



---

Facultad de **H**umanidades y **C**iencias de la **E**ducación  
Universidad Nacional de **L**a **P**lata

30

**R**omances. **P**oesía **O**ral  
de la **P**rovincia de **B**uenos **A**ires

---

**G**loria **C**hicote - **M**iguel **A.** **G**arcía

# Romances

Poesía oral de la  
provincia de Buenos Aires

Nº 30

Año 1996

## **COMITÉ EDITORIAL:**

### TITULARES:

DRA. MARÍA ELENA INFESTA  
DRA. MARÍA JULIA BERTOMEU  
DRA. MARÍA MALBRÁN  
PROF. CAROLINA SANCHOLUZ  
SRTA. BARBARA ROSSI

### ALTERNOS:

DR. MIGUEL DALMARONI  
PROF. LUISA GRANATO  
PROF. GONZALO DE AMÉZOLA  
PROF. VERÓNICA DELGADO  
SRTA. NANCY DELLA ROSSA

### SECRETARIA DE EXTENSIÓN:

PROF. ADRIANA BOFFI

### **DISEÑO DE TAPA:**

ARQS. RUBÉN PUENTE / ADRIANA ROMERO

### **PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:**

PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ  
E-MAIL: MARTINEZ@ISIS.UNLP.EDU.AR

### **DIAGRAMACIÓN:**

JANE AVRIL COMUNICACIÓN EDITORIAL  
530 NRO. 1160 "2", TEL. 225718, (1900) LA PLATA  
E-MAIL: HF361@KANGA.INS.CWRU.EDU

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano  
*Prof. José Luis de Diego*

Vicedecano  
*Prof. Luis Viguera*

Secretaria de Asuntos Académicos  
*Prof. Ana María Barletta*

Secretario de Investigación y Posgrado  
*Dr. Julio César Moran*

Secretaria de Extensión Universitaria  
*Prof. Adriana Boffi*

Area de Asuntos Estudiantiles  
*Prof. César Arrondo*

Area Capacitación Docente  
*Prof. Graciela Goldchluk*

## **Consejo Académico**

Claustro Docente  
*Prof. Telma Piacente*  
*Prof. Carlos Carballo*  
*Prof. María Celia Agudo de Córscico*  
*Dr. Fernando Enrique Barba*  
*Prof. Rosa Pisarello*  
*Prof. Alicia Alliaud*

Claustro de Graduados  
*Prof. Osvaldo Ron*  
*Prof. Claudio Suasnabar*

Claustro Estudiantil  
*Miguel Nahon*  
*Nancy Della Rosa*  
*Silvia Guardia*  
*Bernardo Raimondi*



---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- Nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- Nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- Nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- Nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- Nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- Nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- Nº 7 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) T. I
- Nº 8 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- Nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES
- Nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES
- Nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II
- Nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS
- Nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL
- Nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS
- Nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III
- Nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I
- Nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.
- Nº 18 ESTUDIOS DE LÍRICA LATINA
- Nº 19 HISTORIA Y HUMANIDADES
- Nº 20 MERCADO DE TRABAJO Y CONSUMO ALIMENTICIO EN LA ARGENTINA AGROEXPORTADORA
- Nº 21 HOMENAJE A MANUEL PUIG
- Nº 22 IGLESIA, SOCIEDAD Y ECONOMÍA COLONIAL
- Nº 23 PSICOLOGÍA: DOCENCIA E INVESTIGACIÓN
- Nº 24 LITERATURA ARGENTINA Y NACIONALISMO
- Nº 25 FRONTERA GANADERA Y GUERRA CON EL INDIÓ DURANTE EL SIGLO XVIII
- Nº 26 HISTORIADORES DEL SIGLO XIX Y LA HISTORIA DE AMÉRICA
- Nº 27 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL IV
- Nº 28 ESTRUCTURA DISCURSIVA DE LA ENTREVISTA RADIAL
- Nº 29 LA MÚSICA COMO DEVELADORA DEL SENTIDO DEL ARTE EN MARCEL PROUST
- Nº 30 ROMANCES. POESÍA ORAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

---

*Para correspondencia y canje dirigirse a: **Comité Editorial**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

*Romances*  
*Poesía oral de la provincia*  
*de Buenos Aires*

GLORIA B. CHICOTE  
MIGUEL A. GARCÍA

ESTE TRABAJO HA SIDO DISTINGUIDO CON UNA MENCIÓN ESPECIAL EN EL  
PREMIO DE RESCATE DE LA CULTURA ORAL  
OTORGADO POR LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN EN 1995

---

Serie: Estudios/Investigaciones  
Año 1996

---

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

---

# Introducción

## Un poco de historia romancística

En el transcurso de este siglo hemos asistido a una explosión en múltiples direcciones de los estudios dedicados a la cultura tradicional. En primer lugar, la antropología (Boas 1911; Malinowski 1973 [1922]) y el folklore (Propp 1972 [1928]; Dundes 1964) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales. Más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson 1945 y 1976; Mukarovsky 1977) hasta la semiótica (Lotman 1979), permitieron la consideración de los “artefectos” tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales.

La literatura tradicional, muy lejos de permanecer al margen de estas disquisiciones teóricas, fue quizás el campo más propicio, convertido prontamente en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, convirtió a los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelo posible de transportar a otras disciplinas<sup>1</sup>.

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

Aún hoy, a casi cien años de las primeras publicaciones modernas, es imposible cualquier acercamiento al romancero sin aludir a la figura del inminente filólogo Ramón Menéndez Pidal. Sus ideas pioneras, referidas a épica románica y romancero hispánico, siguen suscitando la misma atención que en el momento de su formulación y, en estos campos, han servido como punto de partida de los

enfoques interdisciplinarios que sucintamente acabamos de enunciar. Es Menéndez Pidal quien en los albores del siglo XX redescubre la tradición oral romancística en Castilla, en un momento en que se la consideraba muerta o, al menos, agonizante. Es también Menéndez Pidal el que ofrece en su *Romancero hispánico* (1953), el primer marco teórico- metodológico para el abordaje de los textos y el estudio diacrónico de tipos y variantes, desde las primeras documentaciones de romances en la Edad Media, hasta las indagaciones que él mismo organizó y promovió en la tradición oral contemporánea. Su obra es sin duda uno de los máximos exponentes de la modalidad de pensamiento que se impuso en las ciencias sociales de la primera mitad del siglo, orientada en esta etapa por los supuestos de la filosofía positivista y el método histórico-geográfico (Menéndez Pidal et al 1954). Tanto sus publicaciones, como su activa correspondencia con especialistas en literatura tradicional de todo el mundo, dieron lugar al surgimiento de un creciente interés por la preservación de las manifestaciones literarias tradicionales, lideradas por el romancero.

