tan solo mediante el rodar de la tradición.¹⁵

Por otro lado, la reacción crítica a las afirmaciones románticas sobre la literatura tradicional ayudó a develar los orígenes individuales de ésta; sin embargo, no vio en las versiones modernas sino deturpaciones provocadas por la falta de instrucción y memoria de los recitadores populares, con un valor, en algunos casos, meramente arqueológico:

¹⁴ R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 299.

¹⁵ R. Menéndez Pidal, “Supervivencia del poema de Kudrun. (Orígenes de la balada)”, *Revista de Filología Española*, 20, 1933, pág. 59.

Las versiones tradicionales, si bien muchas veces aparezcan incompletas y estropeadas por adiciones modernas, nacidas del nefando contubernio de la poesía vulgar con la popular, merecen alto precio, lo mismo cuando son variantes de romances ya conocidos, que cuando nos conservan temas evidentemente primitivos, pero que no han dejado rastro en los romanceros impresos.¹⁶

Ante este panorama, Menéndez Pidal estableció, por un lado, la relevancia poética que existía en los textos vivos de la tradición moderna al estudiar los mecanismos de transmisión y creación que existen en las variantes; y, por otro lado, la diferencia entre la literatura que era generada *por* el pueblo y aquella que lo era *para* el pueblo:

Esta 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* bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de variantes.¹⁷

El concepto de tradicionalidad puso énfasis en la forma de transmisión, más que en el presunto origen, al señalar que la creación y recreación de los romances se realizaba por medio de las variantes que los individuos introducían en el acervo de la colectividad; esto es, la poética del género dependía del modo en que ésta se transmitía, pues en los transmisores reside la viveza del género.

¹⁶ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. VII, pág. 151.

¹⁷ R. Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. 345. (Conferencia dictada en All Souls College de la Oxford University el 26 de junio de 1922, publicada por la Imprenta Clarendoniana). De otra manera por el mismo Menéndez Pidal: "[...] entendiendo que la *tradición* no es simple transmisión como la etimología dice, no es mera 'aceptación' de un canto por el público (popularidad), sino que lleva implícita la 'asimilación' del mismo por el pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes (tradicionalidad)"; *Romancero hispánico*, t. I, pág. 45.// Véase también Menéndez Pidal, "Poesía popular y Romancero", *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 85-216. (Publicada como separata de los trabajos aparecidos en la *Revista de Filología Española*, I, 1914, 357-377; II, 1915, 1-20, 105-136, 329-338; III, 1916, 233-289).

1.1.1. *La transmisión de los textos tradicionales*

Los folcloristas del periodo romántico tuvieron a bien mostrar el carácter colectivo de la creación folclórica, su vitalidad en las comunidades por medio de la reelaboración también comunitaria; sin embargo, al preguntarse sobre el origen de los textos folclóricos, le concedieron a éste también un carácter colectivo, en donde los miembros de la comunidad generaban y perfeccionaban el texto que se guardaría en las memorias de los pobladores. La reacción antirromántica a estos excesos rectificó el origen individual de la obra literaria tradicional, aunque no vio en los transmisores sino torpes depositarios que, con el paso del tiempo, empobrecían la obra original. Menéndez Pidal, sin embargo, al valorar la reacción antirromántica llega a la conclusión de que el carácter tradicional es adquirido por los textos en su evolución:

no hay poesía que originariamente sea tradicional; suponerlo es un contrasentido, pues ella es un producto formado en el curso de la tradición misma. Y entonces la tradición poetizante no es anterior a la poesía de arte individual, sino que es posterior pues deriva de ella mediante la acción prolongada de las variantes.¹⁸

Esta evolución tradicional resultaría imposible si los receptores sintieran los contenidos o las formas de la obra ajenos. En palabras de Roman Jakobson “la existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado”.¹⁹

Si dicha obra no cumple con los elementos que la comunidad considera propios de su estética o ética rechaza la obra, es decir, la olvida.²⁰ En cambio, cuando la obra comparte sólo

¹⁸ *Romancero hispánico...*, t. I, pág. 59.

¹⁹ Roman Jakobson y Petr Bogatyrev, “El folklore como forma específica de creación”, *Ensayos de Poética*, trad. de Juan Almela, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1973, págs. 8-9.

²⁰ Este rechazo por medio del olvido no es tan claro en las culturas letradas cuya memoria escrita ha permitido que muchos textos que en el momento de su producción no satisfacían las necesidades éticas o estéticas de los receptores fueran rescatados en momentos posteriores por movimientos estéticos de vanguardia que veían en estos “olvidados” a sus antepasados; recordemos, por ejemplo, el caso de Lautréamont cuyos *Chants de Maldoror* permanecieron en el abandono hasta que Breton y compañía lo rescataron al ver en él a un surrealista *avant la lettre*. En las culturas orales, por el contrario, cuando

algunos valores de la cultura tradicional (y niega o rechaza otros), la comunidad receptora “olvidará” aquellos elementos que considere ajenos y conservara, explotará y aumentará los que se ajusten a su visión de mundo: “en una palabra, en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada”.²¹ Así, podemos asegurar que el “olvido” de los elementos ajenos por parte de los transmisores de la cultura tradicional no tiene que ver con la capacidad mnemónica de éstos, sino con las características de la cultura oral en la que se desenvuelven.²² Una cultura oral que es, ante todo, colectivista al asimilar al caudal de la tradición las aportaciones anónimas de los transmisores. En palabras de Menéndez Pidal:

El Romancero, en suma, como toda verdadera poesía tradicional, puede con razón tenerse por un producto colectivo. Y con esto no negamos el origen individual de sus creaciones. Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa se eleva sobre el nivel común de las gentes; pero la creación individual sólo llega a hacerse [tradicional] cuando es asimilada por el pueblo; cuando este la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras, a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean. La primera forma y las sucesivas innovaciones son siempre obra individual en la poesía popular, pero ésta no llega a ser anónima por el simple olvido del nombre del autor, sino porque su autor no puede tener nombre; su nombre sería legión.²³

una obra no cumple con las expectativas de la comunidad receptora es, irremediablemente olvidada sin que exista posibilidad alguna de recuperación.

En este sentido, Ong explica la evolución necesaria de todas las culturas orales hacia la escritura; pues, sin ella “[...] la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas [...] El conocimiento de [la escritura] es menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral)”; W. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, págs. 23-24.

²¹ R. Jakobson, *op. cit.*, pág. 10

²² “Esta capacidad de olvido es algo que no debemos malinterpretar. Evidentemente, no se explica por una incapacidad de la memoria colectiva para retener un largo relato versificado, pues los textos modernos recogidos de la tradición oral tienen como media un número de versos prácticamente igual al que tenía el texto antiguo. El ‘olvido’ no es otra cosa que la capacidad recreadora de la tradición oral”; D. Catalán, “El romance tradicional, un sistema abierto”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 99. (Trabajo escrito en colaboración con Teresa Catarella, publicado originalmente en *El romancero en la tradición oral moderna. 1^{er} Coloquio Internacional*, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1972, págs. 181-205).

²³ R. Menéndez Pidal, “Poesía popular y Romancero”, pág. 201.// Así como la tradicionalidad ha hecho que los elementos poco significativos para la comunidad sean “olvidados”, el nombre del autor, de poca importancia en un cultura colectivista, será también olvidado por irrelevante. En un texto posterior, Menéndez Pidal subraya el anonimato de los sucesivos autores del Romancero: “En suma, el romance es anónimo no porque se haya olvidado el nombre del autor, como dice la reacción antirromántica, sino porque es obra de muchos autores que profesan el anonimato, no simultáneos (huelga decirlo), sino sucesivos. Es anónimo porque su autor no puede ser nombrado: su único nombre sería Legión o su

Estas aportaciones individuales existen gracias a que el texto es significativo para los miembros de la comunidad receptora; sin embargo, si dicho texto no evolucionara como parte de la cultura tradicional, las variantes introducidas por los transmisores carecerían de toda relevancia al ser olvidadas por los receptores posteriores. La colaboración del receptor/transmisor en las obras artísticas con las que entra en contacto no son privativas de la cultura tradicional. En el arte culto existen también elementos que se deben a las aportaciones de individuos que no son los creadores originales de la obra; pensemos, por ejemplo, en el valor que puede tener la crítica para una obra clausurada (es decir, que no admite variantes por tener un autor conocido, una fijeza textual), o, todavía más, la interpretación (*performance*) de ésta, como es el caso de las puestas en escena de los textos dramáticos o las distintas versiones de una obra musical; aunque la partitura sea la misma, Mahler no es idéntico interpretado por Bruno Walter que por Claudio Abbado, cada uno de ellos habrá de contribuir con la obra. Sin embargo, dichas contribuciones no afectarán la transmisión de la obra original así pasen cincuenta años entre una y otra, ambas “colaboraciones” deberán partir del mismo punto:

Todo el que disfruta una obra de arte le añade algo de su propia sensibilidad, colaborando con el artista; pero tratándose de obras consumadas perfectamente, esa colaboración queda inexpressada, o se expresa aparte en un juicio crítico[...]; mientras que tratándose de una obra tradicional, recibida del que la disfruta se hace más expresa y activa en las fugaces variantes que se introducen en la obra misma²⁴

Las contribuciones de los receptores/transmisores de la obra tradicional formarán parte de la evolución del texto dentro de la cultura oral. Cualquier olvido o agregado que aleje a la obra de su cauce tradicional será rechazado por los transmisores posteriores, ya restituyendo lo olvidado (al tener contacto con versiones más “completas”), ya eliminando el agregado para volver a la

sinónimo Ninguno. La poesía *popular* es poesía de un autor que siente ‘pueblo’; la poesía *tradicional* es poesía de un pueblo que se hace ‘autor’; *Romancero hispánico...*, t. I, pág. 50. Las cursivas son del autor.

²⁴ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. I, págs. 42-43.

forma anterior o introduciendo una nueva, más cercana a la cultura comunitaria. Catalán lo explica de la siguiente manera:

Sólo debemos considerar “tradicionales” aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultura “tradicional” se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado.²⁵

Aunque el acervo de la tradición oral pertenece a toda la comunidad, pues no sólo se desenvuelve en ella, sino que responde a sus gustos y necesidades, no todos los miembros de la colectividad son parte de la creación de la literatura tradicional. Aunque todos los transmisores de literatura tradicional pueden ser considerados hablantes activos de un lenguaje, que es el Romancero,²⁶ no todos ellos tienen la capacidad de variar significativamente los textos; así:

La mayoría serán depositarios y transmisores que se pueden definir como pasivos: estos transmisores no se apasionan por las historias que cuentan, no buscan su conocimiento, lo reciben circunstancialmente, y por eso el acervo de “textos” que poseen es relativamente limitado; las “historias” que poseen están expresadas en un lenguaje del que son “hablantes” naturales, pero su ejercicio de este lenguaje en cada objetivación del relato no llega casi nunca a rebasar los límites propios de la relación lengua-habla.

Por el contrario, existen otros transmisores que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir “poetas”, de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria, y de establecer una interrelación entre lo individual y lo comunitario.²⁷

²⁵ D. Catalán, “A modo de prólogo...”, pág. xxvi

²⁶ “En las culturas ‘artesanales’ los objetos literarios se diseñan, fabrican, distribuyen y consumen por miembros indiferenciados (o escasamente diferenciados) de la comunidad. Los receptores de los mensajes romancísticos son ‘hablantes’ activos y no meramente pasivos de la ‘lengua’ o sistema total de signos constituida por el género ‘romance’”; D. Catalán, “Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 144. (Artículo originalmente publicado en *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional*, D. Catalán, S. G. Armistead, y A. Sánchez Romeralo (eds.), Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal-University of California, Davis, 1979, págs. 231-249).

Paul Benichou entiende esta diferencia entre depositarios y recreadores en el origen y la poética del género: “Hay que entender, pues, el estilo oral como una escuela poética, sin doctrina formulada, por cierto, pero con su arte poético implícito. Y es posible y probable que originaran y alentaran esa novedad individuos creadores, más dotados que otros”; “Problemas del estilo oral”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), colab. y bibl. de Samuel G. Armistead, Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, t. I, págs. 47-58. pág. 51.

²⁷ Aurelio González, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003, pág. 11.

No podemos confiar, sin embargo, en que un solo individuo será capaz de variar un romance a través del tiempo. La verdadera variación no es introducida cuando algún recitador hace vivir el romance, sino cuando éste fue memorizado y entró en contacto con el saber tradicional del receptor, tópicos y estructuras propias de la cultura tradicional o versiones anteriormente aprendidas: “Los romances no se renuevan [...] a través de los actos efímeros de expresión oral, sino durante el proceso de adquisición y ‘almacenaje’ en las memorias de nuevos transmisores de saber tradicional”.²⁸

Las variantes, y a su vez, las distintas versiones de un romance no se generan ni se propagan en el receptor o en el transmisor solamente, sino en el complejo proceso de transmisión tradicional, es decir, en el contacto entre textos similares cuyas diferencias serán valoradas por el receptor para, en el transcurso de un largo intercambio de versiones, ir petrificando motivos.²⁹ La vida tradicional ocurre en las versiones que los transmisores cantan o recitan; si cualquier versión de un romance no es repetida, dejará de existir como parte de la vida tradicional. Ni los romances ni las versiones existen en realidad si no son dichos por el transmisor de saber tradicional: “Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla”.³⁰ Las versiones que poseemos gracias a la recolección y publicación de editores y estudiosos (las versiones que, al fin y al cabo,

²⁸ D. Catalán, “El campo del Romancero. Presente y futuro”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pág. 41. El mismo Catalán en otro texto: “La variabilidad del texto en una canción narrativa no consiste [...] en que cada cantor rehaga el romance poniendo una independiente nota personal en la expresión de un ‘contenido’ idéntico y permanente, puesto que, según hemos visto, cada motivo o variación que hallamos en una versión recogida de la tradición oral constituye de por sí, salvo rara excepción, un hallazgo logrado gracias a la colaboración de múltiples cantores sucesivos que han venido aplicando insistentemente su imaginación a una misma idea poética, rehaciéndola al mismo tiempo que la recordaban, es decir, constituye un hallazgo colectivo; es la resultante de las dos fuerzas, invención y recuerdo, que rigen la vida de la poesía tradicional.”; “El motivo y la variación expresiva en la transmisión tradicional del Romancero”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 15. (Originalmente publicado como “El motivo y la variación en la transmisión tradicional del Romancero”, *Bulletin Hispanique*, 61, 1959, págs. 149-182).

²⁹ Véase D. Catalán, “El motivo y la variación expresiva...”, págs. 15-27.

³⁰ W. Ong, *op. cit.*, pág. 20.

estudiamos) no pueden ser vistas como poemas acabados y mucho menos analizadas por los mismos métodos con los que nos acercamos a la literatura culta. Éstas no son sino manifestaciones efímeras (fijadas por circunstancias ajenas a la vida tradicional), “pues el poema de que son manifestación sólo existe en la memoria colectiva y sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de los actos orales en que se hace perceptible”.³¹

Esta evidente inestabilidad de los textos orales provoca que las versiones que conocemos no sean sino una posibilidad, por esta razón “para ahondar realmente en la significación de un texto tradicional en su contexto histórico y social, al abordarlo desde afuera de la comunidad en que éste vive y se desarrolla, es necesario tomar en cuenta el mayor número de versiones posibles, sin olvidar que jamás se logrará conocerlas todas”.³²

1.1.2. *Poética del Romancero tradicional*

Para poder analizar y comprender la continua variación que implican los textos orales debemos tomar en cuenta los elementos con los que se forma la poética del género, aquellos principios que rigen y condicionan la producción romancística, es decir, la poética del Romancero en tanto género discursivo.³³ Cabe aclarar que cuando hablamos de poética nos referimos al término que

incluye toda la teoría de la literatura que subyace internamente en un texto que definimos como literario, pero el término también se refiere a la elección que ha hecho un autor de las

³¹ D. Catalán, “A modo de prólogo...” pág. xiii. A. González, de acuerdo con Catalán, explica por su parte que “El texto existe en forma concreta solamente en el momento en que un miembro de la comunidad lo ejecuta, para sí mismo o ante algún escucha”; *El Romancero en América*, pág. 12.

³² *Idem*.

³³ “Como cualquier otro ‘discurso’, los romances son segmentos finitos de habla, unificados desde el punto de vista del contenido, emitidos y estructurados con finalidades de comunicación secundaria y culturalizados por factores extralingüísticos. Dentro del ‘discurso’, el ‘Romancero tradicional’ constituye un ‘género’. Sus particulares muestras [...] deben, por tanto, responder a un modelo de comunicación único”; D. Catalán, “Poética y mecanismo reproductivo de un romance. Análisis electrónico”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 112. (Reelaborado a partir del artículo “Análisis electrónico de la creación poética oral. El Programa Romancero en el Computer Center de UCSD”, colab. de S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez, *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 157-194; complementado con el artículo “Análisis electrónico del mecanismo reproductivo de un sistema abierto; el modelo Romancero”, *Revista de la Universidad Complutense*, 25-102, 1976, págs. 55-77).

posibilidades temáticas, formales, estilísticas que estaban a su alcance para la configuración de un texto determinado; y finalmente, al hablar de poética también nos estamos refiriendo al conjunto de reglas cuyo cumplimiento es normativo para que un texto pueda ser reconocido por sus receptores como perteneciente a un determinado ámbito, corriente, género o escuela literaria.³⁴

Sin embargo, antes que delimitar los elementos que conforman la poética del género, debemos esclarecer la terminología teórica desde la que abordaremos el análisis de los textos.³⁵

En primer lugar, no hay que olvidar el carácter oral de la literatura tradicional. Parecería redundante insistir en la oralidad como método de transmisión, dado que la tradicionalidad de la que ya hemos hablado la tiene como uno de sus elementos fundamentales; sin embargo, muchos de los estudios sobre oralidad y tradicionalidad abordan el problema de la tradición oral utilizando herramientas de análisis propias de la literatura, de lo escrito; ya Walter Ong señaló tal yerro:

Considerar la tradición oral o una herencia de representación, géneros y estilos orales como “literatura oral” es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas [...] No es posible describir un fenómeno primario comenzando con otro secundario posterior y reducir poco a poco las diferencias sin producir una deformación grave e inoperante [...]³⁶

³⁴ A. González, “Poética del Romancero: fórmulas y tópicos”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña 18-22 de septiembre de 2001)*, Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), A Coruña, Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2005, t. II, pág. 409. Véase también del autor, “Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo”, *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pág. 109.

³⁵ Para los términos de uso más común, seguiremos la definición utilizada por Diego Catalán y que, a grandes rasgos, es aceptada por la mayoría de los estudiosos del Romancero: “*Versión*: Cada una de las recitaciones de un romance recogidas de la tradición oral. *Motivo*: Cada uno de los elementos variables de una versión a otra que se dan en una narración romancística. *Variación*: Todo giro de expresión característico de una serie de versiones y desconocido de otras. Desde luego es imposible establecer una frontera que resulte indiscutible entre *motivos* y *variaciones*; pero conviene emplear ambos términos en vista de que sobre un *motivo* de *intriga* ya de por sí sustituible por otro en la tradición, caben distintas *variaciones* o expresiones poéticas a su vez tradicionales.”; “El motivo y la variación expresiva...”, págs. 1-2, n. 2; las cursivas son del autor. Aunque no seguiremos a pie juntillas esta definición en lo relativo al término *motivo*, cuyo significado se detallará más adelante, es valiosa la aportación de Catalán a nuestro estudio en tanto que permite utilizar el término de manera unívoca.

³⁶ W. Ong, *op. cit.*, pág. 22.

Entonces, para poder entender a cabalidad los mecanismos con los que funciona el Romancero de tradición oral debemos tomar en cuenta aquello que caracteriza y permite al texto vivir en variantes como parte de dicha tradición.

Sabemos que el Romancero, como todo género de la tradición oral, vive en la memoria colectiva por medio de actos individuales de reproducción y variación (olvido e inventiva) que afectan no sólo la superficie de los romances (el léxico), sino también a la estructura más profunda de éstos (la trama, por ejemplo).

La posibilidad de estas variantes se debe a que el Romancero es un sistema abierto que admite variantes en las dos caras del signo: significante y significado en los distintos niveles de interpretación; contrario a lo que pasa con los textos de la tradición escrita, culta en donde la única variante que se admite como posible se da en el significado de la obra. Catalán lo resume de la siguiente manera: “[la] singularidad [de los romances] respecto a la literatura no tradicional no consiste en no ser literarios, en carecer de artificio, sino en el hecho de que su carácter de textos memorizados los hace abiertos en sus significantes y no simplemente abiertos en sus significados como son los poemas de cuya conservación en el tiempo se encarga la escritura”.³⁷

La apertura del significado es, sin duda alguna, uno de los elementos más importantes para el surgimiento de la crítica literaria;³⁸ gracias a esta capacidad de los textos escritos se han podido actualizar no sólo el sentido de una obra, sino incluso el tipo de receptores a quienes se dirige. En los textos escritos, sin embargo, esta apertura de sólo una de las caras del signo no ha existido

³⁷ D. Catalán, “A modo de prólogo...” pág. xxv.

³⁸ “[...] la obra sólo quedará ‘abierta’ en cuanto su significado; pero esa misma apertura, cultivada o no por el autor, tendrá como único resultado la proliferación de la crítica, de la ‘literatura’ ancilar de carácter interpretativo”; D. Catalán, “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 163. (Originalmente publicado en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Estebe, y R. Rubio (eds.), Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979, págs. 248-270; también apareció en la revista *Letras*, 10, 1984, págs. 3-28 y de manera parcial en *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media*, A. Deyermond (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1979, págs. 289-293.

siempre; en las antiguas culturas con preeminencia oral (en el ámbito occidental, las eras grecolatina y medieval) algunos textos, aunque fijos por la escritura, eran vistos como parte del “patrimonio cultural” de la comunidad, por lo que cualquier individuo con la preparación suficiente (en estos casos, el copista) podía “arreglarlos” de acuerdo con lo que él consideraba mejor, es decir, más cercano a lo que conocía, ética o estéticamente (esta libertad de variación, por supuesto, dependía de la autoridad con que se transmitiera el texto, no era lo mismo copiar la Biblia que, por ejemplo *El libro del cavallero Çifar*).³⁹

En el caso de los textos orales, la apertura de las dos caras del signo en todos los niveles de análisis hace posible que éstos varíen continuamente, lo que, sabemos, permite que vivan en comunidades sincrónica o diacrónicamente distintas. La apertura permite que el texto mantenga el equilibrio entre lo que “decía” originalmente y lo que “dice” en el momento en que se canta. Así como las lenguas son macrosistemas de signos compuestas de diversos subsistemas (sistemas menores con particularidades que no por eso se alejan del modelo original y que pueden establecer entre ellos relaciones genealógicas) con diferencias diastráticas, diatópicas o diacrónicas, cada romance funciona como un macrosistema lingüístico en donde los subsistemas serán cada una de las posibles realizaciones. Estas realizaciones dependerán de las características geográficas, sociales, temporales, etc., del transmisor, generando el equilibrio entre el modelo (que el receptor aceptará como parte del género romance) y su actualización (que el receptor aceptará como parte de su tradición); en palabras de Catalán

el romance tradicional es un sistema abierto (no un organismo o estructura cerrada) tanto verbalmente como poéticamente, como narrativamente, y que su evolución depende de la adaptación de este sistema abierto o subsistema (poema) al ambiente, al sistema lingüístico,

³⁹ De acuerdo con A. González: “La apertura se puede considerar, en consecuencia, como la característica definitoria del texto tradicional, característica ésta que en transcurso de nuestra civilización occidental no se ha presentado sólo en textos de transmisión oral, sino también en los de tradición escrita, mientras los modos de producción y reproducción literarios artesanales no fueron modificados por los medios “industriales” gutenbergses”; *El Romancero en América*, pág. 20.

estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se reproduce. El cambio es claramente ecosistémico.⁴⁰

Ya que hemos establecido el valor de la apertura como motivador y sustento de la variación en el Romancero; sin embargo, debemos, antes de continuar, delimitar cuáles son los niveles de análisis del texto en los que se lleva a cabo dicha apertura. Hemos hablado de que para analizar un romance se puede partir de la analogía entre éste y los macrosistemas lingüísticos; así pues, al igual que el lenguaje humano posee una doble articulación, el sistema del romance está articulado en pares que se agrupan en tres niveles de organización poética.⁴¹

El primer nivel corresponde a la articulación *discurso/intriga* donde la expresión momentánea del romance (el *discurso*) es la actualización (significante) de un contenido (significado) que es la *intriga*. Los elementos variables del discurso son, entonces, formas expresivas de un invariable semántico depositado en la intriga. A su vez, el discurso se articula doblemente, de manera métrica y dramática.⁴²

El segundo nivel de análisis corresponde a la articulación *intriga/fábula*, donde “la narración artísticamente organizada [la intriga] es a su vez el significante, la expresión particularizada que adopta la fábula, o serie causal de sucesos cardinales que se suceden

⁴⁰ D. Catalán, “Memoria e invención en el Romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 104. El autor establece esta definición en oposición a la dada por Menéndez Pidal quien observaba la vitalidad del Romancero a partir de una analogía biológica, tan decimonónica: “La canción tradicional es poesía de continuo cambiante, como el organismo humano que se rehace y evoluciona conservando su identidad”; *Romancero hispánico...*, t I, pág. 44.

⁴¹ Véase D. Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, t. 1a, págs. 24- 25.

⁴² Véase D. Catalán, “Análisis semiótico de estructuras abiertas...”, pág. 144. De acuerdo con el autor, en el mismo texto, una de las características definitorias del género se encuentra en la articulación dramática del discurso: “[...] el discurso romancístico [...] utiliza preferentemente un modo de representación esencialmente dramático. Los relatos pretenden hacernos asistir a la transformación de un antes en un después; reproducen, reactualizándolo, el discurrir del tiempo”, pág. 145; así también en otro lugar: “Los romances tradicionales pertenecen a la subclase de los relatos *dramatizados*. El relato transforma ante nuestra vista un antes en un después; reactualiza el discurrir del tiempo”; “Poética y mecanismo reproductivo de un romance”, pág. 113 . Véase también A. González, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Lillian von der Walde (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pág. 373.

encadenadamente apoyándose en el discurrir natural del tiempo”.⁴³ La actualización del significado fabulístico en las intrigas permite que éstas interfieran con el orden temporal (natural, causal) de la fábula. Así, la ubicación de algunas secuencias⁴⁴ en los romances-objeto —la articulación discursiva, la posibilidad del modelo— es independiente del orden de los hechos en la fábula, en tanto que ésta es una abstracción de lo que se está narrando. Así por ejemplo, el romance de *La señas del esposo* se puede descomponer en las siguientes escenas en un orden lógico-temporal [0. PARTIDA DEL ESPOSO], 1. REGRESO DEL MARIDO, 2. ENGAÑO, 3. PRUEBA DE FIDELIDAD, 4. REVELACIÓN DE IDENTIDAD, 5. RECOMPENSA:

Vi venir un caballero por el alto de la sierra,
 atrevíme y le pregunté si venía de la guerra
 —De la guerra vengo, señora, ¿qué es lo que usted tiene en ella?
 —Tengo a mi marido, que es cosa que más sintiera.
 —¿Qué señas tié su marido, que le quiero conocer?
 —Gasta camisa laondilla y pañuelo a lo francés,
 y a la punta de la espada un ramito de laurel,
 y en el carrillo derecho un lunar ha de tener.
 —Las señas del caballero días ha que muerto es;
 yo me he encontrado en su entierro y en sus honras también,
 y en el testamento deja que me case con usted.
 —¡No lo quedrá Dios del cielo, ni la Virgen doña Inés,
 que una mujer por herencia se case segunda vez!
 —Si a los siete años no viniese, monja me pienso meter.
 —Y tus hijas, Catalina, ¿dónde las vas a poner?
 —La una con doña Juana, la otra con doña Inés,
 la más pequeña de todas consigo la llevaré,
 pa que me barra y me friegue y me guise de comer.
 —La seda con que labraban yo la solía traer.
 —Las señas del caballero, su padre debe de ser.
 —Su padre soy, Catalina, y tú eres mi mujer
 y si mucho te he querido más te tengo de querer.

[Segovia, págs. 179-180]

En este caso no se ha alterado el orden lógico de las secuencias, pero se obvia la partida del esposo. No sabemos que el hombre partió a la guerra ni que la mujer es viuda hasta tres versos

⁴³ D. Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico Catálogo general descriptivo*, 2 vols., colab. de J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, pág. 24.

⁴⁴ Es decir, “la unidad articuladora mínima al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico”, *ibidem*, pág. 67.

después; el romance, que comienza *in media res*; no permite saber que quien ha vuelto no es cualquier hombre, sino el marido, hasta el final del relato. Cabe subrayar que la intriga obedece a razones que no tienen que ver con la fábula, el cantor crea un ambiente de duda y engaño al ocultar que se trata del marido que regresa, sin alterar la fábula. Un receptor avezado podría anticipar que la tragedia no es tal sino engaño por medio de las notaciones indiciales;⁴⁵ aunque el final sorpresivo (que permite la creación de tensión narrativa) se conserva a pesar de las características del receptor.

El tercero de los niveles de análisis es la articulación entre *fábula/modelo actancial* en la que la fábula es en realidad la manifestación de significados superiores en donde los personajes y sus acciones están relacionados directamente con la comunidad que las genera. El significado de la fábula es en realidad la puesta en escena (histórica) de la ideología mítica (atemporal) de la comunidad. Este último nivel puede todavía ser abstraído en oposiciones binarias (mitemas) del tipo crudo/cocido, padre/madre, etc., que “recogen contenidos atemporales, situaciones básicas del ser humano (cuyo valor fehaciente como mito se pierde al transformarse en relato)”⁴⁶

El análisis de las distintas versiones de un romance debe partir de los elementos más superficiales (variaciones en el nivel del discurso, léxico, métrica, etc.) e ir avanzando progresivamente entre las articulaciones que hemos visto. El primer nivel de análisis es el discurso (el nivel más superficial), donde se lleva a cabo el mayor número de actualizaciones que dependen muchas veces del subsistema lingüístico al que pertenece el recitador. Fonética y entonación locales, así como léxico regional, son los cambios más evidentes entre versiones.

⁴⁵ Las notas indiciales o indicios son “unidades suprasegmentales, integradoras, cuya significación sólo se desvela fuera de las relaciones sintagmáticas... remiten a conceptos difusos... que en el relato no ocupan un lugar preciso”. D. Catalán, “Análisis semiótico de estructuras abiertas...”, pág. 151, n. 37.

⁴⁶ A. González, “El concepto de motivo...”, pág. 378.

Como se ha visto antes, el discurso se encuentra doblemente articulado, dramática y prosódicamente. En el ámbito de la prosodia, hay algunas características del romancero que vale tener en cuenta para poder describir la poética del género.

La métrica de los romances es un asunto que aparentemente se encuentra zanjado desde finales del siglo XIX, cuando se creía que la medida prototípica del romance era el octosílabo (considerado el metro español por excelencia); aunque Menéndez Pidal advirtió unos años después que “el doble octosílabo es el metro predominante [del romance], no es su única forma, teniendo por norma la irregularidad [y] esta vacilación no es nada particular de los romances; es común, más o menos, con la canción épico-lírica de todos los países”,⁴⁷ muchos estudios posteriores siguen considerando al doble octosílabo como el único metro romance, siendo otras combinaciones meras rarezas. Sin embargo, para Catalán la métrica uniforme no puede ser considerada como caracterizadora del género romance.

También se dan casos en que un mismo tema se canta en varias formas métricas: 6 + 6 y 8 + 8 (caso muy frecuente), o 6 + 6, 7 + 7 y 8 + 8 (por ejemplo *Santa Iria*) o 8 + 5 y 8 + 8 (*El marinero raptor*), etc. Tales vacilaciones son prueba manifiesta de que el metro “romance” no puede ser considerado como condición *sine qua non* para que un texto tradicional forme parte del género.⁴⁸

A finales del siglo XIX tampoco existía un punto de acuerdo sobre si la forma romance se formaba de octosílabos asonantados en los versos pares o de versos deiciseisílabos con cesura a la mitad del verso, lo que generalmente formaba dos hemistiquios octosílabos, y con asonancia continua. Actualmente, gracias a la contribución de Menéndez Pidal, prácticamente todos los estudios se inclinan por la segunda opción que, además de ser poéticamente lógica, tiene un sustento gramatical.⁴⁹

⁴⁷ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. I, pág. 89.

⁴⁸ D. Catalán, “A modo de prólogo...” pág. xxiii.

⁴⁹ “[...E]l verso del romance es un verso largo bimembre; un doble octosílabo. No lo podemos llamar [...] un *heccaidecasílabo*; digámosle llanamente un verso ‘dieciseisílabo’. G. Cirot concluye con razón que si el octosílabo es el elemento rítmico irreductible del romance, no es la unidad orgánica; esta unidad es el

El siguiente nivel de análisis corresponde a *discurso/intriga*, cuya unidad mínima variante es el motivo.⁵⁰ Hay motivos libres que caben en cualquier parte de la intriga sin afectar las secuencias fabulísticas en tanto que son equivalentes, semejantes a los sinónimos de la lengua cuyas diferencias son más bien de matiz.

Existen también motivos cuyo significado va más allá de la mínima unidad narrativa en tanto que expresan contenidos ajenos a las estructuras narrativas, tal es el caso de los motivos con valor indicial. Este valor permite que el transmisor otorgue pistas al receptor para prever la fábula, ocultada bajo el rompimiento del *ordo naturalis* en la intriga; muchas veces, incluso, la función indicial es a tal grado dominante en los motivos que éstos son utilizados para generar atmósferas que posibilitan la economía de medios, así el transmisor no necesita contar o describir todos los hechos del romance pues puede condensarlos en el valor simbólico del motivo; es más común hallar dicho valor al principio de los romances, en tanto que éste sirve como introducción y presentación de los personajes.⁵¹ Por ejemplo, el inicio de una versión del *Conde Olinos*:

verso constituido por dos hemistiquios octosilábicos, y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero”, *Romancero hispánico...*, t. I, pág. 99.// Sobre la capacidad métrica del romance, Menéndez Pidal esboza las siguientes cinco posibilidades: a) acento fuerte en la 3ª sílaba, caso muy frecuente; b) acento fuerte en la 2ª sílaba, también de amplia frecuencia; c) acento en la primera sílaba y d) acento en la cuarta sílaba, esto últimos dos con una frecuencia mucho menor; *Ibidem*, t. I, págs. 90-91. De acuerdo con Catalán, existen al menos tres tipos básicos de hemistiquios: a) autónomos plenos, b) autónomos incompletos (tipo “bis”) y c) complementarios; “Análisis semiótico de estructuras abiertas...”, pág. 145, n. 7.// Para una revisión detallada de los tipos y subtipos de hemistiquios véase Suzanne Petersen, *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de La condesita con ayuda de un ordenador*, Tesis de doctorado, Madison, University of Wisconsin, 1976.

⁵⁰ “[...]os motivos son unidades mínimas narrativas que conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forma parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula)”, A. González, “El concepto de motivo...”, pág. 381.// Véase también del mismo autor, “El motivo como unidad narrativa mínima en el romancero”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 51-55.// Para una definición más amplia de motivo, como unidad mínima narrativa y etno-cultural véanse los trabajos de Nieves Vázquez Recio: “En torno al concepto de motivo en el romancero tradicional” *Draco. Revista de literatura española*, 5-6, 1993-1994, págs. 221-243; “La unidad poética motivo en el Romancero del Sur: Un estudio del *Conde Niño*”, *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre mundos (España-Argentina)*, Virtudes Atero Brugos (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Cádiz-Universidad Internacional de Andalucía, 1996, págs. 229-246; *El motivo en el Romancero. Estudio de la tradición en Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998; *Una yerva enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz, Fundación Machado, 2000.

⁵¹ Véase D. Catalán, *Teoría general y metodología...*, págs. 132-143.

Se levanta el Niño Conde una mañana de San Juan
a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe, —;se sienta usted a cantar!—
Le dice la madre a la hija:
—Oí, qué ‘bonita’ canta la sirenita en la mar.
—Esa no es la sirenita, la que usted oye cantar.
—De ser ese Niño Conde lo debemos de matar.
—Si al Niño Conde lo matan, yo viva no he de quedar.
A él lo entierren en iglesia, a mí junto de un altar.
De mí sale una paloma y de él un bello gavilán.

[Colombia 107, pág. 341]

El receptor que sepa interpretar el valor indicial de los motivos tradicionales sabrá, mucho antes de que suceda, que puede esperar hechos maravillosos en el romance que oirá, pues el valor de la “mañana de san Juan” como buen presagio (que no se cumple en este caso) o presagio de hechos maravillosos prepara la atmósfera fantástica que posee el final del texto. En el primer verso existe también un valor indicial en el nombre del personaje, “Niño Conde”, cuya caracterización como infante le otorga marcas al receptor sobre el trágico final de los amores jóvenes.

Otros elementos que sirven para caracterizar al género en el nivel del discurso son la descripción rápida o circunstanciada, la actualización dramática por medio del verbo *ver* (“viérades moros y moras”), la utilización abundante del adverbio *he* como en “helo helo por do viene” y el adverbio *ya* (“ya cabalga Diego Ordoñez”);⁵² poner el relato en boca del protagonista por medio de la primera persona (el caso de *Conde Olinos* citado arriba: “A él lo entierren en iglesia,/ a mí junto de un altar// De mí sale una paloma/ y de él un bello gavilán”); el fragmentarismo que “tiende a prescindir de preliminares, incidentes y desenlace”⁵³ (aunque en algunos ejemplos del romancero viejo esto pueda obedecer a “trucos” de editor), ausencia de

⁵² Véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. I, págs. 58-80. A menos que se indique lo contrario, los ejemplos son los utilizados por Menéndez Pidal.

⁵³ *Ibidem*, pág. 71.

exactitud geográfica y la reiteración exclamativa (que de acuerdo con Menéndez Pidal es propia del estilo épico-intuitivo frente al estilo épico).⁵⁴

Asimismo, “la articulación métrica del romance [...] se apoya en el empleo frecuente de otros recursos, como la repetición, la anáfora, los distintos tipos de paralelismo, las enumeraciones, el uso de estructuras bimembres o triádicas, tópicos, vocativos, fórmulas y epítetos exornativos”.⁵⁵

Frente a los motivos, unidades narrativas abiertas, existen unidades menores que no son sino actualizaciones léxicas, repeticiones de estructuras discursivas generalmente con una función mnemónica. “Algunas de estas unidades discursivas tienen fijeza y son identificadas por la comunidad como propias, sin embargo, hay una creatividad poética en su selección. Estas unidades son los tópicos, que podemos considerar como lugares comunes o elementos recurrentes, y las fórmulas, las cuales podemos entender simplemente como una expresión lexicalizada de un contenido.”⁵⁶

A pesar de esta definición, debemos entender que las fórmulas, o las estructuras formuláicas, son también parte del sistema abierto de creación romancística, por lo que poseen dicha apertura en su significante/significado; son parte de la gramática del género que el transmisor debe conocer para poder introducir innovaciones: “[la fórmula es] un elemento discursivo que el transmisor retiene en su memoria y que forma parte de ese lenguaje tradicional,

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 80.

⁵⁵ A. González, *El Romancero en América*, pág. 23. Para una revisión exhaustiva de las formas de estos recursos prosódicos véase Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, págs. 23-166.

⁵⁶ A. González, “Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo”, *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pág. 111. // Catalán dice de las fórmulas: “El hecho de que reaparezcan en contextos distintos no es lo que permite considerar estas expresiones como *fórmulas* ni menos el que tengan una fijeza verbal (léxica y gramatical), pues es obvio que [...] no la tienen. Si las reconocemos de inmediato como *fórmulas*, es por lo que tienen de tropos, es por ‘decir’ algo distinto de lo que la frase que constan propiamente dice”; “Poética de una poesía colectiva”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, t. II, pág. 151.

sin embargo, esta unidad ‘fija’ también es una unidad abierta en cuanto que acepta la variación tanto en el nivel de la forma como, incluso, en el del significado.”⁵⁷

La fórmula sólo adquiere su significación total cuando se relaciona con otros elementos en los distintos niveles del texto. En el nivel de la intriga funciona como tropo “retórico” que, por esa característica, posee la capacidad, como la sinécdoque en otros discursos, de “designar mediante una representación restringida, concretizada, algo de más amplia o abstracta realidad”⁵⁸

A pesar de que las variantes más significativas en la transformación de un romance proceden de los niveles de análisis más complejos (es decir, variaciones en la intriga, la fábula o incluso el significado mítico), puesto que es en éstos niveles donde se plasman los cambios éticos y estéticos que sufre una comunidad o las adecuaciones que debe sufrir el romance al ser transplantado a una sociedad diversa, es en el nivel del discurso donde el transmisor encuentra una mayor posibilidad de innovación:

A pesar de que los recursos genéricos son por naturaleza limitantes, su variedad es tan amplia y su maleabilidad tan notable, que el recreador tiene una gama vastísima a su disposición y puede, sin salirse de los límites que le marca el estilo del género, plasmar la historia o determinado motivo de múltiples maneras utilizando o no los recursos, fórmulas o tópicos adecuados para el caso, reemplazando por otro el ya existente, variarlo, etc.⁵⁹

⁵⁷ A. González, *El Romancero en América*, págs. 20-21. Dice el autor en otro texto: “La poética del Romancero tiende a una economía de medios y a utilizar por lo tanto un lenguaje formulario que debe ser expresivo dramáticamente y muy creativo poéticamente, ya que se resignifica a partir de la relación con la historia concreta que narra. Por lo tanto la fórmula es un elemento abierto y multisignificativo”; “Poética del Romancero: fórmulas y tópicos”, pág. 422. En comparación con los motivos, Aurelio González explica que “Las [fórmulas] son unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo; y los motivos son unidades menores narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia”, “El concepto de motivo...”, pág. 380.

⁵⁸ D. Catalán, “Poética de una poesía colectiva”, pág. 152.

⁵⁹ M. Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, El Colegio de México, 1986, pág. 49.// Sin embargo, no debemos confundir el origen de muchos de estos cambios pues muchas veces responden a necesidades no de creatividad sino de adecuación a sub-sistemas lingüísticos o estructuras éticas, dice Catalán “Si nuestro ‘sujeto’ comenzó su versión con tales motivos de intriga y variaciones poéticas y verbales, y no con otras alternativas de las muy variadas que hallamos en la tradición, no lo hizo impulsado por el deseo de dar una forma personal a un contenido latente tradicional, sino porque el romance tal como él lo recibió de la tradición comenzaba así y no de otra manera”; “El motivo y la variación expresiva...”, pág. 11.

El Romancero debe estudiarse a partir del conocimiento de su poética y contexto de desarrollo, sin enfoques románticos que quieren ver en él la expresión de una colectividad popular en su conjunto, ni visiones positivistas que los analicen como consecutivas manchas populares en una línea de transmisión.

Los romances son estructuras narrativas que funcionan como representación discursiva de los valores de una comunidad; representación que se hace por medio de relatos poéticos cuyos centros son la estética y la ética de los transmisores.

“[E]l particular modo de conservación y transmisión de los textos de memoria en memoria exige que la utilización del lenguaje poético no conlleve la libertad de que las unidades poéticas superpuestas a las lingüísticas propiamente dichas desborden los márgenes de la frase”⁶⁰ Los límites del género, paradójicamente, propician que el texto se mantenga vivo en la apertura de sus componentes, “está en continua recreación”.

“Los romances se ajustan, por tanto, plenamente a los llamados ‘modelos dinámicos’, caracterizados por el hecho de que en su programa se producen ‘decisiones’ sucesivas y de que cada ‘decisión’ depende de todas las ‘decisiones’ anteriores y afecta a todas las ‘decisiones’ futuras”.⁶¹ El análisis de algunas de estas decisiones nos permitirá conocer los “mecanismos de vitalidad” de cada texto, siempre visto en el complejo entramado de la geografía y el tiempo.

⁶⁰ D. Catalán, “Poética y mecanismo reproductivo de un romance...”, pág. 113.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 114.

1.2 TRADICIÓN Y PERVIVENCIA DEL ROMANCERO TRADICIONAL

1.2.1. *Orígenes y primeros pasos del Romancero tradicional*

De acuerdo con Menéndez Pidal,⁶² los orígenes del Romancero se encuentran en la derivación de algunos pasajes de los antiguos cantares de gesta, probablemente en aquellos que se repetían más y cuyos elementos épicos se mezclaban con otros de carácter novelesco o lírico y de los cuales resultaba la transformación de la epopeya en balada (cuyo correspondiente español es el romance); sin embargo, los testimonios de este tipo de romances, histórico-nacionales, son más bien tardíos, remontándose a la segunda mitad del siglo XV. Otra hipótesis sobre el origen del Romancero español es que éste descende de los romances noticiosos, en los que se relataban sucesos de actualidad. Aunque los primeros testimonios escritos de dichos romances no se hallan sino hasta mediados del siglo XVI, Menéndez Pidal asegura que estos poemas debieron cantarse en los años próximos a que ocurrieran los hechos; por este motivo, dichos romances son considerados por los estudiosos como los más antiguos. Los romances cuyas primeras versiones podemos considerar más antiguas son aquellos que

tratan de temas del siglo XIII y del primer tercio del siglo XIV: las penitencias del rey san Fernando, transferidas a su tercer sucesor, Fernando IV; la muerte de este Fernando IV el Emplazado, 1312; una aventura del prior de San Juan, 1328, transferida del reinado de Alfonso XI al de su sucesor Pedro el Cruel.⁶³

Paradójicamente, los testimonios más antiguos del *corpus* romancístico no tratan los temas a los que Menéndez Pidal adjudicaba el origen del género —los romances heroicos y noticiosos de Castilla—, sino aquellos que representaban a las periferias geográfica y temática del Romancero. El primer romance que ha llegado a nuestros días por escrito, versión de *La dama y el pastor*, se encuentra en una libreta escolar que perteneció a Jaume d'Olesa, estudiante mallorquín

⁶² *Romancero hispánico...*, t. II, págs 3-6.

⁶³ *Ibidem*, t. II, pág. 4.

avecindado en Italia, hacia el año 1421; aunque pareciera que este hecho niega la teoría del origen noticiero o épico de los romances de Menéndez Pidal, recientes descubrimientos le han dado la razón.⁶⁴ De la misma manera, las primeras muestras de interés de los poetas cultos por los romances tradicionales se encontrarán en la corte de Alfonso V de Aragón.

Las primeras valoraciones positivas hacia el Romancero por parte de las élites culturales de Castilla tendrán que esperar al reinado de Enrique IV (segunda mitad del siglo XV) en donde éstos eran usados como medio noticiero. En la corte de los Reyes Católicos será ya común ver abiertas posiciones de aprecio e imitación de la poesía popular en los círculos cultos de Castilla. Durante esta época, denominada por Menéndez Pidal como periodo aédico oral del Romancero, será normal encontrar textos de origen libresco que se insertarán en la cadena de transmisión oral.⁶⁵ De acuerdo con el estudioso español, en esta época se privilegiará la transmisión sobre la innovación de romances.

Esta época del Romancero será la que, de manera profusa, llegue a nosotros por medio de publicaciones como el *Cancioneros de romances* de Martín Nucio, la *Silva de romances* de 1550 publicada en Zaragoza, las *Rosas de romances* de Joan de Timoneda (Valencia, 1573) o los

⁶⁴ Diego Catalán señala la aparición de un romance noticiero fechado en 1429 con el *incipit* “Dos días de la semana quand tú quieres cavalgar”; “El romancero medieval”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, pág. 214. Esta versión será la que vendría a confirmar las suposiciones de Menéndez Pidal sobre la antigüedad de los romances noticieros castellanos, pues el hecho al que se refiere dicho romance ocurrió el mismo año en que se documenta; este hecho sirve como prueba de que muchos romances que narran hechos del siglo XIV o anteriores probablemente fueron compuestos en años cercanos.

⁶⁵ Véase R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 338. Sobre esta diferenciación entre la época dorada del Romancero y su estado actual apunta D. Catalán: “Benichou ha visto con claridad y nos ha sabido mostrar que, si la tradición moderna es calificada de inferior y degenerada, ello se debe tan sólo a que los editores del siglo XX han publicado los romances con criterios filológicos (o, en un periodo algo anterior, deformados por el falso gusto ‘medieval’ el Romanticismo) y a que los estudiosos del romancero consideraron como nota esencial de la balada española el tono aristocrático y el persistente apego a la herencia épica que tanto distinguen a la recolección del siglo XVI. Las diferencias entre el romancero antiguo y el moderno no responden a la existencia de dos tipos de actividad tradicional, una *aédica*, propia de la edad áurea (siglos XV-XVIII), edad fundamentalmente creadora, y otra *rapsódica*, característica de los tiempos modernos (siglos XVIII-XX), en que los recitadores, pertenecientes sólo al vulgo menos ilustrado, se limitan a repetir lo antes poetizado o a introducir inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones para remediar sus olvidos o para satisfacer sus deseos de novedad”; “Memoria e invención en el Romancero...”, pág. 60.

pliegos sueltos “dirigidos a un público mucho más amplio y de menor alcance económico”.⁶⁶ Los últimos años del siglo XVI y principios del XVIII son “la época en que el romancero, tanto el viejo como el nuevo, muestra mayor vitalidad, mayor fuerza productora en el arte, mayor brillo y eficiencia en todo el ambiente cultural español”.⁶⁷

1.2.2. *Difusión pan-hispánica del Romancero tradicional*

Junto con el florecimiento del Romancero tradicional y nuevo en Castilla, hallaremos, entre el siglo XV y el XVII, las primeras manifestaciones de la difusión geográfica de éste a lo largo de los territorios hispánicos, así como en las posesiones ultramarinas de la Corona española. Hacia 1530 la tradición oral castellana estaba ampliamente difundida en Valencia al grado de que en *El cortesano* de Luis Milán (escrita entre 1534 y 1536), Menéndez Pidal identifica cerca de veinte citas de diversos romances.⁶⁸ De la misma manera, la tradición oral llevaba ya largo tiempo asentada en Galicia, siendo Juan Rodríguez del Padrón “el más antiguo colector de romances conocido”.⁶⁹ En el caso de Portugal, a pesar de la falta de referencias directas antiguas, suele considerarse al siglo XV como el inicio de la propagación de romances castellanos en la zona lusitana.⁷⁰ Sin embargo, es necesario considerar que en las zonas mencionadas es posible documentar la presencia de romances que no se hallan en Castilla; Carolina Michäelis de Vasconcellos explica que dicho fenómeno se debe a que en un principio Castilla, Portugal y Cataluña “colaboraron, no sólo en la conservación, sino en la creación del romancero [ya que] el

⁶⁶ A. González, *El Romancero en América*, pág. 27.

