

ISSN: 0328 - 6002



NORDESTE

Segunda época

Serie: Docencia

5

LETRAS



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
FACULTAD DE HUMANIDADES
RESISTENCIA - CHACO - REP. ARGENTINA

1998

Autoridades de la Facultad de Humanidades

Decana:

Lic. Ana María FOSCHIATTI de DELL'ORTO

Vice-Decana:

Lic. Marta SANCHEZ DE LARRAMENDY

Secretaria Académica:

Prof. María Delfina VEIRAVÉ

Secretaria Administrativa:

Cra. María Alicia DUSICKA

Secretaria de Extensión, Capacitación y Servicios:

Lic. Lilita RAMÍREZ

Secretaria de Asuntos Estudiantiles:

Prof. María Julia SIMONI

Director Administrativo:

Sr. Rodolfo Oscar SCHENONE

Director del Instituto de Letras

PROF. ORLANDO JUVENAL GENÓ

Los conceptos, ideas y opiniones contenidas en los trabajos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

La correspondencia y el canje puede dirigirse a la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Avenida Las Heras No. 727, C.P. 3500 - Resistencia - Chaco - República Argentina.
TELEFAX: 54-0722-46958. Email: <exten@hum.unne.edu.ar>

ISSN 0328 - 6002

- **LA POESÍA ORAL TRADICIONAL**

Por Vilma Arovich de Bogado



La poesía oral tradicional

Prof. Vilma Haydée Arovich de Bogado

Introducción

El abordaje de la poesía oral de carácter tradicional es una oportunidad no sólo para trazar el recorrido diacrónico de los textos sino también para desentrañar la significatividad de los mismos en las comunidades que los conservan.

En el punto de partida es necesario clarificar los conceptos básicos que enmarcan nuestro trabajo:

- 1) No perdemos de vista que, al trabajar sobre poesía oral y referirnos a textos de siglos anteriores, carecemos de elementos esenciales como lo son la voz y el gesto con los cuales se integran en la representación, y que, distanciados de su puesta en acto, hoy nos resultan inasibles; de muchos de ellos nos resta su reproducción escrita en la cual indagamos los rastros de la oralización.
- 2) Interpretaremos la oralidad como factor esencial de la construcción y la realización del texto y determinante de su retórica, como lo establece Paul Zumthor.
- 3) Nos manejaremos con los supuestos sobre creación, re-creación, conservación y transmisión establecidos por la escuela tradicionalista inaugurada a comienzos de este siglo por Ramón Menéndez Pidal.
- 4) Consideraremos las posibilidades de análisis de cada texto en cuatro niveles de acuerdo con el modelo teórico de Cesare Segre llevado a la práctica por Diego Catalán y su grupo de trabajo de la Cátedra Seminario Menéndez Pidal: a partir del nivel superficial del discurso, ahondamos en la intriga y la fábula para llegar al estrato más profundo o superior del modelo actancial en el afán por desentrañar la significatividad del texto para la comunidad que lo conserva.

Los textos orales

Toda comunidad construye y comparte un repertorio de verbalizaciones a través de las cuales se manifiesta en las diversas instancias de la vida individual o colectiva, y a la vez, se reconoce como grupo. Estas manifestaciones que acompañan tanto el tiempo de actividad como el de reposo exteriorizan estados afectivos y el sistema axiológico compartido y podemos considerarlas como lugar de encuentro entre lo individual y lo comunitario, entre la situación y la tradición.

Pero ante todo consideramos que el texto oral es una “performance” en la cual están estrechamente unidos lo visible (espacial, gestual) y lo audible (palabra, voz, entonación). El entramado lingüístico es sólo un elemento que desgajamos para su análisis.



Cómo se construye el repertorio

En su origen toda creación es individual; sin embargo, no todos los textos concebidos individualmente por los integrantes del grupo tendrán cabida en el repertorio compartido por la comunidad; sólo lo serán aquéllos que hayan sido elaborados en íntima sintonía con los valores e intereses colectivos.

El individuo crea, la colectividad acoge u olvida la composición; selecciona motivos, segmentos de intriga, fórmulas de discurso; y en el caso de incorporarlas a su acervo las re-crea en cada actualización.