En las últimas décadas, este impulso siguió vigente, debido a la tarea que desde España llevó a cabo la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, dirigida por Diego Catalán. A partir de los años 70, los estudios romancísticos se vieron sustancialmente profundizados y enriquecidos por investigaciones que se lanzaron a la documentación exhaustiva de todas las versiones vigentes en la tradición oral panhispánica. Tras el objetivo primigenio de salvaguardar los antiguos cantos en un momento en que la influencia de los *mass media* amenazaba con destruirlos, aparecen importantes colecciones (Catalán 1969; Armistead-Silverman 1977; Costa Fontes 1987; Petersen 1982; Díaz Roig-González 1986). Paralelamente a la tarea de recolección surgieron importantes trabajos de formulación teórica general (Catalán et al 1982-84), consideraciones puntuales referidas a diferentes áreas geográficas (Díaz Roig 1986) y sistematizaciones con significativos aportes metodológicos (Armistead-Silverman 1978), que operaron como vehículos de articulación entre la problemática intrínseca del fenómeno y sus implicancias en otros ámbitos de las manifestaciones sociales.

Así llegamos a los 90 con una abundante bibliografía romancística (Sánchez Romeralo et al 1980; Armistead 1983, 1989 y 1990), que día a día nos acerca textos procedentes de todo el mundo de habla hispana. Viejos poemas medievales y sus congéneres contemporáneos se confrontan, convertidos en vehículos de interpre-

taciones disímiles que testimonian la vigencia funcional del género, a pesar de su disparidad en las diferentes áreas. En este contexto académico de alta productividad, la subtradición americana ha aportado múltiples publicaciones desde principios de siglo hasta nuestros días<sup>2</sup>, mas, cabe destacar que, a pesar de la riqueza del *corpus* reunido, esta tradición sigue siendo la menos estudiada en relación con otras áreas.

Si enfocamos nuestra mira al ámbito argentino, se evidencia un fenómeno semejante. La documentación de romances puede rastrearse en los cancioneros provinciales que se publicaron en la primera mitad del siglo<sup>3</sup>, y fundamentalmente en el *Romancero* de Ismael Moya (1941), que reúne una selección de romances procedentes de la Colección de Folklore de 1921.

Hasta la década del 50 proliferaron en diferentes regiones de nuestro país trabajos de recolección de poesía tradicional, pero a partir de entonces la tarea se interrumpió. ¿Qué ocurrió en las últimas décadas con la tradición romancística argentina? Este interrogante no ha recibido hasta el momento respuestas certeras, ya que no se han efectuado nuevas indagaciones. En varias oportunidades hemos señalado la necesidad de volver sobre los textos publicados y confrontarlos con nuevas versiones que revelen el grado de vigencia del género (Chicote 1988 y 1989)<sup>4</sup>. Esperamos que el *corpus* que ofrecemos en esta oportunidad contribuya en alguna medida a contestar, aunque parcialmente, esta pregunta.

## Características de esta recolección

### 1. Propósitos

Nuestra cala en la poesía oral de la provincia de Buenos Aires se suma como un aporte al “fluir de estudios tradicionales” antes reseñado, al que tratamos de incorporar documentos nuevos y conclusiones específicas relativas al área. Desde un comienzo, la preocupación fundamental se centró en abordar esta investigación a partir de una perspectiva totalizadora que considere los diferentes aspectos de la manifestación del fenómeno romancístico. Con este propósito, junto a la documentación de los textos se han considerado todas las referencias posibles a su contexto de actualización que contribuyeran a esclarecer el modo en que estos poemas viven en la tradición bonaerense.

El *corpus* reunido constituye un conjunto de textos propicio para ser abordado a partir de su estudio discursivo y fabulístico. Ofrecen en sí mismos un material válido para la diferenciación de los mecanismos propios de la composición oral, tales como estereotipos lexicales traducidos en sistemas formulísticos y constantes temáticas que permiten la delimitación de motivos narrativos. Para el análisis de estos aspectos estructurantes de los textos hemos seguido las líneas teórico-metodológicas impartidas por la Cátedra Seminario Menéndez Pidal (Catalán 1978 y Catalán et al 1982-4).

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

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

## 2. Conformación del equipo

Durante los meses de febrero-marzo de 1988, y febrero-marzo-junio de 1989 se llevaron a cabo una serie de trabajos de campo en los distritos bonaerenses de Magdalena, Dolores y Gral. Madariaga, con el objetivo de recolectar poesía tradicional de origen hispánico vigente en la región, tomando como eje de atención a los romances<sup>5</sup>. En esa oportunidad, el equipo estuvo integrado por el Lic. Miguel Angel García, quien se ocupó de la organización general del proyecto y efectuó el relevamiento y transcripción de las melodías que acompañan los textos, y de la Prof. Gloria Chicote, a cargo de la decodificación de los textos y la elaboración del presente estudio introductorio. En Dolores contamos con la valiosa asistencia de dos alumnas avanzadas de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, María Mercedes Rodríguez Temperley y Mariana Scavuzzo, que gentilmente colaboraron en la realización de las entrevistas.



### 3. Delimitación de la zona recorrida

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

El partido de Magdalena está ubicado sobre la margen derecha del estuario del Plata, al sur del Gran La Plata. Muy cerca de la ciudad, esta zona se halla en estrecho contacto con el movimiento cultural urbano, aunque todavía mantiene rasgos típicos de las tradiciones rurales bonaerenses<sup>6</sup>.

Dolores, a 200 km. de Buenos Aires, se presenta como una comunidad mediterránea de características más conservadoras, con población estable y vida propia creada por personas especialmente preocupadas por la historia de la ciudad e instituciones civiles que desempeñan una actividad ininterrumpida de difusión cultural<sup>7</sup>.

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

La masa poblacional de los distritos recorridos tiene composición heterogénea, rasgo común a todo el país, debido a las importantes olas inmigratorias que se asentaron en estas tierras. En Magdalena podemos destacar un componente importante de descendientes de vascos españoles que se instalaron en la zona desde épocas tempranas y se dedicaron a la ganadería y fundamentalmente a la industria lechera; los apellidos de origen vasco abundan, y bajo la indumentaria gaucha es fácil distinguir los rasgos étnicos característicos de esta región de España. En Dolores encontramos un grupo importante de familias criollas<sup>8</sup>, de origen hispánico, asentadas desde comienzos del siglo XIX en la región, que representó el foco más interesante para nuestro trabajo, debido al grado de conservación de poesía hispánica en este ámbito. Por lo demás, en todos los distritos, las comunidades de españoles e italianos, en su mayoría llegados con la gran