⁶⁷ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 117.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 207. El estudioso español afirma también que en “Valencia, como Cataluña y las Baleares, recibe el romancero oral, el de la música y el canto, más bien que el de los pliegos sueltos y mucho antes de que se coleccionase en los cancioneros”, *idem*.

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 208.

⁷⁰ “Es notable cuánto dominan las citas de romances heroicos: los portugueses miran justamente como su propia historia la de la Alta Edad Media castellana”, *Ibidem*, t. II, pág. 211.

castellano fue la lengua épica de toda España, primero con los cantares de gesta en los siglos XII y XIII, luego en el XVI con los romances”.⁷¹

La gran propagación geográfica del Romancero se debe a factores tanto externos cuanto a la vida tradicional que éste tenía entre las diversas comunidades. Así, por ejemplo, la expansión del Romancero en los territorios balcánicos se debe al asentamiento de comunidades sefardíes en esa zona y a la vitalidad que tenía la poesía tradicional entre el pueblo expulsado.

De todas las comunidades con acervo romancístico diferenciado, esto es, aquellas con características estilísticas y éticas propias, las que ocupan un mayor territorio, no así una mayor cantidad de textos, son la tradición sefardí y las tradiciones americanas. El origen de la primera es de sobra conocido: la traumática expulsión de los judíos practicantes por la corona española en 1492. Probablemente el acervo de las comunidades expulsadas tuviera en el siglo XV, la misma importancia, antigüedad y vitalidad que en el resto de la península.

Para comprender la presencia del Romancero sólo entre los judíos de la zona balcánica y sus descendientes, cabe recordar que la dispersión judía en Europa suele dividirse, de acuerdo con el país al que llegaban, en dos grandes comunidades, aquellos que se esparcieron por la actual Europa occidental (Nápoles, Roma, Venecia, Burdeos y Hamburgo) y que para finales del siglo XVIII habían ya perdido el Romancero junto con el ladino,⁷² dicha absorción sería acelerada por la existencia de comunidades judías askenazíes, quienes además de poseer una lengua propia (el yiddish) mantenían un estrecho contacto con las lenguas y tradiciones regionales; y quienes se

⁷¹ *apud* Ramón Menéndez Pidal, “El romancero”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. 30.

⁷² “[...]las colonias sefardíes en Europa, teniendo que vivir entre pueblos de muy elevado nivel de vida, habían de ser absorbidas por éstos culturalmente; la colonia que más, sólo conservó su lengua hispana hasta el siglo XVIII, perdiéndola en el curso del siglo siguiente, cuando se intensificó la enseñanza pública; y con otra lengua, olvidaron también el romancero [...]”; R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 213.

asentaron en los territorios orientales del imperio otomano,⁷³ gracias al permiso de Bayaceto II, conservando lengua y tradiciones españolas hasta el día de hoy.⁷⁴ Dichos grupos expandieron sus comunidades, así como el Romancero, hacia los límites del imperio otomano, desde Grecia y Turquía hasta el norte de África, pasando por una parte de la península arábiga.

El origen del Romancero en América se encuentra, evidentemente, en motivos que no tenían que ver directamente con la vitalidad del género entre la población, aunque esto fue un punto fundamental para su permanencia, ya que el primer testimonio de una versión romancística cantada en América se debe a Bernal Díaz del Castillo quien pone en boca de Alonso Hernández Puertocarrero un par de versos del romance *Montesinos mata a Tomilla* que dice a Hernán Cortés, quien contestará a su vez con un verso del romance de *Gaíferos*.⁷⁵

La tradición romancística en América se mantendrá viva gracias al amplio bagaje que poseían los soldados enviados al continente. Serán ellos los encargados de esparcir la tradición oral, e incluso de renovarla cantando los hechos más recientes:

En Tacuba está Cortés con su escuadrón esforzado
triste estaba y muy penoso triste y con grande cuidado⁷⁶

⁷³ Las principales comunidades judeo-españolas son Salónica (Macedonia), Larissa (Tesalia), Sofía (Bulgaria), Bucarest (Rumania), Sarajevo (Bosnia), Belgrado (Serbia) y Estambul (Turquía), *ibidem*, t. II, pág. 214.

⁷⁴ “Este pueblo tan apegado a sus cantos, así religiosos como profanos, sacaba de España en su memoria un copioso tesoro de romances, y ya disperso en muy apartadas tierras, conservó con tenaz cariño esas canciones, nostálgico recuerdo de la patria perdida.”; *ibidem*, t. II, pág. 213.

⁷⁵ Cuenta Bernal Díaz: “Y acuérdomeme que se legó un caballero que se decía Alonso Hernández Puerto Carrero y dijo a Cortés: ‘pareceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a esta tierra Cata Francia Montesinos/ Cata París, la ciudad/ cata las aguas del Duero/ do van a dar en la mar. Yodigo mire las tierras ricas, y sabes bien gobernar.’ Luego Cortés bien entendió ‘Dennos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán, que en lo demás teniendo a nuestra merced, y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender’”; Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, intr. Y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, Porrúa, 1960, p- 122. Véanse al respecto R. Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Austral, 1958, págs. 16-17; *Romancero hispánico...*, pág. 226 y A. González, *El Romancero en América*.

⁷⁶ “Según Bernal Díaz, entre los mismos soldados de Cortés se canta [este] romance alusivo al abandono de México en 1521”; *ibidem*, págs. 232-233. Paradójicamente los romances sobre hechos o personajes de la conquista serán conservados sólo en la tradición culta, es decir, no serán parte de la cadena de transmisión tradicional. Véase Ana Valenciano, “Un camino para la investigación del Romancero: la tradición hispanoamericana”, *Incipit*, XIX, 1999, pág. 143.

La tradición conservada en América, a pesar de su antigüedad, es escasa en testimonios virreinales, sobre todo por la labor exclusivamente institucional que tenía la imprenta en ese entonces, lo que impedía que se recogieran los cantos de los pobladores. Es necesario recurrir a los autores cultos para poder percibir el estado latente del Romancero en América, es el caso de Fernán González de Eslava, quien en sus villancicos y en la “Ensalada de San Miguel” inserta versos de los romances que probablemente se cantaban.⁷⁷

A diferencia de la península, donde los romances de cepa tradicional son cosa común, en América muchos de los romances son versiones tradicionalizadas de textos semicultos (o de versiones facticias) que llegaron al continente por medio de las colecciones de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal o Eduardo Martínez Torner.⁷⁸ Aunque existen también versiones de romances cuyo origen remite a los siglos XVII al XIX, gracias a la constante inmigración de españoles.

1.2.3. *El Romancero de tradición oral moderna*

Durante el siglo XVIII la efervescencia que la élite culta mostró hacia el Romancero a lo largo de los siglos anteriores comenzó a descender. El conocimiento y difusión de los romances comenzó a considerarse propio de los estratos rurales bajos; la gente de la ciudad, si sabía romances, dejaba de cantarlos al entrar en contacto con la educación formal. El Romancero entra en un estado latente del cual pocas son las versiones que se han de recuperar. A lo largo de los siglos XV al XVII el interés de la clase letrada en la poesía tradicional ayudaba a su conservación por

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 137.// Menéndez Pidal explica el profundo arraigo que tenía el Romancero en tierras mexicanas por medio de un romance dedicado a la muerte del rey Sancho II (“A los muros de Zamora herido está el rey don Sancho,/ que del castigo de Dios no hay seguro rey humano”), compuesto probablemente por un poeta mexicano, ya que los temas heroicos son los más difíciles de enraizar fuera de la península; *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 235.

⁷⁸ M. Díaz Roig, “El Romancero tradicional en América. Difusión y características”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pág. 652.

medio de los cancioneros, los pliegos sueltos y las colecciones de romances, no así en los siglos posteriores.

La tradición oral moderna, aunque continúa la tradición del Romancero viejo, presenta características que lo distinguen notablemente de aquél. Por un lado, debemos considerar que el Romancero, en tanto elaboración cultural humana está “sujeto, en cada pueblo, a los imperativos de la moda, lo que sin duda es indicio de vitalidad”;⁷⁹ por otro lado, considerando el gran lapso de tiempo que existe entre las colecciones antiguas y las modernas, son evidentes los cambios provocados por la evolución en la mentalidad, la ética y la estética de la comunidad donde viven los romances.

Es sabido de todos que el patrimonio romancístico moderno tiene un perfil temático y estructural en su conjunto bien distinto del antiguo, del cual en grandísima parte se deriva; la tradición a lo largo de los siglos ha abandonado textos, temas y modalidades expresivas, ha retenido otros modificándolos, ha elaborado otros nuevos.⁸⁰

Así, la diferencia más notable entre la tradición antigua y la moderna (y que son los rasgos que de hecho la caracterizarán) es la preferencia de ésta por el aspecto lírico sobre el épico, así como la brevedad de los textos tradicionales. Por ejemplo, revisemos dos versiones diacrónicamente separadas del romance de *El prisionero*, la primera de ellas proviene del *Cancionero de romances* de 1550:

—Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuando es de día ni cuándo las noches son
sino por unaavecilla que me cantaba al albor;
matómela un balletero, déle Dios mal galardón.

⁷⁹ Álvaro Galmés de Fuentes, “La vitalidad de la tradición romancística”, *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, Antonio Sánchez Romerazo, Samuel G. Armistad (eds.), Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1973, pág. 118.

⁸⁰ Giuseppe di Stefano, “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero”, *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, Antonio Sánchez Romerazo, Samuel G. Armistad (eds.), Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1973, pág. 280.

Cabellos de mi cabeza lléganme al corvejón,
 los cabellos de mi barba por manteles tengo yo,
 las uñas de las mis manos por cuchillo tajador.
 Si lo hacía el buen rey, hácelo como señor;
 si lo hace el carcelero, hácelo como traidor.
 Mas quien agora me diese un pájaro hablador
 siquiera fuese calandria, o tordico, o ruiseñor,
 criado fuese entre damas y avezado a la razón,
 que me lleve una embajada a mi esposa Leonor:
 que me envíe una empanada no de trucha ni salmón
 sino de una lima sorda y de un pico tajador,
 la lima para los hierros y el pico para la torre,—
 Oído lo había el rey, mandóle quitar prisión.

[*Cancionero de Romances 1550* 148, págs. 501-502]

Se observa que, entre otras, la característica que más destaca de esta versión vieja es la descripción larga que realiza de sí mismo el prisionero, así como la embajada que solicita le sea llevada a su esposa. El final “feliz” de esta versión no suele ser el más popular, al menos entre las versiones que conocemos; sin embargo, es probable que algunas de las versiones trucas (que terminan con la queja por la muerte del ave) sean producto de los ajustes editoriales a los que eran sometidos los textos cuando se incluían en los cancioneros. Aunque Menéndez Pidal destacara como una particularidad de las versiones viejas frente a las modernas la superioridad poética de aquellas, esto no se cumple en todos los casos. Al revisar la segunda versión de *El prisionero* nos daremos cuenta de que la versión antigua abunda en prosaísmos y digresiones poco agradables, mientras que la versión de la tradición oral moderna, gracias a la concreción que tiene por característica, es artísticamente más lograda:

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
 cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
 cuando la cebada engrana, los trigos toman colores,
 cuando los enamorados regalan a sus amores;
 unos les regalan lirios y otros les regalan flores.
 Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisiones
 sin saber cuando es de día ni menos cuando es de noche
 sólo por una calandria que me canta a mí a las doce;
 tres días que no la oigo, qué será de ella, señores:

si andará de mata en mata entre terrón y terrones
cogiendo la semillita que tiran los labradores

[*Romancero* 67:V, pág. 239]

La descripción que abundaba en el texto anterior ha desaparecido en esta versión, lo único que queda es la introducción donde se pinta el exterior. La pregunta retórica del final agrega, además, cierta carga de patetismo que diferencia claramente esta versión de la anterior; aquella con propensión a la narrativa, ésta, al lirismo.

La brevedad propia de las versiones modernas no surge, sin embargo, de las deficiencias mnemónicas de los recitadores, sino que es producto de los ajustes que se llevan a cabo en la tradición. En este sentido explica Menéndez Pidal, “la preferencia por el tono lírico [...] es la que trae a veces la tradición oral, lejos de acortar, amplía como sucede con las enumeraciones, que a menudo sufren incrementos”.⁸¹

Si el estilo tradicional se caracteriza, entre otras cosas, por la brevedad de los textos, no es extraño que los transmisores privilegien la rapidez narrativa o las descripciones líricas en las reelaboraciones que se hagan de textos de origen culto o libresco. En estos casos tenderán a eliminar todo aquello que suponga una referencia concreta al momento de producción del texto, nombres propios, costumbres e incluso valores que no correspondan ya a la actualidad del recitador.⁸²

Ya en los orígenes de *Romancero* es notorio cómo el carácter episódico y fragmentario ha sido privilegiado por sobre las extensas narraciones que suponían las epopeyas anteriores.⁸³ La

⁸¹ R. Menéndez Pidal, “Poesía popular y Romancero”, pág. 208.

⁸² Muchas veces se hallarán reelaboraciones tradicionales de textos que no tienen que ver con motivaciones éticas, sino estéticas, es decir, adecuaciones superficiales al estilo tradicional: “Otras veces los romances modernos refunden los romances artísticos, semieruditos, juglarescos o vulgares, abreviándolos simplemente, y dándole la rapidez propia del tono popular.”, R. Menéndez Pidal, “El Romancero”, pág. 75.

⁸³ “Tal es la varia filiación y la estructura del romance primitivo, que podíamos definir como un poemita esencialmente episódico. Compuesto de algunos versos de cantar de gesta, ora simplemente entresacados, ora añadidos con otros para completar en parte la narración tradicional o para desarrollar una nueva y

evolución del género apunta, pues, a una mayor concisión en cuanto a lo narrativo se refiere, la preeminencia de los episodios novelescos encuentra su asidero en las preferencias de las clases iletradas gracias a que representa tipos universales.⁸⁴ La comunidad transmisora desarrolla en la poética tradicional la intuición lírico-épica que se opone (o en algunos casos, complementa) a la narración épica, propia de las clases gobernantes. Así

en el cuento donde la narración no reviste una forma fijada por el verso, hace consistir el valor artístico, más que en la forma expositiva, en la mera serie de los incidentes, de cuyo encadenamiento se destaca una idea poética; en el poema cuya trama es mucho más difusa, difícil de retener en conjunto, y cuya forma métrica facilita el recuerdo de pormenores expositivos, la memoria popular pierde de vista el conjunto y se fija en cualquiera situación culminante.⁸⁵

La importancia del elemento lírico en la poética del Romancero hace que incluso la estructura se adecue a las necesidades de dicho lirismo. Para reforzarlo, la tradición acude a la actualización de los hechos más que a la narración de éstos. La trama no será, en ocasiones, narrada, sino que se presentará ante los oyentes como si estuviera frente a sus ojos; en la *performance* los personajes hablarán sin un narrador que intervenga, “el tono lírico invade por todas partes, ora en forma exclamativa, ora de enumeraciones simétricas, ora rompiendo la trabada articulación entre las partes del relato amplio, para doptar transiciones bruscas o final fragmentario.”⁸⁶

caprichosa; siempre en forma concisa y enérgica, más bien descriptiva o dialogada que narrativa”; *ibidem*, pág. 19

⁸⁴ Así Menéndez Pidal: “el pueblo[...] prefiere la universalidad del elemento novelesco, que tiene actualidad en todos los tiempos y lugares, al particularismo arcaico del relato épico, que se mueve en condiciones de raza, fecha y país estrictamente circunscritos”; *ibidem*, pág. 212.// Por su parte, Diego Catalán observa en su estudio sobre el Romancero del Cid: “En la tradición moderna, el centro de interés del romance se ha desplazado desde la escena de la persecución a la escena del diálogo entre la hija del Cid y el moro. Este desplazamiento responde a la general para evolución del romancero, que tiende a alejarse del mundo épico, del que tanta inspiración recibió en sus orígenes, para sumergirse plenamente en el mundo folklórico”, *Siete siglos de Romancero (historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 213.

⁸⁵ R. Menéndez Pidal, “El Romancero español”, pág. 213.

⁸⁶ *Idem.*// Menéndez Pidal considera el final trunco de algunos romances como consecuencia del lirismo romanceril: “el recuerdo se detiene bruscamente en un punto culminante; y este corte, cuando es oportuno, tiene un gran valor estético, pues llegada la situación poética a un momento en que se juzga insuperable, se la deja en su cima, sin hacerla bajar la pendiente, quedando así la fantasía lanzada en una dirección superior y misteriosa”; *ibidem*, pág. 209.

1.2.3.1. Características regionales del Romancero de tradición oral moderna

Para su estudio, el Romancero suele dividirse, al igual que la lengua, en el análisis desde diversas perspectivas que pueden darnos, aunque de manera somera, una visión global del fenómeno. La primera de estas divisiones es la temporal, el Romancero viejo (versiones publicadas durante el siglo XVI), el Romancero nuevo (textos cultos que imitaban la poética tradicional publicados de 1589 hasta la segunda mitad del XVII), categoría que también puede funcionar como estilística, y el Romancero de tradición oral moderna, cuyas características ya hemos revisado. Asimismo existen la clasificación estilística y temática.⁸⁷

Por otro lado, aunque no pertenece propiamente a la clasificación formal del Romancero, la perspectiva geográfica suele utilizarse como punto de partida para el estudio de las distintas versiones de un romance en particular.⁸⁸

En este sentido, el Romancero puede clasificarse en las versiones procedentes de la Península Ibérica (Portugal y las autonomías españolas, agrupadas en zonas Norte y Sur o andaluza) y las que son producto de la dispersión fuera de ella (Romancero Sefardí –que a su vez puede proceder de Marruecos, los Balcanes, Turquía, Estados Unidos y Canadá– y Romancero americano –países de habla hispana, incluyendo a las comunidades hispanas del sur de Estados Unidos y Canadá).

En nuestro caso, caracterizaremos exclusivamente aquellas regiones en donde nuestro *corpus* tenga una presencia significativa, por lo que se prescindirá de todo el Romancero sefardí.

⁸⁷ En la primera hallamos las categorías de tradicional, vulgar, culto (o nuevo); en la segunda, romances fronterizos, con tema épico, novelesco, lírico, etc. Sobre las clasificaciones, véase A. González, *El Romancero en América*, págs. 26-32.

⁸⁸ Véanse, por ejemplo, los libros de la serie *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, proyecto originalmente a cargo de Ramón Menéndez Pidal y continuado por Diego Catalán en donde se reúne la mayor cantidad de versiones de romances temáticamente afines (romances de tema odiseico, por ejemplo) o de un mismo romance, en estado “puro” o contaminado con otros (el caso de *Gerineldo*).

Para la geografía romancística, el norte de España puede dividirse en centro y periferia. El primero se conforma de Cantabria, Asturias, Galicia, León, Zamora y Tras-os-Montes (distritos portugueses de Villa Real y Bragança); mientras que en la segunda se encuentra el resto de Portugal así como Catalunya.

Aunque, como se mencionó, uno de los elementos principales del Romancero moderno es la tendencia hacia la brevedad de los textos, el Romancero del Norte se distingue por “ser en general más arcaizante, más fiel al espíritu poético primitivo [...] a la vez por ofrecernos versiones más ricas de pormenores ornamentales y de elementos expresivos y líricos”.⁸⁹ Encontraremos, pues, en los romances norteños el espíritu y la estructura cercanos a lo que pudo haber sido el romance en su estado primitivo, será posible encontrar en estas versiones los rastros de la épica original, en sus sentidos ético y estilístico. Como ejemplo de lo dicho, transcribo dos versiones del romance *Rico Franco*. La primera proviene del *Cancionero de Romances* de 1550:

A caza iban, a caza los cazadores del rey;
ni fallaban ellos caza ni fallaban qué traer;
perdido habían los halcones, mal los amenaza el rey.
Arrimáranse a un castillo que se llamaba Mainés,
donde estaba una doncella muy fermosa y muy cortés;
siete condes la demandan y así facen tres reyes,
robárala Rico Franco, Rico Franco aragonés:
—Si lloras por tu padre o madre nunca más vos los veréis;
si lloras los tus hermanos, yo los maté todos tres.
—No lloro padre ni madre ni hermanos todos tres,
mas lloro la mi ventura que no sé cuál ha de ser.
Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués:
cortaré ditas al manto que no son para traer.—
Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender,
la doncella, que era artera, por los pechos se lo fue a meter.
—Ansí vengo padre y madre y aun hermano todos tres.

[*Cancionero de Romances 1550*]

La segunda versión procede de León. En ella podemos observar que se conserva la gran parte de la trama primitiva, así como algunas fórmulas y recursos. El cambio más importante ocurre en el

⁸⁹ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 402.

desenlace donde permanece la venganza del honor familiar, aunque el asesinato de Rico Franco también ocurre aquí para salvar a los padres:

En Madrid hay una niña que la llaman la Isabel,
que no la daban sus padres ni por ningún interés,
ni por dinero que cuenten tres contadores al mes.
Una tarde la jugaron a la flor del treinta y tres;
le ha tocado a un lindo mozo, lindo mozo aragonés.
Para sacala de casa, mató a sus hermanos tres,
y a sus padres prisioneros los ha dejado también.
No la sacó por las puertas, ni tampoco por la ventana;
la sacó por el balcón con permiso de la criada.
Cuando ya iban muy lejos, suspiraba la Isabel.
—¿Por quién suspiras, mi vida, por quién suspiras, mi bien?
Si suspiras por tus hermanos, muertos quedaron los tres;
si suspiras por tus padres, prisioneros los dejé.
—No suspiro por mis hermanos, ni por más que pueda ser;
suspiro por una pera porque voy muerta de sed.
Dame tu puñal de oro, luego te lo volveré.—
El se lo dio de derechas, ella lo cogió al revés,
cortándole la cabeza y poniéndosela a los pies.
—Tu mataste a mis hermanos, yo la muerte la vengué;
y a mis padres prisioneros, pronto yo los sacaré.

[RCastellano-leonés 9, págs. 269-270]

Otra característica principal del Romancero del Norte, que será de capital importancia para este estudio, es que, dada su tendencia a la conservación de las fábulas más elaboradas, es la zona geográfica con mayor número de posibilidades en las variantes de un romance, en tanto que a mayor extensión o existencia de motivos, mayor la posibilidad de combinarlos, eliminarlos o agregarle otros. A este respecto serán más representativas de las posibilidades fabulísticas de los textos las zona tramontana y leonesa.

El romancero castellano por su parte tiende a ser más modernizador que su par del norte. Aunque de acuerdo con la teoría geográfica de Menéndez Pidal suele estar fuertemente influido por las versiones provenientes del Sur, no llega a ser tan lírico como dichas versiones.

El Romancero en el sur de España se extiende por toda la región de Andalucía, Murcia y Extremadura; sin embargo, basta con caracterizar la producción tradicional de la primera para

comprender los rasgos definatorios del resto, ya porque es la zona de mayor extensión, ya porque es Andalucía “el foco principal de esta región”.⁹⁰

Entre las particularidades del Romancero andaluz, las más notables son el hecho de que en esta región los romances suelen ser más simplificados en comparación con las versiones norteñas, el sur suele ser más inventivo, más moderno que el Norte, razón por la que los elementos propios del Romancero tradicional moderno como la brevedad y la actualización dramática hallan mejor asidero en esta zona.

Asimismo, en las recolecciones de romances andaluces hallamos una preferencia por las reelaboraciones de romances publicados durante el siglo XVII, así como por los romances de estilo vulgar, aunque tradicionalizados ya. Igualmente, entre los andaluces no es extraño toparnos con cierta inclinación por el lirismo y los tipos universales; aunque ésta sea la dirección en la que avanza la evolución romancística en general. Otra manera de caracterizar al Romancero andaluz es el enlistado de sus temas preferidos, la mayoría relacionados con la mencionada inclinación a la universalidad:

los temas novelescos, cuyas historias ofrecen un código de actuación ante determinadas situaciones, con comportamientos paradigmáticos que se sancionan dentro de una moral popular: historias de adulterio, incestos, violaciones, abandono de la parturienta, soledad de la joven casada, comportamientos ante la variedad de casos amorosos, etc., temas todos, por lo demás, llenos de motivos folklóricos universales.⁹¹

Frente al Romancero del Norte, el andaluz suele llevar al máximo la simplificación de los discursos fabulísticos, produciendo versiones *vulgata* que tienden a tener mayor presencia geográfica. Al respecto, Menéndez Pidal se queja amargamente en su estudio⁹² de la influencia de

⁹⁰ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, pág. 403.

⁹¹ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, “El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pág. 467. En cuanto a los temas preferidos de la zona andaluza, los autores señalan también la aparición, sólo en las fechas correspondientes, de romances de tema navideño o religioso.

⁹² R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, t. II, págs. 403-405.

las versiones sureñas y de cómo éstas han ido marginado paulatinamente las versiones más complejas del Norte. Cabría esperar que ante el avance de las versiones andaluzas, el Romancero presentará cada vez más una mayor tendencia hacia la unificación, sin embargo, este fenómeno no ha ocurrido puesto que las versiones sureñas, al entrar en contacto con otras más complejas y elaboradas, toman motivos de éstas para completarse y reelaborarse, lo que da como resultado una variación incesante de versiones, es decir, un género vital y en movimiento.

Hablar del Romancero americano resulta, cuando menos, un error taxonómico, si no es que una real impostura. Asimismo, resulta teóricamente inválido caracterizar las versiones de lugares que, aunque con orígenes semejantes, poseen desarrollos folclóricos distintos. ¿Por qué el Romancero habría de seguir caminos idénticos en países con una mayoría de población india (México, bolivia, Perrú) que en regiones mayormente criollas (Uruguay, Argentina, Cuba)?

El problema principal al que se enfrentan los estudiosos del Romancero en América es la falta de un corpus amplio que pueda ser estudiado sin caer en generalizaciones. La recolección folclórica americana ha preferido centrarse en formas autóctonas o de mayor popularidad en las regiones americana, por lo que el Romancero cuenta, en estas tierras, con pocos datos para su posible caracterización por naciones o regiones folclóricas.

Sin embargo, es posible establecer rasgos comunes al interior del corpus americano que también lo distinguen del romancero peninsular y del sefardí. Las variantes más evidentes son las que se presentan en el nivel léxico de las versiones. Siguiendo un proceso paralelo al de la lengua, las versiones romancísticas de América actualizan los romances introduciendo no sólo giros lingüísticos propios de la región, sino sobre todo vocabulario relativo a campós semánticos diferenciales, la comida, la geografía por citar algunos ejemplos.⁹³

⁹³ Véanse al respecto A. González, *El Romancero en América*, págs. 116-119 y M. Díaz Roig, "El Romancero tradicional en América...", pág. 655.

Otro rasgo caracterizador de la tradición romancística en América es lo relacionado con los temas preferidos por los transmisores. “La mayor parte de los textos romancísticos conservados por la tradición americana pertenecen a lo que Ana Valenciano ha llamado ‘romancero folclórico’, esto es, los romances cuyos temas están muy próximos al folclore universal y que en general son los de mayor difusión”⁹⁴. Los temas épicos que presuntamente dieron origen al Romancero en la península tomaron en América caminos distintos que convergieron en géneros descendientes del antiguo Romancero épico, tal es el caso del corrido mexicano. En este sentido, el romancero en América parece seguir los derroteros del Romancero andaluz en su transición hacia los temas universales y de mayor lirismo.

Otra de las características definitorias del género en estas tierras es la presencia abundante de versiones tradicionalizadas de romances originalmente facticios, al igual que reelaboraciones orales de romances propios del género nuevo, de textos creados por los autores romancísticos del siglo XVII, Cervantes, Lope o Góngora. Al respecto escribe Díaz Roig:

A la difusión humana hay que añadir la libresca, fuente también del conocimiento del romancero. Además de los pliegos sueltos (que nunca dejaron de llegar) desde principios del siglo XX colecciones como la de Menéndez Pelayo, la *Flor nueva de romances viejos* de Menéndez Pidal e incluso las *Cuarenta canciones...* de Eduardo M. Torner, han penetrado en ciertos medios y muchos de sus textos se han tradicionalizado, o están en proceso de hacerlo, como puede constatarse en algunas de las recolecciones hechas.⁹⁵

Para Díaz Roig el centro innovador del Romancero en América parece ser México, que se encarga de exportar sus innovaciones hacia ambos lados de su frontera;⁹⁶ sin embargo, ante la ausencia de versiones mexicanas dentro de nuestro corpus, es imposible comprobar este supuesto. De acuerdo con nuestras versiones, las zonas más innovadoras son, como se verá en el tercer capítulo, Venezuela y Guatemala. Aunque es difícil saber, como sucede con todo el Romancero

⁹⁴ A. González, *El Romancero en América*, pág. 128.

⁹⁵ M. Díaz Roig, “El Romancero tradicional en América...” pág. 652.

⁹⁶ *Ibidem*, págs. 661-662.

americano, si las actualizaciones son propias de la región, si fueron importadas de México o si provienen de versiones españolas que nos son desconocidas.

CAPÍTULO 2

LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

*...a siglos de distancia
la sangre siempre es una.*

Alfonso Reyes, *Homero en Cuernavaca*

Una de las etiquetas con la que muchos editores y estudiosos conocen el romance de *Conde Olinos*, centro de esta investigación, es “Amor más allá de la muerte”. Este nombre surge del final de muchas de las versiones del romance en donde el amor de los jóvenes, asesinados por la madre de ella, permanece gracias a que de sus tumbas ha salido un par de árboles cuyas ramas se entrecruzan. Existen, asimismo, otros finales semejantes en los que los amantes se vuelven aves o lugares sagrados (una ermita y una fuente); su importancia es tal que es resulta uno de los motivos que, junto con el canto mágico, lo caracterizan.

La metamorfosis no es, sin embargo, exclusiva de la tradición romancística o hispánica, sino que es posible encontrarla en prácticamente todas las tradiciones con mayor o menor fortuna. Así, para poder realizar un análisis completo del motivo, sus formas y funciones dentro del romance de *Conde Olinos* es necesario situarla tanto diatópica, cuanto diacrónicamente.

Aquí resulta pertinente preguntarse el por qué de la profusión de baladas y cuentos (sobre todo estos) con motivos maravillosos; no es que quienes conozcan las historias creen necesariamente que lo que cuentan es verídico; al contrario, la mayoría de las veces, los cuentos y baladas son tenidos por falsos (cuando lo contado es verdadero se presenta como mito o leyenda); son historias que habitan tiempos y lugares ajenos al mundo conocido, por lo que se acepta, sin problemas, que se rijan por leyes distintas. Además de las posibles explicaciones psicológicas o antropológicas referentes a la permanencia del mito en las tradiciones humanas, es importante

comprender el valor “textual” que pueden tener algunos motivos sobre otros. Los motivos de carácter maravilloso, además de ser parte de la trama, son parte de la estructura mnemónica de los textos. La extrañeza de un mundo que posee leyes bien distintas a este que conocemos parece ser el aliciente necesario para que el texto no pase desapercibido a la memoria, tal como funcionaba con las antiguas culturas y sus relatos de héroes grandiosos:

La tradición heroica de la cultura oral primaria y de la cultura escolarizada temprana –que aún conservaba muchas características de la tradición oral– está relacionada con el estilo de vida agonístico, pero se explica mejor y de manera más contundente desde el punto de vista de las necesidades de los procesos intelectuales orales. La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas... las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la mnemotécnica oral, a fin de asegurar el peso y la calidad de notables, las figuras heroicas tienden a ser genéricas... La misma estructura mnemotécnica o intelectual se impone aún ahí donde los marcos orales persisten en las culturas que conocen la escritura, como el relato de cuentos de hadas para niños... pues las figuras no humanas también adquieren dimensiones heroicas.⁹⁷

Se entiende entonces que los cuentos y baladas que permanecen en el folclor sean aquellos que tienden a lo novelesco y lo maravilloso; en cuanto a los depositarios de la cultura oral deja de parecerles relevante algún personaje o historia, lo olvidan o lo aproximan a su circunstancia; los personajes y motivos maravillosos pierden con más dificultad su dimensión grandiosa y, por lo mismo, perduran con mayor facilidad en la tradición oral. Las características que definen como heroico a tal o cual personaje no son ajenas a los valores de las sociedades que los producen, y, sobra decirlo, dichos valores son siempre históricos y mutables. Así, la dimensión, y por tanto la *memorabilidad* de lo que se cuenta, depende de la ideología de la sociedad.

Al hablar de transformaciones dentro de la literatura occidental los primeros textos que vienen a la cabeza son, sin duda, las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Metamorfosis* de Kafka; el primero influirá en prácticamente en todas las manifestaciones artísticas posteriores; el segundo, delinearé buena parte de la estética y la psicología del siglo XX. Alguien más, acaso, al recordar

⁹⁷ W. Ong, *Op. cit.*, págs. 73-74.

transformaciones maravillosas, mencionará *El asno de oro* de Apuleyo. Los tres textos pertenecen al ámbito de la literatura culta, sin embargo, al menos en los textos latinos, es posible rastrear los motivos y temas propios de la literatura tradicional. Basta recordar algunos de los episodios de las *Metamorfosis* ovidianas para reconocer motivos que aparecerán a lo largo de la tradición; en el libro X, como parte de la canción con la que Orfeo conmueve a las fieras, se relata la historia de Citerea y Adonis en la que ella dirá, al ver morir al hermoso joven presa del jabalí:

“[...]Y tu sangre se transformará en flor. ¿O pudiste, Perséfone, en otro tiempo transformar unos miembros femeninos en mentas olorosas, mientras a mí se me va a criticar la transformación del héroe, hijo de Cíniras?” Tras estas palabras salpicó la sangre de néctar oloroso que, al tocarla aquél, se hinchó como se suele levantar en el cieno amarillo una burbuja reluciente, y no pasó más de una hora entera, cuando la flor, del mismo color que la sangre, surgió como las que suelen producir los granados púnicos...⁹⁸

El motivo de la metamorfosis en árbol (o planta) es común en la tradición de prácticamente todos los pueblos; sin embargo, el texto ovidiano no corresponde ni al estilo tradicional ni a la elaboración propia de los cuentos folclóricos; Ovidio “ha tomado viejos mitos, quizá ellos mismos reelaboraciones sofisticadas de un folklore más viejo, y los ha traído a una nueva atmósfera secular, aún más alejada de lo que una vez debieron ser”.⁹⁹ De acuerdo con Thompson, el primer autor de la Antigüedad clásica cuya escritura se acerca de manera más clara al estilo tradicional es Apuleyo.¹⁰⁰ En *El asno de oro o la Metamorfosis* se narra la historia de Cupido y Psique, relato que tiene evidentes paralelismos con cuentos del tipo *El monstruo como esposo* (425), aunque en el relato latino no se presenta la metamorfosis del amante.

⁹⁸ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, introd. y notas de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2002, libro X, vv.728-736, pág. 324.

⁹⁹ Stith Thompson, *El cuento folklórico*, *El cuento folklórico*, trad. de Angelina Lemmo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, pág. 368.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 369.

A pesar de las diferencias estilísticas entre las *Metamorfosis* y los textos tradicionales, es posible ver en aquellas un muestrario paradigmático de las posibilidades narrativas de las metamorfosis maravillosas; es factible hallar en el texto ovidiano las variadas formas y funciones de éstas. Podemos leer relatos en los que la metamorfosis de uno o más personajes cumple funciones en el nivel fabulístico; metamorfosis que sirven para castigar a un personaje (es el caso, por ejemplo, de Acteón convertido en ciervo por Diana, después de que la vio bañándose desnuda);¹⁰¹ otras metamorfosis que representan una recompensa, generalmente, para el héroe (por ejemplo, el emperador César);¹⁰² otras que suceden, por influencia de seres superiores para ayudar a alguno de los personajes, no necesariamente el héroe (así el caso de Dafne que, para escapar de la lascivia de Apolo, es transformada en laurel por su padre)¹⁰³, dentro de esta última función resaltan las metamorfosis para preservar de la muerte o la prohibición social, el amor de dos personajes (Pan y Siringe,¹⁰⁴ Citerea y Adonis, etc.)

Estas misma metamorfosis pueden, asimismo, cumplir funciones narrativas (en el nivel de la intriga); es decir, servirán como generadores o *conclusores* de la trama. Podría parecer que las funciones a nivel de fábula e intriga son independientes una de otra; sin embargo, en tanto que la

¹⁰¹ “Vete ahora a contar que me has visto sin ropa, si es/ que puedes contarlo; permiso tienes’. Y sin más amenazas,/ pone en su chorreante cabeza cuernos de ciervo longevo,/ se le prolonga el cuello, aguza por arriba sus orejas,/ cambia en pies sus manos, en largas patas sus brazos, y/ cubre su cuerpo de una piel moteada; añade también el miedo./[...] Y hasta que no se extinguió aquella vida por las múltiples heridas,/ no se sació –cuentan– la cólera de Diana, la de la aljaba”; Ovidio, *op. cit.*, III, vv. 192-197, 252-253, págs. 126-128.

¹⁰² “[Venus] del cadaver de su César rescató su alma reciente, y sin dejar/ que se disipara en el aire, la colocó entre los astros del cielo,/ y mientras la llevaba notó que cobraba luz y empezaba arder,/ y la soltó de su regazo; vuela el alma por encima de la luna/ y brilla una estrella que arrastra una llameante cabellera”; *ibidem*, XV, vv. 845-849, págs. 459-460.

¹⁰³ “¡Ayúdame, padre, si los ríos sois divinidades, echa a perder,/ cambiándola, esta figura con la que he gustado demasiado!/ Apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros:/ una delgada corteza ciñe su tierno pecho,/ sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas,/ sus pies ha poco tan veloces se adhieren en raíces perezosas,/ en lugar del rostro está la copa: sólo la belleza queda en ella.”; *ibidem*, I, vv. 545-552, pág. 83

¹⁰⁴ “[...]cómo allí.../ había pedido a sus límpidas hermanas que la transformaran;/ cómo Pan, cuando ya creía apretar a Siringe junto a él,/ en lugar del cuerpo de la ninfa sujetaba unas cañas de pantano,/ cómo, al suspirar sobre ellas, el viento levantado en la caña/ produjo un sonido débil y semejante a un lamento; y cómo/ el dios, cautivado por este nuevo arte y la dulzura de la voz,/ había dicho: ‘este diálogo habrá siempre entre tú y yo[...]’”; *ibidem*, I, vv. 703-710, pág. 88.

intriga es la actualización de la fábula debe existir cierta correlación entre una y otra. La mayoría de las metamorfosis que castigan o recompensan a los personajes suelen presentarse como conclusión de la trama; mientras que aquellas que ayudan a los personajes poseen una mayor “libertad” para situarse al inicio o al final del texto, incluso pueden presentarse como enlaces entre secuencias distintas.

Independientemente de la función que cumpla la metamorfosis, ésta puede presentarse en, al menos, dos formas, la *transformación* y la *reencarnación*. Esto no quiere decir que ambas formas sean claramente diferenciables entre sí, sino que en realidad son paradigmas de un *continuum* conceptual. La diferencia principal entre uno y otro paradigma reside en que la reencarnación requiere el paso por la muerte entre una forma y otra;¹⁰⁵ mientras que la transformación se presenta sin dicho paso, por lo que puede darse de manera transitoria y a voluntad;¹⁰⁶ sin embargo, es necesario recordar que esta distinción es meramente teórica, pues cada texto, o cada realización de un texto tradicional (texto-objeto), presentará matices e intercambios entre categorías.¹⁰⁷

Para clasificar las metamorfosis en el presente trabajo, sin olvidar los matices pertinentes, nos basaremos en la clasificación del *Motif-index* de Stith Thompson, quien coloca las transformaciones en la categoría *Magic* (D0-D699) y las reencarnaciones en la de *Dead* (E600-E699); aunque ambos, de acuerdo con la clasificación establecida por Todorov, pertenecen al

¹⁰⁵ “Hay casos en que la metempsicosis difícilmente se distingue de la metamorfosis. Ésta no afecta más que a las apariencias y no al yo profundo, y no exige el pasaje por la muerte; aquélla se inscribe en el ciclo muchísimo más grave de las muertes y los renacimientos”; Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, *Diccionario de símbolos*, colab. de Alain Gheerbrant, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adapt. de José Olives Puig, Barcelona, Herder, 1986, s.v. *Metempsicosis*.

¹⁰⁶ “Los fenómenos de metamorfosis pasajeras deben distinguirse de la metempsicosis propiamente dicha, que es una transmigración, un pasaje total y definitivo de un estado a otro.”; *ibidem*, s.v. *Metamorfosis*.

¹⁰⁷ “No sólo en relación con las ideas sobre el alma es inconsistente la tradición popular e imposible de someter a clasificaciones claras. Por ejemplo, es muy difícil separar, sin tener dudas, los cuentos sobre reencarnación y transformación. Una persona, animal o un objeto cambian su forma y surgen con una nueva apariencia, y a esto lo llamamos transformación; pero si el ser humano muere entre los dos estados, tenemos reencarnación. Sin embargo, a pesar de esta clara distinción teórica, tenemos un gran intercambio de motivos entre estas dos categorías.”, S. Thompson, *El cuento folklórico*, pág. 340.

ámbito de lo maravilloso puro.¹⁰⁸ La clasificación de Thompson atiende, pues, a las diferencias, no así a las semejanzas en tanto que son maravillas.

2.1. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA TRADICIÓN ORAL.

Las metamorfosis se hallan de manera profusa en la mayoría de las tradiciones; no obstante, en aquellas cuya base filosófica es una de las tres religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo o islam) se hace evidente la preferencia por la transformación, en lugar de la reencarnación. En las tradiciones orientales y europeas pre-cristianas (la mitología celta, por ejemplo) las reencarnaciones tienen una presencia mayor, en tanto que para estas culturas el alma muchas veces es parte de la naturaleza, por lo que la trasmigración del alma no resulta ajena a la visión de mundo;¹⁰⁹ de hecho, cuando hallamos motivos relacionados con la reencarnación en alguna de las tradiciones occidentales cristianas, se debe muchas veces al sustrato de estas culturas primitivas en la oralidad; es el caso, por ejemplo, de gran parte de las leyendas irlandesas y algunas baladas europeas (particularmente el *Conde Niño*).

En Oriente, la creencia en la reencarnación como parte de la cosmogonía propicia la

¹⁰⁸ Todorov denomina “maravilloso puro” a aquella zona donde “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. Lo que caracteriza a lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos narrados, sino a la naturaleza misma de esos acontecimientos”; *Introducción a la literatura fantástica*, pág. 54; en algunos casos los fenómenos sobrenaturales se explican al oyente, aunque siempre desde la perspectiva de lo maravilloso sagrado (aquí, fantástico maravilloso).

En otra parte de su estudio, el autor delimita los lugares de lo maravilloso, es decir, aquellas zonas que en un principio parecería que carecen de explicación, pero cuya maravilla obedece a razones ajenas: “[en lo *maravilloso hiperbólico*] los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares.; [en lo *maravilloso exótico*] los acontecimientos son sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente no hay motivo para ponerlos en duda; [lo *maravilloso instrumental* son] pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles.”; *Introducción a la literatura fantástica*, trad. y pról. de Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2006, págs. 77-80.

¹⁰⁹ “En la actual cultura occidental, se cree probablemente casi siempre que los cuentos de reencarnaciones son sin duda ficticios, y esto lo piensan aún aquellos que creen en las transformaciones mágicas. Por supuesto que al llegar a la India la metempsicosis se convierte en objeto de fe religiosa de millones de seres, y este hecho ha llevado a la reencarnación a ser lugar común en la tradición de la India”; S. Thompson, *El cuento folclórico*, pág. 336.

aparición de ésta (como categoría más definida que en Occidente), aunque la pertenencia al ámbito de lo sagrado provoca que los motivos y sus apariciones sean más bien rígidos. Recordemos que los textos relacionados con lo sagrado rara vez permiten la apertura durante la transmisión oral. En cambio, en Occidente y Medio Oriente es más sencillo encontrar diversas manifestaciones de las metamorfosis que se presentan en textos cuya apertura es evidente (los cuentos tradicionales, las baladas, etc.)

Como se comentó antes, las metamorfosis pueden adquirir dos formas y múltiples variantes. De los textos analizados (en su mayoría provenientes de la tradición europea y palestina) la forma más recurrente de la metamorfosis es la transformación.

Como ya se ha dicho, una de las funciones a nivel de la fábula que tiene la transformación es la de servir como castigo ante la transgresión de uno de los personajes. En los textos analizados las transgresiones, aunque relativamente pequeñas, generan un castigo que se supone ejemplar para quien escucha la narración. En el primer ejemplo, extraído de un cuento tradicional ruso, la presencia de la advertencia y la posterior desobediencia de ésta corresponde al esquema prueba-falla-castigo:

En la extensa llanura percibieron un estanque, al lado del cual pastaba un rebaño de vacas.
—Tengo sed— dijo Ivanuchka.
—No bebas, hermanito, porque si bebes te transformarás en un ternero —le advirtió Alenuchka...
Obedeció el niño otra vez; siguieron adelante y llegaron a un arroyo, junto al cual los pastores vigilaban a una piara de cerdos.
—¡Oh, hermanita! ¡Ya no puedo más, tengo una sed abrasadora! —exclamó Ivanuchka.
—No bebas, hermanito, porque te transformarás en un lechoncito.
Al fin vieron un rebaño de cabras que pacía cerca de una laguna.
—¡Oh, hermanita! ¡Ahora sí que beberé!
—¡Por Dios, hermanito, no bebas, porque te transformarás en un cabrito!
Pero esta vez Ivanuchka no pudo soportar más la sed y, no haciendo caso del aviso de su hermana, bebió agua de la laguna, y en seguida se transformó en un cabrito que daba saltos y brincos delante de su hermana y balaba:
—¡Beee! ¡Beee! ¡Beee!¹¹⁰

¹¹⁰ Aleksander Nicolaievich Afanasiev, *Cuentos populares rusos*, trad. de Tatiana Enco de Valero, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, t. I, págs. 5-6. (Título original *El zarevich cabrito*).

Aunque, como sabemos, el mundo de los cuentos de hadas¹¹¹ se rige por leyes distintas a las del mundo real, por lo que muchas veces los avisos de uno no son relevantes para el otro, en el ejemplo anterior es evidente que el oyente puede obtener alguna enseñanza de la historia del zarevich.

En el ejemplo siguiente, proveniente de la tradición oral palestina, la enseñanza para el oyente es de mayor importancia pues es solamente el castigo, y no la advertencia, lo que no corresponde al mundo real; el rey, aburrido, pide que le cuenten algunas historias maravillosas, así aparece un hombre para contar cómo, advertido por un adivino de que su mujer lo engañaba con un esclavo, intentó abrir el desván donde se escondía el amante, ella se lo impidió, lo que puso en evidencia su falta, por lo que él decide castigarla:

Y le pregunté al magrebí qué podía hacer. Y me dio un agua y me dijo: “échale esta agua en la cara y se convertirá en una burra”. Hice lo que dijo el magrebí y mi mujer se convirtió en una burra. Por eso ahora le pego, porque me engañó, y lloro por encontrarme en esta situación, y le seco las lágrimas porque al fin y al cabo es mi prima”

El rey preguntó por el magrebí, lo trajeron y le ordenó que volviera a la burra como era antes. El magrebí trajo agua y se puso a hacer conjuros sobre ella, luego se la echó a la burra en la cara y se convirtió en una mujer. Entonces el rey le ordenó que viviera con su marido y que no volviera a engañarlo.¹¹²

Lo más importante de esta narración es, además de la historia maravillosa (que es lo que le interesa al rey que la escucha), la ejemplaridad del castigo ante la infidelidad de la mujer. En ambos casos se castiga la desobediencia de los personajes no sólo con el cambio de forma, sino también con la forma que toman; el zarevich y la mujer infiel son convertidos en seres cuya obediencia –o mejor, mansedumbre– es proverbial. La diferencia entre los cuentos consiste en

¹¹¹ Para una definición del género *cuento de hadas*, en oposición a las *Märchen*, los *sagen* y las *novelle* y como equivalente de *cuento folclórico* véase S. Thompson, *El cuento folclórico*, págs. 30-32.