Cada re-creador se transforma en un co-autor del texto que con este mecanismo de conservación/ creación / re-creación puede mantener su vigencia durante siglos, porque la apertura en la cual se inscribe le permite adecuarse a diversas circunstancias espacio-temporales.

Apertura textual y anonimia

La apertura textual no es fortuita. En el momento mismo de concebir la composición, el autor individual es consciente de que su creación, una vez concluida ya no le pertenecerá, pues pasará a conformar el patrimonio de la comunidad; no le interesa por lo tanto, dejar su firma identificatoria de autoría. Aparece entonces una de las características fundamentales de este tipo de poesía que es la **anonimia**; pero no anonimia casual porque se haya olvidado o perdido el nombre del autor, sino anonimia voluntaria y esencial que determinará rasgos de estilo.

Al no estar identificado el autor, cada uno de los integrantes de la comunidad siente la composición como propia, y por ello en cada oralización la re-crea, esto es la modifica, influido por las circunstancias específicas de cada nueva situación comunicativa pero a la vez constreñido por los caracteres peculiares de la cadena de transmisión tradicional en la cual están inmersos tanto el intérprete y el destinatario como el discurso.

No nos debe asombrar que de cada discurso tradicional (ya sea éste una leyenda, una canción, una copla o un cuento) registremos múltiples versiones, pues los diversos intérpretes lo actualizarán de acuerdo con las circunstancias específicas de cada nueva situación. Por esto se dice que el discurso tradicional es un discurso que vive en variantes.

1a *¿Cuál es la palomita,
que canta sobre la mesa?
Le quisiera preguntar:
si su amor tiene firmeza*
(Carrizo. Jujuy 423)

1b *¿Cuál es ese pajarillo
que canta sobre la mesa?
Anda dile que no cante,*



que aprenda a tener firmeza.
(Carrizo.Jujuy 423a)

1c *¿Cuál es esa palomita
que canta sobre el nogal?
Yo quisiera preguntarle:
si su amor sabe negar.*
(Carrizo.Jujuy 424)

1d *¿Cuál es esa palomita
que canta sobre el telar?
Yo le quiero preguntar:
si su amor sabe celar.*
(Carrizo.Jujuy 424a)

Las variantes pueden registrarse tanto a nivel de la formulación (por ejemplo variar una palabra por otra, una estructura por otra) como advertimos si comparamos los dos primeros versos de las cuatro coplas transcritas, o a nivel de los contenidos como ocurre entre el último verso de la copla 1a y el último de 1d.

Lo llamativo de estos textos que viven en variantes es que a pesar de las diferencias que registran en los diversos niveles de lengua mantienen su identidad; y esto es posible porque las variantes a las cuales nos estamos refiriendo no se producen en cualquier sentido ni son aleatorias, ocurren dentro de los límites impuestos por la tradición. En el permanente equilibrio entre fuerzas conservadoras e innovadoras es que surge el discurso tradicional.

El proceso de tradicionalización y la formación del estilo

El discurso tradicional en su manifestación épica o épico-lírica no se construye de una sola vez; implica un proceso que, originado en la creación individual se multiplica en recreaciones; este proceso, a más de estar marcado por la anonimidad y la oralidad, exige un largo período medido en años, o tal vez siglos, durante el cual se va transmitiendo la composición de una generación a otra, y paralelamente, se va puliendo tanto el estilo como la sintaxis narrativa del texto.

Pongamos un ejemplo de dos versiones del romance de **Gerineldo**: la primera proviene de un pliego suelto de 1537 y la transcribe Agustín Durán en su **Romancero General**; la otra, es una versión sefardita recogida en Resistencia en 1980:

2 a *Levantóse Gerineldo - que al rey dejara dormido.
Fuese para la Infanta - donde estaba en el castillo.
-Abráisme, dijo, señora, - abráisme, cuerpo garrido.
-¿Quién sois vos, el caballero, - que llamáis a mi postigo?
-Gerineldo soy señora - vuestro tan querido amigo.*