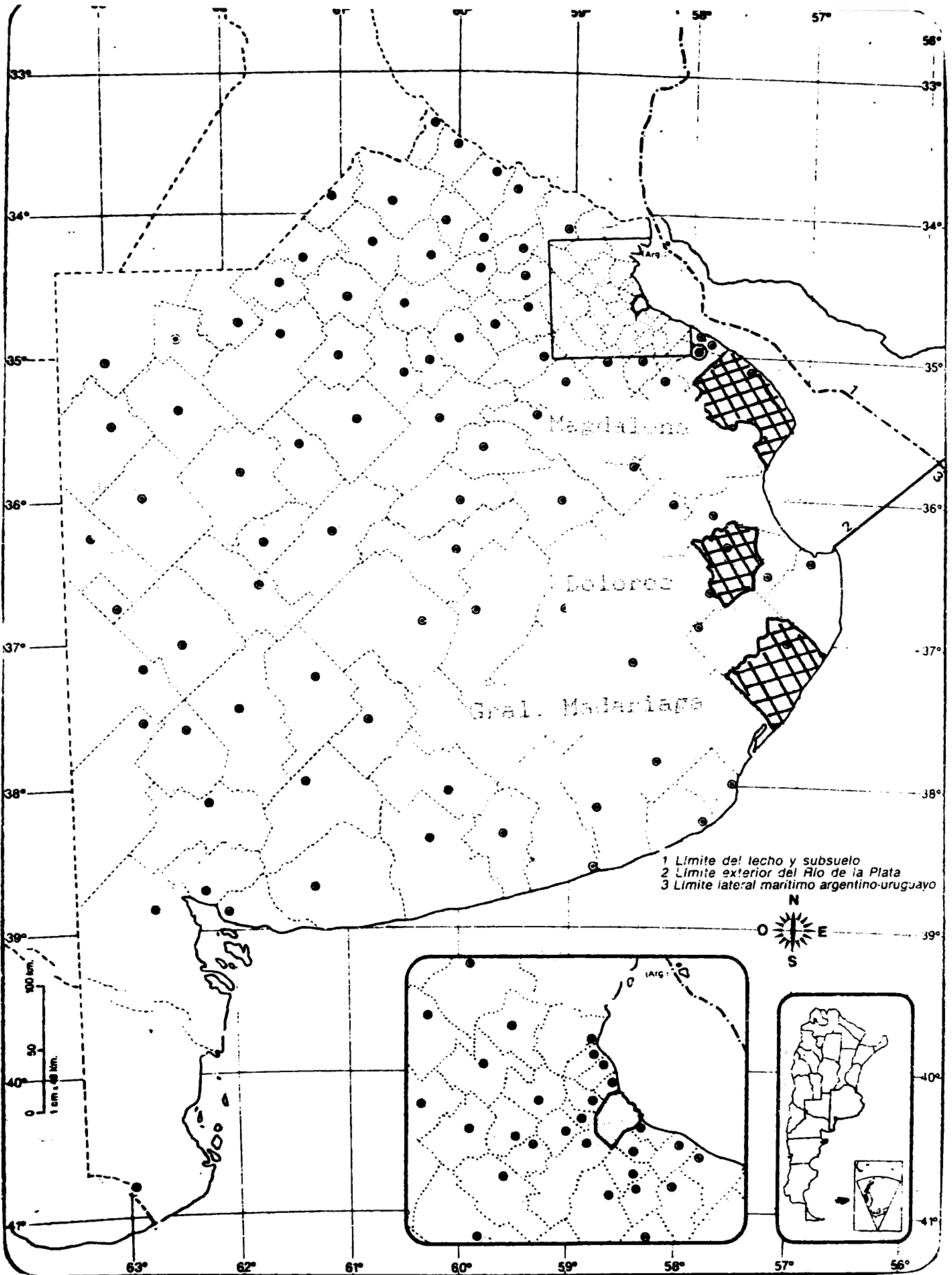
inmigración de principios de siglo, predominan ampliamente alternándose con familias aisladas procedentes del resto de Europa.

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

#### 4. Metodología empleada

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

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



Tratando de salvar el primer error, en los viajes a Dolores y Gral. Madariaga nos conectamos directamente con señoras procedentes de familias tradicionales de origen hispánico, y una vez detectada la relación de los géneros poéticos que buscábamos con los juegos infantiles, entrevistamos también a niños y adolescentes para observar posibles modificaciones operadas en el traspaso generacional<sup>8</sup>. Siguiendo la experiencia realizada en Colombia por otra romancista, Gisela Beutler (1977), visitamos cinco hogares de ancianos, tres en Dolores y dos en Gral. Madariaga.

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

En todos los casos se empleó un formulario elaborado sobre la base del modelo sugerido por Purcell (1979). La propuesta de Purcell fue modificada de acuerdo con los requerimientos de nuestra investigación, aunque se mantuvieron la mayoría de los items tendientes a caracterizar la transmisión del género. A los datos personales del informante (nombre, edad, sexo, nacionalidad, lugar de residencia, nivel de instrucción, ocupación) agregamos la especificación de ascendencia, para establecer posibles raíces hispánicas o de otra parte de Europa. Como era de esperar los descendientes de españoles fueron los mejores transmisores, aunque también pudimos observar la acción del *fluir* tradicional en descendientes de italianos y franceses, comunidades todas de origen latino que se encuentran en estrecha relación en nuestro país<sup>9</sup>.

Fueron apuntados los datos referidos a la transmisión de poemas tradiciona-

les (cómo, cuándo y dónde lo aprendió, cómo, cuándo y dónde lo actualiza) con el propósito de determinar la procedencia de las versiones y el grado de vitalidad de las mismas. En último término incluimos los detalles del contexto en que se produjo la emisión del texto (circunstancia de actualización, actitud del informante frente al grabador, actitud de respeto o descrédito frente a los materiales, etc.) y pusimos especial atención a la presencia del código musical que acompaña al código lingüístico<sup>10</sup>.

Vale destacar también la función que cumplió en la tarea de recolección la utilización de un manual de campo que contenía versos iniciales como ayuda memoria. Cuando la persona entrevistada decía no recordar ningún canto, o cuando un informante después de haber cantado varias versiones, decía que había acabado su repertorio, tratábamos de avivar su recuerdo recitando los primeros versos de romances y rimas infantiles que presumiblemente circulaban en la zona. Esta intervención del entrevistador que quizás pudiera parecer coercitiva o privilegiadora de una variante sobre otra, no actuaba de este modo. Muy sugestivamente el informante reconocía el tema, la melodía o la estructura formulística del *incipit* propuesto y, al dar su versión, lo modificaba utilizando la variante conocida por él. En otras oportunidades quisimos intervenir para ayudar a concluir una versión y nuestros versos motivaban el recuerdo nuevamente modificados en los labios del informante. Por ejemplo, preguntando por el tipo romancístico “Buscando novia”, proponíamos:

“Hilo de oro, hilo de plata hilito de San Gabriel...”,

y cantaban:

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

El comienzo de la canción de cuna “Señora Santana”, se convertía en “María Santana”<sup>11</sup>.

Como ya habíamos enunciado, la aplicación de un modelo de entrevista que contemplara tanto la documentación exhaustiva de los textos como toda la circunstancia relativa a su producción y transmisión, tuvo por objeto no presentar los romances como meros artefactos culturales aislados, sino insertados en un

contexto cultural en el que ineludiblemente tienen una función que posibilita su existencia. Las consideraciones siguientes son el resultado de la integración de los datos que esta información accesoria nos brinda acerca del *corpus* reunido y los textos mismos.