¹¹² Título original: *El rey y las tres historias maravillosas*, contado por una señora de más de treinta años, publicado en Montserrat Rabadán Carrascosa, *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*, México, El Colegio de México, 2003, pág. 503.

que en el primer texto la transformación funciona al nivel de la intriga, como generadora de trama pues, aunque el cuento inicia con la separación de los hermanos del hogar paterno, la historia que se contará depende directamente de la transformación del zarevich en cabrito. En este caso la importancia de la transformación resulta fundamental para la trama, pues resulta ser el “pretexto” para la conclusión de la historia. En el segundo texto, la transformación no tiene una función narrativa pues toda ella es el centro del relato que, en un *mise en abîme*, es una de las partes del texto principal.

Otro ejemplo de transformación como castigo corresponde a una leyenda eslava según la cual, Dios encomendó a un hombre deshacerse de todas las alimañas; el hombre, curioso, abrió el saco en donde las transportaba, dejando escapar a todos los reptiles; como castigo, Dios lo convirtió en cigüeña para que eternamente cazara y comiera las alimañas que había liberado.¹¹³ En este caso, la forma adoptada por el personaje tiene una relación más clara con el castigo pues es convertido en un animal cuya finalidad es resarcir el daño causado por su impericia y su desobediencia. Además de que el texto pertenece al tipo “Cuentos del por qué”, en los que se explica el origen de las cosas. En cambio, son escasos los ejemplos de reencarnación como castigo, quizá porque en muchas historias la muerte suele presentarse como el castigo mayor para los actos transgresores de los personajes.

Otra de las funciones de las metamorfosis en el nivel de la fábula es la que establece la relación entre el ayudante y el héroe. Ya sea como transformación o como reencarnación, en estos casos es el ayudante quien sufre la transformación para, desde la nueva forma mágica, ayudar al héroe a pasar las pruebas que le son impuestas. En el siguiente ejemplo, extraído del

¹¹³ Véase Francisco Bernis, “Folklore cigüeñil”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 50-1, 1995, págs. 165-177.

cuento tradicional ruso *El zarevich Iván y el lobo gris*, el ayudante mágico se vale de la transformación para engañar al rey y que así el zarevich Iván pueda obtener a la infanta Elena:

—¿Por qué lloras? preguntó entonces el Lobo Gris.

—¿Cómo no he de llorar si me he enamorado con toda mi alma de Elena y ahora es preciso que se la entregue al zar Afrón?

—Pues escúchame —contestó el Lobo—. Yo me transformaré en infanta y tú me llevarás ante el zar. Cuando recibas el Caballo de las Crines de Oro, márchate inmediatamente con ella, y cuando pienses en mí, volveré a reunirme contigo.

Cuando llegaron al reino del zar Afrón, el Lobo se revolcó en el suelo y quedó y transformado en la infanta Elena la Bella.¹¹⁴

Posteriormente, el lobo habrá de ayudar de nuevo, por medio del mismo engaño, al zarevich Iván cuando éste intenta conseguir el Pájaro de Fuego:

—Amigo mío, óyeme y hazme si puedes, el último favor; yo quisiera que el zar Dolmat me entregase el Pájaro de Fuego sin tener necesidad de desprenderme del Caballo de las Crines de Oro, pues me gustaría mucho poderlo conservar a mi lado.

Transformose el Lobo en caballo y dijo al zarevich:

—Llévame ante el zar Dolmat y recibirás el Pájaro de Fuego.¹¹⁵

Como transformación del ayudante, la reencarnación cuenta con ejemplos semejantes. El primer ejemplo es el conocido cuento de *La Cenicienta*, recogido y publicado por primera vez en el siglo XIX por los hermanos Grimm. En él se cuenta la historia de Cenicienta, cuya madre muere, después de ese desafortunado evento, su padre se casa con una mujer malvada quien tiene dos hijas de corazón negro. El padre les pregunta qué regalo desean; las hermanas piden joyas y vestidos, mientras que Cenicienta pide solamente la primera rama de avellano que le toque el sombrero. Cuando su padre le regala la rama de avellano

Cenicienta fue a la tumba de su madre y plantó allí la ramita de avellano; y como lloraba mucho todos los días acordándose de su madre, las lágrimas regaron la rama, que creció, creció y se convirtió en un árbol.

Cenicienta iba tres veces al día a la tumba de su madre, se ponía debajo del árbol, lloraba y el árbol crecía un poco; lloraba más, y el árbol crecía un poco más.¹¹⁶

¹¹⁴ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, pág. 93.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 94.

¹¹⁶ *Cuentos de Grimm*, pról. y sel. de María Edmée Álvarez, México, Porrúa, 1969, págs. 53-59.

Cuando el Rey de aquella tierra hizo una fiesta para que su hijo conociera mujer, la madrastra de Cenicienta le impidió asistir, además de que no tenía vestido para la fiesta.

Entonces fue Cenicienta a la tumba de su madre, se puso debajo del avellano y dijo:

¡Muévete, arbolito; muévete, tesoro!

¡Echa sobre mí tu plata y tu oro!

Y el árbol se meneó y el pajarillo que estaba en las ramas le echó a Cenicienta un vestido de oro y de plata, y unos zapatitos de seda y de plata.¹¹⁷

El segundo ejemplo, proveniente del norte de África, es una variante del motivo reencarnación al presentar transformaciones repetidas del ayudante.¹¹⁸ En ambos textos la reencarnación se presenta de la misma manera. Al parecer son realizaciones de un mismo tipo de cuento (Tipo 510).¹¹⁹ En éste ejemplo, la fábula es la misma que el anterior. La niña va a llorar a la tumba de su madre cada vez que su madrastra la maltrataba; un día, se da cuenta que sobre la tumba ha comenzado a crecer un tallito verde.

Mientras lo miraba fue formando hojas y capullos, hasta convertirse en un arbolillo, y por fin en un árbol, que murmuró:

No llores más hija mía.

Tu madre está junto a ti.

Come algunas de mis frutas.

Y confía siempre en mí.¹²⁰

La madrastra, al darse cuenta de la ayuda que le daba la madre, con forma de árbol, a la niña, decidió mandar a derribarlo:

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Thompson clasifica este motivo como independiente bajo la etiqueta E670 y menciona su presencia en cuentos de las tradiciones budista, india, irlandesa y española; véase *Motif-index of literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington, Indiana University, 1955-1958, s.v.

¹¹⁹ “Casi todos estos cuentos de [reencarnaciones] aparecen como motivos en los cuentos folklóricos o mitos, no como tradiciones verdaderas [...] son bastante comunes en los cuentos folklóricos, y habrá ejemplos para todos los familiarizados con ellos: el niño en *El árbol de enebro* (tipo 720) quien aparece como pájaro de los huevos que su hermana ha enterrado (E607.1 y E610.1); la apariencia de vaca de la madre muerta de Cenicienta (E611.2), o el árbol que crece de la tumba (E631; tipo 510); y las muchas variedades del cuento *El hueso cantarín* (E632; tipo 780)”, S. Thompson, *El cuento folklórico*, pág. 337.

¹²⁰ Título original, *El espíritu de una madre*, relato tradicional del pueblo edo, publicado por Guillermo López en *El libro de los cuentos del mundo. Historias y leyendas mágicas que se cuentan todas las noches en los cinco continentes*, Barcelona, RBA-Océano, págs. 35-37.

El tronco quedó tirado, aparentemente muerto, y la muchacha se echó a llorar sobre él. Permaneció allí bastante tiempo, rodeándolo con sus brazos.

De pronto, oyó un susurro que parecía proceder de debajo de la tierra. Miró con más atención y vio que de las raíces del árbol salía un brote que empezó a crecer y a crecer, hasta convertirse en una calabaza de la que rezumaba un jugo muy dulce¹²¹

La calabaza le proporciona de nuevo ayuda a la niña, por lo que la madrastra decide, una vez más, cortarla. Se trata, evidentemente, del mismo motivo (desde la reencarnación hasta la muerte) repetido dos veces a lo largo de la historia. La tercera reencarnación, aunque parece que será también el mismo motivo, se convierte en otro semejante al acabar de manera distinta:

[...] al día siguiente, la muchacha estaba desconsolada. Se tiró al suelo junto a la tumba y se quedó allí, llorando con gran pena, cuando escuchó el borboteo del agua que manaba de la tierra, junto a ella.

—¡Bécheme, bécheme! —murmuraba el agua.¹²²

En el primer ejemplo es evidente que la función narrativa del motivo *árbol que crece de la tumba* (E631) es la de servir como generador de trama pues, gracias a la reencarnación del ayudante, el héroe puede pasar las pruebas. El segundo caso es más complejo; Thompson clasifica las reencarnaciones como un motivo único (*repeated reencarnation* E670); discrepando con la opinión del estudioso estadounidense, creemos que se podría clasificar el motivo de dos maneras distintas: la primera de ellas sería como la repetición del mismo motivo a lo largo del relato; la segunda, como dos motivos distintos. La diferencia principal entre ellos estribaría en las funciones narrativas que cada uno presente, la repetición de la reencarnación del ayudante adquiriría un valor narrativo mucho mayor si dicha repetición fuera parte elemental del relato; en el caso contrario estaríamos ante la utilización de un motivo como unión entre secuencias distintas.

Existen ejemplos en los que la primera metamorfosis se presenta como reencarnación

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

mientras que las siguientes como transformación (al evitar el paso por la muerte). En estos textos forzosamente tendríamos que abordar las metamorfosis sucesivas como motivos distintos dentro una serie, independientemente de la función de cada uno de ellos.

Emparentado con los motivos anteriores, encontramos transformaciones del ayudante del héroe.¹²³ En estos casos la metamorfosis es parte de la ayuda que se le presta al héroe o el medio por el cual se le otorga dicha ayuda (es el caso del lobo gris o de la madre de la princesa Ebo); en otros, en cambio, la metamorfosis sólo sirve para caracterizar a quien la sufre como personaje extraordinario. La visión de la metamorfosis servirá para que el héroe atestigüe las capacidades maravillosas y solicite ayuda. Así sucede en el ejemplo siguiente donde la princesa es chantajeada por el Rey para que, a cambio de su piel, le otorgue ayuda de tipo maravilloso:

[El Rey] Siguió hasta la orilla del río, se escondió hasta que llegaron las tres hermanas; las tres se despojaron de sus ropas, y una vez desnudas se convirtieron en tres patas y se tiraron al río. Después de que se hartaron de bañarse, salieron del agua para vestirse y regresar a Palacio. Las dos que tenían la ropa se vistieron; pero la más joven como no encontrase la suya para hacer lo mismo, [pues el Rey se la había robado], se quedó desesperada por no poder seguir a sus hermanas. Como sospechase de que alguien le hubiese escondido la ropa, y no viendo persona alguna pidió que el que se la hubiese quitado se la entregase, pero el Rey se hizo el sordo y no apareció.

La Princesa volvió a pedirlo por segunda vez, pero nada; lo pidió por tercera vez, prometiendo que a quien se la entregase le libraría del mal que le pudiese suceder. Entonces salió el Rey del escondrijo donde estaba y se dirigió a la Princesa diciendo:

—Aquí está vuestra ropa que yo había escondido con el fin de librarne por medio de vuestros consejos de la muerte que vuestro padre me quiere dar.¹²⁴

En otros cuentos la metamorfosis puede presentar dos formas distintas. En el siguiente cuento tradicional ruso titulado *La rana zarevna*, el héroe falla la prueba que debe desencantar a la rana

¹²³ Existen tradiciones en las que hay seres mágicos que pueden ayudar o perjudicar a las personas, en Japón existe la creencia de que tanto los genios cuanto el dios dragón pueden adoptar la forma que más le plazca; ya sea para molestar o ayudar a los hombres; véase Iwaya Sazamani, *Cuentos de hadas japoneses*, pról. y trad. de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1987// Asimismo en la tradición oral palestina, en la *Jrefiyje*, particularmente, “los genios[...] son seres extraordinarios con capacidad para adoptar cualquier forma, ya sea animal, humana o material. Así, encontramos a genios convertidos en ancianos venerables, jinetes, jóvenes hermosísimas, pescadores, reyes, gatos, caballos, tortugas, etcétera.”; M. Rabadán Carrascosa, *op. cit.*, pág. 109.

¹²⁴ Título original *Cova de Linda Flor*, publicado en Silvio Romero, *El galápago, el caimán y otros cuentos populares brasileños*, pról., sel. y trad. de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1993, pág. 24.

por lo que ésta le pone una segunda prueba; en la primera metamorfosis (parecida a la anterior en forma) si bien es parte mínima de la ayuda, funciona más como caracterizador del personaje como ser con poderes maravillosos; la ayuda, de hecho, depende de esta característica, no de la metamorfosis:

[Él]—¿Cómo quieres que no esté triste cuando mi señor padre te ha ordenado que tejas en una sola noche una alfombra de seda?

—¡No te apures, zarevich! Acuéstate y duerme tranquilo. Por la mañana se es más sabio que por la noche.

Acostóse el zarevich y se durmió profundamente; entonces la Rana se quitó su piel y se transformó en la Sabia Basilisa; salió al patio y exclamó:

—¡Viento impetuoso! ¡tráeme aquí la misma alfombra sobre la cual solía sentarme en casa de mi querido padre!

La segunda metamorfosis funciona como parte del castigo al que somete la zarevna al príncipe. La transformación de ella es resultado de la impaciencia del zarevich, quien quemó la piel de rana para poder casarse con la Sabia Basilisa. La impaciencia es castigada con la huida de la zarevna; para recuperarla el zarevich debe poner a prueba su paciencia (por la que falló antes) al recorrer distancias maravillosas:

—¡Oh, Iván Zarevich! ¿Qué has hecho, desgraciado? Si hubieses aguardado un poquitín más habría sido tuya para siempre; pero ahora, ¡adios! Búscame a mil leguas de aquí; antes de encontrarme tendrás que gastar andando tres pares de botas de hierro y comerte tres panes de hierro. Si no, no me encontrarás.

Y diciendo esto se transformó en un cisne blanco y salió volando por la ventana.¹²⁵

En el texto anterior resulta interesante la presencia del motivo *transformación* con dos funciones distintas en el nivel de la fábula. Ambas, también, cumplen la misma función narrativa pues son generadoras de trama al dar pie a los motivos que componen el cuento.¹²⁶ La primer

¹²⁵ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, págs. 17-25.

¹²⁶ Existe una versión brasileña del cuento en donde el ayudante es un príncipe convertido en papagayo: “La joven trajo una palangana grande para que se bañara; el papagayo se metió en el agua batiendo las alas, y cada gota de agua que le caía de las plumas era un diamante, así que la joven cada día se iba haciendo más rica. El papagayo en el baño se desencantó, convirtiéndose en un hermosos príncipe, que pasó la noche con su enamorada. De madrugada volvió a convertirse en un papagayo, batió las alas y se fue.”; S. Romero, *op. cit.*, pág. 14. En este relato la madrastra de la joven, celosa de su fortuna, manda a sus hijas para saber cuál es la fuente de ésta, la tercera hija descubre que es gracias a los diamantes que

transformación es parte del tipo; mientras que la segunda funciona como gozne entre el desarrollo del cuento y su desenlace (tomado del cuento-tipo *La esposa olvidada*, en donde se deben recorrer distancias prodigiosas –tantas que se gastan tres botas de hierro– para reencontrar al amante perdido).

El motivo de la transformación que se efectúa cuando el personaje se despoja de la piel o traje que lo recubre es ampliamente conocido en la tradición occidental (de España a Rusia), su importancia es tal que incluso con base en dicho motivo se generan muchos de los tipos de cuentos folclóricos.¹²⁷ Existen cuentos en donde se halla, al igual que en los anteriores, a la doncella maravillosa que presta su ayuda al héroe para poder escapar del furioso padre de ella, con la particularidad de que en estos casos no sólo hay una transformación, sino múltiples y sucesivas. En ocasiones se ha usado la metamorfosis para presentar el carácter maravilloso de uno de los personajes –la doncella–, como se ha visto antes. Así, hallamos el mismo motivo (transformación) con dos o más funciones distintas a lo largo del cuento.¹²⁸ Uno de los ejemplos lo encontramos en una versión brasileña del cuento *Cova de Linda Flor*, cuya introducción transcribimos antes; el héroe pide la ayuda de la doncella para pasar las pruebas que le ha puesto el padre de ella. Ambos emprenden la salida robando uno de los caballos del Rey (objeto mágico) para acelerar la partida. El Rey, al notar la ausencia de los amantes decide perseguirlos para

deja el papagayo al bañarse y decide colocar un par de navajas en la palangana. Cuando el papagayo llega es herido por las navajas y maldice a la joven. En este caso, la maldición y la posterior prueba (sanar al príncipe con remedios mágicos) no se deben a la impericia de la joven, sino a la envidia de sus oponentes.

¹²⁷ Además de la importancia de los motivos relacionados con la piel que son centrales en algunos tipos de cuento, es también posible hallarlo en la tradición como un elemento más del relato. En nuestro corpus hay un ejemplo extraído de la tradición palestina en donde el motivo de la *doncella cisne* sirve como introducción del relato (por lo que su función será la de generador de trama: “Un día entre los días mientras estaba pescando, sentado en una roca junto a la orilla, miraba lo que traía en la red, cuando tres pájaros grandes llegaron y se pararon cerca del agua. En seguida, se quitaron las plumas y de debajo de ellas salieron tres muchachas muy hermosas y se pusieron a caminar por la arena y luego se metieron al mar a nadar. El pescador se quedó maravillado con una de las muchachas, entonces fue y le desgarró el vestido de plumas y lo escondió para alejarla de los otros dos pájaros y poderse casar con ella. Y cuando las muchachas salieron del mar y vieron al pescador de pie al lado del agua, dos de ellas se echaron a correr, se pusieron los vestidos de plumas y volaron”; Contado por Mustafá as-Salmán de Sabbārīn (Haifa), publicado en M. Rabadán Carrascosa, *op. cit.*, pág. 511.

¹²⁸ Véase S. Thompson, *El cuento folklórico*, págs. 129-137.

asesinarlos; cuando está cerca de ellos, la doncella, por medio de la maravilla, usa la transformación de ella, su amante, el caballo y ciertos objetos para despistarlos:

Cuando estaba a punto de alcanzarlos, la Princesa hizo que el caballo que los conducía se convirtiese en un madero, la silla en un toro de palo, el freno en una sierra, el Rey encima del palo y ella debajo. Cuando llegó el Rey, su padre, preguntó si habían visto pasar a un hombre con una joven a la grupa. La respuesta que obtuvo fue:

—Sierra, sierra, serrador. Yo también sé serrar [...]

El Rey volvió para ver si los encontraba, pero en el camino ya no halló a los serradores. Continuó y cuando ya estaba a punto de coger a los fugitivos, éstos se convirtieron en una ermita, dentro de ella un altar, en el altar una imagen, al pie del altar un ermitaño rezando un rosario [...]¹²⁹

El análisis se torna aquí más complejo que en ejemplos anteriores gracias a la presencia de las transformaciones sucesivas. De acuerdo con Thompson (en su *Motif-index*) las tres transformaciones (pues sigue otra, después de la ermita y el ermitaño) forman parte de un solo motivo, ya que en la mayoría de los cuentos éste presenta la misma forma: transformación→ engaño del padre→ reconocimiento por la madre→ persecución→ transformación→ *bis*, la variación principal radica en los objetos en los que se transforman que, de acuerdo con la tradición, pueden ser aves, lugares sagrados, personas de distinto estrato, etc. Sin embargo, también es factible, desde nuestro punto de vista es preferible, estudiar las primeras transformaciones por separado, analizándolas como manifestaciones distintas del mismo motivo en las que los matices estarán dados por el valor simbólico (o no) de aquello en lo que se convierten; por ejemplo, en muchas culturas antiguas la madera posee “significados mágicos y fertilizantes”¹³⁰ que se encuentran obviamente relacionados con los amantes, la segunda transformación, aunque con un valor sagrado, mantiene la relación protector/protegido entre el Rey (amante) y la doncella; en las dos transformaciones existe un velado erotismo significado en

¹²⁹ S. Romero, *op. cit.*, págs. 25-26.

¹³⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997, s.v. *Madera*.

las relaciones que establecen ambos personajes, este erotismo se potencia en la tercera y última transformación de ellos

El Rey partió y por el camino no encontró más la ermita ni el ermitaño. Después de mucho andar encontró en un jardín un rosal [la princesa] con una rosa y una avispa [el héroe] libando la rosa. Preguntó a la avispa si había visto pasar por allí a un hombre a caballo con una joven a la grupa. La avispa voló en torno de la rosa y así hizo por segunda vez. A la tercera voló por encima del Rey y le clavó el aguijón.¹³¹

Los significados simbólicos de la rosa y la avispa son evidentes, entre ellos se crea una relación erótica mucho mayor que en las metamorfosis anteriores, sobre todo por el verbo libar que supone el cortejo de la avispa a la flor y el valor fálico del aguijón de la avispa. El cuento podría concluir en este momento, dando así la idea del amor sexual como finalidad de la historia; sin embargo, la última transformación sirve para concluir la historia con la venganza de los amantes. El aguijón, que en un principio tuvo un valor erótico se vuelve el arma –símbolo no menos fálico– con la que el héroe se enfrentará al rey. La metamorfosis en rosa y abeja ya no corresponde a los motivos anteriores, no completamente al menos, pues se ha perdido la forma de ésta, así como su función en el nivel narrativo y de la fábula, pues en el primero sirve para concluir la historia –no como secuencia intermedia–; mientras que en el segundo, para derrotar al oponente y no para huir de él.

En nuestra selección existen dos variantes de este cuento que evitan el uso de la transformación como caracterizador; en el primero, también proveniente de la tradición brasileña, al igual que en otros cuentos, el padre habrá de poner diversas pruebas al héroe, éste las cumplirá, por imposible que parezcan, con ayuda de la hija del gigante; la ausencia de la presentación de la doncella como un ser mágico por medio de la transformación no se echa de menos en este cuento en el que el escucha avezado reconocerá su carácter sobrenatural por su condición de giganta:

¹³¹ S. Romero, *op. cit.*, págs. 25-26.

El gigante salió en su persecución y cuando ya estaba llegando cerca de los fugitivos, Guimara se convirtió en un arroyo, Don Juan en un negro viejo, el caballo en un tronco de árbol, la silla en un sembrado de cebollas, y la espingarda en un picaflor [...]

El gigante volvió a cabalgar como un condenado hasta que les dio alcance. Ellos ya se habían desencantado y proseguían su camino a toda prisa. Cuando vieron al gigante, la joven se transformó en una iglesia, Don Juan en un padre, la silla en un altar, la espingarda en un misal y el caballo en una campana [...]¹³²

Una versión del cuento fue recogida y publicada por los hermanos Grimm, lo que de cierta manera nos asegura su presencia en varias tradiciones europeas; su particularidad principal reside en que esta vez no existe una relación entre héroe y ayudante, no al menos tan marcada como en otros cuentos, pues aquí ambos personajes son heroicos, aunque por analogía formal con otras versiones del tipo, es obvio que entre los hermanos Pichoncito desempeña el papel del héroe mientras que Lenita hace lo propio con el de ayudante mágico. A diferencia de otros cuentos en los que la caracterización mágica se hace por medio de elementos ajenos a la transformación, en este cuento es obviada por completo. Al igual que en ejemplos anteriores, para analizar las transformaciones es necesario observar las funciones narrativas y en el nivel de fábula que cumplen cada una de estas. En las dos primeras nos hallamos no ante dos motivos distintos, sino ante el mismo motivo repetido por medio de fórmulas y estructuras formuláicas; Lenita y Pichoncito¹³³ escapan de la bruja que quiere asesinarlos mientras que ella envía a sus criados a perseguirlos, cuando los niños se transforman (primero en flores, luego en lugares sacros) aquellos les pierden la pista:

Lenita dijo:

—Si tú no me dejas, yo no te dejaré.

—¡No te dejaré nunca en la vida!

—Pues vuélvete rosal, y yo seré tu rosa.

[...]

Dijo Lenita:

—Pichoncito, si tú no me dejas, yo no te dejaré.

—Yo no te dejaré nunca en la vida.

¹³² S. Romero, *op. cit.*, págs. 9-12.

¹³³ Aquí, como en otros caso, el nombre funciona como caracterizador del personaje al presentarlo como un ser vulnerable, pequeño e infantil.

—Pues vuélvete capilla, y yo seré tu lámpara.¹³⁴

La tercera transformación, tal como sucedió en el cuento de la giganta y el Rey, sirve para concluir el cuento. A partir de ella ocurre el desenlace fabulístico en el que se da la vuelta al modelo actancial, donde quienes eran perseguidos se vuelven verdugos de su antes oponente:

—Pichoncito, si tú no me dejas, yo no te dejaré.

—Yo no te dejaré nunca en la vida.

—Pues vuélvete charco, y yo seré un pato para nadar en ti.

La vieja llegó y se echó al suelo para beberse el charco, pero el pato se acercó nadando, y con el pico le hundió a la vieja la cabeza en el agua, hasta que se ahogó.¹³⁵

Existen cuentos cuyo centro es la transformación de quien se despoja de la piel, es el caso del tipo 425, *Piel de Lagarto*.¹³⁶ El cuento suele introducirse con la súplica de uno o ambos de los padres quienes, al no poder procrear, piden tener un hijo aunque éste sea un lagarto (rana/serpiente/fiera, etc.), como castigo por la insolencia, tienen un hijo con dicha característica; su estado no es permanente, pero requiere que la doncella a quien escoja como amada pase ciertas pruebas (de obediencia) que habrán de romper con el encantamiento. El ejemplo obtenido de nuestra selección corresponde al motivo de piel de lagarto:

—Cásate con la serpiente si no hay más remedio, hija mía. Pero el día de tu boda ponte siete vestidos, uno encima del otro. Y cuando llegue la hora de acostarte, di que no quieres camareras, que te desvestirás sola. Cuando estés sola con la serpiente dile: “un vestido me quito yo, un vestido te quitas tú”. Y te despojarás del primer vestido y la serpiente de la primera piel [...], y así sucesivamente.

[...] a cada vestido que ella se quitaba la serpiente se despojaba de una piel, hasta que al deshacerse de la séptima apareció un joven de belleza nunca vista. Se acostaron.¹³⁷

¹³⁴ *Cuentos de Grimm*, págs. 314-315

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Existe una versión tibetana en donde una rana, hijo de un par de campesinos y casado con la tercera hija del rey, se vuelve en un joven hermoso y fuerte al despojarse de la piel de animal. Aunque no se narra el momento de la transformación es evidente que ésta ocurre, además hay un paralelismo con el tipo “Piel de lagarto”; véase *El caballero rana. Cuentos populares chinos*, trad. de Pablo Ortiz, Beijing, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1980, págs. 3-24.

¹³⁷ Versión de Calabria, publicada en Italo Calvino, *Cuentos populares italianos*, trad. de Carlos Gardini, Madrid, Siruela, 1990, págs. 174-179

En este caso la transformación sólo sirve como introducción para una variante singular en la que la prueba de la doncella es de carácter social (pues debe bailar con hombres distinto cada noche); el fracaso de la prueba corre a cargo de los padres del lagarto:

Bajo esa granizada de palos, el monje primero trató de resguardarse, pero como no pudo de pronto se convirtió en pájaro, un pajarraco grande que destrozó los cristales de las ventanas y se alejó volando.¹³⁸

El desenlace del cuento-tipo suele continuar con el fracaso en la prueba de obediencia a la que seguirá otra de cualquier tipo (obtener objetos mágicos, gastar zapatos de hierro, etc.), en el ejemplo, después de la transformación y escape del príncipe serpiente.

Además de las metamorfosis ya vistas existen otras que, en el relato, poseen una función principalmente narrativa, ya sea para concluir el relato o introducir las escenas o personajes de éste, es decir, son generadores de la trama sin que se repare en ellas como centro de atención. Una de las formas más comunes de estas metamorfosis son las transformaciones provocadas por encantamientos de seres mágicos que se realizan, la mayoría de las veces, para provocar un mal sobre el héroe o propiciar el fracaso de alguna prueba. Un ejemplo de esta forma es un cuento de la tradición oral palestina en el que el padre amenaza a su mujer: si tiene otro hijo (tenían ya siete) y no una hija los abandonaría; la esposa del tío, celosa de la familia, engaña al esposo haciéndole creer que su mujer ha parido otro niño y éste los abandona, aún cuando su mujer había parido en realidad una niña, de nombre Dab'a. A causa del dolor y la rabia ante la partida de su esposo, la madre de Dab'a muere, mientras la esposa del tío decide deshacerse de toda la familia:

Y se fue a casa de la bruja y le pidió que la librase de los siete chicos y su hermana. Y llegó la bruja, le dio siete zapatos y le dijo:

— Ponle un zapato a cada uno, y en cuanto se los pongas, se convertirán en toros.

La mujer del tío de los chicos cogió los zapatos y se fue. Y esperó a que los siete muchachos se durmieran y les puso los zapatos. Y en cuanto de los puso, se convirtieron en toros...¹³⁹

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Título original *Dab'a* Contado por una señora de treinta años de edad, publicado en M. Rabadán Carrascosa, *op. cit.*, págs. 359-364

El cuento continúa contando la fortuna de Dab'a que se casa con el sultán. La esposa del tío, celosa de su sobrina, decide provocarle más daño transformándola en paloma, para así tomar la forma de Dab'a y su lugar como esposa del sultán. Dab'a, como paloma, visita continuamente al hijo que ha procreado con el sultán, éste se da cuenta del hecho prodigioso y captura a la paloma:

[El sultán] Empezó a acariciarle la cabeza [a la paloma], y al tocarle la cabeza sintió algo debajo de su mano, lo sacó y vio que era un alfiler. Y empezó a examinarle la cabeza al animal y cada vez que le encontraba un alfiler, se lo sacaba. En cuanto acabó de sacar los siete alfileres, la paloma sacudió la cabeza, y se convirtió en Dab'a, la mujer del sultán.¹⁴⁰

Las tres transformaciones sucedidas en el cuento (de los hermanos, de Dab'a y de la tía) no tienen otra función en el cuento sino generar la historia que se cuenta. El centro de atención del texto es, en realidad, la maldad y envidia de la tía que, al final, es quemada por esto.

Dadas las múltiples posibilidades de la forma *transformación por encantamiento* es posible hallarla prácticamente en todas las tradiciones, emparentada con muchos de los motivos anteriormente revisados o en formas originales. En el primer caso, los siguientes ejemplos, extraídos de tradiciones ajenas entre sí, se relacionan con los cuentos de *Piel de Lagarto* y *Esposa del monstruo* al presentar al esposo con una forma monstruosa que perderá gracias a la doncella:

[La dama] Vio entonces la dura y larga espina que el toro se había clavado en una de las patas, y rauda procedió a extraérsela para aliviarle el dolor.
¡Caramba! Lo que se vio a continuación no pudo por menos que resultar sorprendente, pues ya no era el toro feo y monstruoso de antes, sino un príncipe muy hermoso, el príncipe más bello que jamás hubiera podido contemplar, que cayó rendido a los pies de la joven para agradecerle que lo hubiera liberado del cruel encantamiento que lo había convertido en un toro.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Título original *El toro negro de Norroay*; publicado en *Cuentos populares ingleses*, recopilados y redactados por Flora Annie Steel, ilustr. de Arthur Rackham, trad. de José Luis Moreno-Ruiz, Madrid, Valdemar, 2006, pág. 163.

La prueba que supera la doncella en el ejemplo anterior tiene que ver con la paciencia y bondad que muestra ésta al casarse con el toro y ayudarlo a deshacerse de la forma monstruosa. En el segundo caso, la historia conocida popularmente como *La bella y la bestia*, la prueba tiene que ver más con la obediencia y la lealtad de la joven que debe volver con la bestia después de cierto plazo para visitar a su familia, y aunque no cumple con el plazo, lo que provoca la muerte de la fiera, el amor que demuestra ayuda a resarcir el daño causado, así como para mostrar el amor de la doncella:

—¿Por qué moriste, fiera bondadosa?

Así diciendo se quedó dormida, (y) entonces soñó que le decía la fiera:

—Corta una flor y rocíame en el rostro el agua que contiene la flor.

Luego que despertó, fue a cortar una flor y le roció el rostro; en seguida se levantó bruscamente aquella fiera y se transformó en un hermoso joven y se casaron.¹⁴²

En los dos ejemplos la función narrativa de la transformación es la conclusión del relato por medio de la develación de la identidad real del joven. En ninguno de los casos se explica la procedencia de la forma “original”, pero se cumple con el esquema maldición→ transformación→ prueba→ transformación.

Al contrario, hay casos en los que la transformación sirve como generador del cuento pues es a partir de ella de donde se desprende la trama del cuento. Así, el encantamiento y la transformación desencadenan las causas de los hechos posteriores, como el siguiente cuento de la tradición inglesa:

Una vez allí [la madrastra] invocó el nombre de la princesa May Margret tres veces, y después le hizo un conjuro con estas palabras:

Te reduzco a la condición de asqueroso reptil,
y solo eso serás
hasta que Childe Wynde, el amado hijo del rey,
vuelva a casa a través del mar.
Hasta que el mundo no llegue a su final,
nunca te abandonará el hechizo,

¹⁴² Título original *La doncella y la fiera*, originalmente en la revista *Tthnos* con el título “Cizuonton van Yolhcatl”; publicado en Pablo González Casanova, *Cuentos indígenas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pág. 97.

salvo si Childe Wynde por su propia voluntad
te da tres besos.

Así pues, sucedió que la princesa May Margret se fue a dormir como la virtuosa joven que era, pero amaneció al día siguiente convertida en un asqueroso reptil... Cuando sus doncellas entraron en la alcoba para vestirla, encontraron en la cama un pavoroso dragón enrollado, que se desenrolló nada más verlas, para atacarlas.¹⁴³

El desenlace de la historia sucede cuando el hermano del monstruo, Childe Wynde, regresa su hogar, se enfrenta al reptil, se da cuenta de que en realidad se trata de su hermana y la besa para romper con el encantamiento. El centro de la historia es la prueba de Childe Wynde, pero sin la transformación, ésta carecería de sentido o incluso no existiría.

De la misma forma, hay cuentos en donde la transformación se encuentra a la mitad de la fábula, aunque sirve también como generador de trama, aunque esta vez propiciará sucesos que no se suponían al inicio del relato. Así en el siguiente ejemplo, de la tradición brasileña donde al héroe se le encomienda derrotar a la fiera para que, pasada la prueba, halle su fortuna. En este cuento, al igual que en los anteriores, el énfasis se pone más en la prueba que en el acto de la transformación:

—¿Quién te ha ordenado venir a mi reino, atrevido mortal? —decía el monstruo.

Mientras, el joven se defendía con la espada, hasta que hirió a la fiera y con la sangre ella se desencantó. Entonces ella dijo: —Yo tengo que casarme con aquel que me ha desencantado. Te doy un año para que vuelvas a casarte conmigo, de lo contrario, yo iré a tu encuentro.

La fiera era una Princesa, lo más bello del mundo. Para que el Príncipe fuera conocido cuando volviese, la princesa le dio como señal una de sus camisas.¹⁴⁴

En relación con el cuento de *La doncella cisne*, cuyo motivo principal y detonador es la transformación de tres bellas jóvenes en aves de cualquier índole o viceversa, hallamos en la tradición italiana el siguiente cuento en el que se presentan, además, el motivo de transformación por encantamiento y la prueba consiguiente, aunque de manera distinta a otros cuentos.

¹⁴³ Título original *The laidly worm (El asqueroso reptil)*, publicado en *Cuentos populares ingleses*, pág. 131

¹⁴⁴ S. Romero, *op. cit.*, págs. 29-30.

A lo largo del cuento se mantiene la misma atmósfera maravillosa pues desde el inicio, *in media res*, se nos narra la captura del protagonista por parte de un mago sumamente poderoso, el más poderoso, de hecho, el Mago Savino, quien obliga a su nuevo esclavo a azotar a un grupo de caballos que mantiene en el establo:

Por la mañana, el jovencito entró en la cuadra con un formidable garrote, pero tuvo compasión de los caballos y no sabía qué hacer. Un caballo entonces se volvió hacia él y le habló:

—No nos pegues, una vez fuimos hombres como tú y el Mago Savino nos convirtió en caballos. Da golpes en el suelo y nosotros relincharemos como si nos estuvieses castigando.¹⁴⁵

Aunque el cuento inicia con la pugna entre fuerza –mágica, en este caso– y astucia, toma otros derroteros cuando los caballos, en pago del favor, le dicen al joven que para tener fortuna y poder salvarse del Mago Savino, deberá esperar que un grupo de palomas bajen al lago, ellas se transformarán en bellas doncellas cuya característica maravillosa se ha comprobado:

El jovencito siguió las instrucciones del caballo: se agazapó en un lugar donde nadie pudiese verlo y esperó la mañana. Con las primeras luces, [...] vio una bandada de palomas. Se hizo chiquito, diciéndose “Callado que son ellas”. Las palomas bajaron a la fuente, bebieron y luego se zambulleron en el agua; cuando emergieron eran doce hermosas muchachas que parecían ángeles caídos del cielo, y empezaron a jugar entre ellas, correteando y haciendo travesuras.¹⁴⁶

Tal como se lo indicaron los caballos, el protagonista se escabulle y logra robar el plumaje de una de las doncellas, quien ante la negativa del joven por devolvérselo, decide acceder a acompañarlo como esposa:

Entonces todas las muchachas se transformaron en palomas y desaparecieron volando por el aire. Sólo una no encontró el vestido de paloma, y se quedó sola frente a él, y no sabía decir más que “¡Dame el vestido! ¡Dame el vestido!” El jovencito huyó, y la muchacha lo perseguía.¹⁴⁷

¹⁴⁵ I. Calvino, *op. cit.*, pág. 265.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 266.

En una variante del motivo, la doncella engaña a la madre del joven y consigue que ésta le devuelva el plumaje, con el que se transforma y huye. El cuento recurre a la repetición del motivo anterior; el joven vuelve a robar el plumaje pero esta ocasión lo quema, dejando sin posibilidad de huida a la doncella. Ella accede a ser su mujer a cambio de que el héroe pase una prueba que cerrará el inicio narrativo del cuento:

—Sí — dijo la muchacha—, ahora me quedaré contigo y seré tu mujer, pero antes debes ir a cortarle la cabeza al Mago Savino y debes convertir nuevamente en hombres a los doce caballos que están en la cuadra. Basta con que arranques tres pelos de la crin de cada uno.¹⁴⁸

El perfecto entramado del cuento logra unir en una sola historia dos motivos que en casos anteriores se presentaban por separado y con funciones distintas. Resalta la circularidad del relato, la primera mención de la transformación se da en el encuentro con los caballos que le obsequian el conocimiento al joven héroe y es esta misma forma de la metamorfosis la que cierra el cuento, aunque con la función de prueba que debe ser cumplida. Resulta llamativa también la introducción del motivo de la doncella cisne en el relato por medio del procedimiento *mise en abîme*.

Dentro de nuestra selección de cuentos hay uno que resalta por la combinación de transformaciones que operan en él; si bien la causa de todas ellas es la magia no en todas se da de la misma manera. Algunas sirven para castigar al personaje por una falta, otras para facilitar la huida del héroe y, finalmente, otras que concluyen el relato. La primera transformación, además de ayudar al héroe a pasar la prueba, forma parte de la misma. En el cuento, procedente de Otranto, se narra la historia de un padre que ha dejado a su hijo con el maestro de Salamanca - (conocido mago); para recuperarlo, debe reconocerlo transformado entre un grupo de palomas. El hijo, transformado en viento le da la pista para pasar la prueba:

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 268.

Padre —dijo el joven—, escúchame con atención: el Maestro te llevará a un cuarto lleno de palomos. Oirás el arrullo de un palomo: ese palomo seré yo [...] ¹⁴⁹

Aunque aparecen transformaciones consecutivas, y en este sentido se relacionan con los cuentos del tipo *Huída por medio de transformaciones*, no se cumple el motivo mencionado pues en este caso también se transforma el oponente logrando una admirable agilidad narrativa a lo largo del desarrollo del cuento. Padre e hijo se marchan hacia su villa, aunque el avezado mago en que se ha convertido el hijo, prevee que el mago de Salamanca ha de seguirlos, por lo que, astuto, le indica al padre lo que harán:

[...] Escúchame: mañana es la feria de San Vito en Spongano, yo me convertiré en un caballo con una estrella en la frente, y tú me llevarás a vender. Ten presente que el Maestro sin duda irá a la feria y me reconocerá, pero tú no me vendas por menos de cien ducados y libre de cabestro. ¹⁵⁰

El mago logra hacerse del caballo con cabestro (el instrumento maravilloso que permite la transformación) hasta llegar a una posada en la que una camarera, dolida ante el estado del animal, decide retirarle el freno. El joven, sin el instrumento que lo ate a su condición animal, se transforma sucesivamente mientras el mago, también transformado, lo sigue:

—¡Caballo soy y anguila me vuelvo! —dijo el caballo no bien se vio libre del cabestro, y transformado en anguila se zambulló en la fuente. El maestro lo oyó, dejó el plato de macarrones que estaba comiendo y salió a la carrera, amarillo de furia.

—¡Hombre soy y mújol me vuelvo!— gritó arrojándose al agua, y transformado en mújol persiguió a la anguila.

El discípulo no se desanimó.

—¡Anguila soy y paloma me vuelvo! —dijo, y ¡chas! salió volando del agua convertido en una hermosa paloma.

Y el mago:

—¡Mújol soy y halcón me vuelvo! ¹⁵¹

La persecución continúa hasta que el joven se introduce en la alcoba de una princesa que lo guarecerá:

¹⁴⁹ Versión de Otranto, publicada en I. Calvino, *op. cit.*, pág. 98.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 99.

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 101.

—Paloma soy y anillo me vuelvo —dijo el discípulo apenas la vio. Se convirtió en anillo de oro y cayó del cielo sobre el pecho de la princesa.

[...]

—¡Anillo soy y hombre me vuelvo!

Las siguientes transformaciones del héroe sirven para introducir una nueva problemática en el cuento al presentar los amoríos secretos entre el aprendiz y la princesa. Después se presenta otra prueba que deberá pasar el héroe, también por medio de la transformación consecutiva hasta que, por medio de la transformación final se llega al desenlace del relato.

El joven permanece escondido en la alcoba de la princesa convertido en anillo hasta que ella cae enferma. El mago de Salamanca, transformado, asiste a curarla y pide como pago el anillo que trae puesto:

—¡Anillo soy y granada me vuelvo!

La granada se partió al caer y los granos se esparcieron por toda la sala.

—¡Médico soy y gallo me vuelvo! —dijo el Maestro. Se convirtió en gallo y se puso a picotear los granos uno por uno. Pero un grano había ido a parar bajo las faldas de la Princesa, que lo mantuvo oculto.

—¡Granada soy y zorra me vuelvo! —dijo el grano, y de las faldas de la Princesa brincó una zorra que engulló al gallo de un bocado.

¡El discípulo había superado al Maestro! La zorra volvió a convertirse en joven, explicó la historia al Rey y al día siguiente los cañones festejaron con salvas la boda de la Princesa.¹⁵²

En este cuento el foco de atención predominante no es la transformación, aunque ésta invade la trama, sino la astucia del aprendiz que logra vencer al maestro, éste sería, pues, el centro de la fábula; en un nivel mítico, el enfrentamiento y derrota del padre por el hijo, el mítico Edipo.

Para finalizar con la presentación de la forma *transformación* en la tradición debemos mencionar un par de ejemplos cuya aparición en una sola tradición, la palestina, obedece a las características de los personajes mágicos prototípicos de dicha cultura, los genios y las ogresas. En ambos ejemplos, las transformaciones funcionan, en el nivel fábula/modelo actancial, para ayudar (proteger) al héroe de los riesgos propios del lugar donde se encuentra, en este nivel

¹⁵² *Ibidem*, pág. 102.

narrativo no son sino el mismo motivo usado como parte de escenas funcionalmente más importantes. Se nos narra la historia de Aš-Šatir Muhammad, cuya madre es molestada por el genio As-sette Heshes al introducirse en su nariz. As-sette Heshes le pide a él que traiga el corazón del caballo verde, para salir de la nariz de su madre. Aš-Šatir Muhammad se pone en camino y se encuentra con una ogresa:

Aš-Šatir Muhammad estuvo andando hasta que llegó adonde estaba la *gūla*, y le [mamó las tetas y se comió su azúcar]. Después de que terminó de mamar de ella y de comer azúcar molida, la *gūla* le dijo:[...]

—De mi azúcar has comido ¿ahora qué hago contigo? Van a venir mis hijos y no van a tener ni para un bocado.

Y le sopló y lo convirtió en un diente y se lo puso entre los demás dientes. cuando llegaron sus siete hijos empezaron a olfatear en el aire y dijeron:

—¡Huele a humano, huele a humano![...]

Y dijo la *gūla*:

—Dadle vuestra protección

Y dijo el mayor:

—¡Tiene la protección y nuestra palabra!

La ogresa le sopló al diente y Aš-Šatir Muhammad volvió a ser como antes y les contó su historia.¹⁵³

En otro cuento palestino, una doncella le pide a su hermano que le traiga el ruiseñor cantarín, para poder ser feliz. Él parte en busca del ruiseñor cantarín y se encuentra con una *yinna* con forma de camello sentada en el suelo:

—Me traen Dios y mi destino. Tengo que llevarme al ruiseñor cantarín.

Y le dijo [la *yinna*]:

—Pides cosas muy difíciles. Y ahora tengo que esconderte en alguna parte porque llegarán mis hijos y ellos no se conforman con comer una vez.

Entonces le sopló y lo convirtió en una aguja y se la clavó en el pañuelo. En cuanto llegaron los hijos empezaron a olisquear y a decir:

—¡Huele a humano, huele a humano!¹⁵⁴

Para concluir con la exposición de las formas de las metamorfosis en la literatura de tradición oral, volveremos a la forma *reencarnación* en un cuento de la tradición inglesa cuya

¹⁵³ Título original, *As-sette Heshes*, contado por una señora de Nablús de más de sesenta años, publicado en M. Rabadán Carrascosa, *op. cit.*, pág. 454.

¹⁵⁴ Título original *El ruiseñor cantarín*, contado por una señora de Yenín de treinta años de edad, publicado en *ibid.*, págs. 471.

transformación tiene la función en el nivel fabulístico de “preservar el amor a pesar de la muerte”.¹⁵⁵ La importancia de este cuento reside en que el motivo es extremadamente parecido a aquellos que encontramos en buena parte de las versiones de *Conde Olinos* en las que el amor perdura por medio de la reencarnación del personaje muerto en un árbol. Aunque está relacionado con el cuento *El árbol de enebro*, cuyos ejemplos se mencionaron antes, la reencarnación final no se ha encontrado en otra tradición.

Otra razón por la que destaca el siguiente cuento es la belleza de la complejidad simbólica que encierra: celosa del amor entre hermanastros, la madrastra asesina a la doncella que reencarna en un pájaro que visita el rosal bajo el que enterraron su cuerpo:

Después enterraron los huesos bajo el rosal, y todos los días iba allí el muchacho para llorar a su amada.

Llegó el verano y el rosal floreció. tenía rosas blancas, y entre ellas estaba un hermoso pajarito blanco [...] No paraba de cantar como un ángel que hubiera bajado del cielo... Pero lo que cantaba no conseguía atraer la atención del muchacho, de tanto como lloraba apenas llegaba al rosal.

Un día, el hermoso pajarito blanco desplegó sus alas y voló hasta el taller de un joyero... el joyero hacía unos zapatitos de color rosa, y el pajarito [...] comenzó a cantar dulcemente:

Mi madrastra me mató,
a punto estuvo de comerme mi padre,
ese al que quiero
se sienta bajo el rosal, y canto sobre él,
tralarí, tralará, como una piedra muerta.¹⁵⁶

Gracias a la belleza de la canción, el ave consigue que ciertos habitantes le otorguen los zapatos, así como una cadena de oro y una pidera de molino. El ave le regala a su amado los

¹⁵⁵ Existe un cuento italiano que presenta metamorfosis con la forma *reencarnación*, aunque de manera harto extraña, pues ni la forma ni la función corresponden a ninguna de las vistas anteriormente, además de que el motivo no posee función alguna. Una anciana deja a su nieta cuidando siete cabezas de cordero para cocinar. La joven y su gato se las comen. La joven escapa y se casa con un rey, invita a la vieja a vivir con ellos. La vieja no deja de reclamarle que se comió las siete cabezas. ante tal insistencia y avaricia el Rey decide decapitarla. “El Rey enfurecido por tanta avaricia, llamó a los guardias y ordenó que le cortaran la cabeza en medio de la plaza. Donde cayó la cabeza nació un árbol. Era un sauce llorón, y cuando lo sacudía el viento, continuaba diciendo: —Todas, se las comió [...] Todas, se las comió”; versión de Ficarazzi, publicada en I. Calvino, *op. cit.*, págs. 287-289.

¹⁵⁶ *Cuentos populares ingleses*, págs. 361-362.

zapatos y la cadena para que éste los lleve al rosal cada vez que desee recordar a su amada; con la piedra de molino asesina a su madrastra.

Después, el muchacho vivió mucho más feliz, y al llegar el verano iba asentarse bajo el rosal, sin olvidarse de llevar siempre consigo los zapatitos de color rosa, y escuchaba encantado el canto del pajarito blanco.

