

APÉNDICE (CUADRO COMPARATIVO)

	XLIV, B(M. Alvar)	Paso	Sermón	Recitado de falda
1. <i>cabeza</i>	campo despasioso	—	cabeza d'o tricutar	pasco de los [señoritos]
2. <i>cabellos</i>	seda de labrar			
3. <i>cara</i>	XLIV, A: rosa en el rosál			
4. <i>frente</i>	espada relusiente	testera reluciente	frente rusiente	—
5. <i>cejas</i>	cintas del telar			
6. <i>ojos</i>	ricos miradores	mirambeles	cherismóndelis	los dos [miradores / dos ventanas el respirador/ las dos [bombecillas/
7. <i>nariz</i>	dátil datilar	sonamoco	cherismoquis	dos balcones el tragapán/ un tragapán
8. <i>boca</i>	—	pasatortas	tragapanes	
9. <i>labios</i>	filos de coral			
10. <i>dientes</i>	aljófár d'enfilar			
11. <i>lengua</i>	dulze tragapán	[pasatortas]	[tragapanes]	[tragapán]
12. <i>barba</i>	taza de cristal	barbacoqueta		
13. <i>oído</i>	—			
14. <i>cuello</i>	—		[gargantilla] rosquilla ande pasa la morcilla	
15. <i>hombros</i>	—			
16. <i>brazos</i>	remos de la mar			
17. <i>pechos</i>	limón limonar [tetas]	mantones	tetas alcagüetas	las dos [margaritas el botón de mi/ la levita
18. <i>tripa</i>	—		[lo melico]	
			omblicuo omblicuo [o culo]	el dispara cañones / la maquina
[—]			chimenera de malos fumos	[de los chorizos / el medio [mundo]
19. <i>sexo</i>		[gurrino] caracol retorcido [entrepiera]	o papo	el rieghuertos/ el tío Facundo
		ande entran gordos y salen flacos, la cueva de los lagartos	que nunca t'en bes farto	

LIRISMO Y VITALIDAD EN EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

GLORIA B. CHICOTE

Universidad Nacional de La Plata-Secrit Conicet, Argentina

En un trabajo reciente preparado para el libro de homenaje al Prof. Christian Wentzlaff Eggebert me referí a la inclusión de refranes en el romancero tradicional argentino, a partir del ejemplo de una versión riojana de *La dama y el pastor*, con la intención de demostrar la eficacia potenciada que adquiere la conjunción de dos lenguajes lexicalizados (en ese caso romancero y refranero) en la transmisión de prácticas culturales de índole discursiva¹. En ese abordaje explicaba en qué medida la seguidilla de refranes que verbaliza el pastor para eludir la seducción pone de manifiesto el mensaje de la ética comunitaria rural rioplatense, censora de la actitud indecorosa de la dama y, avanzando aún más en ese orden de ideas, me permitía esbozar la posibilidad de que el empleo sincrético del género paremiológico dentro del género romancístico fuera una característica de la subtradición argentina, que intento corroborar en el futuro con un rastreo comparativo en la tradición oral.

En esta oportunidad, al integrar una mesa dedicada al estudio de la *lirica tradicional moderna*, continúo un camino de indagaciones acerca del modo de funcionamiento del discurso tradicional y me propongo esclarecer el lugar que estos textos ocupan en los procesos culturales, a partir de la evaluación de la presencia de elementos líricos en el romancero argentino, en tanto condición de su vigencia funcional.

Para enunciar esta idea parto del supuesto de que el abordaje diacrónico del fenómeno romancístico que entiende las versiones modernas como documentos o supervivencias de las antiguas tal como lo priorizó la perspectiva pidaliana no es totalmente funcional, sino que, a pesar de las continuidades detectables, la tradición moderna cuenta con un nivel de autonomía que posibilita su estudio individualizado². Aun instalados en la dimensión sincrónica del género, también cada versión individual puede ser considerada como un texto completo y autosignificante, sin que esta perspectiva de análisis signifique renegar de su filiación con textos emparentados en el universo tradicional³. Cada versión objeto remite ineludiblemente a una compleja red de relaciones transhistóricas y transculturales, que incluyen el concepto

1. Gloria B. Chicote, "Temas medievales en el romancero tradicional argentino: paremias y mensaje dirigido en una versión de *La dama y el pastor*", *Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Colonia-Cádiz-Sevilla (en prensa).