## 5. Reseña crítica de materiales romancísticos documentados hasta la fecha

La primera recopilación de poesía tradicional aparecida en la Argentina data de fines del siglo pasado y, curiosamente, se denomina *La Provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República*. Su autor, Ventura R. Lynch (1883), expone en esta obra un panorama, aunque no sistemático ni completo, del folklore bonaerense. Ya entrados en el siglo XX encontramos el *Cancionero popular* de Estanislao Zeballos (1905) que representa un intento por rescatar textos olvidados de diversa procedencia. En esta obra se incluyeron poemas de autor conocido junto a otros anónimos pero no tradicionalizados, resultando muy pocos los que evidencian un trasiego folklórico.

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

En el año 1921 el Ministerio de Educación de la Nación encargó a los maestros de las escuelas nacionales dispersas en todo el país, la recolección de los elementos folklóricos que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización del trabajo se envió un modelo de clasificación que constaba de cuatro ítems: creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte y ciencia popular; la sección de arte incluía todo lo referente a poesía y por lo tanto a romances. Los pliegos, que se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que asfalto y radio comenzaran a violar su aislamiento



y a modificar sus tradiciones. Si bien adolecen de errores propios de la inexperiencia de los improvisados encuestadores, o de la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se hacía difícil encasillar las documentaciones en uno de los cuatro items, estos materiales conforman uno de los archivos folklóricos más ricos del continente.

La Encuesta del Magisterio fue catalogada en el Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras-UBA), por iniciativa del Dr. Ricardo Rojas. El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore (1925-38)*. Posteriormente el Ministerio de Educación utilizó los materiales para publicar antologías folklóricas argentinas<sup>12</sup>. El estudio más importante efectuado a partir de esta documentación es, sin duda, el *Romancero* de Ismael Moya (1941), sobre el que volveremos más adelante. El resto de los materiales permanece inédito.

La tarea emprendida por investigadores particulares ha dado abundantes publicaciones de dispar interés referidas a diferentes zonas de nuestro país (Cortazar 1964).

La primera recopilación con estas características que incluye romances tradicionales es el *Romancerillo del Plata* reunido por Ciro Bayo (1913). Según palabras del propio autor la mayoría de los romances que aparecen en la obra han sido recogidos por él en "ranchos y pulperías" de la campaña argentina. Pero, la ausencia de referencias de lugar, fecha e informante, sumada a la intención explícita del recopilador de corregir las versiones, quitan a estos textos el valor de documentaciones genuinas.

Entre 1923 y 1925 Jorge Furt publica los dos tomos del *Cancionero popular rioplatense*, que documenta canciones populares de Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero y Catamarca, recogidas por el mismo autor.

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

Desde mediados de siglo no se han llevado a cabo nuevos trabajos de campo, no obstante aparecen en el panorama crítico trabajos teóricos (Cortazar 1959 y 1964; Fernández Latour 1969), reelaboraciones del material documentado



en los años anteriores (Becco 1960), o publicaciones de poemas documentados anteriormente (Viggiano Esain 1976 y 1981).

Los cancioneros regionales, realizados a partir de un criterio geográfico, incluyen todas las formas poéticas documentadas en un área prefijada y, entre la variedad de poemas estudiados, dedican secciones específicas a los romances de origen hispánico. Pero será el *Romancero* de Ismael Moya la primer obra que presenta un estudio totalizador del género romancístico. A partir de los textos proporcionados por la Colección de Folklore de 1921, Moya analiza el fenómeno del romancero en la Argentina y realiza un inventario de temas tradicionales.

Cabe preguntarnos ahora qué registro tiene el área que nos ocupa, los distritos de Magdalena, Dolores y General Madariaga de la provincia de Buenos Aires, en el mapa bibliográfico folklórico de la Argentina.

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

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

### *Partido de Dolores*

1. Leg. N° 45: "Señor don gato", p.26.
2. Leg. N° 60: "Aparición de la amada muerta"  
(mencionado en el *Catálogo*, faltan las páginas correspondientes al texto).
3. Leg. N° 199: "Las señas del esposo", p. 4.
4. Leg. N° 199: "Martirio de Santa Catalina", p.6.
5. Leg. N° 199: "Mambrú", p.6.
7. Leg. N° 199: "La esposa infiel", p.6. (de este último romance se consignan unos pocos versos, en forma de canción infantil).

8. Leg. N° 207: "Las señas del esposo", p. 9.
9. Leg. N° 207: "La pastora", p. 9.
10. *Romancero*: "Martirio de Santa Catalina", II, p. 200.
11. *Romancero*: "No me entierren en sagrado", II, p. 144.
12. *Romancero*: "Romancillo de fray Diego", II, p. 175.

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

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

## 6. *Corpus* documentado y contexto de producción

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

El espectro temático es, tal como podemos observar, reducido. Manifestándose en concordancia con el resto de América, la tradición bonaerense ha conservado temas novelescos y novelizados (Díaz Roig 1990). Se han olvidado los romances épicos, moriscos o de materia clásica y han perdurado, en cambio, los poemas cuyo conflicto podemos calificar de universal. El amor feliz, el amor desdichado, el incesto, la muerte, la separación, la espera, serían rótulos que

denominan la problemática de nuestros textos. Aún los tipos que desarrollan una intriga de origen histórico, como "Mambrú" y "La aparición de la amada muerta", o religioso, como "El martirio de Santa Catalina" y "El marinero tentado por el demonio", han privilegiado el elemento novelesco en desmedro de precisiones de otro carácter.

Esta preeminencia de lo narrativo ficcional, marca quizás un momento intermedio de un proceso más complejo. En la mayoría de las versiones estamos frente a desarrollos de intriga que ofrecen estructuras secuenciales simples y reiteradas. Es difícil hallar variantes de importancia entre los distintos textos. Esta especie de "fijación textual" de fórmulas y motivos, va unida a la presencia de elementos líricos tales como repeticiones y estribillos, que lentamente integran el romance al contexto poético de sus transmisores.

El fenómeno de reducción y fijación de temas es normal y está relacionado con el modo de pervivencia del romance en el área estudiada. El grupo de poemas documentados se manifiesta incluido en un conjunto mayor del que forma parte, el cancionero infantil (Pelegrín 1989). Debido al proceso de indiferenciación genérica que se ha producido, los tipos romancísticos se cantan, en la tradición bonaerense, como una variedad de rimas infantiles. Junto con las versiones romancísticas fueron halladas un número muy superior de canciones de diversa procedencia. Unos y otros textos son considerados por los informantes como pertenecientes a un mismo género, y por esta razón consideramos importante dejar constancia de su convivencia, a pesar de las diferencias que se pueden señalar desde una óptica clasificatoria. La presencia de 78 tipos de rimas infantiles documentados en 226 versiones, evidencia claramente cómo el romance en la provincia de Buenos Aires (representado por 10 tipos y 41 versiones), es un género poético asimilado a otro, del cual forma parte. La diversidad temática y formal entre unos y otros, que se mantiene en ejes diacrónicos o sincrónicos de diferentes subtradiciones, ha sido olvidada en esta zona. Entre los tipos más difundidos podemos mencionar los siguientes: "Arroz con leche", "Estaba la pájara pinta", "La farolera", "Levántate Juana", "Señora Santana" y "Tengo una muñeca"<sup>13</sup>.