Pero volvió el invierno y el rosal se cubrió de nieve. Dejó de escucharse entonces el canto del pajarito y el muchacho se puso muy triste [...] Un día murió de pena y lo enterraron bajo el rosal, junto a su enamorada.¹⁵⁷

Contrario a lo que podría pensarse, la muerte de la madrastra no evita el final trágico de la historia. Será el tiempo quien se encargue de finalizar el idilio juvenil, que sin embargo, logrará eternizarse en la comunión de los amantes. Los jóvenes no reencarnan en árboles cuyas hojas se entrelazan, sino que logran preservar su amor reencarnando en partes de la misma flor, es la simbolización del amor como unidad del ser:

Cuando llegó la primavera y el rosal dio sus espléndidas flores, ya no eran blancas, sino del color de los zapatitos [...] Y cada rosa tenía hilos de oro, como el cabello de la infeliz [...]

Puede que si miráis bien en un rosal halléis todo eso.¹⁵⁸

Así, en este cuento se mezclan de manera perfecta, además de los motivos y sus funciones, dos tipos de cuentos tradicionales, aquellos que relatan cuentan una historia perteneciente al mundo de lo maravilloso y aquellos denominados “Cuentos de por qué”, que explican el origen de alguna condición natural, en este caso, los colores de las rosas.

2.2. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN LA TRADICIÓN ORAL HISPÁNICA.

La tradición hispánica, por razones geográficas, sí, pero también por otras de índole cultural y étnico, forma parte de la gran tradición oral pan-europea que, aunque presente particularidades en cada una de las lenguas en las que se narre, se manifiesta en los cuentos y motivos comunes; así,

¹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 362

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 365.

encontraremos versiones de cuentos que ya han sido analizadas en cuanto a sus funciones y formas; sin embargo, al extender el campo de estudio y analizar la tradición panhispánica saltan a la vista las particularidades de ésta con respecto al resto de tradiciones occidentales, pues la tradición oral panhispánica americana se fundamenta, además de los cuentos y motivos europeos, en aquellos que originalmente pertenecían al mundo indígena americano.

Para analizar las formas y funciones de las metamorfosis maravillosas en el romance de *Conde Olinos* se ha dividido la tradición hispánica en cuentos tradicionales y romances para tener un acercamiento deductivo a este fenómeno.

2.2.1. *Los cuentos tradicionales*

En tanto que la tradición panhispánica se vincula en sus orígenes con el resto de la tradición paneuropea no será raro encontrar los mismos motivos y tipos de cuentos que en ésta. Resalta, sin embargo, que en los cuentos tradicionales hispánicos no existan ejemplos de reencarnación de ningún tipo, éstos se presentarán, con porcentaje de aparición menor, en las baladas. Así, el análisis de los cuentos se establece exclusivamente a partir de la forma *transformación* con sus diversas funciones.

La gran parte de los cuentos hispánicos revisados para este trabajo presentan una preferencia mayor hacia las transformaciones provocadas por encantamientos; por esta razón, las funciones narrativas de éstas no son fijas ni responden a correlaciones en el nivel intriga/fábula. Las transformaciones no son, entonces, el centro de la narración sino que operarán en su mayoría como generadores de trama, pretextos por medio de los cuales se presentarán o resolverán las pruebas que debe pasar el héroe. En el primer caso, la presentación de la prueba, se halla el siguiente cuento; el padre de Blancaflor le pone una prueba al amante de ésta. Blancaflor le dice

al joven cómo debe pasar la prueba:

—¿Qué te ha mandado a hacer mi padre hoy?

—Pues estás muy bien, que corte un haz de varas y se lo lleve.

—Pues nada. Te va a mandar hacer más, que yo ya lo sé. Que domes un caballo muy malo, que se convierte el caballo en nosotros mismos. Pues te voy a decir: la cabeza es mi padre, el cuerpo es mi madre, las ancas mis hermanas y yo. Pero yo soy la del lado derecho, no des allí. Darás en la cabeza, que como mi padre venza, lo tienes domao. No descubras que estuve contigo.¹⁵⁹

El texto es una versión del cuento *La muchacha como ayudante en la huída del héroe* (tipo 313), aunque a diferencia de otros textos de la tradición europea aquí se presentan dos transformaciones. La primera, como vimos, es parte de la prueba que deberá superar el héroe; la segunda, en cambio, será la ayuda que requieren los personajes para escapar del cruel padre de la princesa; para ayudarse, Blancaflor va tirando sus cosas que se van convirtiendo en obstáculos para su padre. Cuando está por alcanzarlos:

—Lisardo, mira mi padre, que ya nos viene alcanzando otra vez. Y, ahora, no sé qué tirar, pero todo se arreglará. El caballo se va a volver una huerta, tú un hortelano, y yo una buena tabla de lechugas. Entre ellas habrá una que sobresalga de todas, y aquella seré yo. A mi padre le gustan mucho y querrá comprar lechugas. Como cualquiera lo haría debe querer la mejor. La mejor no la vendas, le dices que es pa semilla, porque aquella soy yo.

[El Rey compra lechugas y se marcha. La Reina le informa que aquella mejor lechuga era Blancaflor. Vuelve a perseguirlos.]

—Mira mi padre. Ya viene muy cerca otra vez. Pues ahora le vamos a hacer otra faena, que le parecerá peor todavía, y te diré cuál es. Pues el caballo se va a volver una ermita, tú el ermitaño, y yo la imagen. Y cuando te llamo o te dé voces, más fuerte tocas a misa y dirás: dilín, dilín, a misa tocan ¿quién quiere venir? Y él, como es demonio se tiene que enfadar, pero tú no dejes de tocar.¹⁶⁰

En el nivel de la intriga, lo importante es que por medio del discurso directo se presentan los hechos antes de que sucedan, se prefiere la dicción a la acción, así se le otorga mayor importancia al ingenio de la doncella con el que resuelve las pruebas que a la transformación con las que se superan. La condición maravillosa de la hija importa en el nivel de análisis intriga/fábula, así

¹⁵⁹ Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, tipo 313C, pág. 89. (Publicado originalmente en Luis Cortés Vázquez, *Cuentos populares salmantinos*, 2 vols., Salamanca, Librería Cervantes, 1979, núm 115).

¹⁶⁰ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 313C, pág. 92.

como la inteligencia para vencer al padre; además, la inteligencia y la pericia inciden en la interpretación simbólica del cuento, la lucha entre ingenio y fuerza donde vence el primero.

En el texto *La flor del cantueso*, procedente de Extremadura, el regalo del ayudante no tiene que ver con la prueba que debe ser superada sino que se presentan sólo como parte de la introducción del relato. En este caso, la transformación, además de funcionar narrativamente como inicio del cuento, sirve para mostrar el carácter maravilloso de los personajes y, por ende, del cuento que escucharemos. Una niña pide a su padre de regalo semillas de Cantueso. La niña sembró las semillas y de ella surgió una flor de cantueso muy hermosa:

A las doce de la noche cogía su maceta y la ponía en la ventana diciendo:

—Hijo del rey, ven ya,
que la flor del cantueso
florida y hermosa está.

Acabado de decir esto, llegaba un pájaro tan hermoso, se revolcaba en la maceta y se volvía un mozo que ¡hasta ahí!: ¡vaya un mozo! Entraba en la habitación y sentándose al lado de ella, se llevaba hablando toda la noche y al irse, dejaba siempre caer un bolso de dinero.¹⁶¹

Hay otros cuentos en donde la presencia de un personaje ayudante es lo que propicia la transformación por medio de la cual el héroe superará la prueba que se pone. En éstas el héroe carece de poderes mágicos, pero éstos serán donados por el ayudante. En el siguiente cuento, se narra la historia de un pescador que captura a una sirena, ella le dice que debe llevarle al primer hombre que vea, que es su hijo. El joven se dirige al bosque y se encuentra un lobo, un águila y una hormiga que le otorgan sendos regalos:

El lobo le dio un pedacito de oreja que tenía la virtud que, en sacándola y diciendo: “¡ay de mí, el lobo!”, se convertía en lobo. El águila le dio una pluma para que dijese: “¡ay de mí, el águila” y se convirtiese en águila; y la hormiga una patita para que dijera: “¡Ay de mí, hormiga!” y se volviese hormiga.

Ya con estos regalos, se volvió a su casa y le dijo al padre que podía entregarlo a la sirena. Aquél lo llevó y al entregárselo tocó la pluma y después de decir las palabras “¡Ay de mí, águila!”, se volvió águila y se marchó del primer vuelo al palacio.¹⁶²

¹⁶¹ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 432, pág. 295. (Publicado originalmente en S. Hernández de Soto, *Cuentos populares de Extremadura*, Madrid, Fernando Fe, 1886, pág. 209-216).

Relacionado con este ejemplo, encontramos textos en los que se presentan, al igual que en la tradición europea, las transformaciones no del héroe sino del ayudante; éstas pueden funcionar bien como caracterizadoras de dicho personaje como ser mágico, bien ser la ayuda que le proporcionan al héroe. En nuestra selección no hallamos versiones de los cuentos transcritos en el apartado anterior para ejemplificar la transformación del ayudante. En el primero de nuestros ejemplos, transcrito a continuación, la transformación funciona sobre todo para caracterizar a los personajes ayudantes. En el siguiente cuento, un joven cambia su ganado por cinco perros. La madre, encolerizada, manda a un negro a asesinarlo, aunque los perros matan primero a éste. El joven se casa con una princesa. La madre, celosa, le pone el corazón del negro debajo de la almohada para que muera. Los perros se dirigen a desenterrar a su amo:

Entonces escarbaron, llegaron hasta la caja, que quisieron abrir, y oliendo la carne que estaba bajo la almohada del muerto, sacaron el corazón del negro; pero como estaba podrido, lo tiraron. En esto empezó su amo a volver en sí, y él preguntó, que qué le pasaba. Los perros le dijeron que no tuviese cuidado, que ellos estaban allí. Entonces los cinco perros se volvieron cinco hombres y lo sacaron de la caja, que él no pudo dejar por sí por lo debilitado que estaba, y lo llevaron al palacio. al ponerlo en la puerta, los cinco hombres le dijeron que ya lo dejaban, puesto que estaba en salvo, y que ellos se marchaban al cielo. Entonces en una nube de humo se les vio ascender y desaparecer.¹⁶³

El siguiente ejemplo presenta una situación anómala dentro de los cuentos analizados. Existe la transformación (o la creencia en ésta); sin embargo, se explica desde el punto de vista del milagro. El cuento procede de la tradición hispánica del sur de Estados Unidos en la que los motivos de los cuentos maravillosos son usados como parte de leyendas que se fincan en el mundo real. Así, las explicaciones de las situaciones maravillosas se relacionarán directamente

¹⁶² J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 316, pág. 116. (Publicado originalmente en Cipriana Álvarez Durán, *Biblioteca de las Tradiciones Españolas*, I, Sevilla, Francisco Álvarez y C.^a, 1883, págs. 183-186).

¹⁶³ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 315, pág.113. (Publicado originalmente en *El Folklore Andaluz*, págs. 357-361).

con las creencias mágico-religiosas de la sociedad; por esto, se perderá la característica “pura” de la maravilla para transformarse en “fantástico maravilloso” o maravilloso sagrado.¹⁶⁴

A man lost his best horse and could not find him. He went to the church and prayed to San Antonio to help him and guide him to where the horse was. Then he went to look for his horse. He was going through the woods and then he saw a coyote. He threw rocks at the coyote and he didn't move. Then he grabbed a stick to hit the coyote. The coyote started to run. The man ran after the coyote. Finally the coyote came to a stop and then disappeared. The man soon found his horse near there. He thought that San Antonio in the form of a coyote had guided him to his horse.¹⁶⁵

En el siguiente ejemplo, la metamorfosis sirve para develar la identidad real de éste. Con la forma *transformación*, la función principal de ésta en el relato es concluir la trama; la repetición del motivo en la hermana del personaje sirve para reforzar la idea general de la transformación, en donde ésta sucede cuando se supera la prueba que acompañó al encantamiento original. El padre le pone tres pruebas a sus hijos para saber a quién le dejará el trono. Uno de los hijos, es ayudado por una rana a la que ha tomado por esposa y por la hermana de ella, una serpiente de mar. Al final, después de pasadas las pruebas, cuando van en un carro, ella deja caer su pañuelo:

Su novio detuvo los caballos y se bajó a recogerlo [el pañuelo de la rana]; pero cuando lo fue a entregar a la rana, vio, lleno de asombro, que dentro del coche había una joven hermosísima.

—No te asustes —le dijo—; yo, al nacer, me convertí en rana por causa de una maldición de mi madre, y no podía salir de aquel estado mientras no encontrara un hombre que quisiera casarse conmigo, y tú me has vuelto a mi ser. Quiero que me bauticen y que me pongan el nombre de María. Ahora mi hermana se vuelve al mar.

[El príncipe y María se casan y uno de los príncipes invitados decide casarse con la hermana culebrilla.]

—Que salgas del mar para siempre; este príncipe quiere casarse contigo.

Salió la culebrina y preguntó al príncipe:

—¿Me quieres de verdad?

—¡Sí!

—Mira que no soy más que una culebrina.

—No importa: yo te quiero tal como eres.

—¡Gracias! Tú me sacas del estado en que me colocó una maldición de mi madre.

¹⁶⁴ Véase Todorov, *op. cit.*, págs. 77-80.

¹⁶⁵ Recogido en Madera, publicado en *Hispanic Legends from New Mexico. Narratives from the R.D. Jameson Collection*, edición, intr. y notas de Stanley Robe, Berkeley-Los Angeles, University of California, 1980, págs. 516-517.

En esto, la culebrina se convirtió en una joven tan hermosa como su hermana y se casó con el príncipe.¹⁶⁶

Además del anterior, existe otro tipo de transformación por encantamiento que se halla en los cuentos tradicionales. Ambas son provocadas por seres mágicos para perjudicar al héroe. En este caso se realiza por medio de artefactos y, generalmente, con la finalidad de tomar el lugar del personaje; el héroe dependerá, para volver a su forma original, de que le sean extraídos los artefactos mágicos que provocan el cambio de estado. Al igual que en el cuento de Dab'á, una mujer, celosa de la fortuna de la doncella, decide encantarla:

Hasta que bajó y le limpió la cabecina, y el favor que le hizo: [...] le clavó una horquilla en la cabeza; le clavó una horquilla en la cabeza y se volvió paloma. Y quedó la bruja aquella, ¡una señora vieja!, quedó allí, haciendo de mujer del hijo del rey.

[La paloma se acerca la jardinero y le pregunta por el hijo del rey. El jardinero le cuenta la historia al príncipe que decide capturar a la paloma. Acaricia a la paloma en el cuello.]

Hasta las tres veces. al tocarla así, pues como ella tiritaba y se quedaba yayeando, pues le sacó la horquilla que le metiera la otra. Y se volvió otra vez aquella señora guapa: ¡la mujer de él, aquella guapa! El rey se desmayaba de contento al ver la mujer que tenía y que estaba haciendo vida con una bruja.¹⁶⁷

Para continuar la descripción de las metamorfosis en los cuentos tradicionales panhispánicos mencionaremos los relatos en los que la transformación se debe a un castigo sobre uno de los personajes, rara vez el principal; dichos castigos, como se vio antes, responden siempre a la ruptura de alguna ley o el fracaso en cierta prueba mágica.¹⁶⁸ Esto se muestra en el fragmento próximo, versión asturiana del cuento *El zarevich cabrito*, transcrito antes:

¹⁶⁶ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 402, págs. 215-216. (Publicado originalmente en A. de Llano, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1925, núm. 8).

¹⁶⁷ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 408, págs. 227-232. (Publicado originalmente en J. Camarena, *Cuentos tradicionales de León*, 2 vols., Madrid, Diputación Provincial de León-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1991, núm. 92).

¹⁶⁸ En una leyenda del sur de Estados Unidos se cuenta la historia de una mujer que, por bruja es castigada por Dios: "In 1840 a child was born to a certain M.C. She was highly suspected of witchcraft and it was proven when she had her baby. At first the baby was as normal as any baby can be, then it started to lose its shape. Soon the baby took the form of a donkey. That is why the people knew she was a witch and had been punished by God."; contado por T.M. de Los Lunas, publicado en *Hispanic Legends from New Mexico...*, núm. 404, pág. 312. En este caso, como en el resto de leyendas estadounidenses presentadas, se recurre a la explicación sagrada de lo maravilloso.

Llegaron junto a una fuente y al bajarse Gilberto a beber, oyeron una voz que dijo:

—Si de esta agua bebieras
lobo hambriento te hicieras

Al oír esto, Celia cogió a su hermano y no lo dejó beber. Siguieron andando y Gilberto volvió a decir:

—Celia, ¡yo me muero de sed!

—¡Calla, Gilberto, que ya beberemos!

Encontraron otra fuente, y cuando Gilberto iba a beber, dijo una voz:

—Si de esta agua bebieras,
ligero corzo te hicieras.

Cuando Celia quiso impedir que su hermano bebiera, ya había bebido y en el acto se convirtió en un corzo. Celia se puso muy triste. Y de su cinturón hizo un collar y se lo puso al corzo; después cortó un villorto, lo ató al collar, y siguió andando con el corzo detrás de sí.¹⁶⁹

Será sencillo encontrar, prácticamente en toda Hispanoamérica, cuentos con metamorfosis de los personajes en donde la forma de ésta se halla relacionada con el mundo mágico indígena, en particular, la creencia en nahuales y brujas, pues ambos poseen la capacidad de transformarse a voluntad en animales con los que estén ligados espiritualmente (en las tradiciones indígenas se cree que cada persona tienen un nahual que se encarga de protegerla y aconsejarla, los chamanes poseen la capacidad, además, de poder explotar dicha relación a otros niveles).

En los cuentos americanos en los que aparece un metamorfosis de este tipo la función narrativa de la transformación suele ser clara, ya que en estos casos la transformación resulta tan llamativa, para quien escucha cuanto para quien narra, que ésta ocupa el centro de la narración. El informante cuenta cómo llegaron al rancho La Flor algunos arribeños —especie de brujos— para pedir trabajo. Uno de los muchachos arribeños reta al hijo del patrón a que le salga, al ponerse el sol, en un callejón del otro lado del muro. Éste se niega reiteradamente hasta que su padre lo convence de que él lo protegerá del niño arribeño. El hijo del patrón se dirige al callejón:

al poquito rato sale un cócono muy grande haciendo rueca. Y luego le empezó a halar al muchacho y a quererlo picar. Y el muchacho ya no se lo podía quitar. Y más alazos y más piquetes y el muchacho grite y grite. Ya no se lo podía quitar. Ya le sacaba casi los ojos.

¹⁶⁹ J. Camarena Laucirica y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 450, págs. 314-315. (Publicado originalmente en A. de Llano, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925, núm. 30).

Entonces el papá del muchacho que oye los gritos de su hijo, echa un brinco al potrero, llega con el muchacho y agarra el machete y le da un machetazo al cócono en el puro lomo [...]

Era el muchacho aquél, que se volvió brujo, que le decía todos los días al muchacho del dueño, del rico. Se volvió cócono y era brujo [...] ¹⁷⁰

Será difícil hallar relatos en los que la transformación por nahualismo aparezca como parte del relato (caracterización del personaje mágico, desenlace narrativo, etc.), el objetivo de la gran mayoría de las narraciones de este tipo es dar a conocer al escucha las posibilidades mágicas de ciertos miembros de la sociedad en la que habita; en este sentido, los cuentos de nahuales se alejan del modelo de *cuento de hadas* y se asemeja más a los *Märchen* que, aunque cuentan con el elemento maravilloso, relatan hechos que suceden dentro de la cotidianidad de quien los cuenta;¹⁷¹ así en el siguiente ejemplo:

A man suspected his wife of being witch. One night while his wife slept, the man decide to stay awake to see what would happen that night. He pretended to be asleep as the woman got up and turned herself into an owl. She was gone for a few hours. When she returned, she [el búho] perched herself at the foot of the bed. Just as the husband got his gun to shoot at the owl, the owl said, "Please do not shoot!"

And the owl turned into a human form again and begged for forgiveness.¹⁷²

Para presentar la transformación, en algunos cuentos suele ésta acompañarse de otro motivo en el que se le provoca al animal una herida mortal, el reconocimiento del personaje como mágico o encantado sucede por medio del reconocimiento de dicha herida en la forma humana de éste, vivo o muerto, el motivo se encuentra también en las leyendas y cuentos europeos sobre hombres lobo:

This girl was very much in love with this boy. she wanted him to marry her but the boy did not like her. The girl tried and tried to make him like her but she didn't succeed. He only hate her more.

¹⁷⁰ Contado por María de Jesús Navarro de Aceves en Tepatitlán, Jalisco, el 7 de octubre de 1947; publicado en *Mexican Tales and Legends from Los Altos*, intr., clasif. y notas de Stanley L. Robe, Los Angeles, University of California, 1970, núm. 197, págs. 547-548. Robe indica que es el único testimonio de la región en donde se hace explícita la creencia en los nahuales.

¹⁷¹ Véase S. Thompson, *El cuento folklórico*, págs. 30-32.

¹⁷² Contado por R.C. en Ribera el 28 de enero de 1955, publicado en *Hispanic Legends from New Mexico*, núm. 407, págs. 313-314.

The girl went to her aunt's house to see what advice she would give her. Her aunt was said to be a witch. "Well", her aunt said, "I am going to transform you into a jackrabbit. That way you will be able to be with him all the time and also you will be able to hear everything he says about you".

The girl agreed to be transformed into a jack rabbit. The next day the boy went out to hunt. The jackrabbits came right up to the boy. The boy shot at her right away. The boy didn't see where the jackrabbit had gone but he saw blood on the spot where she had been and he followed its track and at last it led him right up to the girl's house. The boy heard a great murmuring and groaning and saw the girl sitting quite content in the form of a girl again. The boy asked her what had happened and she said "I was cutting wood and I've wounded myself in the leg."

The wound was pretty bad and the girl died soon after.¹⁷³

2.2.2. *El Romancero tradicional*

Los romances son la forma hispánica de la balada europea. Ésta a su vez es la poesía narrativa propia del continente, relacionada, en tanto narraciones de historias, con los cuentos tradicionales. Así, no es extraño que las metamorfosis, cuyas formas y funciones hemos visto, aparezcan de la misma manera en el Romancero panhispánico.

La primera forma que se presenta de metamorfosis corresponde a la transformación de algún personaje por castigo o maldición de otro. Con este motivo resalta el romance llamado *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* (IGRH:535), cuya función narrativa principal es la de servir de introducción del romance, además de explicar el origen del ser que habrá de enfrentar Lanzarote como prueba de amor hacia la dueña de Quiñones:

Tres hijuelos había el rey, tres hijuelos, que no más;
por enojo que hubo de ellos todos maldito los ha.
El uno se tornó ciervo, el otro se tornó can
el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar.
Andábase Lanzarote entre las damas holgando,
grandes voces dio la una: —Caballero, estad parado.
Si fuese la mi ventura, cumplido fuese mi hado
que yo casase con vos y vos conmigo de grado
y me diésedes en arras aquel ciervo del pie blanco.—

[Primavera 147, págs. 301-302]

¹⁷³ Contado por V.V. de Questa en 1955, publicado en *Hispanic Legends from New Mexico*, núm. 344, págs. 268-269.

Igualmente, hay versiones del romance de *La infantina* (IGRH:164) que, a diferencia del modelo, presentan a la infantina encantada con forma de ciervo. En estas versiones, el hombre debe desencantar a la infanta para que recupere su forma original.

Al passant d'un' arboleda qu' es [arboleda] molt linda
que las trucas son de oro las ramas de plata fina,
al mitx d' aquell' arboleda n' hi ha una font tan linda,
a n-el mitx d' aquella font [n' hi ha] un cérvol que hi bevia:
—Cassadó, 'l bon cassadó, m'írame y no me tiris;
no som cérvol, cassadó, no som cérvol, que som nina,
qu' el meu padre m' ha encantada sols per un any y un dia.
Lo any ya n' está pasado y lo dia ya corría.
Cassadó, 'l bon cassadó, casa 'm amb á tu volría.

[*ProyectoWeb* (Cataluña) 0164:13]

En algunas versiones del romance de *Santa Iria+Os soldados forçadores* (IGRH:173+170) funciona como conclusión del romance la transformación del forzador/raptor como castigo por sus hechos. En este romance, aparece otra de las formas de la metamorfosis, la *reencarnación* como recompensa, esta sucede cuando la mujer santa, al sufrir martirio o violación, reencarna como ermita en la que los hombres pueden curarse.

perdóname tú Elenita que fue el amor primero
no te perdonaré yo ni tampoco el rey del cielo
si quieres que te perdone ponte ahí de candelero
el espíritu quedó allí cuerpo y alma para el infierno

[*CPGalego* 18a, pág. 183.]

En otra versión del mismo romance, de la región de Trás-os-Montes, la transformación servirá, además de castigar al infractor, para advertir a quienes se comporten de la misma manera:

Por aqueles campos abaixo d'amores la pretendía;
ela, como mais vergonhosa, disse-le que não quería.
pegou na espada e tirou-le a vida.
Dallí salió una ermitica muy blanca y muy dibujada,
de los huesos las paredes, de sus cabellos
[...]
Perdóname Santa Helena, qu'yo fuí tu amor primero.
—si quieres que yo te perdone, punteiro de candillero.
Una palabra no era dicha y el candillero está ardiendo.
pues el espíritu quede aquí, cuerpo y alma en los infiernos;

esto es p'ra qu'escarmente más de cuatro qu'ha en el pueblo.

[*Trás-os-Montes* 827, t. I, págs. 614-615.]

Asimismo, hay versiones que evitan la transformación del violador y prefieren presentar solamente la reencarnación de la santa como recompensa por su martirio. En estos casos, la función narrativa de la metamorfosis es la misma que en los otros romances, pues sirve para concluir el relato. Se mantiene, pues, la función narrativa pero cambia la forma y la función en el nivel fabulístico de las metamorfosis.

Con la forma *reencarnación* existen otros dos tipos de funciones en el nivel fabulístico, una de ellas es la que se sirve de la reencarnación para denunciar un asesinato. Este motivo es utilizado en la versión que transcribimos para concluir el romance en el que se cuenta cómo un rey pone una prueba a sus hijos para saber quién será el próximo rey; los hermanos deben hallar la flor de Liolá. Los hermanos asesinan al hermano menor para conseguir la flor y lo entierran bajo una caña:

—Sou eu que vou ser o rei. —Que nova tu me vens dar!—
dizia o irmão mais velho. —Eu tenho que te matar.—
Então matou o irmão, num beiral o foi enterrar,
entre raízes de canas, para depois espigar.
O pastor um dia foi para as vacas ir tratar;
cortou um nó de cana p'a começar a tocar.
Então cantava esta música: —Canta, canta, meu pastor,
[.....] não te canses de tocar,
que meus irmãos me enterraram por a flor do Liolá.—

[*RPortuguês* Z14, pág. 394]

Otra de las funciones en el nivel de la fábula que pueden cumplir las metamorfosis y que es, de hecho, la que se asemeja más a muchas de las versiones de *Conde Olinos*, es la que hallamos en la versión canaria del romance *La princesa peregrina* (IGRH:720):

La niña cayó difunta en los brazos de don Juan.
Don Juan le hizo un entierro como de hermana carnal;
y sin salir de la iglesia ya doblaban por don Juan.
A ella la entierran en la pila y a él delante del altar;

de ella salió una paloma, de él un rico gavián;
la reina como envidiosa pronto los mandó retirar
y allí formaron un vuelo pa la gloria celestial.

[*RCanario* 24, pág76]¹⁷⁴

En esta versión la función de la metamorfosis es la de prolongar el amor de los jóvenes interrumpido por la crueldad de la madre. La función narrativa de la metamorfosis será aquí, la de concluir el texto al igual que, como se verá en el capítulo siguiente, en muchas de las versiones de *Conde Olinos*.

¹⁷⁴ Dice Traperero en la nota a este romance: “Se ha recogido en la isla de El Hierro, donde es bastante popular, pero en el resto de las islas es totalmente desconocido. Fuera de Canarias es popular entre los judíos de Marruecos y Oriente y en Portugal y sus islas Atlánticas de Madeira y Azores. Pero en el resto de España es también desconocido, excepto en Galicia, de donde se conocen pocas versiones.”, *Romancero tradicional canario*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989, pág. 77.

CAPÍTULO 3

LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS EN EL ROMANCE *CONDE OLINOS*

*De los álamos vengo, madre
de ver cómo los menea el aire.*

Canción popular.

Conde Olinos es uno de los romances más extendidos dentro de la tradición baladística panhispánica; es posible documentar su existencia en todos los lugares en donde el Romancero se encuentre: prácticamente en toda la península Ibérica, en las comunidades sefardíes de Marruecos y Europa oriental que permanecen en esa zona y en las que emigraron durante el siglo XX a los Estados Unidos y Canadá, en las comunidades hispanas del sur de Estados Unidos y, por supuesto, en la América hispanohablante. La gran profusión del romance se debe, entre otras razones, a la tendencia del Romancero moderno a preferir los motivos y romances de corte maravilloso y novelesco por encima de las narraciones históricas (como se vio en el primer capítulo) y a que los motivos principales que integran el romance de *Conde Olinos* –amor joven, canto mágico, oposición de la madre al amor joven, metamorfosis de los amantes, etc.– son compatibles con otros romances de tema amoroso y novelesco; de hecho, no es extraño hallar contaminaciones de *Conde Olinos* con romances como *La princesa peregrina*, *Gerineldo*, *Valdovinos sorprendido en la caza*, etc; así, la dispersión de los motivos del romance está asegurada.

Para poder realizar un análisis certero de las funciones y formas de las metamorfosis de los amantes es necesario situar las versiones en su diacronía y sincronía, así como en el contexto de la literatura tradicional al que pertenecen. En el capítulo anterior mostramos una *radiografía* de

las metamorfosis maravillosas en la literatura de tradición oral. En el presente capítulo, realizaremos el análisis diatópico de las metamorfosis como motivo estructurante en el romance.

Nuestro corpus está conformado en su totalidad por versiones modernas (recogidas entre finales del siglo XIX y finales del XX) cuya diacronía, de acuerdo con la lentitud de los procesos tradicionales de evolución, resulta cuando menos insignificante. Hemos reunido 284 versiones del romance (incluyendo versiones completas y fragmentos de incluso un par de versos) que abarcan prácticamente todas las zonas de presencia del Romancero tradicional. La gran mayoría de las versiones provienen de España y Portugal (por motivos que no necesariamente tienen que ver con la distribución real, sino con la investigación científica y la recolección que ha sido mayor en estos países), le siguen las versiones americanas (predominantemente de Colombia, gracias al trabajo de G. Beutler)¹⁷⁵ y, finalmente, las versiones de la diáspora sefardí en la zona balcánica y su posterior dispersión por Estados Unidos y Canadá.

Existen diversas teorías sobre el origen de la balada ya que para la mayoría de los estudiosos los motivos que la conforman no son de procedencia hispánica. Aunque para los fines de nuestro estudio resulta cuando menos estéril la discusión sobre los orígenes de la balada, pues esto no afecta su devenir como romance, resumimos las posiciones generales de dicha discusión, partiendo del artículo que sobre el caso escribió William Entwistle a mediados del siglo pasado.

176

El autor inglés menciona la teoría de Silvanus Griswold Morley sobre el origen celta de la balada; aunque parece no estar en desacuerdo total con ésta, la acota al definir la teoría del origen celta como “el refugio seguro de todo erudito que no sabe cómo clasificar un tema”.¹⁷⁷ Asimismo

¹⁷⁵ Véase Gisele Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

¹⁷⁶ William J. Entwistle, “Conde Olinos”, *Revista de Filología Española*, 35, 1951, págs. 237-248.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 237.

esboza, sin mucha fortuna, la posibilidad de que el romance descienda de la balada neerlandesa *Hallewijn*, aunque ésta parece ser más el origen de *Rico Franco*.

Por otro lado, menciona la balada griega de la *Mala madre* –publicada en la *Carmina popularia graecae recentoris* de 1868–, cuyo desarrollo es más cercano a algunas de las versiones presentes en nuestro corpus, además de mencionar un par de baladas bizantinas que habrían legado su influencia hacia el territorio español; al respecto dice Entwistle:

El romancero internacional contiene más de un tema común en distintas regiones del Norte y Oeste de Europa, pero con detalles tan disconformes que apenas podemos suponer un movimiento del Norte al Oeste o del Oeste al Norte. En tales casos, no debemos dar la gloria a los celtas, tan útiles a los críticos como desconocidos y por eso capaces de todo, sino que hemos de parar mientes en el gran foco de la civilización del Sureste y los caminos por tierra y mar que ligaban Constantinopla a los demás países europeos.¹⁷⁸

El problema principal de la argumentación de Entwistle es que, además de la universalidad de los motivos del *Conde Olinos*, basa su argumentación en versiones asturianas contaminadas con el romance de *Valdovinos sorprendido en la caza*, de ahí su extrañeza ante la inclusión de motivos con poca verosimilitud o nula unión textual. En un artículo posterior,¹⁷⁹ Entwistle traza las líneas de continuidad entre *Conde Olinos* y la balada francesa de *La Pernelle* –o *Las transformaciones*– que, para la mayoría de los estudiosos, parece ser el origen de nuestra balada.

Para el análisis del corpus hemos clasificado los romances de acuerdo con la función narrativa que tienen las metamorfosis maravillosas en él. Posteriormente se analiza la función en el nivel de la fábula que éstas poseen. La primera clasificación de nuestro corpus corresponde, en líneas generales, a la zona textual en que se encuentran las metamorfosis maravillosas, fuera de las funciones narrativas particulares que tengan en cada una de ellas. La mayoría de los romances-objeto presentan las metamorfosis maravillosas como una secuencia intermedia de la

¹⁷⁸ *Ibidem*, pág. 248.

¹⁷⁹ W. J. Entwistle, “Second Thoughts Concerning *El Conde Olinos*”, *Romance Philology*, 7, 1953-1954, págs. 10-18.

trama (el 42%), le siguen las metamorfosis como secuencia final del romance (23%). El resto de las versiones se dividen en dos grandes grupos, la presencia de las metamorfosis en versiones contaminadas con otros romances (11%), independientemente de la zona textual donde se encuentren éstas, y las versiones del romance de *Conde Olinos* que no presentan metamorfosis, ya sea porque son versiones evidentemente trucas, ya porque el romance se ha concluido sin ellas, estos casos representan el 27% del corpus.

De manera muy general, el romance de *Conde Olinos* puede resumirse en las siguientes escenas: el Conde desciende a un río/mar y comienza a cantar, el canto atrae a la reina/madre (padre, en las versiones portuguesas) quien llama a su hija para que escuche el canto de lo que cree es una sirena; la hija niega que sea la sirena, advirtiendo que se trata de su amante que viene en su búsqueda; el oponente, previa amenaza, asesina a los amantes (o sólo a él, provocando que ella muera de amor); suceden una o varias reencarnaciones/transformaciones que son, en algunos casos, de nuevo asesinadas por el oponente, en otros sólo ocurre una transformación. Al ser la zona de las metamorfosis una de las más complejas, dada su vitalidad, es imposible generalizar en una versión del romance lo que sucede con ellas.

Las metamorfosis son una de las zonas más activas de nuestro romance, es en ellas donde se presenta el mayor número de diferencias entre versiones. Estas variantes evidentemente responden a la apertura característica del Romancero, sin embargo, en *Conde Olinos* la mutabilidad del motivo llega al grado de que coexisten numerosas variantes en el nivel de la fábula, lo que provoca, a su vez, un incremento considerable de posibles variantes en el nivel de la intriga.

La inestabilidad de las metamorfosis en el romance de *Conde Olinos* puede explicarse a partir de la existencia de varios núcleos de interés.¹⁸⁰ De acuerdo con Díaz Roig, las versiones con y sin metamorfosis pueden explicarse a partir de dos núcleos de interés que subyacen en el texto “original”; por un lado, el “amor más poderoso que la muerte” (título con el que Menéndez Pidal antecede al romance en su antología de versiones facticias *Flor nueva de romances viejos*),¹⁸¹ en los textos con metamorfosis; por otro lado, el amor prohibido, posteriormente trágico, de los jóvenes en los textos sin metamorfosis. Sin embargo, dada la gran cantidad de variantes fabulísticas que hemos hallado en las versiones de nuestro romance, creo que podríamos hablar en realidad de un romance con más de dos núcleos de atención cuya evolución responde a lo enunciado por la estudiosa mexicana: “Podemos pues, decir que, puesto que existe [la] tendencia al acortamiento de los textos, ésta puede ejercerse con más facilidad en aquellos romances que poseen un segundo foco de interés colocado como, en este caso, en el centro del texto e independiente del episodio siguiente.”¹⁸²

Así, Díaz Roig afirma que la ausencia de las metamorfosis responde a factores de varia índole, entre los que destacan “la falta de arraigo tradicional [de las metamorfosis maravillosas] y el rechazo a lo maravilloso”.¹⁸³ Al analizar las versiones de nuestro corpus en las que la metamorfosis de los amantes se halla como secuencia final, nos damos cuenta de que efectivamente en todas las versiones existe, como segundo foco de interés, el fin trágico de los

¹⁸⁰ En sendos artículos Díaz Roig explica las transformaciones del romance de *Delgadina* y de *Conde Olinos* a partir de la existencia, desde el origen del romance, de dos núcleos de interés que marcan los derroteros de unas y otras versiones. Véase para el primero M. Díaz Roig, “Los romances con dos núcleos de interés”, *De balada y lírica. 3er Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. I, págs. 233-246 [este artículo aunque publicado en 1994, fue leído en el *CIR* de 1982, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid, por lo que corresponde a la primera parte del estudio sobre núcleos de interés]; para el segundo, del que nos ocuparemos adelante, “Los núcleos de interés secundario y su papel en la transformación de los romances”, *Estudios y notas sobre el Romancero*, págs. 117-130.

¹⁸¹ Madrid: Espasa-Calpe, 1939, pág. 142.

¹⁸² “Los núcleos de interés secundario”, pág. 119.

¹⁸³ *Ibidem.*, pág. 121.

amantes a causa de la oposición materna (o paterna en las versiones portuguesas). Respecto a las versiones más largas en las que las metamorfosis funcionan como secuencia intermedia en el romance, Díaz Roig afirma que la presencia de la venganza es probablemente una adición posterior en pro de lo que denomina como “justicia poética”.¹⁸⁴

Sin embargo, al estudiar dichas versiones, es posible hallar en la venganza de los amantes un tercer foco de interés que pudo estar presente desde la concepción del poema. La gran mayoría de las versiones que incluyen la venganza de los amantes (o alguna derivación) proceden del noroeste de la península Ibérica, Trás-os-Montes, la comarca astur-leonesa y la comarca castellano-cántabra, regiones que en la diacronía del Romancero son tenidas como las más arcaizantes, en las que se conservan los modelos primitivos. La existencia de versiones “intermedias” en las que se puede observar la difuminación de la venganza de los amantes parece apuntar hacia la coexistencia original de tres focos de interés en el romance; no obstante, la verificación de dichos cambios en la diacronía del romance es imposible.

En un artículo clásico, Edith Rogers, sin realizar un estudio exhaustivo, concuerda con algunas de nuestras hipótesis sobre las versiones con metamorfosis como conclusión y las versiones sin metamorfosis:

A hypothesis that *Conde Olinos* lost its ending through the intervention of a renaissance poet would appear more plausible the assumption of Entwistle that the ballad was ‘abbreviated by singers who forgot the last transformation or who could attach no meaning to the series’ The syncopated shrine versions show that the final justice has been considerably more meaningful than the transformation of dead people into flora and fauna: the miraculous healing powers and the rebuke of the queen have proved to be the hardest portion of the shrine version, while any or all of the intermediate steps have been dispensable.¹⁸⁵

¹⁸⁴ *Ibidem*. pág. 119. En otro artículo del mismo libro, explica la presencia de esta justicia poética porque para Díaz Roig el “romancero tiende a no admitir [finales en los que el malvado triunfa] porque si, bien la injusticia es un elemento de gran importancia novelesca, el triunfo del mal desagrada”; “La religión en los romances no religiosos”, *Estudios y notas sobre el Romancero*, pág. 111.

¹⁸⁵ Edith R. Rogers, “Metempsychosis or miracle: Transformation in *Conde Olinos*”, *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington, University of Kentucky, 1980, pág. 147. Este artículo fue publicado originalmente en el volumen 50 (1973) del *Bulletin of Hispanic Studies*, págs. 325-339. E. Rogers se refiere a la hipótesis de Entwistle expresada en su artículo “Second Thoughts concerning *El Conde Olinos*”.

El principal punto de unión entre la hipótesis de Rogers, que achaca los cambios a la estructura del romance a un escritor renacentista, y la nuestras, esbozada con base en la teoría de Díaz Roig y elaborada a lo largo del presente capítulo, es que para ambos los cambios en la estructura del romance obedecen a cambios conscientes y voluntarios introducidos por los transmisores. Evitamos así la idea de que la evolución de los romances se debe más al olvido de los finales que a la intervención sobre los motivos que no son significativos para la comunidad en la que vive el romancero.

Como se mencionó, las versiones del romance que concluyen sin la transformación corresponden a poco más de la cuarta parte del corpus. Si se compara esta cifra con los porcentajes que ocupan cada uno de los modelos resulta mayoritario. Sin embargo, ¿qué tanto se pueden considerar dichas versiones como parte de un modelo de romance? La pregunta no resulta inútil en tanto que muchas de las versiones que “automáticamente” se clasifican bajo el rubro “sin transformación” presentan esa característica porque son romances truncos, versiones incompletas que los transmisores dan ante la insistencia de los recolectores que, en un afán compulsivo, recogen, publican y analizan textos que no forman parte del verdadero acervo romancístico, textos sin valor estético ni siquiera antropológico.

Dejando de lado las “realizaciones” del romance que evidentemente corresponden a fallos de la memoria, a desconocimiento del poema en su conjunto, es verificable la existencia de un buen número de textos que concluyen sin la metamorfosis y que ante el funcionamiento independiente de los motivos,¹⁸⁶ permiten la realización plena de la fábula. Como se verá, de acuerdo con las hipótesis planteadas a lo largo del presente capítulo, se entenderá que las

¹⁸⁶ Recordemos que “[...] la independiente propagación de los motivos y variaciones no es un resultado aparente de las limitaciones propias de un ‘método geográfico’, sino que es nota esencial en el mecanismo de la transmisión tradicional, es la clave de cómo vive un romance.”, D. Catalán, “El motivo y la variación expresiva en la transmisión tradicional del romancero”, pág. 15.

versiones sin metamorfosis existen porque los transmisores han puesto especial énfasis en el primer foco de interés del romance prototípico, el final trágico del amor joven. Los motivos que se presentan a lo largo de las versiones funcionarán como apoyos del tema del romance, el asesinato, la oposición entre madre e hija, la suplantación erótica de la madre, etc.

Madrugaba conde Niños a las orillas del mar
a dar agua a sus caballos a las orillas del mar.
—Bebe, mi caballo, bebe, Dios te libre de un mal mal,
de las corrientes del agua y del agua de la mar.
Y luego lo oyó la reina desde la sala que está:
—Despertaros, las mis hijas, si os queréis despertar;
está cantando la sirena a las orillas del mar.—
Despertó la más pequeña, la que no había ‘despertar.
—Y el que canta no es la sirena ni tampoco su cantar;
el que canta es conde Niños, que por mis amores va.
—Si por tus amores va, yo le mandaré matar.
—Si le matan a él, madre, a mí no me han de dejar.—
A él lo llevan pa la iglesia y a ella la van a enterrar.

[*Rcastellano-leonés* 17:16, págs. 76-77]

Empero, lo anterior no significa que las realizaciones sin metamorfosis tengan como única posibilidad el desarrollo mencionado. Hay también versiones que desarrollan otros motivos y otros focos de interés, los mismos que se encuentran en los modelos con metamorfosis. Con esto, se demuestra que la independencia de los motivos romancísticos es a tal grado lograda que incluso los motivos pueden separarse de aquellos que presuntamente les han dado origen. Es posible imaginar la convivencia de versiones semejantes en la misma región folclórica, cuya diferencia estriba en la presencia/ausencia de las metamorfosis como motivo generador de la conclusión; asimismo, podemos pensar que una versión con metamorfosis, en una región más innovadora que aquella en donde surgió, puede simplificarse parcialmente al entrar en contacto con textos que eviten ciertos motivos. Por ejemplo, en la siguiente versión zamorana el tema es la satisfacción de los amantes (por medio de la negación de la cura) sin que sea necesario anteceder

a este hecho una reencarnación. El recurso que utilizará la versión será presentar elementos maravillosos ajenos a los personajes:

N'el altar hay una fuente y en la fuente un manantial
donde los cojos y ciegos allí se van a curare.
La reina, como era ciega, allí se fue a carare,
cuando la reina ha llegado la fuente para de echare.
—Echa agua, fuentecita, para mis ojos curare.
—No echo agua, fuentecita, para tus ojos curare,
cuando éramos pequeñitos nos mandaste degollar,
y ahora que somos santos no te queremos curar.—

[*ProyectoWeb (Zamora) 0049: 201*]¹⁸⁷

3.1. LAS METAMORFOSIS MARAVILLOSAS COMO SECUENCIA INTERMEDIA

Para el estudio de las metamorfosis en las versiones de nuestro romance en las que éstas aparecen a la mitad de la fábula, es decir, cuando la secuencia funciona como gozne (o puente) entre los dos temas principales dentro del romance (el amor trágico y la venganza de los amantes), las hemos clasificado de acuerdo con la función que cumplen con respecto al final, aunque dicha clasificación corresponda también a la conclusión de la fábula del romance. Podría suponerse que si las metamorfosis están en relación estrecha con el final del romance (ya sea que se presente o no la venganza) éste no constituiría un centro de interés independiente del resto de la trama, sin embargo, existen versiones en las que, a pesar de que no hay una metamorfosis de los amantes, se lleva cabo la venganza (o castigo) contra la madre por parte de la divinidad

Hemos dividido los romances en dos grandes grupos, por un lado los que finalizan con una satisfacción (a cualquier nivel y con matices) contra el oponente, incluso las versiones en las que, después del reclamo por el asesinato, la hija decide perdonar a la madre; por otro lado, los romances en los que no se presenta ningún tipo de venganza o reclamo y que concluyen con el

¹⁸⁷ Como una variante entre las versiones con metamorfosis y las que carecen de ella, encontramos un texto en donde el motivo de la transformación se presenta en el texto, aunque trasladando el acto maravilloso a los objetos, en lugar de los personajes: “El altar se ha vuelto fuente/ y un hermoso manantial// donde van cojos y mancos/ para poderse curar.// La reina, que estaba ciega,/ allí se fue a curar// y en cuanto que llegó allí/ la fuente dejó de echare.” [*Proyecto Web (Zamora) 0049:199*].

amor constante o con la muerte de los amantes. De esta manera, reduciendo la clasificación del final a las variantes significativas, ordenamos todas las versiones en modelos (con número) que a su vez se dividen en subtipos regionales (marcados con letra). La clasificación de los modelos obedece al tipo de final que poseen las versiones, mientras que los subtipos, a otros elementos distintivos de versiones, tales como la cantidad de metamorfosis, la función de éstas, etc. En los casos en los que los subtipos regionales presentan versiones en distintas zonas folklóricas (León y Segovia, por ejemplo) hemos optado por denominarlo de acuerdo con las regiones en las que la presencia del subtipo es sobresaliente.

Versiones con satisfacción¹⁸⁸

- 1.1) Venganza
- 1.2) Negación
 - a) Asturias/León
 - b) Galicia
 - c) Cantabria
 - d) León
 - e) Segovia
 - f) Azores
- 1.3) Molestia
 - a) Tras-os-Montes/Beira Alta
 - b) Tras-os-Montes
- 1.4) Perdón parcial
 - a) León
 - b) Zamora/Salamanca
- 1.5) Perdón total

Versiones sin satisfacción

- 1.6) Amor constante
 - a) Tras-os-Montes
 - b) Algarve
- 1.7) Final trágico

¹⁸⁸ Llamamos a esta clasificación *satisfacción* porque se incluyen en ella resarcimientos (con matices) de los daños causados; dentro de esta clasificación diferenciamos entre venganza ('Satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos', *DRAE*, s.v.) y *molestia* ('Falta de comodidad o impedimento para los libres movimientos del cuerpo, originada de cosa que lo oprima o lastime en alguna parte', *DRAE*, s.v.) ya que hay versiones en las que los amantes, después de la metamorfosis, se encargan de molestar (en la comida, en el paso) al culpable de su muerte, este matiz, que no constituye propiamente una venganza, cumple sí con una satisfacción al menos mínima.

3.1.1. *Venganza*

Las versiones en las que los amantes le niegan a la madre la cura de su enfermedad son mayoritarias dentro del corpus y se encuentran en prácticamente todo el Noroeste de la península; sin embargo, nuestro análisis comenzará por la primera mención de la clasificación, las versiones en las que la satisfacción de la muerte y la separación de los amantes se logra con la venganza contra la madre.

Dadas las características de nuestro corpus, sólo contamos con cuatro versiones de este tipo así que no podemos generalizar que estas versiones hayan sido significativas en la variación del romancero, sin embargo, la presencia de ellas en cuatro regiones distintas de la Península aporta datos, al menos, de la extensión que pudo haber presentado. Asimismo, cada una de las versiones presenta características distintivas respecto a las otras por lo que no es posible establecer subtipos funcionales.