*Tomárala por la mano, - en un lecho la ha metido,
y besando y abrazando - Gerineldo se ha dormido.
Recordado había el Rey- de un sueño despavorido;
Tres veces lo había llamado - ninguna le ha respondido
-Gerineldo, Gerineldo, - mi camarero polido,
si me andas en traición - trátasme como a enemigo.
O dormías con la Infanta - o me has vendido el castillo.
Tomó la espada en la mano, - en gran saña va encendido:
Fuérase para la cama - donde a Gerinaldo vido.
El quisieralo matar; - mas crióle de chiquito.
Sacara luego la espada - entre entrambos la ha metido,
porque desque recordase - viesse cómo era sentido.
Recordado había la Infanta, - e la espada ha conocido.
-Recordados, Gerineldo, - que ya érades sentido,
que la espada de mi padre - yo me la he bien conocido.
(Durán. Rom. Gral. ps. 175-176)*

2b - *Girineldo, Girineldo, - mi caballero polido,
quien te me diera esta noche - tres horas a mi servicio
-Como soy vuestro criado - señora burláis conmigo
-Yo no burlo Girineldo - que de veras te lo digo.
.A qué hora vendé señora - a qué hora daré al castillo.
-A eso de la medianoche - cuando canta el gallo primo.
-Levantate Girineldo - los dos estamos perdidos
que la espada de mi padre - la tenemos por testigo.
(Arovich. Vestigios p. 13)*

He seleccionado dos textualizaciones de **Gerineldo** alejadas en el tiempo y en el espacio y diferentes en su realización: escrita la primera, oral la segunda. Es fácil advertir que son dos versiones ¹ de una misma composición, pero la más tardía, oral, presenta los siguientes caracteres:

a) se ha abreviado el texto; b) se redujeron escenas conservando sólo las que podríamos considerar nucleares.

No obstante esta estricta selección, no se ha perdido información anecdótica, lo que hace que la segunda versión a pesar de su brevedad sea completa y no fragmentaria.

Otros caracteres específicos del discurso son: c) la sintaxis simple reemplazó a la compleja;

d) se ha eliminado al narrador reduciendo el discurso sólo a diálogo; e) se redujo al máximo la adjetivación.



Las marcas de oralidad

La oralidad de la *performance* deja sus rastros en el discurso; se manifiesta a través de tres procedimientos fundamentales: la parataxis, la apelación al destinatario y la recurrencia.

A. La **parataxis** tiende a la yuxtaposición de los elementos y a la eliminación de los nexos. Estos elementos pueden ser oraciones breves, inclusive sin verbo, o bien sólo vocablos. Un ejemplo arquetípico son los primeros versos de la Tirada 35 del **Cantar de Mio Cid**, porque en este caso el fragmento describe una batalla, y la utilización del estilo paratáctico proporciona la agilidad que el contenido requiere; hay una adecuación entre el contenido y la forma:

3 a *Embraçan los escudos - delant los coraçones,
abaxan las lanças - abueltas de los pendones,
enclinaron las caras - de suso de los arzones,
ivanlos ferir - de fuertes coraçones.*
(CMC vs. 175- 179)

En un villancico suelto, la elipsis de nexos sintácticos provoca la yuxtaposición de oraciones breves:

3 b *Púsose el sol;
salióme la luna;
más me valiera, madre,
ver la noche oscura.*
(Sánchez Rom. Villancico 280)²

B. La **apelación** de una primera persona implícita o explícita a un destinatario real o ficticio crea ilusión de presencia. Se registra a través de vocativos, de verbos que denotan audición, generalmente en imperativo. Estas apelaciones, por su recurrencia, resultan formularias en los cantares épicos:

4 a *Fabló Martín Antolínez - odredes lo que á dicho.*
(CMC v. 70)

En el **Cantar de Mio Cid**, el emisor se acerca a los destinatarios de la representación también con el condicional del verbo *ver*, como si estuviera mostrando al público algo que merece la pena ser señalado:

4 b *Veriedes tantas lanças - premer e alçar,
tanta adágara - foradar e passar,*
(CMC vs. 726-727)



Ese formulismo fue heredado por el romancero; pongamos como ejemplo el romance de **Abenámar**:

4 c *Allí hablara el rey don Juan, - bien oiréis lo que diría.*
(Díaz Mas. Rom. p. 191)

En la lírica, la apelación del hablante a una segunda persona presente o ausente a la cual a veces se menciona a través de un vocativo, ofrece una amplia gama de posibilidades que van desde la confesión y la pregunta hasta la protesta y la súplica. Algunas veces se incluye la respuesta; pero ya sea un parlamento aislado o un diálogo, siempre se logra el encuadre dramático de la palabra:

5 a *No me firáis madre;
yo os lo diré:
mal d'amores he*
(Sánchez Rom. Villancico 141)³

5 b *¿Qué razón podéis tener
para no me querer?*
(Sánchez Rom. Villancico 121)

5 c *Llamáisme villana;
yo no lo soy.*
(Sánchez Rom. Villancico 139)

5 d *Por vida de mis ojos,
el caballero,
por vida de mis ojos,
bien os quiero.*
(Sánchez Rom. Villancico 150)

A veces la apelación se dirige a un objeto inanimado:

5 e *Soledad tengo de ti
tierra mía do nací.*
(Sánchez Rom. Villancico 135)

La duplicación de la apelación se convierte en una fórmula común para los incipit de romances:



6 a *Moro Alcayde, Moro Alcayde - el de la barba vellida
el rey os manda prender - porque Alhama era perdida.*
(Anvers, p. 248)

6 b *Río verde, río verde - más negro vas que la tinta
entre ti y Sierra bermeja - murió gran caballería.*
(Anvers, p. 239)

6 c *Nuño vero, Nuño vero - buen caballero probado
hinquedes la lança en tierra - y arrendedes el caballo.*
(Anvers, p. 250)

6 d *Rosafresca, Rosafresca - tan garrida y con amor
quando y 'os tuve en mis braços - no vos supe servir no.*
(Anvers, p. 285)⁴

C. Las **recurrencias** merecen un apartado especial por dos motivos: primero, porque constituyen el recurso más genuino de la oralidad, sobre todo de la oralidad primaria en la cual la reiteración es el andamiaje que sostiene la memoria, y segundo, porque abarcan todos los niveles de lengua (fónico, léxico, sintagmático y semántico), niveles que en muchos casos sólo pueden segmentarse a los efectos didácticos.

Asimismo, las recurrencias se sistematizan en dos tipos: por un lado, las que reiteran elementos afines o semejantes, y por el otro, las que aprovechan la reiteración para entretejer en ella la antítesis o los opuestos.

C 1. Recurrencias fónicas:

Si consideramos que la poesía oral es una representación, entenderemos que cada ejecución es una nueva producción del texto situada en coordenadas espacio-temporales.

En el nivel más superficial de análisis del texto que es el discurso, debemos atender en primer lugar a las particularidades prosódicas de la voz, del ritmo y la asonancia que asumen función cohesiva. En la poesía tradicional las estructuras sintácticas se adecuan al esquema rítmico impuesto por el verso⁵.

El **Cantar de Mio Cid**, aunque no cuenta aritméticamente las sílabas, dispone la materia poética armónicamente en grupos fónicos de duración aproximada divididos por pausas acentuales recurrentes⁶.

En el Romancero, la unidad fónica y melódica es el dístico de dieciséis sílabas⁷, aunque en la reproducción escrita podamos reorganizar el dístico en una cuarteta.



En la lírica, la recurrencia fónica puede dar lugar a la incorporación de voces o sílabas no connotativas cuya única intención es la de producir homofonía y ritmo:

7 a *-Palomita blanca,
reblanca, reblanca,
dónde está tu nido,
renido, renido?*

*- En un palo verde,
reverde, reverde,
todo florecido,
recido, recido.*
(Becco. Cancionero, 61)

7 b *Aserrojar serrojuelas;
rite he, he, mas el rite he;*

a la turala, turele, turula.

(Sánchez Rom. Villancico 189)⁸

C2. Recurrencias fónicas y léxicas:

Tanto en los romances como en la lírica, hay otro motivo fónico recurrente que no podemos desconocer y que es el estribillo. Este puede ser cantado a coro por el auditorio entablando una alternancia regular de voces entre intérprete solista y destinatario / intérprete colectivo.

8 a *Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas;
y hallábanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas,
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
Tres moricas tan lozanas,
tres moricas tan lozanas
iban a cogen manzanas*



a Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
(Sánchez Rom. Villancico 22)⁹

En este caso el estribillo toma los dos últimos versos del villancico inicial y reitera una asonancia aguda en -é que contrasta con la asonancia grave sucesivamente en -ía y en -áa del trístico monorrímo.