2. Véase Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997-98, t. 1, pp. 31-88.

3. Cesare Segre, "Structuration and Destructuration in the 'Romances'", *Dispositio*, XII: 97-112.

de prenotoriedad⁴: el conocimiento previo de un tema romancístico por parte de la colectividad, que determina la posibilidad de encajar esa pieza particular en el rompecabezas integrado por el conjunto de sus prácticas culturales preexistentes en un determinado entramado social, pero simultáneamente conforma un poema independiente aunque efímero.

En este orden de reflexiones considero además que desde una perspectiva literaria existen versiones portadoras de una conformación discursiva que alcanza una enunciación más acabada del sistema de relaciones que acabo de enunciar. Este efecto "poético" puede ser el resultado, o bien de un sutil manejo de los contenidos simbólicos en la estructuración del mensaje, que deja abierta la posibilidad de decodificaciones diferentes en el receptor, o bien, de un mensaje explicitado que dirige la interpretación.

En función de los principios enunciados, propongo estudiar la recurrencia de elementos líricos en el corpus romancístico argentino con el propósito de ejemplificar el pasaje de adecuación de motivos, en algunos casos de génesis medieval, vueltos a enquistar en cada caso en una cultura que les aporta el significado necesario para su existencia, a través de un movimiento de descontextualización y nueva entextualización⁵.

Si enfocamos la mira desde este ángulo, no es casual que en los diferentes momentos en que se intentó reunir el conjunto de poemas que integran el romancero tradicional argentino, apareció un obstáculo que se presenta en distintas tradiciones: se planteó reiteradamente el problema de la delimitación genérica ya que se produjo, y se sigue produciendo, una vacilación sobre qué poemas incluir y cuáles no, en función de aceptar o rechazar las "contaminaciones" entabladas con géneros líricos tradicionales. A este hecho debe sumarse la denominación fluctuante que las manifestaciones poéticas poseen en el área, conviviendo indiscriminadamente términos como romance, corrido, letra, verso, versada, argumento, compuesto⁶ también historia y justos. Atendiendo a la importancia concedida a la modalidad narrativa en las definiciones del romancero, como carácter específico del género⁷, existe una primera intención de excluir los poemas que a pesar de tener una génesis romancística, sólo contengan elementos líricos y no narren una historia, aunque, por lo general, las versiones objeto no se ajustan tan claramente a los presupuestos teórico-metodológicos.

Este complejo accionar que debemos resolver constantemente recopiladores y editores de romances orales (me atrevo a decir que se intensifica en la subtradición argentina y quizás americana), me condujo a pensar que en el caso del romancero argentino se llevó a cabo una incorporación esencial de elementos líricos al género que no son meros aditamentos o

agregados ornamentales sino que se enraizaron en el entramado romancístico y están estrictamente ligados a su vigencia funcional.

Retomando las afirmaciones de Antonio Sánchez Romeralo⁸ considero en este sentido que los elementos líricos generan una tupida red de correspondencias que, al tejerse y destejarse, engendran equivalencias y oposiciones mientras van erigiendo una especie de arquitectura propia por encima del relato, a través de un comportamiento que incluye el elemento lúdico (el juego de la palabra), juego que, como toda enunciación oral, se complementa en el gesto (movimiento corporal). En el discurso lírico los códigos lingüístico, musical y gestual, tienden a la recurrencia, sabiendo que en algún momento, la palabra tiene que volver atrás al encuentro de algo que quedó dicho, cerrando una frase anterior y cazando con ella, con la ayuda que le proporcionan ritmo, rima y melodía en la situación de *performance*. En su estudio sobre el villancico Sánchez Romeralo⁹ señala cómo la glosa, el estribillo o el refrán abren la canción al coro, a la comunidad que colabora en la *performance*, como indicio de canto colectivo.