La venganza de los amantes constituye en sí la conclusión de la fábula de este modelo. Así, las variantes que se introducen, en el nivel de la intriga (en la relación significado/significante que se establece entre intriga/fábula) matizan la acción para provocar tensión dramática o resoluciones de acuerdo con la ética del transmisor. En las cuatro versiones hallamos dos matices distintos; uno en el que, ante la súplica de la madre de curarle un ojo malo, irónicamente se le deja ciega y otro en el que la venganza es la muerte.

El primer ejemplo es la versión proveniente de San Martín de Ondes; en ella los amantes, después de ser asesinados, reencarnan en plantas que son cortadas por la reina; de las plantas muertas reencarnan de nuevo con forma de lugares sagrados a los que llegará la reina para sanar:

En la sepultura d'ella nació un hermoso olivar,
y en la sepultura d'él un hermoso naranjal;
la reina que lo ha sabido los ha mandado cortar,
y d'ella se hizo una ermita y d'él un precioso altar,

donde los ciegos y tuertos allí se iban a curar.
La reina como era tuerta a aquella ermitita va.
—¡Oh, ermitita, si me curas dos millones te he de dar!
—Pues si estás tuerta de un ojo, de los dos te has de quedar,
que los amantes se queriénd y los mandaste matar,
los amantes se queriénd y no los quisiste casar.—

[*SAsturiana* 18:05, pág. 204]

En ésta versión las metamorfosis presentan la forma *reencarnación* y funcionan como motivos distintos, la primera se sirve de una fórmula conocida en todas las versiones, muerte → reencarnación → muerte, la segunda muerte que sirve como final e inicio de la metamorfosis no cumple su ciclo ya que después de la segunda reencarnación no hay otra, como sucede en la mayoría de las versiones, o al menos en los modelos principales; la segunda y última reencarnación sirve como fin de la secuencia de las metamorfosis y como puente con las secuencia de la venganza.

La versión siguiente, de Villarreal de la Canal, presenta sólo una metamorfosis, con forma *reencarnación* y después la venganza.

De él salió un precioso árbol y de ella un hermoso rosal,
donde las aves del cielo allí se van a posar.
La reina de un ojo malo al altar va a implorar:
—Si me curas de este ojo, te haré un precioso altar.
—Si antes eras ciega de un ojo, de los dos te quedarás;
dos amantes se querían no los dejaste casar.—

[*ProyectoWeb* (Huesca) 0049:109]

En este caso, la venganza no parece provenir de los amantes, sino de la divinidad; ellos no han reencarnado en algún lugar sagrado (como la ermita)¹⁸⁹ y quien castiga a la reina los menciona en tercera persona, es decir, no son ellos quienes llevan a cabo la venganza. Este caso estaría

¹⁸⁹ Aunque resulta pertinente la mención a “las aves del cielo” que “allí se van a posar”, pues el significado simbólico de las aves para muchas tradiciones y comunidades es el de el puente entre la divinidad y los hombres (véase J. Chevalier, *op. cit.*, s.v. *pájaro*), los amantes se encuentran relacionados simbólicamente con la divinidad.

relacionado más estrechamente con lo escrito por Díaz Roig sobre la justicia poética que, aquí, es aplicada por un poder sobrenatural.

La versión malagueña de Jubrique tiene también una sola transformación (igualmente en plantas), aunque esta vez presenta dos funciones distintas en el nivel de la fábula:

En la tumba del vizconde ha nacido un calvel
con un lebrero que dice "hasta muerto la querré".
En la tumba de la reina ha nacido un rosal
con un lebrero que dice "la ha matado mi mamá".
En medio de las dos tumbas una flor se ha florecido
con un lebrero que dice "se curan los ciegos y bizcos".
La reina, como era tuerta, allí se ha ido a curar.
—Hija mía, si me curas, yo te haré una catedral.
—Si tú eres tuerta de un ojo, de los dos te has de quedar,
que los amantes que se querían no los dejaste gozar.—

[*ProyectoWeb* (Málaga) 0049:67]

La primera función de la reencarnación es la de denunciar públicamente la causa (o mejor, la causante) de la muerte de la princesa; el clavel, por su parte, afirma el amor entre los jóvenes.¹⁹⁰

La segunda función de la metamorfosis es la de llevar a cabo la venganza de éstos, en esta versión no se requiere de la intervención de la divinidad, pues el poder curativo y milagroso que poseen las fuentes y las ermitas en otras versiones pasa a las flores en ésta.

La última versión con venganza corresponde, como se dijo, a otro "subtipo". En este texto, proveniente de Los Corrales de Buelna (Santander), la venganza se articula por medio de la muerte.

Entre medio de los dos ha nacido un manantial,
en que se lavan los dedos los condes y los demás.
La reina que se ha enterado a lavar sus dedos va.
Cuál sería su sorpresa la fuente ha empezado a hablar,
—Cuando yo era pequeñita tú me mandaste matar,
y ahora que ya soy fuente yo te voy a castigar;
tres días tienes de vida si te quieres confesar;
a otro le he dado la vida y a ti la voy a quitar.—

[*Cantabria* XIII:39, págs. 80-81]

¹⁹⁰ Recordemos la relación simbólica entre la rosa y el clavel, ambas flores son vistas como representantes del amor y de las relaciones eróticas. Véase Cirlot, *op. cit.*, s.v. *Rosa*.

Al igual que en las dos versiones anteriores, la metamorfosis sólo adquiere la forma *reencarnación* una vez. Esta metamorfosis es la que antecede a la secuencia final en la que lo milagroso será sobrepasado por lo maravilloso pues no se indica que la reina muestre alguna fascinación por el milagro, sí se sorprende, al contrario, ante el acto, maravilloso, de que la fuente le hable (“Cuál sería su sorpresa/ la fuente ha empezado a hablar”). A pesar de la agresividad de la venganza, ésta se ve atenuada por la oportunidad que le otorgan a la reina para que, antes de morir, se confiese y pueda acceder a la gloria.

La popularidad del modelo cuyo fin es la satisfacción los amantes como conclusión puede responder a la necesidad de justicia poética que tienen los transmisores de los textos. Al contrario de las versiones en las que no existe la satisfacción de los amantes, el foco de interés de estas versiones no es el amor constante (aunque se presente), sino el castigo que debe recibir la madre por la injusticia de haber impedido el amor joven.

3.1.2. *Negación*

La venganza por medio de la muerte que vimos en las versiones anteriores puede parecer chocante para algunas sensibilidades, quizá por esto sus poquísimas versiones. El modelo con mayor número de versiones y que se encuentra más extendido en la geografía del Romancero es el que acaba con la negación de los amantes (convertidos generalmente en lugares sagrados) a curar la enfermedad de la reina o a que se le entierre en sagrado (dentro de la ermita). Estas versiones, que suponemos las más antiguas, contienen las manifestaciones más populares de los tres focos de interés del romance; las mayores variantes en el nivel intriga/fábula se introducen en la zona de las metamorfosis, allí podemos encontrar versiones en las que se presentan las tres

metamorfosis prototípicas (árboles/flores, pájaros y lugares sagrados, ya sea ermitas o fuentes)¹⁹¹ con cualquiera de sus formas (reencarnación/transformación), la inestabilidad propia de esta zona hace que las funciones de las metamorfosis varíen entre una y otra, es decir, que las primeras transformaciones (o una de ellas) se refieran al *amor constante*, que sirvan para infligir castigos menores a la reina, antes del castigo mayor —la negación—, etcétera.

La primera versión del subtipo astur-leonés, proveniente de El Espín, es una de las más antiguas que posee nuestro corpus, contiene las tres metamorfosis, las tres forman una secuencia intermedia cuya función es conectar los motivos importantes para el modelo, la muerte de los amantes y el castigo contra la madre:

Uno fue enterrado en el coro y el otro al pie del altar,
de uno nació una oliva y del otro un olival.
La reina tenía envidia, también lo mandó cortar.
De uno nació una paloma y del otro un palomar,
la reina como envidiosa también lo mandó tirar.
Del uno nació una fuente y del otro un río caudal,
todos los que caían enfermos allí se iban a lavar.
Cayó la reina enferma y allí se fuera a lavar;
por mandado del rey del cielo la fuente comenzó a hablar:
—Cuando yo estaba en el mundo tú les mandaste matar,
cuando yo era oliva tú los mandaste cortar;
cuando yo era paloma tú les mandaste tirar
y ahora que yo soy fuente ¿a qué te vienes a lavar?
Para todos ha de haber agua y para ti ha de secar.—

[*ProyectoWeb* (Asturias) 0049:144]

Resulta notable la presencia evidente de la divinidad en esta versión de nuestro romance, esto puede servir bien para atenuar el carácter maravilloso de las reencarnaciones, bien para hacer menos chocante, o más legítimo el castigo contra la madre. Nos inclinamos por la segunda opción, ya que en el romance no se especifica que las reencarnaciones sean fruto de la acción

¹⁹¹ Sobre el significado antropológico que poseen los símbolos usados, comenta Flores Arroyuelo: “[el olivo] es anuncio de una nueva vida”, “En casi todas las culturas [el pájaro] es intermediario entre el cielo y la tierra y personifica la amistad de Dios con los hombres” y “La fuente es ímbolo de vida y de renacimiento, y también de purificación; de ahí que muchas hayan sido sacralizadas y hasta consideradas divinidades que tenían como fin dar vida”, *Diccionario de supersticiones y creencias populares*, Madrid, Alianza, 2000, s.v. *Olivo, Pájaro y Fuente*. Para el simbolismo del ave, véase la nota 189.

divina, sino que ésta se relaciona con el milagro de que la fuente hable (“por mandado del rey del cielo/ la fuente comenzó a hablar”). Las dos primeras reencarnaciones presentan la misma forma muerte→ reencarnación→ muerte, donde la segunda muerte es al mismo tiempo origen de la siguiente reencarnación; la tercera varía en que ya no le sigue la muerte, sino que es el paso hacia el castigo contra la reina; la forma de las metamorfosis se repite en los versos finales del romance, que a manera de *uersus rapportati*,¹⁹² hace un resumen o recapitulación de los sucesos del romance que desembocarán en la negación de salud (“Cuando yo estaba en el mundo/ tú les mandaste matar,// cuando yo era oliva/ tú los mandaste cortar;// cuando yo era paloma/ tú les mandaste tirar// y ahora que yo soy fuente/ ¿a qué te vienes a lavar?// Para todos ha de haber agua/ y para ti ha de secar”).

El primer subtipo corresponde a las realizaciones que poseen las tres metamorfosis cuyas funciones están diferenciadas entre sí. Al igual que en la versión asturiana –de ahí que el subtipo se denomine astur-leonés–, la primera metamorfosis sirve para poner énfasis en el amor de los jóvenes recién asesinados, aunque también funciona para que las formas nuevas le den a la reina un castigo menor:

De ella se hiciera un olivo	y de él un verde olivar,
las ramitas que se alcanzan	grandes abrazos se dan
y las que no se alcanzaban	no paran de sospirar.
La reina, cuando va a misa,	se le enredaba el sayal

[León, págs. 166-167]

¹⁹² Para una definición de este concepto, así como del de *recapitulación* (*summationsschema*) véanse las páginas 403 a 408 del clásico de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Evidentemente, el recurso de nuestro romance no es el mismo que el mencionado por Curtius, en tanto que éste es un manierismo formal frente al paralelismo de la lírica tradicional, sin embargo, resultan notables las semejanzas estilísticas de ambos procedimientos.

La segunda metamorfosis, generalmente en aves, tiene las mismas funciones que el motivo anterior. Por un lado, para molestar a la reina como castigo por sus crueles acciones, por otro para mantener el amor de los jóvenes:

[De ella se hace una paloma, de él se hacía un gavián]
Al palacio de la reina juntos diban a cantar;
la reina, como envidiosa, luego les mandó a tirar,
el bueno del tirador no les tiraba a matar.
Vuela uno, vuela otro, vuelan dambos a la par;
la garza, como ligera, de un volido pasó el mar;
el gavián, como pesado, de dos lo llegó a pasar,
al otro lado del mar se posó en un arenal.

[León, págs. 166-167]

La tercera y última metamorfosis es la que dará pasó a la satisfacción de los amantes. En este caso los amantes se transforman en lugares sagrados a los que la reina/madre llegará para ser sanada:

De ella se hiciera una ermita y de él un rico altar;
en el medio de la ermita una fuente perenal,
a onde mancos y tollidos allí se van a curar.
[...]
Cuando éramos inamorados, tú nos mandaste matar;
cuando éramos arbolitos, tú nos mandaste cortar;
cuando éramos pajarcitos, tú nos mandaste tirar
y el bueno del tirador no nos tiraba a matar;
y ahora, que somos santos, nos vienes a visitar.
¡Afuera, afuera, la reina, que tú no cabes acá!

[León, págs. 166-167]

Las principales variantes se hallan en aquello en lo que los amantes se transforman. Dichas variantes se encuentran en el nivel del discurso puesto que sólo son actualizaciones que no afectan el desarrollo de la intriga o la fábula, y que se engloban en categorías más amplias. Así hallamos las variantes de vegetales (árboles o flores), aves y lugares sagrados:

Uno salió un fuerte pino, y a otro un verde pinar

[León, pág. 155]

Y de ella se hizo una oliva y de él un verde olivar

[ProyectoWeb (León) 49:185]

Ella se convirtió en rosa, él en un lindo rosal	[<i>ProyectoWeb</i> (León) 49:188]
Y de ella se hizo una garza y de él un gavián	[<i>ProyectoWeb</i> (León) 49:185]
Ella se convirtió en paloma, él en lindo gavián	[<i>ProyectoWeb</i> (León) 49:188]
De ella salió una paloma y de él un gavián	[<i>León</i> , págs. 159-160]

Algunas de estas variantes funcionan, sin embargo, en un nivel simbólico en el que las formas adoptadas por los amantes sirven para establecer relaciones protector/protegido (gavián/paloma, garza), para significar la fragilidad de la juventud (rosas) o para marcar un elemento generalizador frente al individual (olivo/olivar).

Las formas que representan lugares sagrados, se encuentran en ambos niveles. Por un lado son variantes en el nivel del discurso puesto que ambas funcionan como lugares sagrados en los que se llevará a cabo el castigo contra la madre al negarle la curación; por otro, aunque representan lo mismo, lo hacen por medio de símbolos distintos, las fuentes con poderes curativos (restos de las culturas prerromanas de Europa) y las ermitas (lugares cuyo poder sanador procede de la divinidad o alguna de sus representaciones, por ejemplo, La Virgen):

Ella se convirtió en fuente, él en lindo manantial donde cojos y tullidos allí se van a curar.	[<i>ProyectoWeb</i> (León) 49:188]
Ella se hizo una ermitica y él se hizo un rico altare, allí cojos y tullidos todos se iban a sanare.	[<i>ProyectoWeb</i> (León) 49:186]

En una versión de Rozuelo hallamos las dos formas, las primeras que se presentan son la ermita y el altar (cuya función es sólo la de servir como puente entre la metamorfosis anterior y la siguiente; es decir, el foco de esta versión son las metamorfosis):

De ella se hizo una ermita, de él un rico pie de altar. El rey, con grandes gustos, todos los días va a rezar; la reina, con grandes celos, luego la mandó tirar.	[<i>León</i> , págs. 159-160]
---	--------------------------------

Después de volverse palomas y ser asesinados por mandato de la madre, los amantes toman la forma de fuentes y manantial en donde la reina intentará, infructuosamente, obtener la cura de su mal:

De ella se hizo una fuente, de él un rico manantial,
donde los cojos y ciegos todos se iban a curar.
—Apártate, perra maldita, no nos vengas a molestar,
Cuando fuimos olivita, luego nos mandastes cortar;
cuando fuimos ermita, luego nos mandastes tirar;
cuando fuimos palomita, luego nos mandastes cazar;
cuando fuimos fuente clara, luego nos mandastes cerrar,
y ahora, que somos santicos, nos venís a molestar.

[León, págs. 159-160]

Este subtipo del romance se encuentra profundamente arraigado en el norte de España; como hemos visto, el mayor número de versiones se encuentra localizado en Asturias y León. Asimismo, ha sido documentado en Lugo, Palencia, Zamora y Santander, es decir, el área folclórica del Noroeste español. El centro geográfico de este modelo se halla en la provincia leonesa que, hipotéticamente, funcionaría como vaso comunicante entre otras provincias. Las versiones asturianas bien podrían haber pasado hacia Lugo y Cantabria de manera directa, en cambio, la difusión entre Palencia y Zamora debió haber transitado por León, sin descartar una conexión entre ellas por medio de Valladolid (con la salvedad de que no poseemos ninguna versión vallisoletana del romance).

En el subtipo gallego, relacionado profundamente con el subtipo anterior, las metamorfosis (con forma reencarnación) son utilizadas para focalizar la oposición de la madre al amor de los jóvenes así como la constancia de éste.

D'un naciera un verde pino y del otro un olival;
crecen uno, crecen otro, al cielo quieren llegar,
cuando los aires petean ellos se van a abrazar.
La reina, como es celosa, presto los mandó cortar;
tenían leña para lumbre, madera para serrar.

[Galicia, págs. 211-212]

Un enterrouno no coro e outro a pé do altar;
nun naciera un verde pino e noutro un verde olivar.
Quando los aires van fuertes ellos se iban a abrazar;
y la reina con la envidia, también los mandó cortar.

[Galicia, págs. 212-213]

En la reencarnación final, ambas versiones prefieren, como actualización del motivo “lugar sagrado” las formas acuáticas, fuentes y ríos milagrosos en donde se curan quienes padecen alguna enfermedad física:

D'un naciera fuente fría, del otro una fuente preal;
todos los cojos y mancos a ella se van lavar.

[Galicia, págs. 211-212]

Nun naciera unha fonte santa y outro un río caudal,
donde los cojos y mancos allí se iban lavar;
el que llevaba muletas allí las deja quedar.

[Galicia, págs. 212-213]

Otra versión gallega (también lucense) resulta particularmente interesante porque, a pesar de que actualiza cronológicamente algunos contenidos,¹⁹³ mantiene la forma de los motivos “originales”. La primera reencarnación en plantas con una función de “amor constante” y la reencarnación final en lugar sagrado con forma acuática. La variante principal con respecto al modelo se debe a que distribuye las metamorfosis respectivamente entre los amantes por medio de un paralelismo:

En la tumba de una niña ha nacido un rosal;
cuantas más rosas le quitan, más rosas hay en el rosal.
En la tumba de un niño ha nacido un manential
donde ciegos, cojos, mudos, allí se van a curar.

[RCastellano-leonés 17:23, pág. 81]

Frente a los subtipos astur-leonés y gallego, encontramos el que se origina en Cantabria y que extiende su influencia hacia el sur por Palencia y Zamora; consideramos que las versiones

¹⁹³ En lo que respecta a la muerte del Conde: “—Si es el hijo del rey conde/ que por ti penando está, // **que le peguen cuatro tiros**/ y que acabe de penar; // cuatro a él, cuatro al caballo,/ y arrojen su cuerpo al mar.” [RCastellano-leonés 17:23, pág. 81]. Las negritas son mías.

proviene de Santander gracias a que son poco más conservadoras que otras presentes en Cantabria pero que probablemente nacieron en Segovia (subtipo segoviano).

La particularidad del subtipo cántabro reside en que prácticamente todas las versiones prefieren las metamorfosis intermedias con función de castigo previo a la negación de cura; quizá como una simplificación de las funciones dobles presentes en las versiones astur-leonesas y en oposición a las versiones lucenses que, como vimos, prefieren resaltar la tenacidad del amor. Así, lo que en otras versiones norteñas eran dos focos de interés (amor constante y enfrentamiento entre madre e hija) en las versiones montañesas y palentinas se convirtió en uno solo al hacer que las metamorfosis intermedias sirvan como preámbulo del castigo final:

Ella se volvió un olivo y el buen conde un olivar.
La reina como iba a misa siempre iba a tropezar.
—Cortar de aquí este olivo, quitar de aquí este olivar.
Ella se volvió paloma y el buen conde un palomar;
al tejado de la reina suelen irse a posar.

[*Cantabria* XIII:38, págs. 79-80]

De ella nació una rosa, de él un rico rosal.
Cuando la reina iba a misa no la dejaban pasar.
La reina que ha visto esto los ha mandado cortar.
De ella salió una paloma de él un rico palomar.
Cuando la reina cenaba el plato iban a pipiar.

[*Cantabria* XIII:37, págs. 78-79]

Las versiones presentan las metamorfosis en el orden plantas/árboles → aves → lugar sagrado (ermita/altar) con variantes léxicas cuyo valor simbólico permanece en el nivel de la fábula:

De cada uno de ellos ha salido un olivar.
[...]
Del uno salía leche, del otro sangre real;¹⁹⁴
de la leche una paloma, de la sangre un gavián,
[...]

¹⁹⁴ Esta estructura formuláica que se encuentra presente en muchos romances-objeto sirve para introducir la transformación de los amantes en aves o árboles, generalmente se marca en las versiones como un milagro que antecede, y “legítima” los sucesos maravillosos que habrán de acontecer; además, funciona en un nivel simbólico como marcador de las diferencias estamentarias entre los amantes. Al tratarse de una fórmula sin valor real en la fábula, es posible hallar versiones de romances sin dicho elemento y sin variantes en las metamorfosis o su función. Asimismo, es imposible ubicarla geográficamente dada su dispersión panhispánica. Es, de hecho, uno de los pocos elementos que pertenecen al motivo de las metamorfosis sin presencia geográfica notable.

Allí hicieron una ermita donde mucho tiempo están

[*La Montaña* XIII:35, págs. 75-77]

De ella salla una rosa, de él un hermoso zarzal.

[...]

De ella sale una paloma, de él un hermoso pardal.

[...]

De él ha salido una ermita, de ella un hermoso altar

[*Castilla*, pág. 8]

Otra de las características de las versiones castellano-cántabras de este modelo es que en casi todas ellas el castigo contra la madre es la negación de cura a la cieguera de ella, mientras que en otras regiones se le niega el sepulcro sagrado o la cura contra otro tipo de invalidez (aunque sea mínima, como cortarse un dedo):

Ella se volvió una ermita y él un hermoso altar
donde mudos y tullidos allí se van a curar.
La reina por su desgracia ha empezado a cegar.

[*ProyectoWeb* (Palencia) 49:173]

Allí hicieron una ermita donde mucho tiempo están:
curan ojos, sanan mancos, ciegos, cuantos allí van.
Vino tiempo, pasó tiempo, la reina llegó a cegar,
y mandó a sus doncellitas que la fueran a llevar.

[*Montaña* XIII:35, págs. 75-77]

Como parte de la misma categoría en donde las metamorfosis maravillosas se encuentran a la mitad del relato y que funcionan como puente para el castigo contra la madre (la negación) existe un subtipo de versiones que se ha documentado exclusivamente en León. Este subtipo es aquel en donde las metamorfosis intermedias –sin diferenciación entre transformación y reencarnación– no poseen una función narrativa o fabulística además de apuntar hacia la metamorfosis final. Como parte del relato –desde un punto de vista de la fábula– sólo sirven, por así decirlo, para que los amantes sean asesinados por la madre de nuevo (para, de nuevo, renacer), es decir, señalar la tenacidad del amor. En todos los romances-objeto de este subtipo el foco de interés parece ser el enfrentamiento entre la madre y la hija (que en un nivel de mayor abstracción nos refiere a un

conflicto intergeneracional), por lo que en ellas la conclusión es expresada por la hija por medio de la primera persona:

—No se entierre aquí, mi madre, que aquí no se ha de enterrar:
que, yo cuando era fuentina, no me dejaba manar;
que, yo cuando era paloma, no me dejaba volar,
que, yo cuando era arbolito, no me dejaba medrar.

[León, págs. 162-163]

—Fuera, fuera, la mi madre, aquí no se ha de enterrar.
Cuando yo fui enamorada, no me dejó usted casare;
cuando yo fui paloma, no me dejó [usted] volar;
cuando yo fui una oliva, no me dejó usted medrar;
ahora que soy una ermita, aquí no se ha de enterrar.

[León págs. 163-164]

Asimismo, todas las versiones de este modelo concluyen con las metamorfosis en ermita/altar, lo que favorece que el castigo para la madre sea el que no se le permita ser enterrada en suelo sacro:

De ella salió una ermitina, de él un rico pie de altar.
La reina, cuando murió, allí la iban a enterrar.

[León, págs. 162-163]

De ella salió una ermita
y cuando la reina moría, allí se iba a enterrar.

[León, págs. 165-166]

No sería difícil pensar en una distribución –cronológicamente anterior o contemporánea a otros subtipos– a lo largo del norte hispánico. En el subtipo leonés podríamos ver un paso “intermedio” entre las versiones que presentan metamorfosis con función diferenciada y aquellas en las que sólo se presenta una metamorfosis –anterior a la final– sin función.

Hipotéticamente, estas versiones simplificarían las metamorfosis anteriores, lo que daría paso a que los transmisores crearan versiones en las que, ante ninguna diferenciación (utilidad) entre estructuras formuláicas, prefiriesen resumir dos o tres metamorfosis en una sola, cuya única función sería focalizar el interés del romance en la oposición entre la madre y los jóvenes amantes. Este subtipo de las versiones con satisfacción se ha documentado en tres provincias, a saber, Segovia, León y Cantabria. Hemos decidido etiquetarlo como subtipo segoviano porque, al

estar integrado por versiones más modernas (simplificadas, líricas, etc.), es poco probable que haya surgido de regiones conservadoras como son León y Cantabria, además de que ya hemos documentado versiones que creemos propias de dichas regiones (subtipos Cántabro, Astur-Leonés y Leonés). La hipótesis para este caso sería que el subtipo nace en Segovia (o el resto de la región castellana) y logra propagar su influencia hacia las comarcas norteñas sin desbancar a las versiones más conservadoras.

Las particularidades del subtipo segoviano con respecto a otros es que en todas las versiones la metamorfosis se presenta con la forma reencarnación; asimismo, en todas las versiones quien reencarna es solamente la doncella. En la mayoría de las versiones la doncella adopta la forma de fuente milagrosa para castigar a la madre.

En la tumba de la niña ha nacido un manantial
donde se curan los dedos y otras heriditas más.

[León, pág. 172-173]

el cuerpo de la duquesa se convierte en manantial
donde los ciegos y mancos allí se van a curar.

[Segovia, pág. 25]

Donde enterraron la reina ha salido un manantial,
donde todos las enfermos allí se van a curar.

[Segovia, pág. 30]

En la sepultura de ella salió un rico manantial,
donde se curan los dedos y otros males que Dios da.

[Cantabria XIII:43, pág. 84]

Existen versiones en las que es la doncella quien reencarna, aunque esto no se hace explícito sino hasta la negación de la cura, por medio de la actualización dramática en primera persona:

A eso de los nueve meses una fuente dio en manar
que cura ciegos y cojos, venid todos a curar.
[...]

—Cuando yo era chiquitina, me mandaste degollar,
y ahora que soy fuentecita, agua no te puedo dar.—

[León, pág. 161-162]

Un lunes por la mañana la reina se fue a escuchar.
—Cuando yo era pequeñita a los dos mandó matar,
ahora que soy fuentecita agua no la he de dar.

[ProyectoWeb (Segovia) 0049:6]

El significado simbólico del subtipo segoviano sería la representación del conflicto madre/hija producido por la suplantación erótica de la madre por la hija. Otras versiones, las menos, prefieren, como en otros subtipos, la ampliación hacia el conflicto generacional (entre la madre y los amantes). Así en la siguiente versión de Riello, que podría incluso representar un estado intermedio entre distintos subtipos:

En el medio de los dos nace un lindo manantial
donde se curan los ciegos, los ciegos y los demás.
La reina, que estaba enferma, allí se ha ido a curar.
Y oyó una voz que decía: —Aquí no te curarás.

[León, pág. 162]

Las variantes más notables entre las tres regiones que abarca este subtipo se relacionan con la enfermedad que padece la reina. Las versiones de Segovia (que, como mencionamos, serían el prototipo del resto) prefieren la ceguera para la reina; aunque no en todas se menciona directamente, lo hacen por medio de alusiones a las enfermedades de los ojos. De nuevo, el valor simbólico de la ceguera de la madre en oposición a la relación que los amantes establecen con la divinidad:

Su madre, que ciega estaba, y allí se iba a curar.

[Segovia, págs. 26-27]

La reina se puso ciega y allí se fue a curar.

[ProyectoWeb (Segovia) 0049:5]

Un día salió la reina desde su palacio real:

—Fuentecita, dame agua pa estos ojillos curar.

[Segovia, pág. 25]

—Fuentecita, dame agua para estos ojos curar

[ProyectoWeb (Segovia) 0049:6]

Por su parte, las versiones montañesas prefieren una dolencia menor: la falta de un dedo o una dolencia de éste; en todas se presenta por medio de estructura formuláica:

La reina, como era reina, un dedo se fue a curar.

[Cantabria XIII:42, pág. 83]

La reina desde lo supo un dedo se va a curar.

[Cantabria XIII:443, pág. 84]

La reina que supo eso un dedo se fue a curar.

[*Cantabria* XIII:44, págs. 84-85]

Las versiones leonesas no se inclinan por ninguna de los motivos anteriores y, en algunos casos, evitan particularizar:

La reina, como era ciega, también se fue allí a curar.

[*León*, págs. 161-162]

La reina, que lo sabe, su dedito va a curar.

[*León*, págs. 172-173]

La reina, que estaba enferma, allí se ha ido a curar.

[*León*, pág. 162]

Además de las versiones anteriores, nuestro corpus documenta otras tres procedentes de la Isla de San Jorge (región de Azores). En un principio parecería difícil establecer un subtipo con base en tan pocas realizaciones; sin embargo, existen argumentos para sustentar esta opinión. Sin duda las tres versiones son representantes del mismo subtipo en tanto que el desarrollo y conclusión de los romances es muy semejante a los ya analizados, empero, los matices de la conclusión (y la homogeneidad de éstos entre las versiones) impiden que podamos incluirlas dentro de los subtipos anteriores. Otra razón por la cual creemos que las versiones azoreñas forman un subtipo es que, dada la situación geográfica de las islas, resultaría imposible creer que la transmisión de un subtipo peninsular hacia uno insular se dio sin que hubiera variantes significativas entre ellos.

Si bien la variante resulta importante, existen semejanzas entre el subtipo azoreño y el cántabro. En las versiones de Azores hallamos una primera metamorfosis con función diferenciada (en los tres casos, amor constante) que afirma el primer foco de atención. En los tres casos, los personajes adoptan la forma de árboles. La siguiente transformación (la última) posee dos funciones, por un lado dará paso a la conclusión del romance (función narrativa) mientras afirma el segundo foco de atención del subtipo, el carácter milagroso (divino) de la relación amorosa. A partir de esta idea, que no es novedosa con respecto a otros subtipos, se desprende la

principal particularidad del subtipo azoreño. En las tres versiones, la hija (transformada en ermita) le ordena al padre que calle o que lleve sus rezos a otra parte:

Alimpai as vossas lágrimas, não caiam a este mar
[RPortuguês a (Azores) II, 489, págs. 170-171]
—Calai-vos, pai da minha alma, calai-vos, não choreis mais
[RPortuguês a (Azores) II, 490, págs. 171-172]
tudo o que tendes rezado, seja à Virgem do Pilar
[RPortuguês a (Azores) II, 491, págs. 172-173]

Esto no significa que el final corresponda a otro modelo o que generó uno, sino que éste ha sufrido un cambio provocado por el desplazamiento del foco de atención.

Aunque en las versiones no se da cuenta de alguna enfermedad del padre, sí se le niega, al mandarlo callar, el perdón (o mejor, la posibilidad de expiación) por su crimen. El padre, al evitar el casamiento de la hija y el conde, ha contravenido los deseos de la divinidad:

Nunca haja pai, nem mãe, que tal torne a aumentar,
apartar o matrimónio que Deus tem para ajuntar.—
[RPortuguês a (Azores) II, 489, págs. 170-171]
não haja pai, nem mãe, que tal torne a considerar,
desmanchar o casamento que Deus tem para ajuntar.—
[RPortuguês a (Azores) II, 490, págs. 171-172]
—Que tendes, pai da minha alma, que estais tanto a chorar?
casamentos que Deus fez, não os faças desmanchar,
[RPortuguês a (Azores) II, 491, págs. 172-173]

Así pues, en el subtipo azoreño el segundo foco de atención es la bendición divina del amor joven, por lo que el castigo final atenuaría su fuerza para presentarse como justicia (poética, divina) en lugar de venganza o satisfacción de la hija.

3.1.3. *Molestia*

El tercer modelo de las versiones de *Conde Olinos* que presentan las transformaciones a la mitad del romance es el que hemos denominado “Molestia”. Todas las versiones tienen como foco

principal de interés el amor constante de los jóvenes frente a la oposición de la madre, aunque éste no se resalta a lo largo de la narración, sino por una intromisión del narrador textual (o del padre que los ha mandado asesinar) que, al final de las versiones, maldice al rey (o explica a los oyentes) que a los amantes no se les pudo separar ni en la vida ni en la muerte.¹⁹⁵

—Valha-me Deus tanto qu'rer e mais tanto amar!
 Nem na vida nem na morte vos eu pude apartar!—
[*RPortuguês a* (Beira Alta) II, 485, págs. 167-168]
 —Ó mal hajera tal rei em tal par mandar matare,
 que nem por vida nem por morte foi capaz de os apartar.
[*Trás-os-Montes* XXVIII:180, pág. 137]
 —Mal hajas tu, ó reina, que o par mandaste matar!
 Nem na vida nem na morte se puderam apartar!—
[*Rportuguês a* (Tras-os-Montes) II, 482, págs. 165-166]

Las versiones agrupadas bajo este modelo, todas procedentes de Portugal, poseen sólo un foco de interés narrativo. Mientras que en los modelos anteriores, más conservadores, podíamos observar una pugna entre dos o tres focos de interés cuya preeminencia determinaba el desarrollo del hilo narrativo, en este modelo se prefiere la simplificación, focalizando la oposición intergeneracional entre el padre y la hija (o los amantes). Los motivos que en otros modelos funcionan como sintetizadores de temas (o focos de interés) sirven en estas versiones lusas como columnas del tema principal.

Encontramos versiones en las que la primera transformación cumple dos funciones: una, reforzar la idea de amor constante (que se afianzará al final del romance con la reflexión del padre o del narrador), otra, proporcionar al padre, que los ha mandado a asesinar, un castigo por sus actos (molestarlo cuando reza, impidiéndole la entrada, comiendo de su plato de comida,

¹⁹⁵ Existen dos versiones en las que los versos sobre el amor inmortal de los jóvenes se presentan en la forma de un edicto que manda a publicar el Rey, después del castigo al que lo someten con sus formas nuevas. Ahí, ordena el Rey que quien tenga hijas, se abstenga de prohibirles matrimonio pues de poco serviría: “E el-rei deitou um decreto/ por todo aquele lugare:// Ó pais que tendes as filhas,/ não le conturbeis o casare,// que nem na morte nem na vida/ se puderam apartare.” [*Trás-os-Montes* XXVII:193, págs. 144-145]; “Deitou el-rei um boato/ por todo Portugal,// quem tivesse filhos e filhas/ não lhe contorvasse o casar,// que ele nem de vivos nem de mortos/ nunca os pôde separar” [*RPortuguês a* (Tras-os-Montes) II, 476, págs. 161-162].

etc.). Esta última función se repite en la segunda de las metamorfosis, al final de la narración. Dicha función es la que le da nombre al modelo de versiones, pues ninguna de ellas termina con una venganza propiamente sino con castigos menores (en comparación con la satisfacción de otras versiones) que sirven para que el padre se dé cuenta del error que cometió al impedir el amor de los jóvenes. Existen versiones en las que la primera transformación sólo cumple una función narrativa (bien el castigo, bien el amor constante), pero en cualquiera de los casos, sirven para focalizar sobre el tema.

En todas las versiones los motivos (metamorfosis, molestia) y la reflexión del narrador sirven para apuntalar el principal foco de interés que es, como dijimos, la relación entre actantes y oponente.

El modelo “Molestia” presenta dos subtipos regionales con diferencias mínimas en su configuración narrativa. El primer modelo (3a) se encuentra distribuido en la región de Tras-os-Montes y Beira Alta, mientras que el segundo subtipo (3b) sólo posee versiones en Tras-os-Montes. La diferencia entre ambos subtipos reside en el número de metamorfosis maravillosas que se narran en la versión. En el subtipo Tras-os-Montes/Beira Alta encontramos al menos dos metamorfosis; ambas poseen funciones diferenciadas que sirven para determinar los focos de interés. A lo largo de la intriga hallamos manifestaciones de los focos de interés que presenta el subtipo Tras-os-Montes/Beira Alta, la primera de ellas es la muerte de los amantes que, al igual que en todas las otras versiones, marca el enfrentamiento entre el padre y la hija. La siguiente es la primera metamorfosis (siempre con forma de reencarnación) que cumple dos funciones en el nivel de la fábula, por un lado sirve para presentar el amor de los jóvenes que ha podido vencer a la muerte; por otro, es el instrumento por el cual se escarmienta al padre, culpable del asesinato:

Dum nasceu um pinheirinho, doutro, um grande pinheiral,
cresceu um e cresceu outro, as pontas foram juntar,
quando el-rei ia p`ra a caça, não o deixavam passar.

[*RPortuguês a* (Beira Alta) II, 485, págs. 167-168]

Dela nasceu um pinheiro e dele um pinheiral.
Cresceu um, cresceu outro, as pontas foram juntar.
El-rei estava em palácio, não o deixaram passar.

[*Guarda 5*, págs. 21-22]

Dum nasceu um arcepreste, outro um verde laranjal;
um cresce e outro cresce, e as pontas se vão beijare.
quando o rei ia p'r'a missa, não o deixaram passare.

[*Trás-os-Montes XXVIII*:180, pág. 137]

Dela nasceu uma rosa, dele um lindo rosal,
um cresce e outro cresce, ambos crescem `ò par,
um cresce e outro cresce, à ponta se vão juntar.

[*RPortuguês a* (Tras-os-Montes) II, 463, pág. 152]

En la siguiente escena se plantea de nuevo el enfrentamiento entre el padre y los amantes cuando aquél manda a cortar los árboles en los que se convirtieron. A pesar de la muerte, los amantes vuelven a reencarnar en forma de aves. Al contrario de lo que sucedía en algunos subtipos del modelo anterior en los que la forma adoptada pertenecía al ámbito de lo sagrado (fuentes, ermitas, etc.), en las versiones de Tras-os-Montes/Beira Alta la segunda metamorfosis siempre se presenta en la forma “aves”. Por medio de la forma adoptada, los amantes castigan al padre por haber truncado su amor.

fugira dum uma pomba e do outro um pombo trocal,
sentava-se el-rei à mesa, no ombro lhe iam poisar.

[*RPortuguês a* (Tras-os-Montes) II, 481, págs. 164-165]

um nasceu uma pombinha, e doutro um pombo trocal;
um voou, outro voou, mas passaram no mare;
foram-se pousar a mesa onde o rei estava a jantare

[*Trás-os-Montes XXVIII*:179, pág. 136]

dum saiu uma pombinha do outro um pombo trocal.
Um voa e outro voa à mesa do rei se vão sentar;
e um corre e outro corre ambos passaram o mar.

[*RPortuguês a* (Tras-os-Montes) II, 477, pág- 162]

En los subtipos anteriores la satisfacción se daba por medio de formas con mayor importancia dentro de la narración (lugares sagrados) que permitían la venganza o la negación de cura al oponente. En el subtipo actual, la satisfacción no puede alcanzar el mismo grado puesto que las aves, en ningún sentido, poseen el valor simbólico que sí tienen los lugares consagrados. La

apertura característica de los textos romancísticos provoca que no podamos explicar sino paradójicamente el condicionamiento entre un motivo y otro; no podemos saber si el motivo de la metamorfosis condicionó el final del texto o viceversa.

Entre las particularidades del modelo hallamos una que resulta interesante; los amantes, convertidos en árboles, son cortados por orden del Rey, de los árboles muertos no reencarnan los jóvenes sino que pasan por un estado “intermedio”: de los troncos manan sendos líquidos (sagrados, o con un alto valor simbólico) de los cuales nacerán las nuevas formas de los enamorados (las aves). La función de los líquidos que manan de los árboles es, en la mayoría de los casos en que se presentan, señalar las diferencias estamentarias entre el conde y la princesa o bien marcar la pureza de ambos, ella virgen, él de sangre real:¹⁹⁶

Dum corria leite puro e doutro sangue real;
fugiu dum uma pomba, do outro um pombo trocal.

[*RPortuguês a* (Douro Litoral) I, 483, pág. 166]

Um deitou o leite puro e outro sangue real;
dum saiu ãa pombinha, doutro um pombo trocal

[*Trás-os-Montes* XXVIII:181, pág.137-138]

El segundo subtipo de nuestro modelo es, al igual que el primero, exclusivamente portugués. Se extiende a lo largo de la provincia de Tras-os-Montes e Alto Douro sin rebasar esas fronteras, la mayoría de las versiones provienen del distrito de Bragança, por estas razones lo hemos etiquetado como “Tras-os-Montes”.

La característica diferencial de este subtipo con respecto al otro es que en las versiones exclusivamente tramontanas encontramos de nuevo dos metamorfosis, aunque esta vez la primera de ellas sólo presenta una función narrativa que puede reafirmar el foco de interés o desdoblarse. El primer caso sería cuando los amantes reencarnados castigan al padre por haber truncado su amor en la primera y en la segunda metamorfosis:

¹⁹⁶ Véase la nota 194 del presente capítulo.

Nasceu dum uma açucena e doutro um açucenal.
Quando a rainha ia à missa não na deixavam passar.
A rainha, de discreta, logo as mandara cortar;
dum saiu uma pombinha, e doutro um pombo trocal.
Quando a reina está jantando na mesa se vão poisar.

[*Rportuguês a* (Trás-os-Montes) II, 482, págs. 165-166]

Dum nasceu um arcipreste e doutro un ciprestal.
indo a reina para missa, embarrou-lhe no aventale.
Ela, de mala que era, logo mandara cortare.
num botava leite escrita, outro sangue real;
dum nasceu um apombinha, doutro um pombo trocal.
Estando a reina a jantare, à mesa se vão pusare.
Um pica e outro pica, ambos no melhor manjare.

[*Trás-os-Montes* XXVII:186, pág. 140]

El segundo caso, el desdoblamiento del foco de interés, se aprecia cuando la primera reencarnación funciona como indicador del amor constante, mientras que la siguiente es utilizada para castigar al padre por el asesinato:

Dum nasceu um arcipreste, doutro un lindo laranjale;
um cresceu e outro cresce, à ponta se vão beijare.
O rei, desque aquilo ouviu, logo os mandou talharre.
dum nasceu uma pombinha e doutro um pombo trocal;
estando o rei à sua mesa, logo se lá iam poisare.

[*Trás-os-Montes* XXVII:183, págs. 138-139]

De um nasceu um pinheirinho, do outro, um rico laranjal.
Um cresceu e o outro cresceu, à ponta se foram ajuntar.
El-rei, desde que aquilo souve, logo os mandou cortar,
um deitava leite puro, o outro, sangue real,
de um nasceu uma pombinha, do outro, um pombo trocal.

[*RPortuguês a* (Tras-os-Montes), II, 469, págs. 156-157]

Empero, en cualquiera de las dos posibilidades el tema del romance sería el enfrentamiento generacional entre el padre y los amantes.¹⁹⁷ Evidentemente, en las versiones portuguesas el valor

¹⁹⁷ Dentro del corpus tramontano resaltan dos versiones que, a pesar de mantener el tema y el argumento de otras, presentan variantes significativas en el nivel del discurso. Una, procedente del distrito de Bragança, se vale de tres transformaciones con dos funciones, la primera afirma el amor mientras las dos siguientes se usan para castigar al padre: “Dela saiu uma rosa,/ dele saiu um rouxinol, // um cresceu, outro cresceu, / à porta se foram juntar. // Ia o rei para a igreja/ não no deixaram passar, // mas ele, como secreto, / foi-os mandar talhar. // Dele saiu sangue vivo, / dela saiu sangue real, // um correu, outro correu, / ao chão se foram juntar, // o rei votou um decreto/ pelo mundo a voar.” [*RPortuguês a* (Trás-os-Montes), II, 466, pág. 154], la doble presencia del castigo disminuye el valor de la función de la primera metamorfosis, por lo que el foco de interés es el conflicto entre el padre y los amantes. La otra, procedente del distrito de Porto, se vale de una sola metamorfosis para expresar el valor de ella –evidentemente, el castigo–: “[...] dele nasceu um cipreste, / e dela um laranjal; // dele nasceu um pombo manso, / dela um

simbólico de suplantación erótica se trastoca, al evitar la confrontación generacional entre madre e hija por el llamado de cortejo (el canto) del Conde y sustituirlo por el conflicto entre el padre y el Conde. Si bien en este último caso existe una posibilidad de interpretar los celos del padre como manifestación de una relación incestuosa con su hija –tema por demás conocido en la órbita del Romancero panhispánico–, también puede entenderse como la necesidad de preservación del linaje real en sus descendientes o, mejor, un conflicto de poder entre la vejez dominante y la juventud que la sustituirá en el poder sin la carga erótica de la figura femenina.

3.1.4. *Perdón parcial*

El cuarto modelo de las versiones con satisfacción, que hemos denominado “Perdón parcial”, está emparentado principalmente con los dos primeros, sobre todo con el modelo “Negación”. Ambos se desenvuelven en dos regiones folclóricas cuyas relaciones se han establecido ya en las páginas anteriores, por un lado, versiones conservadoras y presuntamente más antiguas recabadas en la comarca leonesa; por otro lado, versiones simplificadas (aunque no las más) procedentes de la comarca castellana que han recibido influencias tanto del noroeste español, cuanto del oriente portugués.

El modelo de “Perdón parcial” sigue muy de cerca las versiones del modelo “Negación”, tanto que la conclusión definitiva parte, en el nivel de la fábula, de la negación de la cura hacia la madre para otorgarle, después de un ruego por parte de ella, el perdón. En todas las versiones de nuestro modelo la madre sufre de ceguera que intentará sanar al acudir a las fuentes sagradas en las que se han transformado el Conde y la princesa. La primera reacción de la hija (que en estas versiones es la que interactúa con el personaje oponente) es negarle la cura a la madre por

pombo cardal.// Quando el-rei vem p'ra comer,/ na mesa le vão pousar. [*RPortuguês a* (Douro Litoral) II, 484, pág. 167].

haber impedido el amor joven. Ante la respuesta desdeñosa, la madre acude a argumentos patéticos en donde le recuerda la hija que, al fin y al cabo, ella fue quien la amamantó cuando niña; ante el ruego materno, la hija decide curar a la madre pero de manera que, sin saberse ingrata, la castigue por el asesinato que ordenó; así, en los romances-objeto que hemos recopilado, la hija le permite a la madre lavarse solamente un ojo, con lo que uno podrá ver, mientras que el otro permanecerá ciego:

—Por Dios te pido, hija mía, por Dios o por caridad,
que me cures estos ojos, que Dios te lo pagará.
—No se les curaré, madre, no se les curaré tal.
—Por la leche que mamastes de mis pechos maternal,
por el tiempo que estuvistes en mi vientre virginal.
—Por la leche que mamé uno la podré curar,
el otro no se le curo, pa que conozca su mal.

[León, págs. 175-176]

Pasó tiempo y llegó tiempo, la reina llegó a cegar;
la reina desque lo supo luego caminó para allá.
—Por la leche que mamaste de mi pecho virginal
me des una gota de agua para estos ojos sanar.
—Por la leche que mamé de tu pecho virginal
te daré una gota de agua pare esos ojos sanar.

[ProyectoWeb (León) 0049:183]

El modelo se divide en dos subtipos cuya diferencia estriba en la función de las metamorfosis sucesivas y, por tanto, en los focos de interés que poseen los romances. El primer subtipo se encuentra sobre todo en la comarca leonesa (4a) y tiene como característica definitoria la presencia de tres metamorfosis con funciones diferenciadas entre sí. Todas las versiones de este subtipo tienen como motivo focalizador la oposición entre la hija y la madre –con el valor simbólico que éste tiene–, aunque también pueden presentar como foco de interés la tenacidad del amor entre el conde y la princesa. Al igual que en otras versiones, notamos la oposición entre la madre y la hija en la muerte ordenada por la madre y en las metamorfosis que sirven para castigar a la reina por sus actos:

Ella se hizo una paloma y él se hizo un palomar;
en el plato de la reina ella le iba a picar

[*ProyectoWeb* (León) 0049:179]

De ella se hizo una garza y de el un rico gavilán,
al tejado de la reina allí se van a posar

[*ProyectoWeb* (León) 0049:183]

El amor constante entre los jóvenes es evidente en las metamorfosis que realzan la relación amorosa ya sea por medio de la explicación del narrador, ya por los actos de los amantes (y su valor simbólico. En algunas de las metamorfosis que hallamos en las versiones de este subtipo, ambas funciones dependen de la misma metamorfosis, es decir, son motivos con funciones dobles y diferenciadas:

De ella se hizo un olivo y de el un rico olivar,
las ramitas que se alcanzan buenos abrazos se dan,
las que no se alcanzan buenos suspiros se dan.
La reina cuando va a misa se le manchaba el sayal

[*ProyectoWeb* (León) 0049:183]

De ella salió una paloma y de él salió un gavilán,
que ande la reina comía en el plato iba a picar.
La reina, como es celosa, los ha mandado matar.
El tirador que tiraba no tira más que a espantar.
Vola el uno, vola el otro, volan los dos a la par.