Son raros los romances con estribillos pero podemos encontrar alguno como el fronterizo **Romance del rey moro que perdió Alhama** en el cual la reiteración de la exclamación insiste en el dolor que al personaje le produce la pérdida de la ciudad:

8 b *Paseábase el rey moro - por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira - hasta la de Vivarambla.
"¡Ay de mi Alhama!"
Cartas le fueron venidas - que Alhama era ganada:
las cartas echó en el fuego - y al mensajero matara.
"¡Ay de mi Alhama"
Descabálga de una mula, - y en un caballo cabalga;
por el Zacatín arriba - subido se había al Alhambra.
"¡Ay de mi Alhama"*

.....

(Primavera 85 a)¹⁰

A veces la recurrencia fónica y léxica invierte la ubicación de los fonemas y de los vocablos de la frase:

9 a *Norabuena vengáis, abril;
abril, abril, vengáis norabuena;
norabuena vengáis; vengáis norabuena.
(Sánchez Rom. Villancico 256)¹¹*

Este recurso es conocido también por el romancero, y ponemos como ejemplo algunos versos del romance **El Cid pide tributo al moro** en los que advertimos el recurso:

9 b *El rey moro que lo supo - a recibirle salía,
dijo: - Bien vengas, el Cid, - buena sea tu venida,
(Primavera 31)*

9 c *-No te las daré yo, el buen Cid,- Cid, yo no te las daría:
(Primavera 31)*



C 3. Recurrencia léxica y sintagmática:

La recurrencia léxica combinada con la sintagmática aparece en la Tirada 36 del **Cantar de Mio Cid** :

- 10 a *Veriedes tantas lanças - premer e alçar,
tanta adágara - foradar e passar,
tanta loriga - falsar e desmanchar,
tantos pendones blancos - salir vermejos en sangre,
tantos buenos cavallos - sin sos dueños andar.*
(CMC vs. 726-730)

La anáfora con que se inicia cada verso, excepto el primero de la tirada, se complementa con la reiteración sintagmática que discrimina los tres primeros versos de los dos últimos. En los hemistiquios finales del primer grupo se acumulan los infinitivos coordinados referidos al sustantivo del primer hemistiquio. Esta estructura varía en los versos 729 y 730 en los cuales se adjetiva al sustantivo y se agrega un modificador al infinitivo cuyo lugar en el hemistiquio también varía. En conclusión, podemos advertir cómo se produce un equilibrio entre duplicación y variación.

Equilibrio semejante entre tiradas, da lugar en el **Cantar de Mio Cid** a las series paralelas, por ejemplo las tiradas 50 y 51 que muestran la alegría de los vasallos del Cid y la del protagonista cuando reciben noticias de los suyos:

- 10 b *¡Dios, cómo fue alegre - todo aquél fonsado
que Minaya Albar Fáñez - así era llegado,
diziéndole saludes - de primos e de hermanos,
e de sus compañías, - aquéllas que avièn dexado!*

*¡Dios, cómo es alegre - la barba vellida
que Albar Fáñez - pagó las mill missas
e que. l' dixo saludes - de su mugier e de sus fijas!
¡Dios, cómo fue el Cid pagado - e fizo grant alegría!
- ¡Ya Albar Fáñez, - bivades muchos días!*
(CMC vs. 926-934)

En el **Romance de cómo vino el Cid a besar las manos al rey sobre seguro** advertimos un recurso semejante; transcribimos el fragmento:

- 10 c *Entre ellos iba Rodrigo - el soberbio castellano;
todos cabalgan a mula, - solo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda, - Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas, - Rodrigo estoque dorado;*



*todos con sendas varicas, - Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos, - Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos, - Rodrigo casco afilado,
y encima del casco lleva - un bonete colorado.*

(Primavera 29)

Es común en el romancero esta contraposición entre el conjunto y un personaje individual que se destaca con la cual se da la idea de totalidad.

En la lírica este tipo de recurrencias da lugar tanto al paralelismo como a la acumulación.

El paralelismo puede estructurar tanto el villancico suelto como la canción:

10 d *Que no hay tal andar
por el verde olivico,
que no hay tal andar
por el verde olivar.*

(Alonso-Blecua. Antología 277)¹²

10 e *Dicenme qu'el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.*

*Dicenme qu'el amor no fiere,
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene
la que traigo de la mano.*

*Dicenme qu'el amor no fiere,
ni con palo ni con fierro,
mas a mí muerto me tiene
la que traigo desde dedo*

(Sánchez Rom. Villancico 210)¹³

En esta composición advertimos una de las formas del paralelismo castellano que amplifica cada uno de los versos del dístico inicial pero manteniéndolos en la glosa; a la vez, en cada glosa varía sólo la asonancia de los pares.