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

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

<i>Edad</i>		<i>Sexo</i>
00-15 años:	11,5%	femenino: 88,5%
16-35 años:	30,8%	
36-55 años :	26,9%	masculino: 11,5%
56-90 años :	30,8%	
 <i>Nivel de instrucción</i>		
analfabetos:	0%	
instrucción primaria:	57,6%	
instrucción secundaria:	26,9%	
instrucción terciaria:	15,5%	

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

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

## a) Relación romancero-infancia-escuela

El romance hispánico vive en la provincia de Buenos Aires identificado con el mundo de los niños. Algunos tipos son cantados en el transcurso de juegos infantiles como la ronda o el juego de palmas. "Las señas del esposo", conocido en nuestra provincia como "Romance de la Catalinita", es sin duda el tipo más difundido; el canto de este romance acompañado de palmas batidas es frecuentí-

simo en niñas de edad escolar, y pervive entre adolescentes, jóvenes y mujeres de edad madura, como recuerdo de la infancia<sup>14</sup>.

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

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

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

Romances y rimas infantiles transitan juntos el mundo de los niños y este fenómeno está conectado con otro rasgo que caracteriza nuestro *corpus*: la reducción de motivos narrativos. El romance convertido en canción infantil se fija, agrega estribillos, limita su vida en variantes. Los temas épicos castellanos y

carolingios pierden interés y se conservan los de carácter novelesco. La nueva función del romance ha reducido los temas, ha acortado el desarrollo de los existentes, lentamente se opera en los textos una simplificación de las estructuras secuenciales y una amplificación paralela de elementos líricos, tales como repeticiones o estribillos. Para ejemplificar este proceso podemos mencionar los versos iniciales de una versión de "Mambrú":

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

o del "Martirio de Santa Catalina":

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

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

## b) Relación entre texto y música

No debemos olvidar la presencia de la música como un elemento constituyente del fenómeno de transmisión romancística. Habitualmente el romance se canta. A pesar de esta realidad, no es fácil para el encuestador lograr que el informante cante su versión, sobre todo en presencia del grabador; generalmente se avergüenza de su mala entonación y prefiere recitarla. En ese momento se produce un hecho destacable: hemos podido observar que en la mayoría de los casos la supresión del discurso musical inhibe el recuerdo del discurso lingüístico; cuando el informante, dudoso, accede a entonar su versión le resulta mucho más natural el recuerdo. Destacamos este hecho como una prueba más de la interacción constante en que viven letra y música en la poesía oral en tanto partes de un todo al que pertenecen y que muchas veces pasa inadvertido para los enfoques estrictamente literarios. La música opera como un recurso mnemotécnico más; la

melodía que se repite generalmente cada dos versos largos ayuda al recuerdo del texto. Consideramos que este proceso en que código lingüístico y código musical aparecen entrelazados, corrobora la oralidad esencial de la transmisión del género, aunque a veces se hace difícil su documentación completa (Zumthor 1989).

### c) Alusiones de los informantes a la tradición escrita

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

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

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

Esta documentación nos habla claramente de los parámetros que rigen la cultura de los informantes: la letra escrita siempre es un elemento autorizado al que se puede hacer referencia. No así el bagaje oral que es subestimado y relegado al ámbito privado. Es difícil para las personas entrevistadas entender que en el tipo de relación establecida con los encuestadores pueda tener interés lo íntimo, lo



procedente del hogar. Los cantos fluyen, aunque no desprovistos de marcas de escritura, sólo cuando se ha superado este malentendido, cuando el entrevistador ha logrado revalorizar el objeto ante los ojos del informante.

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

## 7. Criterio de transcripción de los textos

Los tipos romancísticos que presentamos a continuación se ordenaron alfabéticamente, a partir de un título propuesto por nosotros y que trata de conciliar las denominaciones internacionales con las que circulan en el área.

En cada romance se consigna la correspondencia con las clasificaciones propuestas por Diego Catalán (1982-84) (ej.: CGR 0178), Samuel Armistead (1978) (ej.: ARM J-4) y Díaz Roig (1990) (ej.: RTAM XI). Asimismo se incluyen la referencia a anteriores documentaciones en el área y la difusión del romance en el resto del país. Los textos están precedidos por una breve introducción en la que se exponen las características generales del tipo.

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

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

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

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

TRI: Título reconocido por el informante.

TPI: Título propuesto por el informante.

/~/: Variante propuesta por el informante.

....: Texto incompleto.

## 8. A modo de conclusión

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

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

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

El romance forma parte de un bagaje cultural cada vez más complejo, y es en la interrelación de las distintas influencias que halla su camino de perduración. Los transmisores de romances ya no pertenecen a comunidades rurales, aisladas, ágrafas, desconectadas del ámbito de irradiación de la cultura urbana. Los *mass media* integran su vida cotidiana. A través de ellos, los informantes comprenden la

tarea del recolector (inclusive a veces la han visto anunciada en un programa de TV o radio), se reconocen a sí mismos como portadores de una tradición que resulta ser un importante objeto de estudio y en ese sentido tratan de colaborar con los especialistas, representantes de una cultura institucional compartida, en cierta medida, por todos.

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

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

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

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

No quisiera concluir estas páginas sin expresar mi agradecimiento al Dr. Germán Orduna, quien ha alentado la realización del trabajo de campo, y actualmente continúa sugiriéndome nuevos rumbos para el estudio del romancero. Sin su acertado consejo y su amable interés este libro no hubiera salido a luz.

G.B.C.

# ROMANCES

## I. Aparición de la amada muerta (i)

CGR 0168 ARM J-2 RTAM II, III

Documentación del tipo en la Argentina: existen cincuenta y cinco versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 31-32, 1933 I: 2, 1934: 136, 1937 I: 347-349); Draghi Lucero (1938: 6); Menéndez Pidal (1939: 40); Di Lullo (1940: 11-13); Moya (1941 I: 543-563); Viggiano Esaín (1981: 70-72).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (3 v.); Catamarca (6 v.); Córdoba (3 v.); Corrientes (1 v.); Chaco (1 v.) Entre Ríos (4 v.); Jujuy (2 v.); La Rioja (5 v.); Mendoza (2 v.); Neuquén (1 v.); Tucumán (5 v.); Salta (4 v.); San Juan (1 v.); San Luis (1 v.); Santa Fe (4 v.); Santiago del Estero (12 v.).

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 60, 1 versión (se ha perdido el folio correspondiente).

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

El *incipit* "¿Dónde vas Alfonso XII?", sin duda el más difundido en nuestro país, nos permite establecer que estas versiones del romance han llegado a América a principios del siglo XX, después de haberse producido la transferencia observada.