[*León*, págs. 170-171]¹⁹⁸

Hemos denominado “Zamora/Salamanca” al segundo subtipo de versiones del modelo “Perdón parcial”. Obviamente, las versiones provienen de las dos regiones, aunque también contamos con otras dos leonesas. Es posible que el centro geográfico de las versiones sea la comarca castellana, y que de ahí se haya difuminado hacia Extremadura y León, dadas las características

¹⁹⁸ Como curiosidades del subtipo, hay un par de versiones que poseen fórmulas que sirven para explicar el origen de las metamorfosis. Estas fórmulas no son constantes en alguno de los subtipos ya vistos, pertenecen evidentemente a la “gramática” del género que poseen los transmisores de romances por lo que pueden provenir de otros romances o ser innovaciones independientes. La primer fórmula se ubica antes de la última metamorfosis y sirve para explicar, con base en la divinidad, el origen de éstas: “como d’ ambos eran santos/ todo se pueden formar” [*ProyectoWeb* (León) 0049:179 & *ProyectoWeb* (León) 0049:193]. La segunda fórmula, que introduce también la presencia de la divinidad en el romance se ubica antes de la ceguera de la madre y funciona como explicación (semejante al *deus ex machina*) de esta: “Ya quiso Dios de los cielos/ la reina vino a cegar” [*ProyectoWeb* (León) 0049:179 & *ProyectoWeb* (León) 0049:193]

modernizadoras de las versiones; existe también la posibilidad de que las primeras versiones de este subtipo hayan surgido de la comarca leonesa y de ahí se hayan difuminado por el resto de las regiones, pues existen semejanzas entre el el subtipo 4b y el 2d (Negación-León), esta hipótesis es la que cuenta con más argumentos (las semejanzas entre subtipos regionales, el que el primer subtipo del modelo provenga de León), sin embargo, dado que contamos con sólo dos textos leoneses, es difícil proveer a nuestra suposición de datos probatorios menos falibles.

La característica definitoria del subtipo es que las metamorfosis de los amantes (tres, como en el caso de las versiones más complejas) se presentan sin función diferenciada:

Ella se volvió una oliva y él un olivar;
 la reina de que lo supo luego le mandó cortar.
 Ella se volvió águila y el se volvió un gavilán;
 el águila, como lista, de un vuelo pasó la mar,
 y el gavilán, como torpe, de dos le vino a pasar.
 Ella se volvió un armita, él se volvió un rico altar.

[*ProyectoWeb* (Zamora) 0049:169]

[j] Ella se volvió una oliva y él se volvió un olivar!
 la reina cuando lo supo luego los mandó cortar.
 Ella se volvió paloma y él se volvió un palomar;
 la reina cuando lo supo luego los mandó matar.
 Ella se volvió una garza y él se volvió un gavilán;
 la garza como ero lista, de un vuelo pasó la mar,
 y él gavilán como torpe de dos la vino a pasar.
 Ella volvió una ermita y él se volvió un rico altar

[*ProyectoWeb* (Salamanca) 0049:154]

Ella, como hija de reina, la entierran junto al altar;
 y él, como conde Alino, un poquito más atrás.
 Ella se hizo una paloma, él se hizo un palomar.
 La reina, como es celosa, les ha mandado tirar.
 El galán que les tiraba no tira más que a espantar.
 Ella se hizo una garza, él se hizo un gavilán;
 la garza, como es ligera, de un vuelo pasó la mar,
 el vilán, como es pesado, de dos le vino a pasar.
 Ella se hizo una ermita, él se hizo una ermitá.

[*León*, págs. 171-172]

En cualquiera de las versiones, las metamorfosis se presentan, si no de manera sucesiva (es decir, sin escenas intermedias), sí continuas por medio de fórmulas. Así, el posible significado narrativo de las metamorfosis se compacta en uno solo que responde al principal foco de interés de los

romances. En todas las versiones del subtipo Zamora/Salamanca las fórmulas entre las metamorfosis sirven para reforzar la oposición entre la madre y el amor de los jóvenes como el foco de interés principal.

3.1.5. *Perdón total*

El último de los modelos con satisfacción corresponde al final en donde la hija perdona completamente a su madre por haber impedido la realización de su amor con el Conde.

—Quítate de ahí, la reina, que aquí no te has de sanar.
Cuando fuimos namorados, tú nos mandaste matare;
cuando fuimos ramos verdes, tú nos mandaste cortare;
cuando fuimos palombicas, tú nos mandaste tirar,
y ahora, que somos santos, ya nos vienes a enfadar;
por la leche de tus pechos yo vista te tengo dar.

[León, págs. 167-168]

¡Válgame la Madalena, válgame el hombre San Juan!,
por la leche que hais dado yo vista vos tengo dar.—

[ProyectoWeb (León) 0049:178]

—Por Dios le pido a la ermita, por Dios le pido al altar,
me deje mojar un dedo para mis ojos curar.
—Mójele usté, la mi madre, mójele usté, la mi tal,
para que Dios nos perdone tenemos que perdonar.—

[Cantabria XIII:45, págs. 85-86]

Las versiones se encuentran distribuidas en León y Cantabria, con mayor preponderancia en la primera región. Aunque no es posible clasificar las versiones por subtipos, pues todas tienen la misma estructura y forma, creemos que las versiones originarias de este modelo pudieron haber salido de la comarca leonesa. Suponemos que las versiones están emparentadas de cerca con el subtipo (4a) del modelo anterior pues presentan al menos tres metamorfosis con funciones distintas y el subtipo leonés del modelo “Perdón parcial” y el modelo “Perdón total” terminan con las mismas exclamaciones por parte del narrador (“¡Válgame Nuestra Señora,/ válgame el Señor

San Juan!” [*ProyectoWeb* (León) 0049:187]), aunque la inserción de esta fórmula, ajena a la fábula del romance puede deberse a una coincidencia.

Al igual que la gran mayoría de versiones leonesas (independientemente del modelo o subtipo), éstas son conservadoras en cuanto a la fábula que suponemos original. De igual modo, la intriga de las versiones leonesas es de las más elaboradas y complejas, pues se presentan los tres focos de interés que determinan el desarrollo de las versiones-objeto. El final, original respecto a los modelos anteriores, evita que prive el motivo “castigo contra la madre” sobre “amor constante”. Ambos motivos aparecen en las funciones de las metamorfosis, la gran parte de las veces se inclinan por el castigo, aunque existen metamorfosis que funcionan como indicadores del amor constante o de ambos:

Por debajo de la losa se vinieron a juntar;
de ella salía una oliva y de él salió un olivar.
La reina de que iba a misa, se la trababa el brial;
la reina que lo había visto luego los mandó cortar.

[*Cantabria* XIII:36, págs. 77-78]

Ella se volvió paloma y él se volvió gavián,
y al palacio de la reina se iban a aposentar.

[*León*, págs. 177-178]

Y se hicieron dos palomas, se ponen a revolar,
al tejado de la reina allí van a reposar.
La reina cuando va a misa la rasgan el delantal;
tira el uno, tira el otro, no les fueron de matar.

[*Cantabria* XIII:40, págs. 81-82]¹⁹⁹

A pesar de no existir subtipos plenos al interior del modelo “Perdón total”, sí hay divergencias en cuanto a algunas estructuras formuláicas y su presencia o ausencia en el texto. La existencia de dichas divergencias en el nivel del discurso no afecta la fábula de las versiones, aunque sí incide en la interpretación que se pueda realizar del romance. En las versiones leonesas –y en una versión cántabra– existe una clara tendencia a justificar los sucesos narrados por medio de la

¹⁹⁹ Esta versión cántabra resulta particular pues es, si no la única, sí de las poquísimas versiones que le atribuyen una doble función de castigo a la reencarnación. El valor narrativo de esta metamorfosis es recalcar el foco de interés “castigo” dentro de la versión, además de simplificar lo que pudo presentarse por medio de dos metamorfosis en una sola, añadiendo dramatismo al texto.

prácticamente en todas las versiones del romance; ambos motivos son, de hecho, los que definen las relaciones actanciales entre los personajes principales.

3.1.6. *Amor constante*

La apertura propia de la poética del Romancero tradicional permite que los transmisores exploten las posibilidades de un texto en los distintos niveles de significación sin necesidad de modificar el resto del texto. Esta capacidad de variación de segmentos del texto permite una clasificación que emparenta versiones con finales distintos, tal que, como veremos, el modelo “Molestia” es profundamente cercano al modelo “Amor constante”. La cercanía de ambos modelos se debe, creemos, a que sus versiones provienen de la misma región folclórica, por lo que los transmisores mantienen un estrecho contacto entre sí. De acuerdo con las hipótesis que hemos utilizado a lo largo de este capítulo, creemos que las versiones más complejas y con mayor número de focos son las más antiguas, las que viven en la zona noroeste de la península ibérica, las más modernas, por ende, serían las que explotan solamente un foco de interés, relegando u olvidando los otros.

Bajo este supuesto, las versiones del modelo “Amor constante” pudieron surgir como consecuencia de simplificaciones de las versiones del modelo “Molestia” o del modelo “Negación”. En algunas de las versiones de nuestro corpus la simplificación parece haberse dado como consecuencia de versiones trucas que concluían el romance a la mitad del discurso y que podrían funcionar como versiones “completas”; otras veces, sin embargo, la simplificación fabulística no está directamente relacionada con el discurso, en tanto que se aplica sobre el desarrollo de ciertos motivos, manteniendo estructuras formulísticas que también se encuentran en las conclusiones de versiones más complejas, esto es, hemos documentado versiones del modelo “Amor constante” que terminan con el edicto que ordena difundir el padre (de las

versiones portuguesas) sobre la imposibilidad de separar a los amantes jóvenes, mismo que se documentó en las versiones del modelo “Molestia”.

O rei, que aquilo viu, logo os mandara cortar,
um botava leite escrito, e ‘ò outro sangue real,
dum nasceu uma pombinha do outro um pombo trocal.
Um voa e ‘ò outro voa, lá p’r’ à outra banda do mar.
—Malo hajas tu, ó rei, que par mandastes matar!
Nem na vida nem na morte se puderam apartar!—

[*Rportuguêsa* (Tras-os-Montes) II, 479, págs. 163-164]

En tres versiones de este subtipo cobra importancia un personaje que aparecía ya en otros modelos y subtipos, aunque carecía de relevancia narrativa, el verdugo que lleva a cabo los asesinatos que ordena el oponente. En la mayoría de las versiones en las que aparece el personaje su papel se limita a funcionar como instrumento del oponente, empero, las tres versiones del subtipo Trás-os-Montes concluyen con la súplica que le hacen los amantes al cazador, en este caso, para que los deje vivir; el argumento a favor del perdón es, como podría esperarse, el amor eterno de los jóvenes.

—Não t’atentes, caçador, Não t’atentes a atirare,
que nós somos dois namorados, qu’andamos pra nos casare.

[*Trás-os-Montes* XXVIII:176, pág. 134]

—Não t’atentes, caçador, não t’atentes a atirar,
[Nós] somos dois, namorados, não nos podemos apartar.—

[*RPortuguês a* (Tras-os-.Montes) II, 464, pág. 152-153]

—Não te tentes, caçador, não te tentes a atirar,
nós somos dois namorados que tu não podes matar,
nem de dia nem de noite nos podemos separar.—

[*RPortuguês a* (Tras-os-.Montes) II, 470, pág. 170]

El resto de las versiones del subtipo concluye con el amor constante por medio de la acción de los amantes y lo reafirma con una reflexión que pone en boca del narrador o de algunos de los personajes.²⁰¹

²⁰¹ Existe, dentro de nuestro corpus, una versión no portuguesa que concluye con el amor constante. Dicha versión procede de Santa María de Cayón y sólo se sirve de la primera transformación para completar el foco de interés de la versión, la particularidad de dicha versión es que no concluye con

Um voa e 'ò outro voa, lá p'r'à outra banda do mar.
—Malo hajas tu, ó rei, que par mandastes matar!
Nem na vida nem na morte se puderam apartar!—

[*RPortuguês a* II, 479, págs. 163-164]

um voou, outro voou, ao céu se foram juntare.
Ben haja tanto querer, bem haja tanto amar;
nem na vida nem na morte se puderam apartar.

[*Trás-os-Montes XXVII*:172, pág. 132]

El subtipo (b) del modelo “Amor constante” está conformado exclusivamente por versiones de Algarve. Todas ellas presentan como único foco de interés la constancia del amor de los jóvenes; por esta razón las transformaciones que se presentan (usualmente tres) no tienen ninguna otra función que construir dramáticamente el desenlace del romance:

Dela nasceu uma rosa do outro um canavial,
e as canas tanto cresceram que em arco se iam cruzar.
Manda el-rei cortar as canas mais as rosas do altar.

[...]

Dela nasceu uma pomba, dele um pombo a rolar.
Mas el-rei, de enraivecido, laços lhes mandou armar.
Voavam asas com asas para no ar se abraçar,
voavam bico com bico, para no ar se beijar.
Padre Santo que isto ouviu mandou-os logo juntar.

[...]

O pombo e pomba voaram e ao céu foram parar.

[*RPortuguês a* (Algarve) II, 487, págs.168-169]

El romancero portugués es más conservador en su conjunto que el romancero hispánico, sobre todo respecto a las versiones del sur de España cuya tendencia más lírica que narrativa propicia la simplificación progresiva de los textos respecto a los modelos del noroeste, más complejos en cuanto a focos, personajes y motivos. Las versiones algaravías se “debatan” entre dos influencias que determinan de alguna manera su desarrollo; por un lado, una extensión considerable proveniente de otras versiones portuguesas (Tras-os-Montes, Beira Alta), y por otro, una simplificación respecto a focos y motivos proveniente de las versiones andaluzas y atlánticas.

reflexión alguna, sino que focaliza el amor por medio de una acción de los amantes: “La reina cuando oyó esto/ los olivos mandó cortar;// los olivos como eran verdes/ volvieron a retoñar” [*Cantabria XIII*:41, págs. 82-83]

3.1.7. *Final trágico*

El último de los modelos de las versiones con metamorfosis en el medio del texto es el que hemos denominado “Final trágico”. Como su nombre lo indica, la característica principal de dichas versiones es que, a pesar de la presencia de una o varias metamorfosis, los amantes no sólo no consiguen ningún tipo de satisfacción sino que también ven impedido su amor. En estas versiones el final es la irremediable muerte de los amantes, separados para siempre por el personaje oponente (la madre) o algún elemento ajeno a la fábula inicial. Son en total siete versiones, dos de ellas provienen de la comarca leonesa, cuatro de la comarca castellana (Castilla, Palencia y Zamora) y una de la tradición sefardí. Aunque no es posible establecer subtipos de versiones debido a las notables diferencias entre cada una de ellas, las versiones se pueden dividir en dos grupos, las hispánicas y la sefardí. Las primeras presentan, como antecedente del final trágico, una forma de castigo contra la madre, lo que en ninguna manera justifica el desenlace de la versión; parecen ser en su mayoría versiones truncas o realizaciones torpes de otras más elaboradas. Acaso la versión zamorana [*ProyectoWeb* (Zamora) 0049:156] sea la única que pretende desarrollar literariamente el final al agregar, después de la muerte trágica, el consejo de la madre a los oyentes para no evitar las uniones entre jóvenes. La versión sefardí, en cambio, reelabora el romance prototípico intercambiando los tópicos conocidos por otros posiblemente prestados de las tradiciones judía o balcánica.²⁰² En este caso, el final trágico resulta del impedimento del amor por parte de un espino en el que intentan posarse los jóvenes transformados en aves:

Ea se hico una palomba, a él lo hico un atmajar.
Bolan, bolan, ¿ónde apozan? A los konakes del paschá.
Ayi se topó un espino que non los dejaba gozar.

²⁰² Véase Paul Benichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, págs. 123-128.

Bolan, bolan, ¿ónde apozan? A los konakes del vezir.
Ahi se topó un espino que non los dejaba bivar.

[*ProyectoWeb* (Bosnia) 0049:62]

La pluralidad de modelos de versiones que poseen las metamorfosis en la mitad de la fábula probablemente obedece a razones varias. La presencia de dichas versiones sobre todo en el Noroeste de la península, que sabemos tiene un espíritu conservador, provoca la convivencia de los múltiples focos de interés y la posibilidad de que los transmisores puedan inclinarse hacia uno u otro sin que necesariamente se pierdan tópicos o motivos.

La simplificación del romance –es decir, la sobreposición del elemento lírico sobre el elemento narrativo– en las zonas caracterizadas como menos conservadoras elimina motivos y focos de interés. Esta pérdida de focos de interés provoca que las metamorfosis dejen de ser un elemento de transición en la trama del romance para quedar como parte de la conclusión de éste.

3.2. LAS METAMORFOSIS COMO SECUENCIA FINAL.

Las versiones que poseen la metamorfosis en el final de la fábula conforman la segunda categoría de nuestro corpus. Dichas versiones se encuentran distribuidas a lo largo de la península, con particular propensión a las comarcas andaluza y castellana, además de encontrarse en la América hispanoparlante –de hecho, las versiones americanas sólo pertenecen a esta categoría.

La brevedad de las versiones con metamorfosis como conclusión redundante en la simplificación que los transmisores han efectuado sobre modelos más elaborados y presuntamente más antiguos. Así como sucedió en los últimos modelos de la categoría anterior, la simplificación de motivos relacionados con las metamorfosis evita la confluencia de numerosos focos de interés. En estas versiones se elimina cualquier rastro de satisfacción o venganza contra el oponente, quedando entonces los primeros motivos (en el sentido cronológico, de la intriga)

que dan pie al desarrollo del romance, el amor trágico (el asesinato) y las metamorfosis. En todas las versiones es este último motivo el que estructura el final de éstas y el que define los modelos en los que las hemos clasificado:

- 2.1) Amor constante
 - a) Tras-os-Montes/Atlántico
 - b) Tras-os-Montes/Castilla
- 2.2) Milagro
 - a) América/España
 - b) América
- 2.3) Denuncia
 - a) Andalucía
 - b) Canarias

Las versiones americanas se reparten entre el primer y segundo modelos, al igual que las versiones de Castilla y de Tras-os-Montes; mientras que el tercer modelo agrupa exclusivamente las versiones del sur español.

Suele pensarse que las versiones americanas “descienden” de versiones procedentes del sur de la Península, en una analogía con algunas variantes dialectales americanas, sin embargo, en el caso del romance de *Conde Olinos* no existe tal genealogía entre Andalucía y los antiguos dominios de España; son Castilla y América quienes presentan tal semejanza de motivos y tratamiento en las versiones. En algunos casos las versiones americanas evolucionan directamente de las versiones castellanas como parte de la naturaleza del Romancero. En otros casos, la evolución natural se interrumpe por la introducción de los métodos modernos de transmisión de conocimiento, en estos procesos la semejanza entre las versiones americanas y castellanas se debe a que la versión *vulgata* de algunos romances se difundió entre los niños de América por medio de libros de texto que incluían dicha versión. Esta versión de corte libresco que se divulgó entre la población es la causa probable de la homogeneidad del corpus americano. Resulta sencillo entender el por qué de la variabilidad del Romancero americano,

considerablemente menor frente a la del noroeste ibérico, si sabemos que dichas versiones tienen menos tiempo de vida tradicional que las otras versiones españolas.

3.2.1. *Amor constante*

El primer modelo se divide en dos subtipos multirregionales. El curso natural de la vida del Romancero indicaría que la versión prototípica de este modelo surgió en Castilla y de ahí se difundió por Tras-os-Montes y América. La diferencia entre un subtipo y otro pudo haberse afinado en las tres regiones o bien estar presente desde el principio, su difusión, en este caso, correría pareja una de la otra.

El primer subtipo se encuentra en Tras-os-Montes, la zona atlántica y América, con sendas versiones de Castilla y Andalucía. Su característica principal es la presencia de dos metamorfosis en las que la primera mantiene una función de apoyo al desenlace. En todas las versiones la función fabulística de la primera metamorfosis es focalizar sobre el amor de los jóvenes que se reafirma en la segunda y última metamorfosis.

Dos arbolitos nacieron en una llana amistad,
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 gavián.

[América (Argentina) XXVIII:16.1, pág. 223]

De ella ha nacido un naranjo, de él un verde limonar;
las ramas que se enlazaban besos y abrazos se dan.
La reina que lo ha sabido los ha mandado a cortar.
De ella nació una paloma, y de él un pichón real.
Juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par;
juntos vuelan por el cielo, la dama con su galán.

[RGranadino, pág. 41-42]

El énfasis que se pone exclusivamente sobre el amor constante elimina los restos de otros motivos que sí se verifican en versiones de los modelos anteriores, así sucede con el segundo asesinato que ordenaba el oponente sobre los amantes reencarnados (mandar a cortar las plantas)

y que en esas versiones servía para focalizar sobre la oposición entre las generaciones o los estamentos; en algunos de los textos de esta categoría –principalmente los de Tras-os-Montes–, las alusiones a dicha oposición existen solamente como detonadores del resto de las acciones; juegan un papel importante en tanto que el motivo es generador de trama, pero no se refuerzan en los momentos posteriores. Esto provoca que en estas versiones la segunda metamorfosis aparezca como *transformación*:

Dela se formou uma rosa, dele um grande rosal;
um cresce e o outro cresce, os dois se forma juntar;
dela se formou ãa pomba, dele um pombo trocal;
um voa e outro voa, os ambos voaram a par.

[*Trás-os-Montes* XXVIII:178, págs. 135-136]

dum nasceu um laranja, doutro um rico laranjal;
dum nasceu uma pomba, deoutro um pombo real;
um voou, outro voou, ao céu se foram juntare.

[*Trás-os-Montes* XXVII:188, pág. 141]

Si bien no todos los textos poseen diferencias suficientes entre sí como para formar subtipos independientes, es posible notar tendencias que particularizan las tradiciones a las que pertenecen. Las diferencias existentes entre las versiones se ubican sobre todo en la zona más superficial de análisis de la poética del género, el léxico y las actualizaciones geográficas cuya repercusión en la estructura profunda del romance es prácticamente nula. Las versiones ibéricas prefieren la objetivación de la historia al no introducir referentes cotidianos o reconocibles por parte de los oyentes, en cambio, las versiones americanas (al menos las más notables) exhiben la procedencia geográfica de los transmisores por medio de menciones toponímicas:²⁰³

²⁰³ Otra de las formas de particularización geográfica de las versiones es la sustitución de plantas propias del mediterráneo por otras de mayor relevancia para la zona americana: “De la cabeza del conde/ nació un verde naranjal” [*Colombia* 104, págs. 339-401]; “De ella sale un rico naranjo/ y de él un olivar” [*América* XXVIII:16.2, págs. 223-224]. La sustitución de los olivos o los rosales por naranjales y limoneros no es gratuita, el valor sagrado que posee simbólicamente el olivo ha sido eliminado para dar paso a una significación erótica por medio de los árboles cuyo fruto es el azahar –por antonomasia, la flor de las novias y, por ende, de los enamorados y la pureza de éstos: “De él salió un verde pino,/ de ella salió un azahar.” [*Colombia* 105, pág. 340]–, en este sentido, los transmisores han preferido el valor simbólicos de los rosales y los naranjos (lo erótico) frente al valor de los olivos (lo sagrado); el origen de esta sustitución puede deberse, además de la actualización geográfica, a que las versiones del modelo “Amor constante”

De ella salió una paloma y de él salió un palomar.
Volaron por mar arriba, hasta llegar Puente Real.
Y volaron por mar abajo, hasta llegar a Vadorreal.

[Colombia 105, pág. 340]

Como parte de este modelo hallamos una de las versiones más logradas del corpus que logramos reunir. El equilibrio estético que se logra en el texto (al conjuntar los elementos líricos con los narrativos), además de la originalidad (actualización pertinente) que presenta lo hace un ejemplo notable de las posibilidades poéticas de la colectividad.

La versión proviene de Guatemala, en ella se conservan los episodios del canto, el engaño de la madre y posterior reconocimiento de la hija, así como la amenaza y muerte que ordena la reina; la primera particularidad reside en que es ella quien muere asesinada mientras que él muere de amor (inversión del tipo amoroso): “La princesa muere triste/ y él no deja de llorar.” [*América* (Guatemala) XXVIII:3.1., pág. 218]; la siguiente particularidad se presenta cuando las plantas en las que se transforman los amantes adquieren una forma americana, que ya analizamos, ella un árbol de naranjo y él uno de limón que se unen literalmente en un abrazo amoroso: “De ella ha nacido un naranjo,/ de él un verde limonar,// las puntas de aquellas ramas/ se vuelven a entrelazar.” [*América* (Guatemala) XXVIII:3.1., pág. 218]; la última de las señas, la más original, reside en la segunda reencarnación de los amantes que lo hacen en algún elemento relacionado con el agua, ella en una nube y él en un río; como sucede en la mayoría de las variantes, la causa (o la explicación, si se quiere) de ésta obedece a motivaciones simbólicas que relacionan el nivel más superficial del texto (léxico) con su correspondiente de mayor profundidad (el mito), mientras que las nubes “son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con

han eliminado paulatinamente los elementos que servían para señalar la relación de los amantes con lo sagrado, que en las versiones más conservadoras era utilizada para marcar el origen del pecado (y del castigo) del oponente.

todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad”²⁰⁴, el río, por su parte “simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra”²⁰⁵; la confluencia de ambos elementos en el mar –símbolo de lo transitivo, lo mediador entre el cielo y la tierra, de la fuente de la vida y de su final:²⁰⁶

La reina que lo ha sabido los ha mandado cortar.
Ella, nube por el cielo, él en río transformar.
Llegan los vientos de junio y la lluvia va a empezar,
juntas, el agua y el río se acompañan en la mar.

[*América* (Guatemala) XXVIII:3.1, pág. 218]

El segundo subtipo del modelo “Amor constante” (2.1) se encuentra distribuido de igual manera en Trás-os-Montes, Castilla y América. En comparación con el primer subtipo, y al igual que en los subtipos de otros modelos, la principal diferencia entre uno y otro resulta del número de metamorfosis presentes en los textos. En este caso, observamos la presencia de una metamorfosis con una función única que es la que define el foco de interés (el tema) del romance subtipo.

Al igual que en el subtipo anterior, los textos, aunque parecen generar una unidad formal y estilística, se pueden separar en dos grupos sin fronteras claras, más que la que puede establecer la lengua. Las versiones tramontanas concluyen sus versiones con agregados que ponen en evidencia el tema del romance, ya sea desde la perspectiva del narrador, ya desde la arrepentida visión del padre, aunque sirviéndose siempre de la misma estructura fomuláica (aquí más fija que en otras versiones con más focos de interés):

Dum nasceu um pinho, doutro un pihneiral;
cresceu um, cresceu o outro, na ponta se forem juntar.
Depois é que lhe disse o rei:
—Mal o haja tanto querer, mal o haja tanto amar;
nem na morte nem na vida se puderam separar.

[*Trás-os-Montes* XXVII:169, págs. 129-130]

um voa e outro voa, ao céu se vai ajuntar.
—Mal o haja tal querer, mal o haja tal amar;
nem na vida nem na morta se puderam separar.

[*Trás-os-Montes* XXVII:173, pág. 132-133]

²⁰⁴ J. E. Cirlot, *op. cit.*, s.v. *Nubes*

²⁰⁵ *Ibidem*, s.v. *Río*

²⁰⁶ Véase *ibidem*, s.v. *Mar*

La función de la metamorfosis no puede presentar variantes significativas en estas versiones, ya que, al ser sólo la reencarnación, es ella la que determina la conclusión y, por tanto, el tema (foco de interés) del romance; por eso, las variantes más interesantes se insertan en el nivel discursivo, aunque a diferencia del subtipo anterior, dicha variante no influye de manera significativa en el nivel mítico del texto. Las variantes son en su mayor parte, actualizaciones sobre las de formas que adoptan los amantes, animales o plantas propios de la región:

De ella sale un rico naranjo y de él un olivar;
De los gajos que se alcanzan besos y abrazos se dan.
[América (Argentina) XXVIII:16.2, págs. 223-224]
D' ella naciera una rosa y de ella un fuerte rosal
y del naciera un jilguero de un fuerte gavilán.
[ProyectoWeb (Zamora) 0049:161]

Los textos más notables, en este sentido, son cuatro versiones americanas en las que las variantes posibilitan un análisis mayor. La primera pasa de la tercera persona del narrador a la primera de la protagonista que es, al final, quien cuenta la reencarnación y ofrece la razón de su muerte (que en este caso no es directamente provocada por la madre):

—Madre, si usted lo mata, yo viva no he de quedar.
Mi cuerpo no le goza nadie, sino que lo goza el mar.—
Donde enterraron al conde, nació un verde naranjal.
[Colombia 108, pág. 341]

La siguiente actualiza el tipo de plantas de manera sumamente original, pues los amantes son enterrados debajo de un platanal (es la única versión que incluye un árbol tropical), además de que, a pesar de ser una versión americana evidentemente descendiente de alguna versión de Castilla, agrega a la conclusión del romance la reflexión del narrador propia de las versiones portuguesas:

A los dos los enterraron en medio de un platanal.
Nacieron dos arbolitos en aquel mismo lugar.
Ni en la vida ni en la muerte los pudieron separar.

[América (Puerto Rico) XXVIII:10.1, pág. 220]

La versión colombiana sacraliza la reencarnación presentando los lugares sagrados ya conocidos; la venezolana, por su parte, recurre al significado simbólico del río Jordán (donde Cristo fue bautizado) para explicar el encuentro de los amantes (y quizá la reencarnación) por medio de la divinidad:²⁰⁷

Del uno hicieron la iglesia, del otro un bizarro altar.
Juntico alzaron el vuelo a las orillas del mar.

[Colombia 111, pág. 342]

Nació una bella paloma, nació un bello gavilán;
alzó el vuelo la paloma, alzó el vuelo el gavilán,
y se fueron a encontrar a la orilla del Jordán.

[América (Venezuela) XXVIII:11.1, pág. 221]

3.2.2. *Milagro*

El segundo modelo de versiones de esta clasificación corresponde a aquellas en las que los amantes terminan transformándose en lugares sagrados a los que la gente acude para ser curada. Evidentemente evitan la venganza o el castigo contra la madre por lo que suponemos que el foco de interés de dichas versiones es el estado de gracia de los amantes antes de morir; la estrecha relación que mantienen con Dios (o con las fuerzas sagradas propias de la región) desde antes de la muerte o gracias a ella, una especie de martirio de amor que agrada a la divinidad. Por esta razón, hemos denominado al modelo como “Milagro”, ya sea porque por medio de uno, Dios bendice la muerte de los jóvenes, o porque ellos, con formas nuevas y sagradas, interceden por

²⁰⁷ “También al igual que el Mar Rojo, el paso del Jordán adquiere valor de símbolo en la tradición judeocristiana. Uno es el paso al desierto, lugar del gran encuentro con dios y de la revelación de su Ley, pero también lugar de pruebas y peligros; el otro es el paso de una condición precaria a una condición segura: en el país fértil ‘donde manan la leche y la miel’ [...]”; André-Marie Gerard y Andrée Nordon-Gerard, *Diccionario de la biblia*, dir. de la trad. y rev. de Antonio Piñero, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, s.v. *Jordán*.

los hombres ante la voluntad divina; recordemos que en versiones anteriores los jóvenes le recriminaban a la madre que los visitara en su nuevo estado de “santidad”.²⁰⁸

Este modelo se divide en dos subtipos. El primero, denominado América/España, se distribuye mayoritariamente en América, con algunas versiones españolas (sin que pueda establecerse un patrón geográfico claro). La clasificación parte del número de metamorfosis y la función de estas dentro de la fábula.

En la mayoría de las versiones la función de la primera metamorfosis es la de generar la idea de amor constante entre los amantes, salvo un romance-objeto en el que la reencarnación sirve para castigar a la madre por el asesinato del conde y la princesa:

Del nació una oliva y del otro un olivar;
cuando hacía viento fuerte los dos se iban a juntar.

[León, págs. 181-182]

Ella se volvió paloma y él se volvió un palomar
y fueron a hacer su nido a la orillita del mar.

[América (Cuba), XXVIII:8.2, pág. 219]

De ella nació una paloma y de él un rico palomar
y en el jardín de la reina allí se iban a posar.

[ProyectoWeb (Palencia) 0049:171]

La segunda metamorfosis concluye el romance con la transformación sagrada de los amantes. Al lugar sagrado acuden quienes desean curar alguna enfermedad, los ejemplos más interesantes, en tanto que son variantes, corresponden a una versión leonesa en donde la fuente cura el mal de amores (la permanencia del amor como foco de interés subterráneo); la otra es la transformación en árboles con poderes curativos –versión extraña si se toma en cuenta que los árboles sagrados no son lugar común en las creencias populares, no al menos frente a las fuentes y las ermitas–:

²⁰⁸ “—Quítese de ahí, la reina,/ quítese de ahí para allá;// cuando éramos ‘namorados,/ luego nos mandó matar;// cuando éramos olivos,/ luego nos mandó cortar;// ahora, que somos santos,/ nos viene a visitar.—” [Rcastellano-leonés 19, págs. 78-79].

El modelo se acerca a las versiones del anterior que explican la metamorfosis maravillosa con elementos sagrados; la diferencia consiste en que en las versiones anteriores hay versos que evidencia el amor como foco de interés, mientras que las versiones siguientes no presentan dichos versos. Aunque pudiera pensarse que ambos modelos concluyen con el amor, sólo el anterior ofrece argumentos para tal afirmación; ninguna variante, por mínima que parezca, puede ser pasada por alto en el análisis.

Del uno nació una fuente, del otro un río caudal;
los que tienen mal de amores allí se iban a bañar.

[León, págs. 181-182]

La reina, que ha visto esto, les ha mandado matar
y de ella nació un olivo y de él un rico olivar
donde ciegos y tullidos todos se iban a curar.

[ProyectoWeb (Palencia) 0049:171]

El segundo subtipo del modelo “Milagro” sólo cuenta con dos versiones americanas cuyo punto en común es la presencia solamente de una metamorfosis que se encarga de concluir el romance, así como de establecer el tema de éste. De todos los subtipos que hemos analizado a lo largo del presente capítulo creemos que es éste el que se presenta como más endeble dentro de la clasificación, pues sólo presenta dos romances-objeto para su categorización; además, aunque ambos romances tienen como factor común la presencia de una metamorfosis, en la versión cubana cumple completamente con sus funciones narrativa y fabulística, mientras que la colombiana apenas si insinúa el milagro como final del texto:

Yo me volví una iglesia, él un rico altar
donde celebran la misa la mañana de San Juan.

[Cuba 6, pág. 74]

Donde mataron al conde, nació un verde naranjal.
Nació una gallarda iglesia y también un famoso altar.

[Colombia 113, pág. 343]

3.2.3. Denuncia

El último modelo de esta clasificación corresponde a las versiones que terminan con una transformación que sirve para denunciar el crimen de la madre. El final de estas versiones es sumamente original ya que en ninguno de los romances-objetos que forman parte de nuestro corpus se presenta, salvo una de las versiones del subtipo “Venganza” del modelo anterior.²⁰⁹

Todas las versiones provienen del sur de la península, por lo que suponemos que es una versión relativamente reciente frente a otras provenientes del noroeste, y cuya difusión es mucha mayor.

²⁰⁹ Véanse las páginas 102-103 del presente trabajo.

El motivo de la metamorfosis como medio de la denuncia de asesinato de los jóvenes es posiblemente un préstamo entre textos tradicionales. Dicho motivo es relativamente conocido en los cuentos tradicionales en los que un personaje muere para después reencarnar. Los depositarios de los romances que se encuentran bajo esta clasificación pudieron haber tomado el motivo de dichos cuentos.

La particularidad principal del modelo es que en la mayoría de los casos es solamente la hija quien reencarna para denunciar a la madre (al igual que pasa en los cuentos tradicionales). El primer subtipo (Andalucía) presenta versiones sumamente homogéneas, lo que indica la escasa vida tradicional que tiene el *Conde Olinos* en el sur de la península. En ellas sólo hay una transformación que ayuda definir el tema de las versiones, a saber, la oposición entre madre e hija:

En la tumba de la niña ha florecido un rosal
con un letrado que dice: “He muerto por mi galán”.

[Andalucía 1.4.1., pág. 156]

En medio de aquella tumba pues ha nacido un rosal,
con un letrado que dice: hasta el morir el penar,
la culpa de estas dos muertes la ha tenido mi mamá.

[RGranadino, pág. 42-43]

en la tumba de la niña ha florecido un rosal,
con letras de oro que dicen: —Yo he muerto por mi mamá.

[RGranadino, pág. 45]

El segundo subtipo de versiones, con solo dos ejemplos, procede en su totalidad de las Islas Canarias. La principal particularidad de estos textos es que las metamorfosis de los amantes se presentan de manera separada, es decir, primero se nos relata la reencarnación del conde y después la de la princesa; ambas reencarnaciones en plantas surgen con sendos letrados que sirven para declarar los focos de interés de las versiones. El primero refuerza la idea del amor entre los

jóvenes (sobre todo de parte de él), mientras que el segundo sirve para denunciar el crimen de la madre:²¹⁰

En la tumba del Vizconde ha florecido un jazmín,
con un letrero que dice: He muerto sólo por ti.
En la tumba de la niña ha florecido un rosál,
con un letrero que dice: He muerto por mi mamá.

[*Canarias* 88:12:5, págs. 129-130]²¹¹

en la tumba de la niña ha florecido un rosál,
y en las letras de oro decía: He muerto por mi mamá
En la tumba del Vizconde ha florecido un jazmín
y en letras de oro decía: He muerto sólo por ti.

[*Canarias* 86:12:3 + 11:1, pág. 128]

3.3. LAS METAMORFOSIS EN VERSIONES CONTAMINADAS

Hemos visto que las distintas versiones y posibilidades estéticas del romance de *Conde Olinos* se distribuyen de manera homogénea a lo largo del territorio iberoamericano, con ciertas preferencias de acuerdo al carácter conservador o innovador de la zona en cuestión. Asimismo, hemos observado que los motivos del Romancero, sus movimiento y actualizaciones también pueden viajar a lo largo del dominio hispánico. Pocos son los ejemplos de motivos (o actualizaciones) que son propios de una región en particular sin que se presente en otra región folclórica. Así, no es posible determinar la procedencia exacta de muchas de las variantes que hemos registrado, las hipótesis que hemos planteado al respecto se basan en las explicaciones de Menéndez Pidal sobre las relaciones entre regiones folclóricas,²¹² no en elementos textuales.

Empero, las versiones que se presentan contaminadas con otros romances siguen pautas de evolución y distribución distintas de las versiones “puras”. Si bien el *Conde Olinos* se distribuye de manera más o menos uniforme por la Península, las contaminaciones parecen responder a

²¹⁰ Es, creemos, la única versión dentro del corpus que posee una sola transformación en conjunto (aunque diferenciada en los sujetos) que apunta tan claramente hacia dos focos de interés.

²¹¹ Resulta por demás esclarecedora la nota de los editores sobre la indudable procedencia libresca de esta versión, de la colección editada por María de Jesús López Vergara, cuya cercanía con la siguiente nos da pistas sobre los orígenes de los romances tradicionales en algunas regiones folclóricas.

²¹² Véase *Romancero hispánico*, t. II, págs. 402-405.

fenómenos regionales que impiden que exista un “modelo” de *Conde Olinos* contaminado que se registre en toda Iberia, o al menos en buena parte de sus regiones folclóricas. Cada romance con el que se contamina nuestro texto pertenece a una zona peninsular determinada, salvo muy raros casos en los que sólo existen una o dos versiones de otra región. Asimismo, dentro de los modelos regionales, destaca la ausencia de subtipos narrativos puesto que dentro de cada modelo se desarrollan las mismas posibilidades de variación, lo que evita la heterogeneidad de un modelo regional.

Por estas razones, para la clasificación de los modelos de versiones contaminadas hemos decidido no partir ya de las funciones que las metamorfosis cumplen dentro de la fábula (en tanto que eso implicaría unir romances “distintos” en una sola categoría no temática, sino funcional), sino a partir del romance con el que se contamina nuestro *Conde Olinos*. A lo largo de esta sección serán notorias las diferencias entre regiones y contaminaciones.

Sabemos que los motivos narrativos en el Romancero no son exclusivos de romances en particular, es más, sabemos también que hay motivos que se presentan, cual comodines, en romances distintos sin que se afecte la función simbólica o narrativa de aquellos. Sin embargo, cuando un romance contamina a otro (es decir, inserta fragmentos considerables, no sólo motivos sueltos) es necesario que ambos romances, el que presta motivos o secuencias y el que los recibe, tengan en común la función de los elementos prestados, ya sean motivos, secuencias, fórmulas o personajes. Así, la clasificación y descripción de las versiones contaminadas se basa en la función que cumplen no sólo las metamorfosis, sino todos los motivos extraídos de *Conde Olinos* e insertados en otros romances, o viceversa.

3.3.1. La princesa peregrina

El romance de *La princesa peregrina* (IGRH:0720) pertenece sobre todo al romancero portugués; las versiones a las que hemos podido acceder proceden, en su mayoría, de Portugal, sobre todo de las regiones colindantes con España, Trás-os-Montes, Beira Alta y Beira Baja, Alto Alentejo y Algarve; en menor medida se documenta en las Azores. Asimismo, existe un pequeño grupo de versiones recogidas en Asturias.

Dentro del corpus de versiones, son pocas las que se presentan “puras”, pues la mayoría se encuentran contaminadas con el romance de *Conde Olinos*, seguido por *No me entierren en sagrado* (IGRH: 0101) y *Os labraré yo un pendón* (IGRH: 0085). El desmedido número de versiones contaminadas puede deberse a que la conclusión de la versión primitiva del romance es tosca y sin mayor logro estético, en el desarrollo del romance se plantea una potencial oposición actancial entre la princesa peregrina que sale a buscar a su amado y la mujer a la que él ha desposado; sin embargo, ante la muerte de la primera mujer, el conflicto no llega a desarrollarse:

Rosa que estás na roseira, manda-me um vintém de rosas,
as abertas não as há, fechadas são mais formosas.
—Vá-se embora, cavaleiro, não me queira atentar,
que o rosal é muito alto, não as posso apanhar.
—Rosinha, dê-me licença, que eu as irei apanhar.
—Vá-se embora, cavaleiro, a má ida vá contigo,
pelo bafo que me botas, cheiras-me a lodo podrido.
—Volta, volta, meu cavalo, a boa ida vá contigo,
pelo bafo que me cheira, é rosal enflorado.—
Ao cabo de sete anos, Rosinha dali partia,
numa lanchinha de prata, a par da Virgem Maria.
Fora ter a uma terra, onde gente não havia,
senão só duas senhoras, cada uma em seu lugar.
—Senhora, dai-me notícia, do que vos vou perguntar,
por um senhor estrangeiro, do meu país natural.
—Esse senhor foi p`r`à caça, aqui não pode tardar.
—Senhora, dê-me licença, que eu me quero assentar.—
Palavras não eram ditas, o senhor ali a chegar.
—Que fazeis aqui, donzela, de mi terra natural?
—A vossa vinda, senhor, é que me fez aqui chegar.
—Quando eu quis tu não quiseste, está outra em teu lugar,
aí tens a par de ti, um filhinho de criar.—

Ela quando tal ouviu, logo ficou passada.
—Pega-lhe pelo cabelo e bota-a naquele mar.
—Esse conselho, mulher, eu não o quero tomar,
ainda tenho prata e ouro, para com ela gastar.—
Mandou fazer um moimento, para a mandar enterrar,
o seu cabelo de fora, para por eles chorar.

[*RPortuguês a II*, 587, págs. 257-258]

Ante la potencialidad actancial de los personajes, y la falta de su progreso durante el romance, los transmisores deciden introducir partes de un romance que utiliza un modelo actancial semejante y cuya fábula aumenta el potencial estético de las versiones; la oposición entre la princesa y la esposa llega al clímax después de la muerte de ambos amantes en donde ésta ocupa el lugar que en la fábula de *Conde Olinos* poseía la madre, pues es ella quien se encargará de evitar la unión *post-mortem* de los amantes:

Estando en estas palabras cayeron de par en par,
uno muere a la medianoche y otro al gallo cantar,
uno lo entierran n'el coro y otro lo entierran n'el altar,
ún volviúse un verde pino y otro un bello olivar,
cuando los aires van varrios las hojas iban juntar,
la señora por envidia luego la mandó cortar;

[*SAsturiana* 40:41, págs. 325-326]

Todas las versiones, asturianas y tramontanas, desarrollarán ampliamente el motivo de las metamorfosis presentándolas en tres ocasiones bajo la forma reencarnación. En muchas de ellas las metamorfosis se presentarán con funciones diferenciadas en, al menos, una de las veces; dicha función apoyará el conflicto original de ambos romances, el amor constante más allá de la muerte; sin embargo, en todos los caso la conclusión será la negación de cura contra la viuda enferma:

La señora cayó mala y también se fue a lavar,
y por virtud del Señor la fuente comienza a hablar:
—Yo cuando era verde pino tú me mandaste cortar.
yo cuando era palomita tú me mandaste matar;

ahora soy fuente santa a mí te vienes a lavar.
Para todos daré agua para ti me he de secar.—

[*ProyectoWeb* (Asturias) 0720+0049:1]

Resulta notable que las versiones de este modelo, recogidas de manera preponderante en Portugal, se asemeje más al subtipo astur-leonés del modelo “Negación” –modelo que no cuenta con un subtipo portugués– que a los subtipos tramontanos de otros modelos.

Además de las versiones de *La princesa peregrina* contaminadas con el *Conde Olinos*, existen en Portugal (en Beira Alta y Beira Baja, para ser exactos) versiones del romance denominado *A noiva abandonada*, cuya fábula es extremadamente semejante al romance que da nombre a este apartado. Así como en el romance de *La princesa peregrina*, en este modelo la fábula de *Conde Olinos* parece insertarse a causa de un final menos memorable; aunque no hemos podido obtener ninguna versión no contaminada del romance en cuestión, es posible preveer la situación planteada dado el estrecho parecido entre romances.

En las versiones de *A noiva...* la inclusión de los motivos de *Conde Olinos* sucede hacia el final de la fábula. La mujer, abandonada, sale en busca de su amado a quien encuentra casado y con hijos a quienes cuidar; ante tal noticia, la novia cae muerta; la mujer del galán le pide que tire su cuerpo al mar, aunque éste desobedece y le construye una ermita para que allí descanse su cuerpo; sin explicación, él muere y es enterrado en la ermita que dispuso para la novia; al final del romance, de la ermita (u otro tipo de tumba) salen dos árboles cuya unión habrá de consumar el amor de la pareja, puede suceder que la viuda corte lo sárboles, aunque volverán a nacer.

Dele nasceu um craveiro, delá um lindo rosal.
A viúva, por vingança, as quias lhe ia a cortar.
Um cresceu, outro cresceu, no céu, no céu se foram juntar.

[*Castelo Branco* 18, pág. 43]

Una versión notable es la recogida en el concejo de Figueroa de Castelo Rodrigo, en la que la divinidad es usada para explicar el origen de las metamorfosis por medio de un motivo (puesto en

paralelismo) que no se registra en ninguna otra versión, los líquido sagrados (o consagrados) que manan de los árboles en los que han reencarnado los amantes:

de la uma olivia crescia, dele um pinheiro alvar.
A oliova dava azeita para o Santíssimo alumiar,
e op inheiro dava vinho para a hóstia consagrar.

[Guarda 14, págs. 28-29]

Como se ve, la función de la metamorfosis es el principal elemento distintivo entre las versiones contaminadas con *La princesa peregrina* y *A noiva abandonada*. Es probable que el origen de dicha diferencia sea la cercanía del modelo de *A noiva...* con las versiones pertenecientes al modelo de amor constante, concretamente con el subtipo Tras-os-Montes de éste, ya que las versiones de nuestro corpus sólo se recogen en Beira Alta y Baja.

Frente a estos hechos, cabe plantear la hipótesis de que la contaminación entre *Conde Olinos* y *La princesa...* surgió en tierras asturianas para después propagarse (y permanecer) en el territorio luso debido a la presencia, evidentemente mayor, del romance en esta región; asimismo, la contaminación con *A Noiva...* habría surgido efectivamente en tierras lusitanas, sin que el modelo lograra difuminarse por el resto de la península, quizá por la regionalización de este romance y la competencia que pudo establecerse entre él y el modelo “original”.

3.3.2. Valdovinos sorprendido en la caza

En el caso anterior se observó cómo los transmisores pueden agregar fragmentos de un romance a otro con tal de completar, tomando como puerta de entrada de dicha contaminación los modelos actanciales de ambos textos. En el caso que ahora nos ocupa, la contaminación parece no deberse a la falta de final del romance base, ni a la semejanza entre modelos, sino a la existencia de contenido maravilloso en la fábula de los romances.