Con el propósito de analizar los términos en que este sincretismo lírico-narrativo se lleva a cabo en el romancero tradicional argentino considero a continuación un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX¹⁰, de corpus que, como señalé en otra oportunidad¹¹, a pesar de las falencias metodológicas que pueden atribuírsele al proceso de recopilación y edición, permite "intuir" la vigencia del romancero en el área más austral de la comunidad panhispánica¹².

La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación, los cancioneros regionales compilados hasta la década del 50 por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero* de Moya constituyen, en lo que respecta a las manifestaciones poéticas tradicionales, el producto de la primera mirada que hace la clase culta argentina hacia el universo de la literatura oral. Maestros, profeso- res, folkloristas, se ponen en contacto con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía de la oralidad y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas, dudan en la fijación de variantes morfológicas, regularizan, buscan la norma, sin percibir, en este sentido, que la norma del romance consiste en su misma

8. Antonio Sánchez Romeralo, "Presencia de la voz en la poesía oral", *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro M. Piñero y otros, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 11-24.

9. A. Sánchez Romeralo, "El villancico como texto oral", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA 1984*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990, 2 vols, pp. 59-80.

10. Recientemente reunidas en Gloria B. Chicote, *Romancero tradicional argentino*, London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary and Westfield College, 2002.

11. Gloria B. Chicote, "La vigencia del romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX", *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), 30, pp. 97-118.

12. Al aludir a esta "intuición" no hago más que parafrasear las afirmaciones de Antonio Cid cuando señala que la labor de acopio y edición de materiales romancísticos que abarca diferentes áreas del ámbito panhispánico y ofrece una perspectiva fidedigna del género no ha incluido en el siglo XX a América: se evidencia en la América española la ausencia de aportaciones globales, especialmente en el caso de Venezuela o Argentina, en donde trabajos antiguos permiten intuir la existencia de un romancero valioso. (Jesús Antonio Cid, "El romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto", *Insula*, Madrid, 567, 1994, p. 4).

4. Cesare Acutis, "Romancero ambiguo (prenotorietà e frammentarismo nei romances dei secc. XV e XVI)", *Scritti*, Alessandria, Ediz. dell'Orso, 1990.

5. Richard Bauman y Charles Briggs, ("Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, pp. 59-88) afirman que los géneros discursivos tradicionales, son considerados de carácter dual, en tanto ponen de manifiesto al mismo tiempo el resultado ideacional de actos históricamente específicos y patrones de referencia aptos para la trasposición de sus elementos constitutivos, en cuyos términos se torna posible la acción comunicativa.

6. Olga Fernández Latour, *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, 1969.

7. Cito la definición de Diego Catalán incluida en el *CGR*, 1a, 19 (Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *CGR; Catálogo General del Romancero*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 vols.): "segmentos estructurados de discurso que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente, a reflexión crítica."

diversidad. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el universo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.

De este corpus poético tradicional procede el conjunto de ejemplos que cito en esta oportunidad para destacar en ellos la presencia de recursos líricos internalizados en el romance argentino que clasifico en tres grupos:

1. La repetición, y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización musicalizada de los poemas y con las características de un circuito emisor receptor infantil.
2. El *postscriptum* como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo.
3. La presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante.

En principio, entonces, el recurso de la repetición está sin lugar a dudas asociado al uso formulístico de la épica y el romancero y por lo tanto no constituye en sí mismo un uso novedoso ni individualizador de una tradición. Pero el hecho de que en todos los temas del romancero tradicional argentino aparezca el recurso en sus distintas modalidades me conduce a pensar en un tratamiento particular.