Tanto la estructura paralelística como la acumulativa se adecuan a la intención lúdica. Veamos una canción acumulativa:

11 *Estaba la rana cantando debajo del agua;
cuando la rana se puso a cantar,
vino la mosca y la hizo callar.*



*Callaba la mosca a la rana
que estaba cantando debajo del agua;
cuando la mosca se puso a cantar,
vino la araña y la hizo callar.*

*Callaba la araña a la mosca, la mosca a la rana
que estaba cantando debajo del agua;
cuando la araña se puso a cantar
vino el ratón y la hizo callar.*

.....
*Callaba el palo al perro, el perro al gato, el gato al ratón, el ratón a
la araña, la araña a la mosca, la mosca a la rana
que estaba cantando debajo del agua;
cuando el palo se puso a cantar,
vino el fuego y lo hizo callar.*

(Movsichoff, A la una, p. 46)

En esta última composición que aparentemente es sólo lúdica e infantil, se transmite un mensaje profundo: la creación tiene un origen último, comienzo de todas las cosas contra el cual ningún poder es suficiente; este esquema y mensaje aparece en textos líricos rituales en algunas religiones.

C4. Recurrencias semánticas:

Las recurrencias en el nivel semántico afectan la distribución de la materia poética; veamos algunos ejemplos en el **Cantar de Mio Cid**:

La deshonra del héroe se produce primero en el ámbito civil y esto afecta el plano familiar; en segundo lugar, la Afrenta de Corpes provoca la deshonra familiar y ésta se proyecta al civil.

Dos veces se casan las hijas del Cid: en la primera oportunidad los esponsales resultan oprobiosos; la segunda vez, engrandecen al protagonista y a su descendencia.

Los regalos del protagonista al rey también son recurrentes y marcan una gradación cuyo objetivo es el de lograr el reconocimiento regio.



La función del repertorio tradicional

Hemos hecho una rápida recorrida por los caracteres del discurso tradicional, pero no completaríamos el estudio si dejáramos de lado la función que tal discurso tiene en el seno de la comunidad que lo conserva.

Habíamos expresado que la anonimidad no era fortuita sino que estaba determinada por la concepción que el creador tiene de su poesía. De la misma manera, la re-creación de un texto, ya sea suprimiendo, variando, conservando o incorporando segmentos de secuencia, estructuras o vocablos, tampoco es casual; implica un acto creador que actualiza el sistema axiológico de la comunidad.

Entendemos que el repertorio tradicional coadyuva a fortalecer la conciencia grupada de la colectividad y a reiterar los límites que la diferencian del resto.

Aún recurriendo a motivos universales, puede actualizarlos y resignificarlos. Esta función, de hecho, en la mayoría de los casos no es explícita y podemos desentrañarla luego de un profundo análisis de la composición en su contexto y combinando la perspectiva sincrónica con la diacrónica.

Un romance al que se recurre con frecuencia para ilustrar esta función es el de **Gerineldo**. En él se desarrolla el motivo universal de la mujer que seduce a un joven de inferior condición social. La numerosas variantes presentan a la mujer transgresora como la joven infanta, hija del rey, o como la reina, esposa del protagonista regio. La situación no es la misma, pues en el primer caso se plantea un error causado por el impulso de la pasión juvenil y en el segundo, se muestra el adulterio. El rey, en una situación reacciona como padre ofendido, y en la otra, como marido traicionado.

También son diferentes las soluciones que ofrecen las diversas versiones: en un caso, el rey perdona y hasta puede casar a los jóvenes, en otro, mata a los adúlteros; hay un tercer grupo de versiones que interrumpe la anécdota cuando los amantes se saben descubiertos sin explicitar cuál será la decisión del monarca.