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

No se registran entre las versiones documentadas variantes de importancia, pero hay pequeñas modificaciones que podemos interpretar como índices de los mecanismos propios de la memoria oral. En este sentido, las versiones I.2 y I.3 fueron dictadas por la misma persona en distintas ocasiones; en la primera oportunidad la informante dijo no recordar cómo continuaba el romance, en la segunda recordó un verso más y reemplazó una palabra del segundo hemistiquio

del segundo verso: "que ayer *noche* no la vi" por "que ayer *tarde* no la vi". La informante no fue consciente de la modificación operada en los significantes, porque ésta no afectó al nivel del significado del sintagma; en este contexto no produce ninguna alteración el hecho de que la búsqueda se hubiera efectuado a la tarde o a la noche, por lo tanto las palabras se pueden alternar (Ong 1987: 62-71).

## I.1 Romance de la reina Mercedes (TPI)

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

Lupe Montero

Magdalena, 09-04-88.

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

## I.2.

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

## I.3.

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

Susana Cabrera de Pirali

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

## I.4.

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

.....

Emilia Fojaca

Madariaga, 02-04-89.

Cantado.

## II. Buscando novia (é)

CGR 0224 ARM S-15 RTAM XVII

Documentación del tipo en Argentina: existen cincuenta y una versiones publicadas en las siguientes obras: Bayo (1913: 26-27); Carrizo (1926: 234-235, 1933 I: 20-21, 1937 I: 396-397); Draghi Lucero (1938: 328); Menéndez Pidal (1939: 39-40); Di Lullo (1940: 35-36); Moya (1941 I: 521-538); Díaz-Gallardo (1939: 360); Terrera (1948: 164).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (3 v.); Catamarca (7 v.); Córdoba (2 v.); Corrientes (1 v.); Chaco (2 v.); Entre Ríos (1 v.); Formosa (1 v.); Jujuy (1 v.); La Pampa (1 v.); La Rioja (4 v.); Mendoza (4 v.); Río Negro (1 v.); Tucumán (3 v.); Salta (4 v.); San Juan (4 v.); San Luis (2 v.); Santa Fe (3 v.); Santiago del Estero (7 v.).

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

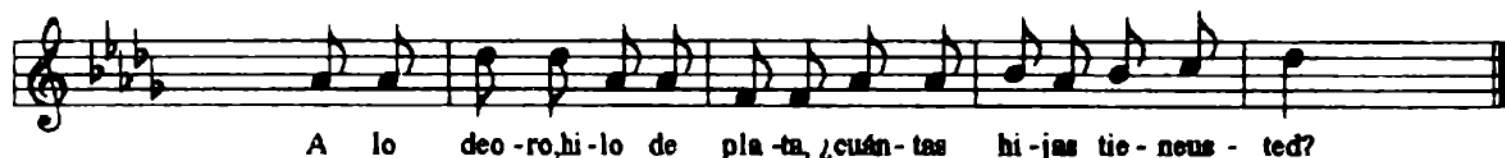
En la zona estudiada tiene difusión una versión abreviada en la que podemos observar la reducción de motivos y secuencias narrativas. También el *incipit* "A lo de oro, hilo de plata, que jugando al ajedrez", revela elementos líricos relacionados con la canción infantil.



## II.1

- 1 -A lo de oro, hilo de plata, ¿cuántas hijas tiene usted?  
-Si las tengo o no las tengo yo la he de mantener  
con el pan que Dios me ha dado comen ellas y yo también.  
-Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,  
5 a contárselo a la reina y al hijo del rey también.  
-Vuelva, vuelva, pastorcillo, no me sea tan descortés,  
de las tres hijas que tengo la mejor se la daré.

$\text{♩} = 104$

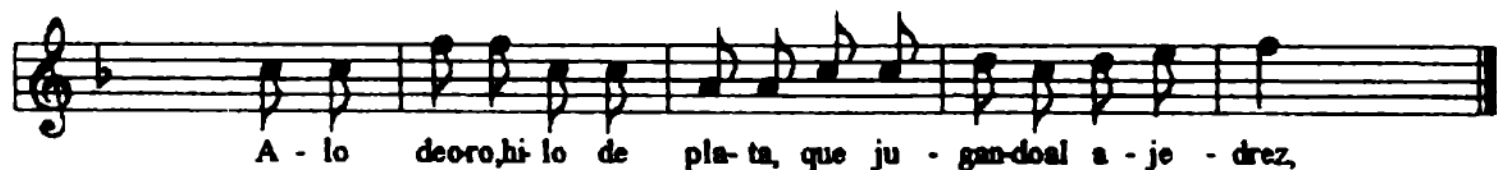


Susana Cabrera de Pirali  
Dolores, 25-02-89.

## II.2

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

$\text{♩} = 88$



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

## II.3

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

.....

$\text{♩} = 116$



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

The musical notation is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of 11 measures. The notes are: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

S. Vacca de Lamachia  
Dolores, 24-02-89.

## II.4

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

.....

$\text{♩} = 104$



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

The musical notation is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of 11 measures. The notes are: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

Matilde Martínez  
Dolores, 24-02-89.

### III. La Pastora (i-o)

ARM X-22

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

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

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 207, 1 versión.

El romancillo infantil "La pastora" tiene mediana difusión en nuestro país. Hemos rastreado cuatro versiones publicadas y otras diez inéditas, una de las cuales procede de Dolores. Curiosamente este romance no se incluye en el RTAM, a pesar de que Moya (1941 II: 248-49), cita versiones de Argentina y México, y Cruz Sáenz (1986) documenta 13 versiones en Costa Rica.

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

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

### III.1. Había una pastora (TPI)

- 1      Había una pastora, lará, lará, larito,  
         había una pastora, cuidando su rebañito,  
         cuidando su rebañito.  
         Y mientras lo cuidaba, lará, lará, larito,  
         y mientras lo cuidaba, fabricaba su quesito,  
         fabricaba su quesito.
- 5      El gatito la miraba, lará, lará, larito,  
         el gatito la miraba, con ojos golositos,  
         con ojos golositos.  
         La pastora le decía, lará, lará, larito,  
         la pastora le decía -no comas el quesito,  
         no comas el quesito.

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

### IV. Las señas del Esposo (é)

CGR 0160    ARM I-3    RTAM XXX

Documentación del tipo en Argentina: existen setenta y siete versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 33-34, 1933 I: 5, 1934: 136, 1937 I: 355-358, 1942 II: 5-7); Draghi Lucero (1938: 3-4); Di Lullo (1940: 15-16); Moya (1941 I: 474-508); Terrera (1948: 349); Aretz (1950: 17); Viggiano Esaín (1981: 49-52); Orduna (1983: 197-200).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (5 v.) Catamarca (13 v.); Córdoba (6 v.); Chaco (2 v.); Jujuy (1 v.); La Rioja (7 v.); Mendoza (3 v.); Tucumán (13 v.); Salta (7 v.); San Juan (8 v.); San Luis (3 v.); Santa Fe (3 v.); Santiago del Estero (6 v.).

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión; Legajo N° 207, 1 versión.