El romance de la *Aparición de la amada muerta*, ampliamente documentado en el territorio nacional, se caracteriza por su fragmentarismo (comienzo *in medias res* con la pregunta de un interlocutor desconocido y eliminación de secuencias en el desarrollo narrativo). En este proceso de reducción operado en un alto porcentaje de las 55 versiones documentadas, contamos además con registros de adecuaciones puntuales que el poema sufre a la situación de *performance*, tales como repeticiones de versos o acentuaciones en determinadas sílabas:

¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?
 Voy en bus, voy en busca de mi esposa, que ayer tarde no la vi
 Merceditas está muerta, muerta está que yo la vi,
 cuatro du, cuatro duques la llevaban, por las calles de Madrid...
 (Santa Fe; Moya, I, 558)¹³

El recurso de repetir el comienzo del verso hasta la sílaba acentuada reaparece a lo largo del poema, como también el de repetir los versos completos:

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

13. Ismael Moya, *Romancero*, Buenos Aires, Universidad, 1941.

El repertorio infantil es sin lugar a dudas el más proclive a estas “desviaciones” genéricas. La gestualidad del juego, la presencia ineludible del acompañamiento musical, conducen al desarrollo de la liricidad. Por ser casos comunes en todo el universo panhispánico sólo menciono el jugo de repeticiones y estribillos en *Don Gato*:

Estaba el señor don Gato,
 Estaba el señor don Gato, en silla de oro sentado,
 Miau, miau, murrumiau, en silla de oro sentado,
 Calzando medias de seda y zapatitos dorados,
 Miau, miau, murrumiau, y zapatitos dorados...

En el tema *Escogiendo novia* tiene amplia difusión la versión abreviada portadora de elementos lúdicos y líricos, relacionados con el cancionero infantil. Así los *incipit* más difundidos son:

Hilo de oro, hilo 'i plata, hilito de san Gabriel
 Hilo de oro, hilo 'i plata, que jugando al ajedrez
 A la cinta, cinta de oro, a la cinta de un marqués.
 Una señora me dijo que lindas hijas tenéis

Idéntico recurso aparece en el romance del *Martirio de santa Catalina*, en el que cada conjunto narrativo (por ejemplo el comienzo: “Santa Catalina era hija de un rey/su padre era un pagano su madre no lo es”) se desarrolla de la siguiente forma:

Santa Catalina, borombón, borombón, borombón, borombón
 Santa Catalina era hija de un rey,
 A ja ja, a ja ja, era hija de un rey
 Su padre era un pagano, su madre no lo es.
 (Tucumán, Carrizo, 1937, I, 351.52)¹⁴

O en *Las señas del esposo*, el tema más difundido en la tradición oral argentina con 79 versiones documentadas, presencia ineludible en los repertorios infantiles hasta nuestros días y uno de los pocos casos que contamos con documentaciones melódicas, que apreciamos especialmente dada la escasez en todo el corpus argentino¹⁵, aparecen claros índices de lirización en los *incipit* apelativos:

Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés
 Soldadillo, soldadillo, ¿de dónde viene usted?

Y en la repetición a modo de estribillo de los versos referidos al bordado del pañuelo que la esposa da entre las señas de su marido ausente:

Que yo misma, que yo misma,
 Cuando niña lo bordé
 (Moya, 1941, I, 480).

14. Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1937.

15. Isabel Aretz-Thiele, *Primera selección de canciones y danzas tradicionales para escolares*, Buenos Aires, 1950, y Germán Orduna, “Una versión del romance de ‘Las señas del esposo’ en Buenos Aires”. *Incipit*, III, 1983, 197-200.

Menciono sólo al pasar también por ser de extendida difusión en el ámbito panhispánico el romance de *Mambrú* (Mambrú se fue a la guerra, chiribín, chiribín, chin, chin, etc.), quizás el ejemplo más pertinente de romance infantil, que se destaca por su carácter heptasilábico y por la presencia de variados estribillos. Procedente de una canción francesa del siglo XVIII, que tuvo como punto de partida a un personaje histórico, el duque de Marlborough, a la que se agregaron rasgos tradicionales ajenos y preexistentes para conformar definitivamente el romance, ha generado a su vez la canción *Elisa de Mambrú* o *La hija del capitán*, de escaso desarrollo narrativo con la que comparte el motivo del entierro, la distribución de estribillos y la melodía. En la tradición argentina se documentan además reelaboraciones burlescas del tema:

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

(Santiago del Estero, di Lullo, 1940, 39-40) ¹⁶

Por último, el incremento de elementos líricos en un romance en relación con su inclusión en el repertorio infantil puede apreciarse en un conjunto de versiones del romance de *La esposa infiel*. Un 30 treinta por cierto de las versiones argentinas son fragmentarias, ya que se interrumpen en el diálogo inicial entre los amantes, eliminando el adulterio y la aparición del marido que da lugar a la tragedia final, para posibilitar su circulación entre los niños; un ejemplo de la versión fragmentaria es:

Estaba la blanca niña estaba la blanca flor,
Sentada en su ventanita cantando versos de amor
En eso pasó Carlitos, hijo del emperador;
Tocando su guitarrita, cantando versos de amor:
Ay que sois Carlitos!, ay que sois mi amor!
Ay, que soy el hijo del emperador!

(Buenos Aires, Moya, 1941, I, 447)

En segundo término paso a considerar los finales, los *postscripta* extrasecuenciales de las versiones romancísticas en los que considero que se produce también un espacio de vacilación genérica.

Ya sea en cuanto a una posible adscripción o denominación autóctona como en *La bas-tarda*, en la que se pone en evidencia la función del mensaje romancístico en su contexto de circulación:

Aquí se acaba este verso de la niña cebadilla
Que le han quebrado el carozo y comido la semilla.
(La Rioja, Carrizo, 1942, II, 411-12) ¹⁷

16. Orestes di Lullo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Baiocco y Cia., 1940.

17. Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942, 3 vols.

Ya sea como admonición al auditorio y autorreferencia a la ejecución tal como aparece en la copla final extranarrativa referida a la situación de *performance* en una versión del romance de *La bella en misa*, de alcances líricos por el tratamiento sugerente que realiza del sentimiento amoroso, a partir de un escueto desarrollo narrativo:

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

O como expresión lírica valorativa, nuevamente en el romance de la *Aparición de la amada muerta*, en boca del emisor del mensaje poético referida a la muerte de la amada y el dolor que produjo:

Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar
Porque Mercedes ha muerto luto le quieren guardar.
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
Ya murió la que reinaba en las cortes de Madrid ¹⁸

Ya para concluir me referiré al escabroso tema de las contaminaciones genéricas que exceden el análisis de la contaminación de motivos intrafabulísticos y extrafabulísticos que expuso Diego Catalán en el apartado teórico del *Catálogo General del Romancero* ¹⁹.

Por ejemplo, con respecto al romance de *Don Claros y la princesa*, muy raro en la Argentina ya que contamos con una sola versión publicada por Moya (1941, II, 23-24), me interesa destacar la referencia que hace Ciro Bayo al documentar una versión acriollada: ²⁰

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

Don Claros y la infantita están bailando en palacio,
Él viste terno de seda, ella falda de brocado.
A cada paso de danza va diciendo el conde Claros:
A la huellita huella, dame la mano,
Como se dan la mano los escribanos.
A la huellita, huella, dame las manos,
Como se dan las manos los cortesanos.
A la huellita, huella, dame un abrazo...
La infantita al oír esto furiosa se aparta a un lado.

18. Estos versos se documentan en versiones contemporáneas del resto del mundo hispánico, al comienzo, a modo de exordio, intercalados en el desarrollo secuencial, en boca del narrador o del protagonista, anunciados en letreros, borrando el límite entre motivos secuenciales y elementos extrasecuenciales que según me parece tienden a la lirización del romance.

19. Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *CGR; Catálogo General del Romancero*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 vols.

20. Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata*. Madrid, Victoriano Suárez, 1913.

A la huellita, huella, canta Don Claros,
No hay mujer que no caiga, tarde o temprano²¹

El tema 0101 del IGR *Llanto del pastor enamorado*, que en la tradición argentina es protagonizado por un vaquero cuya muerte se debe tanto a la cornada del novillo como al mal de amores, tiene especial importancia por compartir el formulismo de la literatura gauchesca culta. El incipit "Aquí me pongo a cantar debajo de este membrillo"²², remeda sin lugar a dudas el comienzo de la obra fundacional de la literatura argentina, el *Martín Fierro* de José Hernández, "Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela".