Cabe preguntarse ¿puede una comunidad que exalta la castidad femenina mantener en su repertorio composiciones que muestran una mujer transgresora?. La respuesta es afirmativa: los usuarios tienen clara conciencia de que la anécdota narrada pertenece a la esfera de la creación literaria y no es la vida cotidiana; puede esta esfera admitir transgresiones sancionadas en la realidad. La solución que se dispense a la intriga ficcional será el arquetipo que marque las sanciones y las conductas normadas.

Por último, una pregunta para el debate y la reflexión: si atribuimos al repertorio tradicional una función tan trascendente como la de ser factor de cohesión de la comunidad ¿podremos relegarlo y circunscribirlo a las composiciones infantiles?



Citas y notas

1. Designamos *versión* a la redacción completa o fragmentaria de una composición tomada en conjunto y en tanto difiere de las demás; utilizamos el término *variante* para referirnos a cada uno de los pormenores de que se compone la versión.
2. Reproduce Romancero General, edición de Angel González Palencia, 2 vols., Madrid, CSIC, 1947.
3. Los textos 5 a, 5 b, 5 c, 5 d y 5 e, reproducen Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560) de Huan Vásquez, edición de Higinio Anglés, Barcelona, CSIC, 1946.
4. En 6 a, 6 b, 6 c y 6 d normalizo la escritura de *b-v* y la coma en el primer hemistiquio del primer verso.
5. Catalán, "Anal. semiótico".
6. Zumthor, La letra, p. 222.
7. Véase repr. musical...
8. Extraído del Cancionero Musical de Nuestra Señora (Barcelona, 1591), reed. por A. Pérez Gómez, Valencia, Castalia, 1952.
9. Extraído del Cancionero Musical de Palacio de los siglos XV y XVI. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1945.
10. Transcribo el estribillo en verso separado.
11. Extraído de Tomos Castellanos del siglo XVI, transcrito y publicado por Miguel Querol, Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, Barcelona, 1949-1950.
12. Extraído de los Chansoniers espagnols du XVII^e siècle, edición de Charles V. Aubrun, Bulletin Hispanique, LI (1949) p. 364.
13. Extraído de Cancionero de Galanes (s. XVI), edición de Antonio Rodríguez Moñino y Margit Frenk Alatore, Valencia, Castalia, 1952.



Bibliografía citada

Alonso-Blecua. Antología = Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, **Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional**, Madrid, Gredos, 1964.

Arovich. Vestigios = Vilma Haydée Arovich de Bogado, **Vestigios de la tradición literaria sefaradí conservados en las ciudades de Resistencia y Corrientes**, Resistencia, Instituto de Letras de la UNNE, /1982/.

Anvers = **Cancionero de romances (Anvers 1550)**, edición de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

Becco. Cancionero = **Cancionero tradicional argentino**, edición de Horacio Jorge Becco, Buenos Aires, Hachette, 1960.

CMC = **Cantar de Mio Cid**, edición de Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.

Carrizo. Jujuy = **Cancionero Popular de Jujuy**, recogido y anotado por Juan Alfonso Carrizo, reimpresión facsimilar de la edición de 1935, Universidad Nacional de Jujuy, 1989.

Catalán "Anal. semiótico" = Diego Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero", **El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional**, edición Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y otros, Universidad de California, CSMP, 1979, ps. 231-249.

Díaz Mas. Rom. = Paloma Díaz Mas, **Romancero**, Barcelona, Crítica, 1994.

Durán. Rom.Gral. = **Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al s.XVIII**, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Dn. Agustín Durán, 2 vols., Madrid, B.A.E., 1945.

Movsichoff. A la una = **A la una sale la luna. Juegos tradicionales infantiles**, selección y prólogo de Paulina Movsichoff, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987.

Primavera = *Romances Viejos Castellanos (Primavera y Flor de romances)* con intr. y notas de D. Fernando José Wolf y D. Conrado Hofmann, segunda edición corregida por D. Marcelino Menéndez Pelayo, **Antología de Poetas líricos castellanos**, VIII-1, Madrid, CSIC, 1945.

Sánchez Rom. Villancico = Antonio Sánchez Romeralo, **El villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)**, Madrid, Gredos, 1969.



Zumthor. La letra = Paul Zumthor, **La letra y la voz. De la *literatura* medieval**, Madrid, Cátedra, 1989.

**Se terminó de imprimir en el mes de
Julio de 1998 en la
Facultad de Humanidades de la
Universidad Nacional del Nordeste.**