El romance de "Las señas del Esposo" es el tipo más difundido en la tradición

argentina. Ampliamente documentado en la zona recorrida, circula en una versión *vulgata* que no ofrece variantes importantes.

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

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

#### IV.1.

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

Ana Inés Álvarez García

Magdalena, 10-06-89

*♩ = 152*

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

## IV.2. Romance de la Catalina (TPI)

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

Bárbara Montero  
Magdalena, 09-04-88.  
Cantado.

### IV.3. Romance de Isabelita (TPI)

- 1 Estaba la Isabelita en la puerta del cuartel,  
esperando que llegara el teniente coronel.  
Llegó y le dijo: -¿por quién espera usted?  
-Espero por mi marido que es teniente coronel.
- 5 -Si no me da otra seña no lo puedo conocer.  
-Mi marido es alto y rubio, alto y rubio como usted,  
en la punta de la espada lleva las señas del rey,  
y en el casco del sombrero el retrato de Isabel.  
-Ese hombre que usted dice lo mataron hace un mes,
- 10 lo mataron siete moros en el campo aragonés.  
.....  
-Siete años he esperado y otros siete esperaré,  
si no viene a los catorce monjita me meteré,  
y a las dos hijas que tengo monjitas las meteré.

Lupe Montero

Magdalena, 09-04-88.

### IV.4. Romance de Catalinita (TPI)

- 1 Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,  
mirando la frescura de las aguas al caer.  
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener.  
-Deténgase, buen soldado, una pregunta le voy a hacer:
- 5 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?  
-Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién / ~ cómo/ es.  
-Mi marido es alto y rubio tan buen mozo/ ~ más o menos/como usted,  
y en la punta de la espada/ ~ del sombrero/ lleva escrito San Andrés.  
-Por los datos que me ha dado su marido muerto está / ~ es ~ fue/,  
10 y me ha dejado dicho / ~ recomendado/ que me case con usted.  
-Eso si que no lo haría, eso sí que no lo haré,

he esperado siete años y otros siete esperaré,  
cuando lleguen los catorce en un convento me pondré,  
y a mis dos hijos varones a la patria entregaré,  
15 y a mis dos hijas mujeres conmigo / ~ al convento/ las llevaré.  
-Calla, calla, Catalina, calla, calla de una vez,  
hablando con tu marido y no lo sabes reconocer,  
hablando con tu marido y no lo sabes reconocer.

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

Magdalena, 09-04-88.

Cantado.

#### IV.5. Romance de la Catalina (TPI)

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

María del Carmen Videla

Magdalena, 20-02-88.

Cantado.



## IV.6. Estaba la Catalina (TPI)

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

$\text{♩} = 168$



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

Bernardita Alén

Dolores, 24-02-89.

## IV.7. Estaba la Catalina (TPI)

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

*J=160*

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

The musical notation consists of two staves in G major. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as J=160.

Liliana

Dolores, 30-03-89.

## IV.8.

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

.....  
*J=100*

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

The musical notation consists of two staves in G major. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as J=100. The second staff features a triplet of eighth notes in the first measure.

## IV.9.

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

Nota: la melodía coincide con la anterior.

María Delia Quintana de Ulke

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

## IV.10.

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

- 15 -Calla, calla, Catalina, calla, calla, de una vez.  
que estás hablando con tu marido que no has sabido reconocer.

$\text{♩} = 152$

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

Graciela  
Madariaga, 31-03-89.

#### IV.11.

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

Laura y Cecilia Luján  
Madariaga, 01-04-89.  
Cantado.

## V. Mambrú (á)

CGR 0178 ARM X-19 RTAM XXI

Documentación del tipo en Argentina: existen veinticuatro versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 234, 1934: 488, 1937 N° 84); Draghi Lucero (1938: 319); Di Lullo (1940: 39-40); Moya (1941 II: 128-134); Terrera (1948: 161).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (4 v.) Catamarca (3 v.); Córdoba (2 v.); Chaco (1 v.); Entre Ríos (1 v.) Jujuy (1 v.); La Pampa (1 v.); La Rioja (2 v.); Mendoza (2 v.); Tucumán (2 v.); San Juan (2 v.); San Luis (1 v.); Santiago del Estero (2 v.).

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión.

A pesar de su origen francés el poema de "Mambrú" tiene gran difusión en el mundo hispánico. Es un caso típico de leyenda originada a partir de un personaje histórico, el Duque de Marlborough, a la que se le agregaron rasgos tradicionales ajenos y preexistentes para conformar definitivamente el romance.

Se destaca su carácter heptasilábico, raro en el género romancístico, y la presencia de estribillos que acompañan el desarrollo narrativo. Estos estribillos varían en las distintas versiones; en nuestros textos aparecen: "Chiribín, chiribín, chin, chin", "¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!".

### V.1.

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

Vendrá para la Pascua o para Trinidad.\*

La trinidad se acaba Mambrú no vuelve más.\*

Mambrú ha muerto en guerra, lo llevan a enterrar\*

- 5 Con cuatro oficiales y un cura sacristán.\*

Arriba de su tumba un pajarito va.\*  
Cantando el pío pío el pío pío pa.\*

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Clotilde Urzagaste  
Magdalena, 10-06-89.

## V.2.

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

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

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

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

## V.3

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

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

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Mercedes Videla  
Magdalena, 10-04-88.

## V.4.

- 1 Mambrú se fue a la guerra, chiribín, chiribín, chin chin,  
Mambrú se fue a la guerra, y no sé cuando vendrá,  
a ja já, a ja já.  
Vendrá para la Pascua, qué dolor, qué dolor, qué pena,  
vendrá para la Pascua, o para Trinidad,  
a ja já, a ja já.  
La Trinidad se pasa, qué dolor, qué dolor, qué pena,  
la Trinidad se pasa, y Mambrú no vuelve más,  
a ja já, a ja já,  
Mambrú no vuelve más.

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

## V.5.

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

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

Hilda Moya  
Dolores, 25-02-89.

$\text{♩} = 116$

Mam - brú se fuea la gue - rra, chi - ri - bín, chi - ri bín, chin, chin,  
Mam - brú se fuea la gue - rra, no sé cuan - do ven - drá,  
a ja jé, ja jé, no sé cuan - do ven - drá

## VI. Marinero tentado por el demonio (e-o; a-a)

CGR 0180 ARM U-3 RTAM XXII

Documentación del tipo en Argentina: existen catorce versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 32-33, 1933 I: 7, 1937 I: 349-350); Draghi Lucero (1938: 4-5); Moya (1941 II: 198-200); Terrera (1948: 334); Viggiano Esaín (1981: 124-125).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2 v.); Catamarca (2 v.); Córdoba (3 v.); Mendoza (2 v.); Salta (2 v.); San Juan (1 v.); Tucumán (2 v.).

Este romance circula completo en la zona estudiada. Cuatro de las cinco versiones documentadas incluyen las secuencias básicas del tipo romancístico: presentación del barco milagroso, caída del marinero al agua, el demonio ofrece salvarlo, el marinero concede sus riquezas, el demonio solicita el alma, negativa del marinero.