El motivo del entierro aparece inserto en el *Santos Vega* de Rafael Obligado, como versos compuestos por este autor:

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

Estas documentaciones incluidas en la literatura "culto" del siglo XIX se completan en el siglo XX con otras en forma de coplas tradicionales con acompañamientos líricos. Moya (1941: II, 144) cita una adaptación a letra de vidala procedente de Catamarca, de especial interés porque el muerto que no debe ser sepultado se llama Don Martín, denominación extendida para el diablo en la narrativa tradicional.

Cuando muera Don Martín no lo sepulte en sagrado,
Sepúltelo en campo verde donde lo pise el ganao.
Rematito no les dejo porque están verdes los higos.

O una versión de Tandil con estribillo:

Si este novillo me mata ¡ay de mí! no me entierren en sagrado,
Entierrenme en campo verde, ¡ay de mí! donde me pise el ganao.

El cancionero popular folklórico, la literatura gauchesca culta y también el cancionero infantil entextualizan motivos romancísticos. En *Escogiendo novia* contamos con una versión documentada por Ciro Bayo, 1913, 26-27, en la que la madre accede al pedido del pretendiente y concluye con fórmulas de juegos de ronda de elección de oficios o enamoradas, tales como el *Arroz con leche* o *Buenos días su señoría*:

De las tres hijas que tengo, una de ellas para usted
— Esta no la quiero porque es pelona,
esta me la llevo por linda y hermosa,
parece una rosa, parece un clavel
acabado de nacer.

21. Este poema también fue documentado por Jorge Furt en Buenos Aires, en su *Cancionero popular rioplatense*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1923- 1925, pp. 407- 408.

22. Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero sanjuanino*, Mendoza, 1939, p. 280.

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

Otro ejemplo lo aporta el romance del *Martirio de santa Catalina* que se describe en el legajo n° 165 de la provincia de Entre Ríos "ronda popular argentina". Asimismo los romances de *La niña perdida* (conectado con el motivo de la golondrina ensangrentada); el romancillo hexasilábico de *La malcasada* (Me caso mi madre, me casó mi madre, / chiquita y bonita, jay, ay ay! chiquita y bonita), *La monjita* (Yo me quería casar con un mocito barbero / y mi padre me quería monjita del monasterio),²³ o *La niña y el caballero* (IGR 176) (en el que aparece el motivo de pedido de agua con connotaciones de requerimiento sexual), enuncian temas caros a la lírica tradicional de amplia difusión en el cancionero infantil.

Aún el romance de *Delgadina*, del que me ocupé en otra ocasión²⁴ en relación con la resignificación del tema del incesto y las relaciones de poder en el contexto rioplatense de principios del siglo XX, tan rico en su transmisión de contenidos ideológicos, aporta un ejemplo de intromisión de esta clave lírica al incorporar en una versión de La Rioja (Moya 1941, I, 433) un parlamento de despedida de la niña agonizante y el pedido de oración producto de una contaminación con los cantos característicos del Velorio del Angelito, festividad mortuoria que se hacía hasta mediados del siglo XX en la campaña argentina del niño muerto al nacer, porque se consideraba que iba directamente al cielo. Esta práctica fue prohibida por las autoridades ya que daba lugar a excesos tales como que la familia prestara a su muertito de pueblo en pueblo para que se hicieran bailes sucesivos:

Madrecita de mi vida échame la bendición,
Ya se va su hija querida, nacida e su corazón
Yo le agradezco a mi madre por la leche que me ha dado,
Por los primeros dolores y la sangre derramada.
Hoy día se habrá cumplido el día e mi sepultura.
Madrecita de mi vida, ya es basta de llorar,
No me mojes las alitas no voy a poder volar.
Padrecito de mi vida ya me voy para los cielos
Usted se quedará a arder en los profundos infiernos.
Reciba usted señor X
Tengaló por devoción
De la pobre Delgadina
De rezarle una oración.
(Moya 1941, I, 433)²⁵

23. Texto que puede agregarse al estudio que realiza Manuel de Costa Fontes sobre la tradición del poema "Vida de freira" en textos antiguos y modernos (Manuel da Costa Fontes, "Vida de freira en la tradición oral luso-brasileira". *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig, México, El Colegio de México, 1992, 641-665).