Presentamos, como punto de inicio, una versión leonesa del romance en el que, después de la presentación hiperbólica de la espada por el narrador, Valdovinos provoca la ira del rey moro, quien llama a los suyos para asesinar al insolente, Valdovinos habla con su espada, que asesina a los moros, dejando tres ríos de sangre imposibles de pasar, el romance concluye con las palabras del caballo pidiendo cebada y trigo para pasar los ríos de sangre:

Por los campos de Valverde Valdevinos fue a cazar,
con su espada doradina, que fino tiene el cortar,
lo mismo corta moricos que cochillos por buen pan;
ha matado un jabarín y otro espera de matar.
Toca la cuerna del oro y otra toca de cristal.
Ya la oyera el rey morico, que en altas torres está.
—Moricos, los mis moricos, los que estáis a mi mandar,
los que bebéis de mi vino, los que coméis de mi pan;
ése que toca la cuerna ganas tien de pelear.—
Por los campos de Valverde cinco mil moricos van.
—¡Ay, mi espada doradina, que dulce tiene el cortar,
que de muchas me sascastes y de ésta no sé que harás!;
pero, si de ésta me sacas, de oro te he de bordar.—
Por los campos de Valverde tres ríos de sangre van;
Valdevinos y el caballo no se atreven a pasar.
Estando en estas razones, esmienza el caballo a hablar:
—Aflójame de la cincha y apriétame del brial
y dame paja y cebada, como me solías dar,
que esos tres ríos de sangre yo me los he de pasar

[León, págs. 58-59]

Valdovinos sorprendido en la caza (IGRH:0796) es un romance conocido gracias a los motivos maravillosos que presenta; al igual que en el *Conde Olinos*, dichos motivos, al ser tan raros dentro de la tradición romancística, no suelen petrificarse como elementos exclusivos del romance original. Así como las metamorfosis maravillosas, el motivo de la espada (o el caballo) que habla puede encontrarse en romances ajenos a la tradición de uno u otro, introducidos en romances que funcionan como base y que dotan de significado a los motivos.

La contaminación entre *Conde Olinos* y *Valdovinos sorprendido en la caza*, sin embargo, sigue patrones distintos a los mencionados. En ninguna de las versiones de nuestro corpus se

puede hablar de que uno de los dos romances predomine sobre el otro, no hay un romance inicial que utilice motivos ajenos para concluir, sino que los motivos de ambos se entrelazan para construir una historia distinta, en la que, empero, se reconocen todavía dos romances y no uno.

En todas las versiones a las que hemos podido acceder el romance comienza con la introducción del personaje masculino (el Conde), continúa con la canción de él a su caballo y la confusión de la reina al oírlo cantar, citamos como ejemplo la versión más completa, recogida en Asturias:

Conde Olinos, Conde Olinos, es niño y pasó la mar.
Levantóse Conde Olinos mañanita de San Juan;
llevó su caballo al agua á las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe él se pusiera a cantar:
—Bebe, bebe, mi caballo, Dios te me libre de mal,
de los vientos rigurosos y las arenas del mar.—
Bien lo oyó la Reina mora, de altas torres donde está:
—Escuchad, mis hijas todas; las que dormis, recordad
y oirédes a la sirena como canta por la mar—
Respondió la más chiquita, ¡mas le valiera callar!
—Aquello no es la sirena, ni tampoco su cantar;
aquel era el Conde Olinos, que á mis montes va a cazar.

[Suplemento, págs. 203-204]

El romance sigue con un fragmento de *Valdovinos*... en el que el personaje original del rey ha sido sustituido por la reina, ésta manda llamar a sus moros para que persigan y asesinen al Conde. Después de una búsqueda infructuosa lo hallan descansando, a punto de matarlo, le habla a su espada y ésta le contesta por medio de la intervención divina, que evita el ambiente de maravilla pura el romance, reemplazándolo por el milagroso, asimismo con el caballo:

—Mis morillos, mis morillos, los que me coméis el pan,
id buscar al Conde Olindos, que a mis montes va a cazar.
Al que me lo traiga vivo, un reinado le he de dar;
el que me lo traiga muerto con la Infanta ha de casar;
al que traiga su cabeza, a oro se la he de pesar.—
Po`l monte de los Acebos, cien mil morillos se van
en busca del Conde Olindos, non le pueden encontrar.
Encontráronlo durmiendo debajo de un olivar.
—¿Qué haces ahí, Conde Olindos, qué vienes aquí a buscar?
Si a buscar vienes la muerte, te la venimos a dar,
si a buscar vienes la vida de aquí non la has de llevar.

—¡Oh, mi espada, oh, mi espada de buen oro y buen metal,
que de muchas me libraste, d' esta non me has de faltar
y si desta me librases, te vuelvo a sobredorar.—
Por la gracia del Dios Padre, comenzó la espada a hablar:
—Si tu meneas los brazos cual los sueles menear,
yo cortaré por los moros como cuchillo por pan.
—¡Oh caballo, mi caballo, oh mi caballo ruan!,
que de muchas me libraste, d' esta no me has de faltar.—
Por la gracia de Dios Padre comenzó el caballo a hoblar:
—Si me das la sopa en vino y el agua por la canal,
las cuatro bandas de moros las pasaré par y par.

[Suplemento, págs. 203-204]

Siguen un par de versos de suma originalidad que sirven al transmisor para unificar los dos romances; uno de los poquísimos ejemplos de transformación maravillosa (sin la divinidad) del Romancero. Esta transformación es un ejemplo único del motivo introducido en un contexto ajeno al de castigo o recompensa que existe en otros romances y, de hecho, no se repite en ninguna otra versión del corpus. El motivo en cuestión se relaciona de manera evidente con los motivos maravillosos de metamorfosis que se plantearon en el capítulo anterior, sobre todo con los de la literatura tradicional palestina.

Cuando era medio día, no halló con quien pelear,
sinon era un perro moro que non lo pudo matar.
Allí vino una paloma, blanquita y de buen volar.
—¿Qué haces ahí, palomita, qué vienes aquí a buscar? —
—Soy la infanta, Conde Olinos, de aquí te vengo a sacar;
ya que non queda más qu' ese, vivo no habrá de marchar.—

[Suplemento, págs. 203-204]

Esto no significa que exista una influencia directa entre tradiciones, pero sí puede dar una idea general de qué tan ajeno resulta el motivo dentro de la tradición hispánica. La versión concluye con el final (forma y función) del subtipo astur-leonés del modelo negación,²¹³ por esto no resulta

²¹³ Por el campo los dos juntos/ se pasean par a par.// La reina mora los vio,/ y ambos los mandó matar:// del uno nació una oliva,/ y del otro un olivar:// cuando hacía viento fuerte,/ los dos se iban a juntar.// La reina también los vio,/ también los mandó cortar:// del uno nació una fuente,/ del otro un río caudal.// Los que tienen mal de amores/ allí se van a lavar.// La reina, también los tiene,/ y también se iba a lavar.//—Corre fuente, corre fuente,/ que en ti me voy a bañar.// —Cuando yo era Conde Olinos,/ tú me mandaste matar;// cuando yo era olivar,/ tu me mandaste cortar;// ahora que yo soy

extraño que la presencia del modelo *Conde Olinos+Valdovinos*... se extienda por Asturias, León y, en menor medida, Lugo.

3.3.3. La vuelta del navegante

Este es uno de los romances de la tradición oral moderna más tempranamente recogidos. Fue publicado por Milá y Fontanals en 1853 en sus *Observaciones sobre la poesía popular*, publicadas por Narciso Ramírez por primera vez en 1853.²¹⁴ La versión, se deduce que recogida antes de 1853, procede de Tarragona. Sabemos que las primeras versiones del Romancero moderno se recogieron en las zonas catalana, asturiana y gallega; por lo que no es de extrañar la gran cantidad de textos pertenecientes a este modelo que fueron recogidas durante el siglo XIX, sobre todo cuando la gran mayoría de las versiones que forman parte de nuestro corpus se han documentado en la región catalana.

Una de las poquísimas versiones no catalana (ni portuguesa) del Romance en su estado “puro”, fue recogida en Ourense. La transcribimos aquí para utilizarla como ayuda en la comparación entre versiones, y porque es una de las más logradas estéticamente:

Siete años en la guerra, todos siete a pelear;
le pedí licencia al conde y no me la quiso dare,
le pedí a Dios del cielo y me dijo que veríae.
Con licencia, sin licencia, eché manos a remare.
Llegué a altos palacios onde dejara a mi madre.
—¿Oh, qué caballero es este tan cortés en su falare?
o eres hijo del conde o del rey de Portugale.
—Yo no soy hijo del conde ni del rey de Portugale,
que soy su hijo, señora, que soy su hijo carnale.
—Para seres tú mi hijo más señales me has de dare.
—Yo se las daré, mi madre, que las traigo pra le dare:
¿Dónde va mi anillo de oro que traía n`el pulgare?
—Pues ese anillo de oro lo guardo en mi delantale;

fuate,/ de ti me quiero vengar:// para todos correré,/ para ti me he de secar.—// Conde Olinos, Conde Olinos,/ es niño y pasó la mar. [*Suplemento*, págs. 203-204]

²¹⁴ Véase la edición moderna de este estudio, basado en su última versión de 1874, publicada en el número 26, 2003 de *Analecta malacitana*, págs. 201-267.

mas si tú fueras mi hijo más señales me habías dare.
 —Yo se las daré, mi madre, que las traigo pra le dare:
 ¿Dónde va el caballo blanco que tenía pra montare?
 —Pues ese caballo blanco ahí está pra se le dare;
 mas si tú fueras mi hijo más señales me habías dare.//
 —Yo se las daré, mi madre, que las traigo pra le dare:
 ¿Dónde va mi amor primero que se llama Guiomare?
 —Hoy se publican las bodas, mañana se van casare.
 —¿Adónde, mi madre, adónde? que las voy a conturbare.—
 Llegaron a altos palacios donde estaba Guiomare.
 —¿Qué quería el caballero que a la puerta está a petare?
 —Que soy primo de la novia y con ella quiero hablare.
 —La novia está encerrada y no se puede enseñare,
 mañanita de mañana conmigo se va a casare.
 —Pues antes de que eso sea yo la hei de visitare;
 monedas traigo de oro y las puedo adelantare.—
 El novio, tan cobizoso, lo llevó donde Guiomare.
 Ella, luego que lo vio, al cuello le fue abrazare,
 y entre abrazos y besos no los pueden separare,
 que los amores primeros no se pueden olvidare.

[Galicia, págs. 303-304].

Como se ve, la fábula del romance concluye con el reencuentro feliz de los amantes y, aunque el esposo de la dama representa un oponente potencial, no se desarrolla, a tal grado que termina funcionando como facilitador del reencuentro. En las versiones contaminadas, al contrario, la oposición potencial del esposo se concreta, su personaje sustituye a la madre del romance de *Conde Olinos*, y decide asesinar a los amantes que posteriormente reencarnarán para preservar su amor. La contaminación entre los dos romances puede deberse a, entre otros factores, la cercanía actancial entre ambos textos (una potencial, la otra existente), así como la comunión de motivos novelescos, propios de la universalidad tradicional, que sin dificultad podrían mezclarse. En sentido opuesto al modelo anterior, en donde la contaminación se daba por motivos entrelazados, en este caso es notoria la diferencia fabulística entre los relatos; los transmisores han eliminado solamente el desenlace de *La vuelta...* para insertar, en algunas versiones completo, el romance de *Conde Olinos*:

—Ai, tia, la meva tia, si em volguéssiu dar el gosar,
 el gosar i la corneta que jo solia tocar!—

L'allí, a l'entrant a la vila, don Lluís es posa a tocar.
Això n'és cant de la serena o altre peix que va per mar?

[*Catalunya Vella* 4, pág. 93]

En todas las versiones catalanas, la reencarnación se da en forma de aves (específicamente palomas). El significado de las palomas como símbolos de la pureza de los amantes, así como de la cercanía con la divinidad es ya conocido; sin embargo, en ninguna de las versiones se menciona intervención divina como causa de la reencarnación. La función de la metamorfosis es preservar el amor de la pareja:

La un mort á mitja nit, l'altre al despuntá el elá,
L'alta de Santa Maria los dos varen enterrá;
de l'un surt una coloma y de l'altre un colomá.

[*ProyectoWeb* (Cataluña) 0559:21]

En baixa una paloma y també un empalomá.
S'en 'gafan mano per mano, dalt del cel varen pujá.

[*ProyectoWeb* (Cataluña) 0559:22]

Resulta notable la ausencia de versiones catalanas dentro del corpus de *Conde Olinos*, salvo las versiones contaminadas. La distribución geográfica del romance se ubica sobre todo en el noroeste de la península, lo que no deja de llamar la atención, en tanto que el folclore catalán se encuentra emparentado más cercanamente con la región provenzal, lo que permitiría una mayor posibilidad de pervivencia de motivos maravillosos en el Romancero. Dicha cercanía, sin embargo, explicaría en parte la falta de versiones del romance en el este de la península.

3.3.4. Gerineldo

El romance de *Gerineldo* es uno de los más conocidos en la órbita del Romancero panhispánico, ha logrado extenderse por todas las regiones en donde el Romancero posee depositarios. Así como el *Conde Olinos*, *Gerineldo* es uno de los romances cuyos motivos han pasado a otros romances de manera independiente o en contaminaciones; de la misma manera, es posible

encontrar el romance desarrollado con múltiples combinaciones de motivos y desenlaces. De acuerdo con Leda Schiavo, “la clave fundamental para la interpretación del romance de *Gerineldo* es su ambigüedad, y que ésta deriva del hecho de que los ‘portadores de folklore’ han intentado resolver de mil maneras el espinoso problema de las relaciones sexuales y sociales entre una infanta más o menos descarada y un paje más o menos atrevido”.²¹⁵ La misma búsqueda de soluciones para motivos problemáticos es lo que sucede en las versiones de *Conde Olinos*. Por esa razón, las versiones contaminadas más heterogéneas en su desarrollos son precisamente las de *Gerineldo+Conde Olinos*.

La primera versión, recogida en Segovia, narra la historia de *Gerineldo* hasta el perdón del rey por la intromisión en la alcoba de la princesa, el gozne entre este pasaje (en el que parece que el romance concluirá con la boda, como en muchas versiones de *Gerineldo*) y el inicio de *Conde Olinos* sucede cuando el rey envía a Gerineldo a dar agua al caballo (el motivo inicial de *Conde Olinos*) y éste, dando inicio al segundo romance, comienza a cantar:

Véte a dar agua al caballo como otros días has ido,
que mañana de la infanta tú has de ser su marido.—
Cuando fue a dar agua al caballo Gerineldo dio el cantar.
—Mira, hija, qué bien canta la serenita del mar.
—Madre, no es la serenita, que es la serenita azar.
que es el paje Gerineldo, que de mí canta un cantar.

[Segovia, págs. 44-45]

El entrelazamiento de los romances no ha sido completo, los cabos sueltos (rastros de los romances en su estado anterior) son demasiado evidentes como para no tomarlos en cuenta; el primero de ellos, la esquizofrénica actitud del Rey (parece perdonar a Gerineldo para después

²¹⁵ Leda Schiavo, “Apuntes para un estudio de las ‘transformaciones’ en el romance de *Gerineldo*”, *El Romancero, hoy: Historia. Comparatismo. Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional*, Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), Madrid, Gredos, pág. 186.

mandarlo matar)²¹⁶ y la función de castigo contra la madre que cumple la primera reencarnación, aunque el personaje no se haya presentado a lo largo del romance.

La conclusión del texto apunta hacia el amor constante como uno de los focos de interés del romance. El origen de este final en Segovia es de notar, puesto que las versiones del modelo “Amor constante” afincadas en Castilla son distintas en tanto que aquellas sólo poseen una metamorfosis con una sola función y ésta presenta una metamorfosis, pero con función doble:

De los pechos de la infanta salió un tallito rosal,
la reina, cuando iba a misa, se la traba el delantal;
de enfado que la daba también lo mandó cortar
y cuanti más veces lo corta, más fondo coge el rosal.
Unos con otros besos y abrazos se dan.

[Segovia, págs. 44-45]

El resto de las versiones provienen también de Segovia. Sin embargo, resulta complejo tender entre todas un modelo que las reúna; como ya se había mencionado, la heterogeneidad de estas hace pensar más en potenciales (o posibles) modelos estrechamente relacionados entre sí. Desafortunadamente, ante la mínima cantidad de textos, esta hipótesis resulta imposible y francamente arriesgada. El camino, en todo caso, es presentar de manera conjunta los textos cuyas semejanzas apunta hacia los hipotéticos modelos. El primero de ellos estaría representado por la versión anterior.

El segundo, se ejemplificaría con dos versiones que introducen el romance de *Conde Olinos* después de finalizar *Gerineldo*. La frágil costura que une a los romances permite que éstos puedan ser leídos de manera separada, la conjunción resultaría, en realidad, del nombre de los

²¹⁶ La actitud del padre también puede explicarse a la luz de uno de los versos anteriores, cuando Gerineldo es descubierto al salir de la habitación de la princesa le pide al Rey que lo mate, pues lo merece, a lo que el Rey responde, sentencioso: “Yo no te quiero matar,/ que te mate el Dios que te hizo”; lo que nos hace pensar que quizá el perdón nunca existió. Ante esto, los hechos del padre pueden no parecer tan irracionales, aunque sí incongruentes. Si, por el contrario, explicáramos el perdón del Rey como parte de una actitud cristiana, la incongruencia resultaría más evidente, pues versos después, lo manda a matar.

personajes, pero más importante, de la conciencia de la transmisora de que en su memoria son un solo texto.²¹⁷

La característica de la versión es que concluye con la transformación de los amantes en lugares milagrosos que curan las enfermedades, antecedida por una primera reencarnación en una rosa cuya función es castigar a la madre:

Entre medias de los dos salió un hermoso rosal,
que la reina, cuando iba a misa, la rasgaba el delantal,
y de enfado que la daba le ha mandado cortar.
Allí ha nacido una fuente con hermoso caño 'e cristal
donde todos los enfermos allí se van a curar.

[*Segovia*, págs. 41-42; *ProyectoWeb* (Segovia) 0049:1]

La última de las versiones, y ejemplo de modelo potencial, tiene la peculiaridad de concluir con dos metamorfosis que sirven para obtener la satisfacción contra la madre, en dos niveles distintos. La primera reencarnación, en fuente curativa, da paso a la negación de la cura a la madre ciega; la segunda transformación (aunque no se explica si esta es simultánea o sucesiva) sirve para castigarla trabándole el sayal en las espinas de la rosa; las metamorfosis sólo se efectúan en la doncella:

del corazón de la dama, sale un dulce manantial.
Su madre, que estaba ciega, allí se iba a curar.
—Dame, fuentecita, agua, para mis ojos curar.
—Cuando era pequeñita, no me dejastes casar,
y ahora que soy más mayor, agua no te quiero dar.—
Del corazón de la dama ha salido un lindo rosal,
su madre cuando se va a misa se la traba el delantal.
—Para mí en este mundo todo se ha acabado ya.

[*Segovia*, págs. 46-47]

²¹⁷ Al respecto, la nota de la versión [*ProyectoWeb* (Segovia) 0049:1] dice lo siguiente “El recolector indica que el comienzo de este romance da fin al de Gerineldo”. La otra versión, [*Segovia* págs. 41-42], une los romances y explica la presencia de la madre, que es quien manda a asesinar al conde después de escucharlo cantar, con los versos “La infanta, de que le oyó,/ a escape salió a escuchar// y la pícara de la madre/ e escape se fue detrás.”. Vale la pena notar que este el único caso del corpus de dos romances recitados por la misma persona en dos momentos distintos. La versión publicada en *Segovia* se trata de la primera recolección realizada por María Goyri en 1905; la segunda fue recogida por Jimena Menéndez Pidal en 1931. Las variantes entre una versión y otra no son realmente significativas, de lo que se deduce que las transformaciones de los romances difícilmente suceden en un plazo de tiempo tan breve, además de que el cambio requiere la intervención de transmisores distintos.

En las versiones contaminadas de nuestro romance confirmamos una de las características del Romancero de tradición oral moderna, su preferencia por los textos de mayor corte lírico que épico y la preferencia también por los romances de carácter novelesco y maravilloso que por aquellos provenientes de los antiguos cantares de gesta. Así también, es evidente que el llamado Romancero folclórico ha ido ganando terreno, por lo que no resulta extraño que el *Conde Olinos*, cuyos motivos universales saltan a la vista, se haya preservado en versiones contaminadas con otros de las mismas características, o que halla “absorbido” romances con fábulas semejantes.

Destaca, por otro lado, la confirmación de una parte de la teoría de Menéndez Pidal sobre las características de las regiones romancísticas; no podemos decir que el Noroeste sea conservador puesto que desconocemos la versión antigua del nuestro romance; aunque sí es visible la pluralidad de realizaciones que coexisten en dicha zona, la mayor exploración de posibilidades narrativas y fabulísticas se halla en las comarcas de León y Cantabria. La periferia portuguesa se muestra igualmente “conservadora” que las comarcas centrales; por el contrario, la periferia catalana sólo conserva el romance en versiones contaminadas.

Las versiones portuguesas del norte, (Tras-os-Montes, Beira Alta y Baja, Alto Alentejo, etc.) mantienen un comportamiento más o menos homogéneo, sobre todo en lo que se refiere al uso de estructuras formuláicas. Las comarcas asturiana y leonesa formarían una región medianamente independiente que se caracterizaría por ser conservadora en cuanto al número de motivos y focos de interés, pero innovadora respecto a las soluciones en el nivel de la fábula; frente a ellas, la región principal formada, como dijimos, por León y Cantabria, cuya influencia se deja sentir también en Galicia, se nota semejante a la región anterior, aunque con particularidades respecto a las funciones de los motivos. El intercambio entre las regiones que

conforman el noroeste se evidencia en los niveles más superficiales del texto, el léxico, los nombres y las estructuras formuláticas a las que recurren.

La región Sureste está representada en el corpus por versiones exclusivamente andaluzas. Al igual que en la región Noroeste, las versiones del sur cumplen con lo anticipado por Menéndez Pidal, pues resultan ser las más innovadoras en el espectro diacrónico del romance. A pesar de que son pocas las versiones andaluzas respecto a otras regiones (incluso América), es evidente que todas forman parte del mismo modelo. La pluralidad norteña ha dejado paso a la formación de una versión con mayor extensión geográfica, pero de menor apertura. Resulta también llamativo que el Romancero andaluz, en este caso al menos, sea el único que mantiene contacto directo con otras formas tradicionales. De acuerdo con lo revisado en el capítulo II, notamos que las funciones fabulísticas y narrativas de las metamorfosis en los cuentos tradicionales y en otros romances es poco parecida a las que detallamos en este capítulo. El funcionamiento de las metamorfosis maravillosas en el *Conde Olinos* resulta *sui generis*, salvo en las versiones de Andalucía que tienen como punto de encuentro la función fabulística de denuncia.

La comarca castellana es la más fuerte de todas, pues empuja sus versiones hacia las comarcas vecinas del norte y Portugal; esta región es la más innovadora de todas las que registra nuestro corpus, al menos en lo que respecta a la textualidad interna, pues reduce notablemente el número de focos y propone soluciones distintas de las comarcas anteriores respecto a la función de las metamorfosis. Serán las versiones castellanas las que entren directamente en contacto con las norteñas y las vayan simplificando. Serán también los modelos castellanos los que, en mayor medida, sean trasplantados hacia América, ya sea por la movilidad de los transmisores, ya sea por las versiones *vulgata* que recorrieron el continente en las recopilaciones de principios del siglo XX, y en los libros de texto.

América será entonces una zona de relativamente poca innovación, excepto por un par de versiones señaladas en su momento. Aunque sí resulta notable el hecho de que el romancero en América prefiera las metamorfosis de carácter fantástico sobre las de carácter milagroso. Se pensaría que la influencia de las tradiciones indias sobre el folclore literario americano se equipararía a lo que sucede en la música mestiza; sin embargo, los textos que hemos presentado suelen ser, salvo en la superficie, muy apegados a los modelos españoles y portugueses.

CONCLUSIONES

Como se marcó en la introducción, el análisis comparado de un motivo tradicional tiene como finalidad principal observar la evolución diacrónica y diatópica de éste a la luz de su contexto de producción y *performance*, para así determinar las dinámicas textuales del motivo y del género. Este estudio nos permitió, en primer lugar, aportar un dato más a la construcción del conocimiento de los complejos modos de supervivencia de los romances en las sociedades tradicionales modernas; al presentar las pruebas que sustentan nuestra hipótesis exploramos las posibilidades teóricas de acercamiento a romances cuya evolución, u origen, resulta de una independización de los motivos que componen la fábula.

Asimismo, la exploración del Romancero por medio de los focos de interés que subyacen en los textos nos permite plantear, hipotéticamente, el estado primitivo del *Conde Olinos*, un romance del que sólo conocemos versiones modernas. Queda pendiente la adecuación del modelo de análisis para el Romancero viejo.

Con base en los textos estudiados en los capítulos 2 y 3 sostenemos la necesidad de que cualquier estudio folclórico, e incluso filológico, del Romancero revise no sólo los elementos narrativos y topísticos pertenecientes al género, sino también de aquellos otros géneros que puedan influir en la balada épico-lírica. La conciencia de género (literario) existe en los transmisores, pues ninguno confundiría un romance con un relato, es decir, no llamaría cuento a un texto que canta; sin embargo, creo que dicha conciencia se fundamenta en elementos formales o paratextuales, como el canto, la ocasión en que se relata la historia, etc. Debemos recordar que las categorías genológicas pertenecen al mundo abstracto de la academia, no así a los procesos e interacciones a que se ven sometidos los textos tradicionales. Un enfoque comparatista siempre será necesario, así se aborde solamente una mínima fracción del imaginario popular.

La clasificación de nuestro corpus de acuerdo con la función de las metamorfosis en el final de la versión nos ha permitido observar el comportamiento de un motivo con múltiples posibilidades. Así, podemos establecer que, al menos las metamorfosis, se presentan como un motivo doblemente articulado en cada uno de los niveles de análisis del relato, intercambiando formas, funciones y significados míticos. Por otro lado, el estudio nos permite aclarar nuestra incapacidad de conocer las relaciones lógico-causales (si es que existen) en la evolución del género, es decir, si la función determina la forma, el mito a la función o viceversa.

Para observar la vida tradicional de los romances, se debe plantear siempre un análisis que contemple todos los niveles narrativos, sin olvidar que dichos niveles no sólo están relacionados de manera vertical (jerárquicamente), sino también horizontal. Asimismo, un estudio completo y complejo de un romance (o de un motivo dentro de un romance) exige que se valoren ética y estéticamente las interacciones entre los significados simbólico y narrativo de cada uno de los constituyentes textuales, no desde nuestra visión, claro, sino tratando de entender la visión de quien canta lo que analizamos.

La dificultad principal que posee nuestro modelo de análisis es que su aplicación es mayormente válida para romances folclóricos, pues son éstos los que pueden presentar una variabilidad mayor; y que para el análisis resulte certero se requiere que conozcamos un corpus amplio de romances que evite las generalizaciones gratuitas y los falsos teóricos.

En cambio, la utilización del método geográfico nos posibilita no sólo situar las regiones “temáticas” del romance de *Conde Olinos*, sino también establecer las conexiones folclóricas entre ellas. De acuerdo con Piñero y Atero

La distribución de una extensa área en diferentes zonas no tiene sólo una utilidad metodológica para el estudio de un romance, lo mismo que localizar una determinada versión en una de estas zonas no tiene sólo un valor puramente inventarial, sino que la relación texto/zona geográfica es

un factor interno fundamental, de relevante significación en la vida de un romance, pues explica las modificaciones surgidas en el mismo en el proceso de su transmisión tradicional.²¹⁸

La mención constante de la ubicación geográfica de las versiones y la interpretación geográfica de las variantes y modelos nos ha permitido establecer las relaciones de influencia y correspondencia entre regiones, así como la caracterización de éstas.

Como se vio en el capítulo 3, el mayor número de versiones posee las metamorfosis en medio de la fábula; de éstas, la mayoría pertenecen al modelo “Negación”. Es evidente que los transmisores tienen la necesidad de justicia poética dentro de los textos, pues prefieren aquellos en donde el crimen, aunque sucede, no queda impune. En este sentido, apunta Catalán:

De la evolución de las sociedades modernas, el romancero ha aceptado una nueva visión de las comunidades humanas, considerándolas constituidas por individuos psicológicamente complejos, que no caben en una categorización simplista dentro de tipos social o actancialmente predefinidos, sin por ello dejar de utilizar las *dramatis personae* de una historia como ejemplos humanos que trascienden el caso narrado.²¹⁹

Asimismo, la preferencia por dichos modelos se debe a la necesidad de los transmisores de justificar la existencia de lo maravilloso por medio de lo sagrado. No significa esto que ambos motivos sean dependientes, sino que la existencia de uno condiciona el surgimiento de otro en otra zona del texto.

A pesar de nuestra carente formación antropológica, podemos apuntar continuidades evidentes en la geografía de las versiones. Sin interpretaciones rituales ni sociológicas, es dable asegurar que frente a la religiosidad española y portuguesa, América prefiere los romances maravillosos en donde las metamorfosis no requieren, en su mayoría, de explicación alguna. Asimismo, dentro de la Península, las versiones de las comarcas asturo-leonesa, tramontana y cantábrica se muestran mayormente justicieras. La gran mayoría de versiones de estas zonas

²¹⁸ P. Piñero y V. Atero, *Romancero de la tradición oral moderna*, Sevilla, Fundación Machado-Texto e Imagen, 1987, pág. 33.

²¹⁹ *Ibidem*, págs. 263-264.

utilizan las metamorfosis para plantear un segundo escenario en donde los amantes se ven recompensados por el martirio padecido; muchas veces, incluso, se hallarán motivaciones “didácticas” de estos finales, evidentes en las fórmulas que advierten sobre la interposición del padre en los amores jóvenes, incluidas en las versiones portuguesas. En cambio, la comarca castellana (junto quizá con la canaria) gusta de solazarse en las metamorfosis cuya finalidad no está en este mundo, sino en la eternidad amorosa o en la piedad milagrosa.

Probablemente el estudio del resto de los motivos que conforma el *Conde Olinos* nos daría más luz sobre las formas de evolución del Romancero maravilloso; sin embargo, ante los límites que impone un trabajo de licenciatura, nos veríamos rebasados por empresa semejante. El análisis que hemos realizado, sin embargo, sirve como punto de partida para un acercamiento teórico de mayores proporciones, que conjunte no solamente las variantes y sus condicionantes textuales, sino también la geografía y las posibilidades de otros géneros tradicionales.

Desafortunadamente, al final, es evidente que clasificar el mundo en categorías manejables para su estudio científico deviene siempre en detrimento de la totalidad cultural de las comunidades humanas, obviarlo sería caer en un cientificismo ramplón y rebasado; lamentarse sin tratar de explicar, a pesar de las barreras, caer en un relativismo sin salida.



BIBLIOGRAFÍA

1. CORPUS DE ROMANCES

- [América] Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990.
- [Andalucía] Pedro M. Piñero Ramírez y Virtudes Atero Burgos, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoras Andaluzas Unidas, 1986.
- [Canarias] Diego Catalán, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, colab. de María Jesús López de Vergara, Mercedes Morales, Araceli González, María Victoria Izquierdo y Ana Valenciano, t. II, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Cabildo de Tenerife-Gredos, 1969.
- [Cancionero de Romances 1550] *Cancionero de romances. Amberes 1550*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.
- [Cantabria] José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña: colección de romances tradicionales*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-1934.
- [Castelo Branco] Pere Ferré, *Romanceiro tradicional do Distrito de Castelo Branco*, colab. de José Antonio Falção, Jorge M. Rodrigues Ferreira y Fátima Freitas Morna, Santiago do Cacém-Lisboa, Real Sociedade Arqueológica Lusitana-Instituto Português de Artes e Tradições Populares-Estar Editora, 1987.
- [Castilla] Narciso Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pról. de Ángel Manteca Alonso-Cortés, Valladolid, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, 1982.
- [Catalunya Vella] Salvador Rebés e Isabel Ruiz, “Noticia d’un recull de cançons tradicionals de la Catalunya Vella”, *De balada y lírica. 3^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal- Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. II, págs. 79-108.
- [Colombia] Gisela Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- [CPGalego] Dorothe Schubarth y Anton Santamarina, *Cancioneiro popular galego. Vol. III Romances tradicionais*, A Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa”, 1987.
- [Cuba] Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.
- [Galicia] Ana Valenciano, *Os romances tradicinoais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, colab. de José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca y Suzanne Petersen, Madrid-Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Centro de Investigaciones Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1998.
- [Guarda] Pere Ferré (ed.), *Romanceiro tradicional do Distrito da Guarda*, colab. de José Antonio Falção, Jorge M. Rodrigues Ferreira y Fátima Freitas Morna, Santiago do Cacém-Lisboa, Real Sociedade Arqueológica Lusitana-Instituto Português de Artes e Tradições Populares-Estar Editora, 1987.
- [León] Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, colab. de Débora Catalán, Paloma Esteban, Ángeles Ferrer, y Maite Manzanera,

- comp. de Suzanne Petersen, 2 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León, 1991.
- [*Primavera*] Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, ed. corregida y aumentada por Marcelino Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, (1ª ed. de la *Primavera* de 1856; 1ª ed. de la *Antología* de 1890-1916).
- [*ProyectoWeb*] Suzanne Petersen, *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico/Pan-hispanic ballad project*, <http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.php>
- [*RCanario*] Maximiano Trapero, *Romancero tradicional canario*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.
- [*Rcastellano-leonés*] Suzanne Petersen, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano, *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, colab. de Bárbara Fernández y Concepción Vega, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1982.
- [*RGranadino*] M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, E. Gómez Villalba Ballesteros y A. Romero López, *Romancero granadino de tradición oral. Primera flor*, Granada, Universidad de Granada, 1990.
- [*Romancero*] *Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Más, Barcelona, Crítica, 2001.
- [*RPortuguês a*] Pere Ferré (ed.), *Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 y 1960*, colab. de Teresa Arauja, Cristina Carinhas y Mirian Nogueira, 4 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000-2004.
- [*RPortuguês*] Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro português e brasileiro: índice temático e bibliográfico*, transc. music. de Israel J. Katz, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- [*SAsturiana*] Jesús Suárez López, *Silva asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, colab. de Mariola Carbajal Álvarez, transcp. music. de Susana Asensio Llamas, Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos, Ayuntamiento de Gijón-Archivo de Música de Asturias, 1997.
- [*Segovia*] Raquel Calvo, *Romancero general de Segovia. Antología 1880-1992*, bajo la supervisión de D. Catalán, Segovia, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de Segovia, 1993.
- [*Trás-os-Montes*] Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, 2 vols., col. de María-João Cámara Fontes, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, transc. music. de Israel J. Katz, Coimbra, Universidade do Coimbra, 1987.

2. SELECCIÓN DE CUENTOS

- AFANASIEV, ALEKSANDER NICOLAIEVICH, *Cuentos populares rusos*, 2 vols., trad. de Tatiana Enco de Valero, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- BERNIS, FRANCISCO, "Folklore cigüeñil", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 50-1, 1995, págs. 165-177.
- CALVINO, ITALO, *Cuentos populares italianos*, trad. de Carlos Gardini, Madrid, Siruela, 1990.
- CAMARENA LAUCIRICA, JULIO Y MAXIME CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995.
- Cuentos de Grimm*, pról. y sel. de María Edmée Álvarez, México, Porrúa, 1969.

- Cuentos populares ingleses*, recopilados y redactados por Flora Annie Steel, ilustr. de Arthur Rackham, trad. de José Luis Moreno-Ruiz, Madrid, Valdemar, 2006.
- El caballero rana. Cuentos populares chinos*, trad. de Pablo Ortiz, Beijing, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1980.
- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO, *Cuentos indígenas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- Hispanic Legends from New Mexico. Narratives from the R.D. Jameson Collection*, edición, intr. y notas de Stanley Robe, Berkeley-Los Angeles, University of California, 1980.
- LÓPEZ, GUILLERMO, *El libro de los cuentos del mundo. Historias y leyendas mágicas que se cuentan todas las noches en los cinco continentes*, Barcelona, RBA-Océano.
- Mexican Tales and Legends from Los Altos*, intr., clasif. y notas de Stanley L. Robe, Los Angeles, University of California, 1970.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis*, introd. y notas de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2002.
- RABADÁN CARRASCOSA, MONTSERRAT, *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*, México, El Colegio de México, 2003.
- ROMERO, SILVIO, *El galápagos, el caimán y otros cuentos populares brasileños*, pról., sel. y trad. de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1993.
- SAZAMANI, IWAYA, *Cuentos de hadas japoneses*, pról. y trad. de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1987.

3. ESTUDIOS

- BENICHOU, PAUL, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968.
- , “Problemas del estilo oral”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), colab. y bibl. de Samuel G. Armistead, Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, t. I, págs. 47-58.
- BEUTLER, GISELE, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- CATALÁN, DIEGO, *Siete siglos de Romancero (historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, 2 vols., colab. de J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- , “El campo del Romancero. Presente y futuro”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 29-50.
- , “A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria”, *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. ix-xxxii.
- , “El motivo y la variación expresiva en la transmisión tradicional del Romancero”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 1-30.
- , “El romance tradicional, un sistema abierto”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 89-110.

- , “Poética y mecanismo reproductivo de un romance. Análisis electrónico”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 111-142.
- , “Análisis semiótico de estructuras abiertas, el modelo ‘Romancero’”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 143-158.
- , “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 159-186.
- , “El Romancero medieval”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 213-242.
- , “La descodificación de las fábulas romancísticas”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 243-264.
- , “Memoria e invención en el Romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, t. I, págs. 31-88.
- , “Poética de una poesía colectiva”, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, t. II, págs. 145-196.
- CHEVALIER, JEAN (dir.), *Diccionario de símbolos*, colab. de Alain Gheerbrant, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adapt. de José Olives Puig, Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- COROMINAS, JOAN y JUAN ANTONIO PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Español e Hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1983-1985.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero”, *El romancero en la tradición oral moderna. 1^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, Antonio Sánchez Romerazo, Samuel G. Armistad (eds.), Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1973, págs. 277-296.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, intr. y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, Porrúa, 1960.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, “El Romancero tradicional en América. Difusión y características”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 463-477.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
- , *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México, 1986.
- , “Los romances con dos núcleos de interés”, *De balada y lírica. 3^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. I, págs. 233-246.
- ENTWISTLE, WILLIAM J., “Conde Olinos”, *Revista de Filología Española*, 35, 1951, págs. 237-248.
- , “Second Thoughts Concernings *El Conde Olinos*”, *Romance Philology*, 7, 1953-1954, págs. 10-18.

- FLORES ARROYUELO, FRANCISCO J., *Diccionario de supersticiones y creencias populares*, Madrid, Alianza, 2000.
- GALMÉS DE FUENTES, ÁLVARO, “La vitalidad de la tradición romancística”, *El romancero en la tradición oral moderna. 1^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, Diego Catalán, Antonio Sánchez Romerazo, Samuel G. Armistad (eds.), Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1973, págs. 117-126.
- GERARD, ANDRÉ-MARIE Y ANDRÉE NORDON-GERARD, *Diccionario de la Biblia*, dir. de la trad. y rev. de Antonio Piñero, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 51-55.
- , “El concepto de motivo, unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Lillian von der Walde (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- , *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- , “Poética del Romancero, fórmulas y tópicos”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña 18-22 de septiembre de 2001)*, Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), A Coruña, Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2005, t. II, págs. 409-422.
- , “Versos afortunados, la invención en el Romancero viejo”, *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, págs. 109-122.
- JAKOBSON, ROMAN y PETR BOGATYREV, “El folklore como forma específica de creación”, *Ensayos de Poética*, trad. de Juan Almela, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1973, págs. 7-22 (1^a ed. de 1929).
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (1^a ed. de 1890-1916).
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “Supervivencia del poema de Kudrun. (Orígenes de la balada)”, *Revista de Filología Española*, 20, 1933, págs. 1-59.
- , *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939.
- , *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., ilustr. music. de Gonzalo Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- , *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Austral, 1958.
- , “El Romancero”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 11-84.
- , “Poesía popular y Romancero”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 85-216.
- , “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 325-356.
- MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, “Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos”, *Analecta Malacitana*, 26, 2003, págs. 201-267.
- ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (1^a ed. de 1982).

- PETERSEN, SUZANNE, *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de La condesita con ayuda de un ordenador*, Tesis de doctorado, Madison, University of Wisconsin, 1976.
- PIÑERO, PEDRO y VIRTUDES ATERO, *Romancero de la tradición oral moderna*, Sevilla, Fundación Machado-Texto e Imagen, 1987.
- , “El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 463-477.
- ROGERS, EDITH R., “Metempsychosis or miracle: Transformation in *Conde Olinos*”, *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington, University of Kentucky, 1980.
- SCHIAVO, LEDA, “Apuntes para un estudio de las ‘transformaciones’ en el romance de *Gerineldo*”, *El Romancero, hoy: Historia. Comparatismo. Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional*, Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), Madrid, Gredos, págs. 183-195.
- THOMPSON, STITH, *Motif-index of literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 vols., Bloomington, Indiana University, 1955-1958.
- , *El cuento folklórico*, trad. de Angelina Lemmo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. y pról. de Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- VALENCIANO, ANA, “Un camino para la investigación del Romancero, la tradición hispanoamericana”, *Incipit*, 19, 1999, págs. 135-159.
- VÁZQUEZ RECIO, NIEVES, “En torno al concepto de motivo en el romancero tradicional”, *Draco. Revista de literatura española*, 5-6, 1993-1994, págs. 221-243.
- , “La unidad poética motivo en el Romancero del Sur, Un estudio del *Conde Niño*”, *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre mundos (España-Argentina)*, Virtudes Atero Brugos (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Cádiz-Universidad Internacional de Andalucía, 1996, págs. 229-246.
- , *El motivo en el Romancero. Estudio de la tradición en Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998.
- , *Una yerva enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz, Fundación Machado, 2000.

ÍNDICE DE ROMANCES (ANALIZADOS Y CITADOS)

- América XXVIII*:10.1, pág. 220 Caguas, barrio de Río Cañas, Puerto Rico; recitada por el sr. Cabré; recogida en 1953; publicada en María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1953, págs. 171-172.
- América XXVIII*:10.2, pág. 220 Río Piedras, Puerto Rico; recitada por la cocinera de la sra. Fernández; recogida en 1953; publicada en María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1953, pág. 171.
- América XXVIII*:11.1, pág. 221 Nuevo, Falcón, Venezuela; recitada por José Primera; recogida en 1975; publicada en Pilar Almoina de Carrera, *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, págs. 48-49.
- América XXVIII*:11.2, pág. 221 San Juan de los Morros, Guarico, Venezuela; recitada por Saturnino Cornejo de 33 años; recogida en 1940; publicada en Luis Arturo Domínguez, *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*, México, Instituto Panamericano de Geografía y Estadística, 1976, págs. 126-127.
- América XXVIII*:11.3, pág. 222 El Hato, Venezuela; recitada por Dolores Azuaje de 60 años; recogida en 1966; publicada en L. Dubuc, *Romería por el folklore boconés*, Mérida, universidad de los Andes, 1966, págs. 209-210.
- América XXVIII*:12.2, págs. 222-223 Chocó, Colombia; recitada por Juana Riva de 40 años; recogida en 1976; publicada en Germán de Granda, "Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia", *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, I, 31, 1976, págs. 212-213.
- América XXVIII*:16.1, pág. 223 Argentina; recogida en 1913; publicada en Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Rio Platense*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913, págs. 18-19.
- América XXVIII*:16.2, págs. 223-224 San Luis, Argentina; recogida ante 1971 y 1972; publicada en Dora Ochoa de Masramón, "Los romances en San Luis, República Argentina", *Folklore americas*, 19-20, 1971-1972, pág. 210.
- América XXVIII*:3.1, pág. 218 Guatemala; documentada en o antes de 1963; publicada en Carlos Navarrete, "El romance tradicional y el corrido en Guatemala", *Universidad de San Carlos [Guatemala]*, 59, 1963, pág. 198.
- América XXVIII*:3.2, pág. 218 Guatemala; documentada en o antes de 1979; publicada en Celso Lara Figueroa, "La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala", *Folklore Americano*, 28, diciembre 1979, págs. 106-107.
- América XXVIII*:8.1, pág. 219 Camagüey, Cuba; documentada en o antes de 1939; publicada en Carolina Poncet y de Cárdenas, *Investigaciones y apuntes literarios*, La Habana, Letras cubanas, 1985, págs. 632-633.
- América XXVIII*:8.2, pág. 219 Santa Clara, Cuba; recitada por David Salvador; recogida en 1960; publicada en C. T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961.
- América XXVIII*:9.1, págs. 219-220 Las Charcas, Azúa, República Dominicana; recitada por Manuela María Sánchez; recogida en 1946; publicada en Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Santo domingo, Pol Hermanos, 1946, págs. 55-56.
- Arcos de la Frontera* 1.4.1. Arcos de la Frontera, Cádiz, Andalucía, España; recitada por José M^a Capote Benot de 39 años; recogida por Virtudes Atero Burgos y Pedro Piñero Ramírez, en septiembre de 1982.

- Arcos de la Frontera* 1.4.2. Arcos de la Frontera, Cádiz, Andalucía, España; recitada por Soledad Gil Benot de 56 años; recogida por Virtudes Atero Burgos y Pedro Piñero Ramírez en noviembre de 1982.
- Canarias* 84, 12:1^a, pág. 127 La Perdoma, La Orotava, Tenerife, Islas Canarias; recitada por Forá García de 51 años; recogida por María Jesús López de Vergara en enero de 1957.
- Canarias* 85, 12:2^a, pág. 128 Fasnia, Tenerife, Islas Canarias, España; recitada por María Luisa Gómez Barreiro para la colección de Mará Jesús López Vergara en 1955.
- Canarias* 86, 12:3^a + 11:1^a, pág. 128 La Orotava, Tenerife, Islas Canarias, España; recitada por Carmen Álvarez Díaz de 33 años; recogida por Clemente para colección de María Jesús López de Vergara el 22 de febrero de 1957.
- Canarias* 88, 12: 5^a, págs. 129-130 Tenerife, Islas Canarias, España; sin duda aprendida de un libro, de la colección de María Jesús López de Vergara.
- Canarias*, 87, 12:4^a + 11:2^a, pág. 129 Puerto de la Cruz, Tenerife, Islas Canarias, España; recitada por una mujer que lo aprendió de niña en la escuela, de una maestra del sur de la isla; recogida por María Jesús López de Vergara en 1952.
- Cantabria* XIII:35, págs. 75-77 Salceda, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:36, págs. 77-78 Campo de Ebro, Valderredible, Reinosa, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:37, págs. 78-79 Laredo, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:38, págs. 79-80 Secadura, Voto, Laredo, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:39, págs. 80-81 Corrales de Buelna, Torrelavega, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:40, págs. 81-82 Tresabuella, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Cabuérniga, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:41, págs. 82-83 Santa María de Cayón, Santander, Villacarriedo, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:42, pág. 83 San Mamés, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:43, pág. 84 Framá, Cabezón de Liébana, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:44, págs. 84-85 Llerana, Saro, Santander, Villacarriedo, Santander, Cantabria, España.
- Cantabria* XIII:45, págs. 85-86 Reinosa, Santander, Cantabria, España; recogida por Narciso Alonso Cortés; publicada en Narciso Alonso Cortés, "Romances tradicionales", *Revue Hispanique*, 50, 1920, págs. 248-249.
- Cantabria* XIII:86, págs. 86-87 Hazas del Cesto; Santoña, Santander, Cantabria, España; recogida por Narciso Alonso Cortés; publicada en Narciso Alonso Cortés, "Romances tradicionales", *Revue Hispanique*, 50, 1920, págs. 247-248.
- Cantabria*, XI:30 Los Corrales de Buelna, Los Corrales de Buelna, Torrelavega, Santander, Cantabria, España; recogida por José María de Cossío y Tomás Maza Solano. Título original "Conde Olinos".
- Castelo Branco* 18, pág. 43 Benquerença, Penamacor, Castelo Branco, Beira Baxa, Portugal; recitada por Joaquim Pires de 71 años, recogida por Vanda Anastácio, Paula Coleho y José Antonio Falção el 16 de febrero de 1985.
- Castelo Branco* 19, pág. 44 Lousa, Castelo Branco, Castelo Branco, Beira Baxa, Portugal; recitada por Maria Viegas Lourenço de 71 años, recogida por Ana Catarina Gualberto en abril de 1985.
- Castelo Branco* 20, pág. 45 Retaxo, Castelo Branco, Castelo Branco, Beira Baxa, Portugal; recogida en Cebolais de Cima, Castelo Branco por Vanda Astácio, Paula Coelho y José António Falção el 18 de febrero de 1985.