24. Gloria B. Chicote, "El Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina", *Hispanófila*, 122, 1998, pp. 41-54.

25. Maximiano Trapero documenta en Canarias una práctica semejante, "Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad". *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig, México, El Colegio de México, 1992 127- 145.

No es mi propósito dejar una visión distorsionada del romancero tradicional argentino. Nuestras versiones continúan contando historias muy intrincadas, de significados saturados, y el tipo textual narrativo sigue operando como parámetro de definición genérica. Pero paralelamente se ha desarrollado un entorno extrasecuencial de matriz esencialmente lírica muy incorporado a la puesta en acto del género, tal como intento mostrar en estas páginas.

Por lo tanto se torna muy difícil a la hora de fijar un corpus establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos, los versos caracterizados por la ausencia de lógica narrativa pero también por la fuerte insidencia de un lenguaje altamente estandarizado, que invaden las versiones objeto con un lenguaje inasible que se resiste a descripciones conclusivas. La lírica tradicional sugiere sin decir, este grado de ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante re-entextualización en otros géneros, tales como el romancero.

LAS DÉCIMAS SOBRE REFRANES DE LUCAS JOSÉ DE ELIZONDO

PALOMA DÍAZ-MAS
CSIC

En una biblioteca particular navarra se conservan los manuscritos con las obras de Lucas José de Elizondo, autor hasta ahora inédito, nacido en 1681 y muerto en 1736. Son treinta volúmenes in folio y una quincena de volúmenes en cuarto, en cuya descripción, catalogación y edición trabajamos actualmente el profesor Carlos Mota (de la Universidad del País Vasco) y yo misma.

Los textos están pulcramente copiados de la propia mano del autor, quien al parecer elaboró también los volúmenes, encuadernándolos él mismo previamente a la copia de los textos y dibujando las portadas (por lo general, cartelas con texto y decoración vegetal esquemática, siempre coronadas por el signo de la cruz). Sobre todo en los volúmenes in folio, se trata de una primorosa copia en limpio, aunque no es seguro que el autor la hiciese como original de imprenta; más bien parece tratarse de un intento de preservar sus obras para que perdurasen en la memoria de los sucesores de su familia, pues en vol. I dedica un prólogo "A los Sucesores de su Casa, que en cualesquiera Tiempos huvieren de poseer este, y los demás Tomos de su Librería".

La familia de Lucas José de Elizondo pertenecía a la nobleza navarra vinculada al poder en época de Carlos II y Felipe V: su padre, don Gabriel de Elizondo y Rada, fue procurador por la ciudad de Estella en las cortes de Navarra y varias veces alcalde de Los Arcos. Su hermano mayor, Gabriel Matías, fue "capitán de caballos" y caballero de la orden de Santiago; y otro hermano, Juan Crisóstomo, llegó a ser teniente de mayordomo mayor de Villena, en cuyo palacio de Madrid al parecer vivió. Recuérdese que los marqueses de Villena y duques de Escalona (don Juan Manuel Fernández Pacheco, don Mercurio Antonio López Pacheco, don Andrés Fernández Pacheco y don Juan López Pacheco) fueron sucesivamente (desde 1713 hasta 1751) los cuatro primeros directores de la Real Academia.

Lucas José, que no era el primogénito, hizo carrera eclesiástica como clérigo secular; su delicada salud le impidió moverse mucho, aunque tenemos noticias de que estudió en el monasterio de Irache, en el Colegio de la Anunciación de los jesuitas de Pamplona y al parecer también durante un breve tiempo en Alcalá de Henares; la mayor parte de su vida la pasó, sin embargo, en el pueblo del que era natural y a cuyo cabildo parroquial perteneció como beneficiado.