- Castilla*, pág. 8 Villodrigo, Palencia, Astudillo, Palencia, Castilla y León, España; recitada por Emiliana Martínez de 41 años.
- Catalunya Vella 4*, pág. 93 Sant Privat d'en Bas, Vall d'en Bas, Olot, Garrotxa, Gerona, Catalunya, España; recitada por Assumpció Casals de 80 años; recogida por Salvador Rebés y Isabel Ruiz, en dos ocasiones, el 29 de julio de 1982 y el 31 de octubre de 1982.
- Colombia 104*, págs. 339 Machetá, Cundinamarca, Colombia; recitada por María Inés Perilla de 30 años; recogida en Bogotá por Gisela Beutler en octubre de 1960.
- Colombia 105*, pág. 340 Suaita, Santander del Sur, Colombia; recitada por Julia González Plata de unos 70 años; recogida por Gisela Beutler en septiembre de 1960.
- Colombia 106*, pág. 340 Bogotá, Cundinamarca, Colombia; recitada por Hernando Camargo; recogida por Gisela Beutler en julio de 1960.
- Colombia 107*, pág. 341 Pensilvania, Caldas, Colombia; recitada por Madre María Abigaíl; recogida en Salazar, Norte de Santander por Gisela Beutler en septiembre de 1961.
- Colombia 108*, pág. 341 Condoto, Chocó, Colombia; recitada por Bárbara Mena de 40 años; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 109*, págs. 341-342 Condoto, Chocó, Colombia; recitada por una mujer; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 110*, pág. 342 Condoto, Chocó, Colombia; recitada por Mercedes Asprilla de 65 años; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 111*, pág. 342 Condoto, Chocó, Colombia; recitada por María Aurelina Valencia de 30 años; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 112*, págs. 342-343 Istmina [Pueblo Nuevo], Chocó, Colombia; recitada por Isabel Mosquera de 52 años; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 113*, pág. 343 Quibdó, Chocó, Colombia; recitada por Gumersinda Palacio de 50 años; recogida por Gisela Beutler en enero de 1963.
- Colombia 140*, pág. 560 Bogotá, Cundinamarca, Colombia; recitada por Hernando Camargo; recogida por Gisela Beutler en julio de 1960.
- CPGallego 18a* Cádavos, Orense, Galicia, España; recogido en febrero de 1981.
- Cuba 6*, pág. 74 Santa María del Rosario, Cuba; recitada por unos niños; recogida por José María Chacón y Calvo en 1914; publicada en José María Chacón y Calvo, "Romances tradicionales en Cuba: contribución al estudio del *folk-lore* cubano", *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (La Habana), 18, 1914.
- Galicia*, págs. 211-212 Negueira de Muñiz, Fonsagrada, Lugo, Galicia, España; recitada por Rosa Lledín de 62 años; recogida por Anibal Otero Álvarez en 1931.
- Galicia*, págs. 212-213 Vilar de Corota, Seixosmil, Meira, Fonsagrada, Lugo, Galicia, España; recitada por Antonio Doval Enríquez de 73 años; recogida por Mara Catalán, J. Antonio Cid, Paloma Díaz-Mas y Salvador Rebés el 12 de julio de 1983.
- Galicia*, págs. 303-304 Cuñas, A Pena, Cenlle, Ribadavia, Ourense, Galicia, España; recitada por Manuela "A Chiola" Fernández de 70 años; recogida por Víctor Said Armesto en 1903; publicada originalmente en Casto Sampedro y Folgar y Xosé Filgueira Valverde, *Cancionero Musical de Galicia: colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, Madrid: Museo de Pontevedra, 1942.
- Guarda 14*, págs. 28-29 Figueira de Castelo Rodrigo, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Beira Alta, Portugal; recitada por Sofia Soares Cruz de 54 años, recogida por Pere Ferré el 19 de febrero de 1985.
- Guarda 5*, págs. 21-22 Figueira de Castelo Rodrigo, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Beira Alta, Portugal; recitada por Sofia Soares Cruz de 54 años, recogida por Pere Ferré el 19 de febrero de 1985.

- León*, págs. 154-155 Pereda de Ancares, Candín, Ponferrada, Villafranca del Bierzo, Ancares, León, Castilla y León, España; recitada por Severina Abella de 76 años y Belarmina Fernández de 57 años; recogida por Mercedes Cano, Débora Catalán, J. Antonio Cid y Paloma Díaz-Mas el 18 de julio de 1985.
- León*, pág. 155 Tejeira, Villafranca del Bierzo, Paradaseca, Ponferrada, Villafranca del Bierzo, Burbia, León, Castilla y León, España; recitada por Rosenda Saavedra Alba de 71 años; recogida por Julio Camarena el 25 de julio de 1985.
- León*, págs. 155-156 Páramo del Sil, Ponferrada, Ribas del Sil, León, Castilla y León, España; recitada por Ana María Fernández de 54 años; recogida por Mariano de la Campa, Bárbara Fernández, Ana Pelegrín y Salvador Rebés el 18 de julio de 1985.
- León*, págs. 158-159 Almagarinos, Igüeña, Ponferrada, Boeza, León, Castilla y León, España; recitada por Orceлина Arias; recogida por J. Antonio Cid, Yolanda Mancebo, y María del Mar Martín el 07 de julio de 1985.
- León*, págs. 159-160 Rozuelo, Folgoso de la Ribera, Ponferrada, Boeza, León, Castilla y León, España; recitada por Virginia Rodríguez de 54 años; recogida por Mikel Bilbao, J. Antonio Cid, Maite Manzanera y Dolores Sanz el 11 de julio de 1985.
- León*, págs. 160-161 Truébano, San Emiliano, La Majúa, Murias de Paredes, Babia, León, Castilla y León, España; recitada por Amparo Gómez de 60 años; recogida por Mikel Bilbao, Cruz Montero, Silvia Roubaud y Ana Valenciano el 12 de julio de 1985.
- León*, págs. 161-162 Robledo de Caldas, Sena de Luna, Láncara, Murias de Paredes, Luna, León, Castilla y León, España; recitada por Doradia Garcia de 55 años; recogida por Marisa Argüelles, Diego Catalán, María África Hardisson y Millán Urdiales el 07 de julio de 1985.
- León*, pág. 162 Curueña, Riello, Murias de Paredes, Omaña, León, Castilla y León, España; recitada por Evangelina Manilla de 63 años; recogida por Pilar Aragón, Mikel Bilbao, Paloma Esteban y Jon Juaristi el 13 de julio de 1985.
- León*, págs. 162-163 Murias de Ponjos, Valdesamario, Murias de Paredes, Omaña, León, Castilla y León, España; recitada por Enedina Crespo Fernández de 56 años y Piedad Rubio de 73; recogida por María Jesús Fernández, José Luis Forneiro, María del Mar Martín y Nicolás Miñambres el 29 de junio de 1985.
- León*, págs. 163-164 Morriondo, Quintana del Castillo, Astorga, Cepeda, León, Castilla y León, España; recitada por Genoveva Fernández de 69 años; recogida por Elena Aparicio, María Jesús Fernández, José Manuel Fraile Gil y Bernardino González el 06 de julio de 1985.
- León*, págs. 164-165 San Martín de Agostedo, Santa Colomba de Somoza, Astorga, Maragatería, León, Castilla y León, España; recitada por Francisca Rebaque de 73 años; recogida por Mariano de la Campa, Elena Hernández Casañas, Victorino Madrid y Ana Valenciano el 29 de junio de 1985.
- León*, págs. 165-166 San Félix de las Lavanderas, Quintana del Castillo, Astorga, Cepeda, León, Castilla y León, España; recitada por Ramona Rodríguez de 74 años; recogida por Elena Aparicio, María Jesús Fernández, José Manuel Fraile Gil y Bernardino González el 06 de julio de 1985.
- León*, págs. 166-167 Hurgas de Gordón, La Pola de Gordón, La Vecilla, Gordón, León, Castilla y León, España; recitada por María González Bordón de unos 65 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1917.
- León*, págs. 167-168 Cabanillas, Cuadros, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por María García Alcalde de unos 95 años; recogida por Josefina Sela el 22 de agosto de 1917.

- León, págs. 168-169 Fuentes de Carbajal, Fuentes de Carbajal, Valencia de don Juan, Campos, León, Castilla y León, España; recitada por Rosario Fernández de 75 años; recogida por M^a Teresa Cillanueva, Beatriz Mariscal, Francisco Mendoza Díaz-Maroto y Pilar Moreno el 11 de julio de 1985.
- León, págs. 169-170 La Vecilla, Boñar, León, Castilla y León, España; recitada por Mónica; recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1910.
- León, págs. 170-171 Quintanilla de Rueda, Cubillas de Rueda, Sahagún, Rueda, León, Castilla y León, España; recitada por Fermina del Río de 85 años; recogida por Elena Aparicio, Maravillas Núñez, Javier Olmos y Ana Valenciano el 07 de julio de 1985.
- León, págs. 171-172 Villacidayo,. Gradefes, Rueda, León, Castilla y León, España; recitada por Natividad Urdiales de 70 años; recogida por Gerardo Gonzalo, Flor Salazar, Esther San-Pastor y Joaquín Serrano el 06 de julio de 1985.
- León, págs. 172-173 Maraña, Cistierna, Riaño, Valdeburón, León, Castilla y León, España; recitada por Maruja Alonso de 49 años; recogida por Diego Catalán, Bernardino González, Yolanda Mancebo y Maravillas Núñez el 29 de junio de 1985.
- León, págs. 173 Salio, Pedrosa del Rey, Riaño, Cistierna, Riaño, Riaño-La Reina, León, Castilla y León, España; recitada por Digna Prieto Ibáñez de 63 años y Leónides Prieto Ibáñez de 65 años; recogida por Mariano de la Campa, José Manuel Fraile Gil, Nicolás Miñambres, Julia Valenzuela y María José Zamarro el 07 de julio 1985.
- León, págs. 175-176 Taranilla, Valderrueda, Renedo de Valdetuéjar, Cistierna, Riaño, Puente Almuhey, León, Castilla y León, España; recitada por Filomena Rodríguez Mancebo de unos 36 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1916.
- León, págs. 176-177 Cegoñal, Valderrueda, Cistierna,. Riaño,. Puente Almuhey, León, Castilla y León, España; recitada por Felicitas Rodrigo de 68 años; recogida por Alberto Alonso, Cruz Montero, Javier Olmos y Ángela Ramos el 06 de julio de 1985.
- León, págs. 177-178 Carbajal de Valderaduey, Villazanzo de Valderaduey, Sahagún, Riberas del Cea, León, Castilla y León, España; recitada por Constantina Rodríguez de 70 años; recogida por Alberto Alonso, Beatriz Mariscal, José Enrique Martínez y Roberto Moyano el 29 de junio de 1988.
- León, págs. 178-179 Bustillo de Cea, Cea, Saelices del Río, Sahagún, Riberas del Cea, León, Castilla y León, España; recitada por Wenceslao Carrera de 73 años; recogida en Herreros de Rueda por Elena Aparicio, Maravillas Núñez, Javier Olmos y Ana Valenciano el 07 de julio de 1985.
- León, págs. 179 Villalebrín, Sahagún, León, Castilla y León, España; recitada por Petra Albalá de 75 años; recogida por J. Antonio Cid, Paloma Esteban, Pilar Moreno y José Ramón Prieto el 14 de julio de 1985.
- León, págs. 179-180 Gradefes, Rueda, León, Castilla y León, España; recitada por María González de 59 años; recogida por Gerardo Gonzalo, Flor Salazar, Esther San-Pastor y Joaquín Serrano el 06 de julio de 1985.
- León, págs. 180-181 Villariños, Balboa, Ponferrada, Villafranca del Bierzo, Valcarce, León, Castilla y León, España; recitada por Jesús González de 64 años; recogida por Mariano de la Campa, Diego Catalán, Cruz Montero y Esther San-Pastor el 13 de julio de 1985.
- León, págs. 181-182 Irián, Soto y Amio, Murias de Paredes, Luna, León, Castilla y León, España; recitada por Lola García de 63 años; recogida por Paul Bénichou, Silvia Roubaud, Flor Salazar y Maximiano Trapero el 16 de julio de 1985.
- ProyectoWeb 0023+0049:4 Requiexo, Chandreja de Queija, Pobra de Trives, Ourense, Galicia, España; recitada por Amadora Álvarez; recogida por Carlos Rey y Macario Santamaría Arias el 21 de enero de 1988; publicada en José Manuel Fraile Gil (dir. y comp.), *Romancero panhispánico. Primera*

- antología sonora*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca-Junta de Castilla y León, v. 1, pista 15.
- ProyectoWeb* 0049:1 Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Rita; recogida por Jimena Menéndez Pidal en septiembre de 1931.
- ProyectoWeb* 0049:3 Cedillo de la Torre, Sepúlveda, Riaza, Segovia, España, recitada por Juana Guijarro; recogida por Ramón Menéndez Pidal en septiembre de 1905.
- ProyectoWeb* 0049:5 Segovia, España; recitada por una mujer de unos 30 años; recogida por Diego Catalán el 19 de agosto de 1947.
- ProyectoWeb* 0049:6 Siguero, Santo Tomé del Puerto, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por una joven; recogida por Diego Catalán en 1947.
- ProyectoWeb* 0049:7 Madrona, Madrona, Segovia, España; recitada por Antonia Martín de 15 años; recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1931.
- ProyectoWeb* 0049:11 Otero de Herreros, Segovia, España; recitada por una niña de 12 años e Inés Prieto de 62 años; recogida por Raquel Calvo, Javier Ormazábal, Dolores Sanz, Blanca Urgell y Ana Valenciano el 07 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:12 Otero de Herreros, Segovia, España; recitada por Frutos de la Calle de 77 años; recogida por Raquel Calvo, Javier Ormazábal, Dolores Sanz y Blanca Urgell el 07 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:15 Añe, Segovia, España; recitada por Ciriaca Santos de 65 años; recogida por Ana Beltrán, Pere Ferré, Olimpia Martínez y Sandra Robertson, el 07 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:16 Santo Tomé del Puerto, Sigueruelo, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Sagrario Martín Mayoral de 58 años en 1978 y María de las Nieves Lobo, hija de Sagrario de 22 años en 1978; recogida por Diego Catalán, Ángel Delgado, Renata Kugaczewska, Sofia Marzec, Jounes Tribak, José Antonio Blanco, M^a José Querejeta, Dolores Sanz y Ana Valenciano, en dos ocasiones, el 16 agosto de 1978 y el 03 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:19 Bercimuel, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Agripina Redondo de 70 años; recogida por José Antonio Blanco, M^a Teresa Cillanueva, Flor Salazar y Maximiano Trapero el 07 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:22 San Miguel de Bernúy, Cuéllar, Segovia, España; recitada por Carmen Peña de 50 años; recogida por Ana Beltrán, Raquel Calvo, J. Antonio Cid y Olimpia Martínez, el 10 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:24 Carrascal del Río, Carrascal del Río, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por María del Carmen de 59 años; recogida por Diego Catalán el 12 de agosto de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:25 Fuente de Santa Cruz, Santa María de Nieva, Segovia, España; recitada por una mujer de unos 50 años; recogida por Jacinto Alguacil, M^a Luz García Parra, Luis Gómez Nuño, María José Setefilla Navarro y Salvador Rebés el 08 de julio de 1980.
- ProyectoWeb* 0049:26 Basardilla, Segovia, España; recitada por Francisco García de 81 años; recogida por Diego Catalán y Ana Valenciano el 22 de agosto de 1981.
- ProyectoWeb* 0049:30 Sebúlcór, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por una niña; recogida por Aurelio González, Therese Meléndez, Javier Ormazábal, M^a José Querejeta y Teresa Yagüe el 10 de julio de 1982.
- ProyectoWeb* 0049:62 Sarajevo, Bosnia; recogida por Laura Papo el 08 de enero de 1917.
- ProyectoWeb* 0049:67 Versión de Jubrique, Estepona, Málaga, Andalucía, España; recitada por Clara Márquez Marsán de 68 años; recogida en Jerez de la Frontera, Cádiz por José Manuel Fraile Gil, M. Naranjo Loreto, Eliseo Parra García y E. Mata Almonte el 30 de diciembre de 1990; publicada en José Manuel Fraile Gil (dir. y comp.), *Romancero panhispánico*.

- Primera antología sonora*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca-Junta de Castilla y León, v. 4, pista 19.
- ProyectoWeb* 0049:69 Turquía; recogida en Seattle por Emma Adatto.
- ProyectoWeb* 0049:109 Villareal de la Canal, Canal de Berdún, Jaca, Jacetania, Huesca, Aragón, España; recitada por Adoración Calvo Bordelas de 70 años; recogida por Alicia López, Andrés Manuel Martín Durán, y Suzanne Petersen el 03 de julio de 2003.
- ProyectoWeb* 0049:110 Villareal de la Canal, Canal de Berdún, Jaca, Jacetania, Huesca, Aragón, España; recitada por Juani Vinuesa Punzano de 55 años; recogida por Alicia López, Andrés Manuel Martín Durán, y Suzanne Petersen el 03 de julio de 2003.
- ProyectoWeb* 0049:111 Turquía; recogida en Seattle por David Romey entre 1948 y 1950; publicada en David Romey, *A Study of Spanish Tradition in Isolation as Found in the Romances, Refranes, and Storied Folklore of the Seattle Sephardic Community*, Seattle, University of Washington, 1950, III, págs. 26-27.
- ProyectoWeb* 0049:144 El Espín, Folgueras, Coaña, Asturias, España; recitada por Esperanza Alonso y Barcia de 27 años; recogida por Bernardo Acevedo y Huelves).
- ProyectoWeb* 0049:148 Salamanca, Castilla y León, España; recogida por César Morán Bardón; publicada en César Morán Bardón, *Poesía popular salmantina*, Salamanca, Calatrava, 1924, págs. 138-140.
- ProyectoWeb* 0049:149 Salamanca, Castilla y León, España; recogida por César Morán Bardón; publicada en César Morán Bardón, *Poesía popular salmantina*, Salamanca, Calatrava, 1924, pág. 140.
- ProyectoWeb* 0049:150 Villagonzalo, Villagonzalo de Tormes, Salamanca, Alba de Tormes, Salamanca, Castilla y León, España; recogida por Federico de Onís en 1913.
- ProyectoWeb* 0049:151 Brahojos, Brahojos de Medina, Medina del Campo, Valladolid, Castilla y León, España; recitada por Raimunda Huerta Rodríguez de 77 años; recogida en Horcajo de las Torres.
- ProyectoWeb* 0049:152 Corporario, Aldeadávila de la Ribera, Corporario, Vitigudino, Salamanca, Castilla y León, España; recogida por Federico de Onís en 1910.
- ProyectoWeb* 0049:153 Villavieja de Yeltes, Villavieja de Yeltes, Vitigudino, Salamanca, Castilla y León, España; recogida por Dionisio García en 1901.
- ProyectoWeb* 0049:154 Villavieja de Yeltes, Villavieja de Yeltes, Vitigudino, Salamanca, Castilla y León, España; recogida por Casimiro Martín Ramos el 16 de septiembre de 1906.
- ProyectoWeb* 0049:155 Encinasola de los Comendadores, Encinasola de los Comendadores, Vitigudino, Salamanca, Castilla y León, España; recogida por Américo Castro en 1910.
- ProyectoWeb* 0049:156 Gallegos del Río, Gallegos del Río, Zamora, Castilla y León, España; recitada por la vieja del tío Lucas de unos 70 años; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:157 Gallegos del Río, Gallegos del Río, Zamora, Alcañices, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Cesarea de unos 40 años; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:158 Gallegos del Río, Gallegos del Río, Zamora, Alcañices, Zamora, Castilla y León, España; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:159 Gallegos del Río, Gallegos del Río, Zamora, Alcañices, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Valentina de unos 50 años; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en enero de 1948.

- ProyectoWeb* 0049:160 San Ciprián de Sanabria, Hermisende, Puebla de Sanabria, Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Miguel Sanchez de unos 75 años; recogida por Samuel G. Armistead, el 07 de julio de 1963.
- ProyectoWeb* 0049:161 Puebla de Sanabria, Puebla de Sanabria, Puebla de Sanabria, Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en agosto de 1949.
- ProyectoWeb* 0049:162 Calabor, Pedralba de la Pradería, Puebla de Sanabria, Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recitada por la tía María de 50 años; recogida por Luis Cortés Vázquez, en septiembre de 1947.
- ProyectoWeb* 0049:163 Calabor, Pedralba de la Pradería, Puebla de Sanabria, Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recogida por Hans Kundert en 1953.
- ProyectoWeb* 0049:164 Hermisende, Hermisende, Puebla de Sanabria, Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recogida por Hans Kundert en 1953.
- ProyectoWeb* 0049:165 Campogrande de Aliste, San Vicente de la Cabeza, Zamora, Alcañices, Zamora, Castilla y León, España; recitada por María Río de 17 años; recogida por Américo Castro en julio de 1912.
- ProyectoWeb* 0049:166 Santa Marta de Tera, Camarzana de Tera, Benavente, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Amalia Delgado; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en marzo de 1953.
- ProyectoWeb* 0049:167 Villalpando, Zamora, Zamora, España; recogida por Francisco Salado entre 1904 y 1909.
- ProyectoWeb* 0049:168 Villalpando, Zamora, Zamora, España; recogida por Francisco Salado entre 1904 y 1909.
- ProyectoWeb* 0049:169 Villalpando, Zamora, Zamora, España; recogida por Francisco Salado entre 1904 y 1909.
- ProyectoWeb* 0049:170 Mazariegos de Campos, Mazariegos, Palencia, Frechilla, Palencia, Castilla y León, España; recitada por Felipa Fernandez de 42 años; recogida por Manuel Manrique de Lara en septiembre de 1918.
- ProyectoWeb* 0049:171 Cisneros de Campos, Cisneros, Palencia, Frechilla, Campos, Palencia, Castilla y León, España; recitada por María Sampil; recogida por Josefina Sela antes de 1920.
- ProyectoWeb* 0049:173 Herreruela, Herreruela, Cervera de Pisuerga, Palencia, Castilla y León, España; recitada por Encarnación Cenera; recogida en Brañosera por Diego Catalán en 1951.
- ProyectoWeb* 0049:177 Orzonaga, Matallana de Torio, León, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recogida por R. Suárez Piñera en 1972; publicada en Rosario Suárez Piñera, "Algo más sobre romances", *Archivum*, 26, 1976, pág. 429.
- ProyectoWeb* 0049:178 La Seca de Alba, Cuadros, León, León, Castilla y León, España; recitada por Basilisa Llamas Rodríguez de 34 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1916.
- ProyectoWeb* 0049:179 Cascantes de Alba, Cuadros, León, León, Castilla y León, España; recitada por Melchora Fernández García de 48 años; recogida por Eduardo Martínez Torner en julio de 1916.
- ProyectoWeb* 0049:180 Cascantes de Alba, Cuadros, León, León, Castilla y León, España; recitada por Carolina Rabanal García de 54 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1916.
- ProyectoWeb* 0049:181 Robla, La Robla, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por Juana González de 71 años; recogida por Josefina Sela en 1914.
- ProyectoWeb* 0049:182 Llanos de Alba, La Robla, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por Amalia Gordón Suárez de 37 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1917.

- ProyectoWeb* 0049:183 Peredilla, La Pola de Gordón, La Vecilla, León, castilla y León, España; recitada por María González Suárez de 34 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1916.
- ProyectoWeb* 0049:184 Huergas de Gordón, Pola de Gordón, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por Manuela Fernández; recogida por J. Dantín Cereceda en agosto de 1923.
- ProyectoWeb* 0049:185 Buiza, La pola de Gordón, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por Martina Arias de unos 35 años, recogida por Josefina Sela en julio de 1920.
- ProyectoWeb* 0049:186 Arbas, Rodiezmo, La Vecilla, León, castilla y León, España; recitada por Rosa Diez; recogida por Josefina Sela en julio de 1919.
- ProyectoWeb* 0049:187 Velilla de la Tercia, Villamanín, Rodiezmo, León, La Vecilla, León, castilla y León, España; recitada por Benita Viñuela de 77 años; recogida por Josefina Sela en julio de 1920.
- ProyectoWeb* 0049:188 San Miguel de Lacedana, Villablino, Murias de Paredes, León, Castillña y León, España; recitada por Joaquina; recogida en agosto de 1910.
- ProyectoWeb* 0049:189 Noceda, Noceda, Ponferrada, Boeza, León, Castilla y León, España; recitada por Genoveva de 39 años; recogida por Teresa Catarella y Madeline Sutherland el 18 de julio de 1977.
- ProyectoWeb* 0049:191 León, Castilla y León, España; documentada en o antes de 1941; publicada en Mariano Domínguez Berrueta, *Del cancionero leonés*, León, Proa, 1941, pág. 298.
- ProyectoWeb* 0049:192 España, recogida antes de 1960 (fecha deducida).
- ProyectoWeb* 0049:193 León, Castilla y León, España; recogida antes de 1960 (fecha deducida).
- ProyectoWeb* 0049:194 España, recogida antes de 1950 (fecha deducida).
- ProyectoWeb* 0049:195 Casablanca, Marruecos; recogida por María Sánchez Artaós el 08 de mayo de 1935 (fecha deducida).
- ProyectoWeb* 0049:196 Santander, Cantabria, España; recogida por Sixto Córdova y Oña; publicada en Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo. I: Cancionero infantil español*, Santander, Aldus, 1948, pág. 291.
- ProyectoWeb* 0049:197 Tordesillas, Tordesillas, Valladolid, Tordesillas, Valladolid, Castilla y León, España; recitada por Juana Clavero; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés, en octubre de 1946.
- ProyectoWeb* 0049:198 Valladolid, Valladolid, Castilla y León, España; recitada por Felisa del Caño de 17 años; recogida por Aurelio Macedonio Espinosa en 1920.
- ProyectoWeb* 0049:199 Zamora, Castilla y León, España; recitada por María Vicente de 14 años; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés el 01 de enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:200 Zamora, Castilla y León, España; recitada por tres niñas; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés el 01 de enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:201 Losacio de Alba, Losacio, Zamora, Alcañices, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Tránsito Alonso de 17 años; recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en enero de 1948.
- ProyectoWeb* 0049:202 Porto, Puebla de Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recogida por Diego Catalán antes de 1950 (fecha deducida).
- ProyectoWeb* 0049+0706:3 Miñagón, Serandinas, Boal, Luarca, Castropol, Asturias, España; recitada por Josefa Rodríguez de 68 años; recogida por Juan Menéndez Pidal; publicada en Juan Menéndez Pidal, *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, Impr. y fund. De los hijos de J. A. García, 1885, págs. 137-139.

- ProyectoWeb* 0049+0796:1 Salio, Pedrosa del Rey, Riaño, Riaño-La Reina, León, Castilla y León, España; recitada por Leónides Prieto Ibáñez de 69 años; recogida en Barniedo de la Reina por José Manuel Fraile Gil y Macario Santamaría Arias el 19 de febrero de 1989; publicada en José Manuel Fraile Gil (dir. y comp.), *Romancero panhispánico. Primera antología sonora*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca-Junta de Castilla y León, v. 2, pista.3.
- ProyectoWeb* 0049+0796:2 San Pedro de Río, Río, Fonsagrada, Fonsagrada, Lugo, Galicia, España; recitada por José Martínez; recogida por Aníbal Otero Álvarez entre 1931 y 1939.
- ProyectoWeb* 0559:21 Publicada en Manuel Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1882, núm. 206A, págs. 163-164.
- ProyectoWeb* 0559:22 Publicada en Manuel Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1882, núm. 206B, pág. 164.
- ProyectoWeb* 0559:23 Publicada en Manuel Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1882, núm. 206C, pág. 164.
- ProyectoWeb* 164:13 Publicada originalmente en Manuel Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1882, núm 213^a, págs. 174-175.
- RCanario* 24 Taibique, El Pinar, Frontera, Hierro, Canarias, España.
- RCastellano-leonés* 17:2, págs. 68-69 Celada de Robledo, Cervera de Pisuerga, Cervera de Pisuerga, Palencia, Castilla y León, España; recitada por Santa de la Fuente de 75 años; recogida por J. Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano el 12 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:3, pág. 69 Estalalla, Celada de Robledo, Cervera de Pisuerga, Palencia, Castilla y León, España; recitada por Pilar Cabeza Torres de 83 años; recogida por J. Antonio Cid, Flor Salazar, y Ana Valenciano el 12 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:4, págs. 69-70 Camporredondo de Alba, Camporredondo de Alba, Cervera de Pisuerga, Palencia, Castilla y León, España; recitada por la tía María Federica de unos 75 años y Avelina de 45 años; recogida por Diego Catalán, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 12 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:5, pág. 70 El Tojo, Los Tojos, Torrelavega, Cabuérniga, Santander, Cantabria, España; recitada por Mariuca Ceballos de 66 años; recogida por Diego Catalán, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 11 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:6, págs. 70-71 Belmente, Potaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria; España; recitada por Daría Vélez Gómez de unos 60 años; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 10 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:7, pág. 71 Salceda, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España; recitada por Fe de 16 años y Tere de 13; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 19 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:8, págs. 71-72 San Mamés, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España; recitada por una mujer; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 10 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:9, pág. 72 Uznayo, Polaciones, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España; recitada por Aurora Morante de unos 60 años; recogida por Diego Catalán, José Manuel Cela, Paloma Montero y Flor Salazar el 09 de julio de 1977.

- RCastellano-leonés* 17:10, págs. 72-73 Valdeprado, Pesaguero, San Vicente de la Barquera, Potes, Santander, Cantabria, España; recitada por Constancia de unos 40 años; recogida por Diego Catalán, José Manuel Cela, Paloma Montero y Flor Salazar el 10 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:11, págs. 73-74 Siero de la Reina, Boca de Huérgano, Cistierna, Riaño, Riaño-La Reina, León, Castilla y León, España; recitada por Fidela de 52 años; recogida por Teresa Catarella, José Manuel Cela, y Paloma Montero el 11 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:12, pág. 74 Casasuertes, Burón, Cistierna, Riaño, Valdeburón, León, Castilla y León, España; recitada por Josefa Rodríguez de 79 años; recogida por Teresa Catarella, Flor Salazar y Ana Valenciano el 14 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:13, págs. 74-75 Prioro, Prioro, Cistierna, Riaño, Puente Almuhey, León, Castilla y León, España; recitada por Asunción de unos 55 años y Ignacia de unos 70 años; recogida por Thomas Lewis, Madeline Sutherland, y Jane Yokoyama el 13 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:14, pág. 75 Gete, Cármenes, La Vecilla, León, Castilla y León, España; recitada por una mujer; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Flor Salazar y Madeline Sutherland el 16 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:15, pág. 76 Villalboñe, Valdefresno, León, León, Castilla y León, España; recitada por Doradilla de la Puente Aller de 64 años; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 05 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:16, págs. 76-77 Espinosa de la Ribera, Rioseco de Tapia, León, Ordás, León, Castilla y León, España; recitada por Eliria García Fons de unos 69 años; recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Ana Valenciano el 17 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:17, pág. 77 Trascastro, Peranzanes, Ponferrada, León, Castilla y León, España; recitada por Gloria Álvarez de 67 años; recogida por Diego Catalán, J. Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano el 19 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:18, págs. 77-78 Páramo del Sil, Ponferrada, Ribas del Sil, León, Castilla y León, España; recitada por Ana María Fernández de 54 años; recogida por Mariano de la Campa, Bárbara Fernández, Ana Pelegrín y Salvador Rebés el 18 de julio de 1985.
- RCastellano-leonés* 17:19, págs. 78-79 Noceda, Ponferrada, Boeza, León, Castilla y León, España; recitada por Florentina Rodríguez de unos 50 años y Felisa Rodríguez; recogida por Teresa Catarella, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 18 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:20, pág. 80 Noceda, Noceda, Ponferrada, Boeza, León, Castilla y León, España; recitada por Lodivina García González de 67 años; recogida por Teresa Catarella, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama el 18 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:22, págs. 80-81 Galende, Galende, Puebla de Sanabria, Zamora, Castilla y León, España; recitada por Concepción Palmero de 64 años; recogida por Thomas Lewis, Madeline Sutherland, y Jane Yokoyama el 22 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 17:23, pág. 81 Degrada, Cerecedo, Cervantes, Lugo, Lugo, Galicia, España; recitada por el tío Lindo "dos Córragos" de unos 70 años; recogida por Diego Catalán y J. Antonio Cid el 20 de julio de 1977.
- RCastellano-leonés* 9 Geras, La Pola de Gordón, La Vecilla, Gordón, León, Castilla y León, España. Recitada por Virtuosa Alonso de 77 años y otra mujer de unos 50 años; recogida por Diego Catalán, Teresa Catarella, Flor Salazar y Jane Yokoyama el 17/07/1977. Publicada en Suzanne H. Petersen, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1982, núm. 9, págs. 269-270.
- RGranadino* pág. 41-42 Zújar, Granada, Andalucía, España; informante anónimo de 22 años.

<i>RGranadino</i> pág. 42-43	Tiena, Granada, Andalucía, España; informante anónimo de 60 años.
<i>RGranadino</i> pág. 44	Cortijo de la Haza Mora, Albuñol, Granada, Andalucía, España; informante anónimo de 60 años.
<i>RGranadino</i> pág. 45	Granada, Granada, Andalucía, España; recitada por un informante anónimo de 43 años.
<i>RGranadino</i> pág. 46-47	Nívar, Granada, Andalucía, España; recitada por un informante anónimo de 65 años.
<i>RGranadino</i> págs. 47-48	Granada, Andalucía, España; recitada por un informante anónimo de 26 años.
<i>RPortuguês a II</i> , 460, págs. 149-150	Portugal; documentada en o antes de 1851; facticia; publicada en João Baptista de Almeida Garrett, <i>Romanceiro</i> , Lisboa, Viuva Bertrand e Filhos, 1843-1851, v. III, págs. 9-12.
<i>RPortuguês a II</i> , 460a, pág. 150	Portugal; documentada en o antes de 1851; facticia; publicada en un manuscrito de João Baptista de Almeida Garrett, incluido en el <i>Cancioneiro de Romances Xácaras e Solaos</i> , depositado en la sala Ferreira Lima de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, pág. 179.
<i>RPortuguês a II</i> , 462, pág. 151	Rebordainhos, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recogida en 1874; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romances Populares Portugueses Coligidos da Tradição Oral</i> , Barcelos, Aurora do Cavado, 1881, págs. 33-35.
<i>Rportuguês a II</i> , 463, pág. 152	Baçal, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; documentada en o antes de 1958; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 282-283.
<i>RPortuguês a II</i> , 464, págs. 152-153	Vila Meã, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por una mujer que lo oyó a sus padres; recogida el 1936; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 283-284.
<i>RPortuguês a II</i> , 465, págs. 153-154	Sacóias, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recogida por Miguel Augusto Rodrigues en 1931; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, pág. 285.
<i>RPortuguês a II</i> , 466, pág. 154	Parada de Infanções, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recogida en 1933; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 285-286.
<i>RPortuguês a II</i> , 467, pág. 155	Parada de Infanções, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 286-287.
<i>RPortuguês a II</i> , 468, págs. 155-156	Paço do Outeiro, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 287-288.
<i>RPortuguês a II</i> , 469, págs. 156-157	Sarzedas, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, pág. 288.
<i>RPortuguês a II</i> , 470, pág. 157	Babe, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, pág. 289.
<i>RPortuguês a II</i> , 471, pág. 158	Picote, Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Leite de Vasconcellos, <i>Romanceiro português</i> , Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 289-290.
<i>RPortuguês a II</i> , 472, págs. 158-159	Curopos, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal, recitada por una señora de edad; recogida en 1936; publicada en José Leite de

- Vasconcellos, *Romanceiro português*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 280-281.
- RPortuguês a II*, 473, págs. 159-160 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recogida por José Firmino da Silva hacia 1904; publicada en José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 281-282.
- RPortuguês a II*, 474, págs. 160-161 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en Firmino A. Martins, *Folclore do Concelho do Vinhais*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1928, págs. 181-182.
- RPortuguês a II*, 475, pág. 161 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en Firmino A. Martins, *Folclore do Concelho do Vinhais. II*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1938, págs. 1-2.
- RPortuguês a II*, 476, págs. 161-162 Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en Firmino A. Martins, *Folclore do Concelho do Vinhais. II*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1938, págs. 2-3.
- RPortuguês a II*, 477, pág. 162 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en Firmino A. Martins, *Folclore do Concelho do Vinhais. II*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1938, págs. 3-4.
- RPortuguês a II*, 478, pág. 163 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en Firmino A. Martins, *Folclore do Concelho do Vinhais. II*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1938, págs. 4-5.
- RPortuguês a II*, 479, págs. 163-164 Vinhais, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; publicada en José Augusto Tavares, "Romanceiro trasmontano", *Revista Lusitana*, 9 (1906), pág. 297.
- RPortuguês a II*, 480, pág. 164 Curral das Vacas, Chaves, Vila Real, Trás-os-Montes, Portugal; recogida en 1915; publicada en José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, pág. 280.
- RPortuguês a II*, 481, págs. 164-165 Trás os Montes e Alto Douro, Trás os Montes, Portugal; publicada en Theóphilo Braga, *Romanceiro geral colligido da tradição*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1867, págs. 37-38.
- RPortuguês a II*, 482, págs. 165-166 Trás os Montes e Alto Douro, Trás os Montes, Portugal; publicada en Cristóvão Ayres de Magalhães Sepúlveda, "Folk-lore transmontano" en Fernandes Costa (coord.), *Almanach Bertrand*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1925, págs. 206-207.
- RPortuguês a II*, 483, pág. 166 Porto, Douro Litoral, Portugal; documentada en o antes de 1911; publicada en A. Gomes Pereira, "Tradições populares do Porto 1: romances", *Revista Lusitana*, 14, 1911, págs. 130-131.
- RPortuguês a II*, 484, pág. 167 Santo Tirso, Santo Tirso, Porto, Douro Litoral, Portugal; publicada en Alexandre Lima Carneiro, "Cancioneiro de Monte córdova", *Douro Litoral*, 5, 1942, págs. 36-37.
- RPortuguês a II*, 485, págs. 167-168 Outeiro de Espinho, Mangualde, Viseu, Beira Alta, Portugal; recitada por tres mujeres, publicada en José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, Coimbra, Universidade da Coimbra, 1958-1960, v. I, págs. 290-291.
- RPortuguês a II*, 486, pág. 168 Vila Boim, Elvas, Portalegre, Alto Alentejo, Portugal; publicada en António Thomaz Pires, "Miscellanea Folk-lorica", *O Elvense*, 453, 4 de junio de 1885, pág. VIII.
- RPortuguês a II*, 487, págs. 168-169 Loulé, Loulé, Faro, Algarve, Portugal; publicada en Francisco Xavier d'Athaide Oliveira, *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*, Porto, Tipografia universal, 1905, págs. 50-51.
- RPortuguês a II*, 488, págs. 169-170 Faro, Algarve, Portugal; publicada en Sebastião Philippes Martins Estácio da Veiga, *Romanceiro do Algarve*, Lisboa, Joaquin Germano de Sousa e Neves, 1870, págs. 65-67.

- RPortuguês a II*, 489, págs. 170-171 San Jorge, isla de San Jorge, Açores, Portugal; publicada en Theóphilo Braga, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Porto, Livraria Nacional, 1869, págs. 271-272.
- RPortuguês a II*, 491, págs. 171-172 San Jorge, isla de San Jorge, Açores, Portugal; publicada en Theóphilo Braga, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Porto, Livraria Nacional, 1869, págs. 274-275.
- RPortuguês a II*, 587 Ribeira de Areias, Velas, isla de San Jorge, Azores, Portugal; recitada por Bárbara de Azevedo de 90 años y Mariana da Conceição; recogida por Mariana da Conceição; publicada originalmente en Theóphilo Braga, *Cantos populares do arquipélago açoriano*, Porto, Livraria Nacional, 1869.
- RPortuguês Z14* Vila das Velas, Isla de San Jorge, Azores, Portugal, recitada por Isabel Silveira Goulart de 59 años, recogida en Toronto, por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes.
- RTLH*, pág. 237 República Dominicana; recitada por Juana Montes de Oca, la viuda Batista de 92 años; recogida por Edna Garrido de Boggs en julio de 1945; publicada en Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Santo domingo, Pol Hermanos, 1946, pág. 32.
- SAsturiana 18:01*, pág. 202 Villarruiz, Santa María Tameza, Yernes y Tameza, Asturias, Asturias, España; recitada por Domitila García Fernández de 62 años en septiembre de 1989.
- SAsturiana 18:02*, págs. 202-203 Abedul, San Andrés de Agüera, Belmonte de Miranda, Asturias, Asturias, España; recitada por Gloria Antón Álvarez de 73 años el 20 de julio de 1991.
- Sasturiana 18:03*, pág. 203 Cezana, San Julián de Belmonte, Belmonte de Miranda, Asturias, Asturias, España; recitada y cantada por Urbana Cotarelo Pérez de 75 años en marzo de 1989.
- SAsturiana 18:04*, págs. 203-204 Meruja, San Julián de Belmonte, Belmonte de Miranda, Asturias, Asturias, España; cantada por Lucía Álvarez de 80 años en julio de 1988.
- SAsturiana 18:05*, pág. 204 San Martín de Onde, San Martín de Ondes, Belmonte de Miranda, Asturias, Asturias, España; recitada y cantada por Humildad, de 84 años en abril de 1990 y marzo de 1991.
- SAsturiana 18:06*, pág. 205 Buspol, Santa María Magdalena de Idarga, Salas, Asturias, Asturias, España; recitada por María Fernández Lorences de 80 años, vaquera de alzada en La Peral, Santa María de Gúa, Somiedo, Asturias, en agosto de 1990.
- SAsturiana 18:07*, págs. 205-206 Mieldes, San Bartolomé de Mieldes, Cangas del Narcea, Asturias, Asturias, España; recitada por Josefa de unos 60 años, recogida en Abedul, San Andrés Agüera, Belmonte de Miranda en mayo de 1991.
- SAsturiana 18:08*, pág. 206 Castropol, Santiago de Castropol, Castropol, Asturias, Asturias, España; recitada por una mujer de unos 60 años en mayo de 1990.
- SAsturiana 40:01*, págs. 325-326 Corralín, San Luis de tablado, Degaña, Asturias, Asturias, España; recitada por María, hermana de Braulio, recogida en Cerredo, Santa María de Cerredo, Degaña el 31 de agosto de 1991.
- SAsturiana 40:02*, págs. 326-327 Sisterna, Santa María de Sisterna, Ibias, Asturias, Asturias, España; recitada por Belarmina Sal González de 83 años, que aprendió los romances de su madre, natural del mismo pueblo, el 2 de agosto de 1991.
- Segovia* pág. 23 Riaza, Riaza, Sepúlveda, Riaza, Segovia, España; recitada por Apolonia; recogida por María Goyrien septiembre de 1905.
- Segovia*, pág. 23-24 Bercimuel, Bercimuel, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Milagros Martín. Recogida por Pilar Aragón, Koldo Biguri, Jon Juaristi y Ana Pelegrín el 10 de julio de 1982.

- Segovia*, págs. 24-25 Tanarro, Sepúlveda, Perorrubio, Segovia, España; recogida por Koldo Biguri, Olimpia Martínez, Sandra Robertson y Ana Valenciano el 04 de julio de 1982.
- Segovia*, pág. 25 Arevalillo de Cega, Arevalillo de Cega, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Nieves Contreras de 58 años; recogida por Aurelio González, Therese Meléndez, Javier Ormazábal, M^a José Querejeta y Teresa Yagüe el 10 de julio de 1982.
- Segovia* pág. 26 Sacramenia, Sacramenia, Cuéllar, Segovia, España; recitada por Catalina Calvo Martín de 54 años; recogida en Vivar de Fuentidueña por Pilar Aragón, Koldo Biguri, Pere Ferré y Victoria Raboso el 03 de julio de 1982.
- Segovia*, pág. 26-27 Laguna de Contreras, Cuéllar, Segovia, España; recitada por María Arranz de 61 años; recogida por Olimpia Martínez, José Ramón Prieto, Sandra Robertson y Flor Salazar el 03 de julio de 1982.
- Segovia*, pág. 27 Aldeasoña, Cuéllar, Segovia, España; recitada por una mujer de unos 35 años; recogida por Pilar Aragón, Koldo Biguri, Pere Ferré y Victoria Raboso el 03 de julio de 1982.
- Segovia*, págs. 27-28 Carrascal, Turégano, Cuesta, Segovia, Segovia, España; recitada por Elisa Merino de 52 años y María Jesús García de 21; recogida en Pelayos del Arroyo por Diego Catalán el 12 de agosto de 1982.
- Segovia*, págs. 28-29 Pedraza, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por María “de los Pachos”; recogida por Diego Catalán, en 1947.
- Segovia*, págs. 29-30 Zarzuela del Monte, Segovia, España; recitada por Andrés Herranz Alonso de 73 años; recogida por Raquel Calvo, Javier Ormazábal, Dolores Sanz, Blanca Urgell y Ana Valenciano el 07 de julio de 1982.
- Segovia*, pág. 30 Zarzuela del Pinar, Cuéllar, Segovia, España; recitada por María Criado de 77 años; recogida en Sanchonuño por Gabriel Fraile, Dolores Sanz, Maximiano Trapero y Blanca Urgell el 10 de julio de 1982.
- Segovia*, págs. 41-42 Sepúlveda, Sepúlveda, Segovia, España; recitada por Rita; recogida por María Goyri en septiembre de 1905. Publicada en Diego Catalán y Jesús Antonio Cid (eds.), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas VI. Gerideldo y El Paje y la infanta*, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1975, I.178, pág. 201.
- Segovia*, págs. 44-45 Laguna de Contreras, Cuéllar, Segovia, España; recitada por Feliciano Andrés de 56 años y Gregoria Pérez de 65 años, recogida por Olimpia Martínez, José Ramón Prieto, Sandra Robertson y Flor Salazar el 03 de julio de 1982.
- Segovia*, págs. 46-47 Laguna de Contreras, Cuéllar, Segovia, España; recitada por María Arranz de 61 años; recogida por Olimpia Martínez, José Ramón Prieto, Sandra Robertson y Flor Salazar el 03 de julio de 1982.
- Segovia*, págs. 179-180 Aldealengua de Pedraza, Sepúlveda, Segovia, Castilla y León, España; recitada por Josefa Nogales de 50 años y Justa, hija de Josefa; recogida en Alameda, Madrid por Ramón Menéndez Pidal el 14 de septiembre de 1904.
- Trás-os-Montes* 827 Guadramil, Bragança, Trás-os.Montes, Portugal. Recitado por Mariana Preto, de cerca de 75 años el 18 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:19, págs. 15-16 Espinhoso, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Valdemiro de Jesus de 57 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 17 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:169, pág. 129-130 Baçal, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Eulália Teresa Alves de 67 años, el 19 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:170, pág. 130-131 Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Otilia Rodrigues de 60 años el 22 de julio de 1980.

- Trás-os-Montes* XXVII:171, pág. 131 Vale de Lamas, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Diana teresa Vaz de 32 años el 23 de julio de 1980
- Trás-os-Montes* XXVII:172, pág. 132 Gimonde, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Ana Gouveia de 62 años el 20 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:173, pág. 132-133 Guadramil, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Mariana Preto de cerca de 75 años el 18 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:174, pág. 133 Guadramil, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por José Francisco Barrigão de 67 años, el 18 de julio de 1980.
- Tras-os-Montes* XXVII:182, pág. 138 Rebordelo, Vinhais, Bragança, Tras-os-Montes, Portugal; recitada por Belmira da Conceição de 62 años el 12 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:183, págs. 138-139 Rebordelo, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Cândida Rosa, de 60 años, el 12 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:185, págs. 139-140 Travanca, Vinhais, Bragança, Trás-os.Montes, Portugal; recitada por Eduardo José Augusto de 75 años, el 14 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:186, pág. 140 Tuizelo, Vinhais, Bragança, Trás-os-montes, Portugal; recitada por vitorino Augusto de 79 años, el 13 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:187, pág. 141 Tuizelo, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Lidia Antónia Cepeda de 58 años el 13 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:188, pág. 141 Costantim, Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Maria augusta Ribeiro de 66 años, 27 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:190, págs. 142-143 Carção, Vimioso, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por António Albino Machado Andrade de 67 años el 1 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:191, pág. 143 Carção, Vimoso, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Maria de Jesus Lopes de 74 el 3 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:192, pág. 144 Carção, Vimioso, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Maria augusta da Costa Lourenço de 63 años el 3 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:193, págs. 144-145 Bornes, Macedo de Cavaleiros, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Policárpo António Lousada de 83 años el 5 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:20, págs. 16-17 Fresufe, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Esmeralda Ricardina Afonso de 50 años y Leontina Lousada; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 21 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:21, pág. 17 Mofreita, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Alzira dos Anjos Gomes de 64 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 21 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:22, pág. 17 Moimenta, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Carlos Gonçalves de 73 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 15 de agoato de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:23, pág. 18 Nuzedo de Cima, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Florinda dos Santos Rodrigues de 63 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 13 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:25, pág. 19 Quadra, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Maria Leticia de 57 años y Arménia dos Anjos Rodrigues de 50 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 19 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVII:26, págs. 19-20 Santalha, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por João Evangelista Telo de 67 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 15 de agosto de 1980.
- Tras-os-Montes* XXVII:27, págs. 20-21 Santalha, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Manuel dos Santos Telo de 73 años; recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes el 15 de agosto de 1980.

- Trás-os-Montes* XXVIII:175, págs. 133-134 Guadramil, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Emília do Rosário Rodrigues, de 71 años el 18 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:176, pág. 134 Labiados, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Horácio Artur dos Reis de 74 años, natural de Palácios el 20 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:177, pág. 135 Sacóias, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Manuel António Gonçalves de 71 años.
- Trás-os-Montes* XXVIII:178, págs. 135-136 S. Julião, Bragança, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Imperatriz dos Anjos Pires de 55 años el 20 de julio de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:179, pág. 136 Eiró, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Cândida Augusta Ramos de 75 años el 18 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:180, pág. 137 Espinhoso, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Guilhermino Bernardino fernandes de 61 años el 17 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:181, pág.137-138 Nuzzedo de Cima, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Florinda dos Santos Rodrigues de 63 años el 13 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes* XXVIII:184, pág. 139 Santalha, Vinhais, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por João Evangelista Telo de 67 años, el 15 de agosto de 1980.
- Trás-os-Montes*, XXVII:189 pág. 142 Algosó, Vimioso, Bragança, Trás-os-Montes, Portugal; recitada por Clementina de Ascensão Alfonso de 47 años el 31 de julio de 1980.