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

- "el barco era de plata, los mástiles de acero";
- "el barco era de oro, y las esquinas de acero";
- "el barco era de oro, con las orillas de acero";
- "el barco era de plata y los timones de acero";
- "el barco era de oro, las quillas / ~ los remos/ eran de acero".



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

## VI.1.

- 1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,  
el barco era de plata, los mástiles de acero.  
En una noche de luna, cayó un marinero al agua,  
se le presentó el demonio diciéndole estas palabras:
- 5 -¿Qué me darás marinero, si yo te saco del agua?  
-Yo te daré mi navío, cargado de oro y de plata.  
- Yo no quiero tu navío, cargado de oro y de plata,  
yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma.  
-El alma la entrego a Dios y el cuerpo al agua salada,
- 10 y el corazón que me queda a la virgen soberana.

*♩ = 100*

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

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

## VI.2.

- 1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,  
el barco era de oro, y las esquinas de acero.  
Una noche muy oscura, cayó un marinero al agua,  
se le presentó el demonio diciéndole estas palabras.

- 5 -¿Qué me darás marinero si yo te salvo del agua?  
 -Te daré todos mis novillos, cargados de oro y de plata.  
 -Yo no quiero tus novillos ni tu oro ni tu plata,  
 10 yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma.  
 -El alma se la entrego a Dios y el cuerpo a agua salada,  
 y el corazón que me queda a la virgen soberana.

♩ = 108

The image shows two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "En - tre San Juan y San Pe - dro hi - cie - ron un bar - co nue - vo,". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "el bar - co e - ra de o - ro, y las es - qui - nas de a - ce - ro." The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Rosa de Pirali

Magdalena, 30-03-89.

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

- 1 Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo,  
 el barco era de oro, con las orillas de acero.  
 Una noche muy serena, cayó el marinero al agua,  
 se le presentó el demonio diciéndole estas palabras:  
 5 -Si yo te saco del agua, ¿qué me darás marinero?  
 -Te doy todo mi navío, cargado de oro y de plata.  
 -Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata,  
 yo quiero que cuando mueras, a mí me entregues el alma,  
 -El alma la entrego a Dios y el cuerpo al agua salada,  
 10 y mi mujer y mis hijos a la virgen soberana.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-02-89.



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



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



U na no-che muy se-re-na, ca-yóel ma-ri-ne-roal a-gua,



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



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



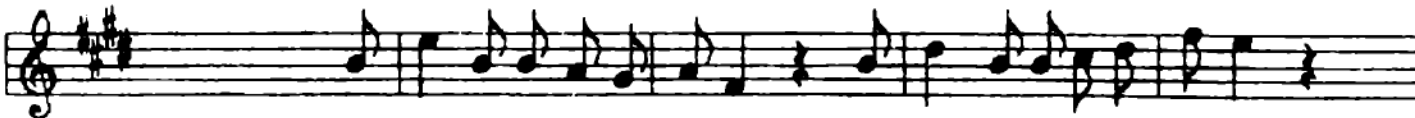
Te doy to-do mi na-ví-o, car-ga-do deo-roy de pla-ta



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



yo quie-ro que cuan-do mue-ras, a mí meen-tre-guesel al-ma,



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



y mi mu-jer y mis hi-ios a la vir-gen so-be-ra-na.

## VI.4.

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

Marta de Luján  
Madariaga, 01-04-89.

## VI.5.

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

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

## VII. Martirio de Santa Catalina (a-a)

CGR 0126 ARM U-9 RTAM X

Documentación del tipo en Argentina: existen dieciséis versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 32-33, 1933 I: 3-4, 1937 I: 351-353); Draghi Lucero (1938: 4); Moya (1941 I: 411-420, II: 200).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2 v.); Catamarca (2 v.); Córdoba (1 v.); Corrientes (1 v.); Entre Ríos (1 v.); Mendoza (1 v.); Tucumán (3 v.); Salta (2 v.); San Juan (1 v.); San Luis (1 v.); Santa Fe (1 v.).

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 199, 1 versión; Moya (1941), 1 versión.

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

## VII.1.

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

*J. = 84*

En Ga - li - cia hay u - na ni - ña, en Ga - li - cia hay u - na ni - ña,  
que Ca - ta - li - na se lla - ma, sí, sí, que Ca - ta - li - na se lla - ma

Cuqui Facio

Dolores, 23-02-89.

## VII.2.

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

*♩ = 54*

The musical notation consists of two staves in G major (one sharp). The first staff contains the melody for the first line of the lyrics: 'En Ga-li-cia hay u-na ni-ña, que le lla-man Ca-ta-li-na,'. The second staff contains the melody for the second line: 'que le lla-man Ca-ta-li-na, sí, sí, que le lla-man Ca-ta-li-na.' The tempo is marked as quarter note = 54.

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

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

## VIII. Muerte del Gral. Prim (i)

CGR 0154 RTAM, XXV

No hemos hallado en las colecciones de romances argentinas referencias a este poema. Díaz Roig (1990: 211) indica la escasa difusión del tipo en América (seis versiones americanas procedentes de dos países, México y Cuba) y lo limita al acervo infantil. El motivo central, la muerte de Prim, procede de un hecho histórico del siglo XIX.

## VIII.1.

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

César Vilgré Lamadrid  
Dolores, 24-02-89.

## VIII.2.

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

.....

Salvador Fojaca

Madariaga, 02-04-89.

## IX. ¿Por qué no cantáis, la bella? (A lo divino) (e-a; o-o)

CGR 0098 ARM J-4 RTAM XXVII

Documentación del tipo en Argentina: existen catorce versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1933 II: 9, 1934: 140, 1937 II: 556 y 562); Moya (1941 II: 68-69 y 237); Viggiano Esaín (1981: 132-136).

Dispersión geográfica: Catamarca (1 v.); Chaco (1 v.); Córdoba (4 v.); Jujuy (1 v.); La Rioja (1 v.); Salta (3 v.); Santa Fe (1 v.); Tucumán (2 v.).

Este romance religioso está construido a partir del motivo inicial del romance “¿Por qué no cantáis, la bella?”, la dama que se peina convertida en la Virgen María. En la zona recorrida hemos hallado sólo *incipits* del romance y una versión en la que dicho motivo aparece integrado a una canción perteneciente al ritual católico.

## IX.1.

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

♩ = 63

La vir - gen se está pei - nan - - do con pei - ne - ta de o - - ro,

el ni - ño es - tá llo - ran - - do.

María del Pilar Alvarez García

Magdalena, 10-07-89.

## IX.2. Pero mira cómo beben (TPI)

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

Ana Inés Alvarez García y María del Pilar Alvarez García

Magdalena, 10-06-89.

Cantado.

## IX.3.

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

Carlos Prado

Magdalena, 18-02-88.

## IX.4.

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

María del Carmen Videla

Magdalena, 20-02-88.



## IX.5.

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

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

## X. Señor Don Gato (a-o)

CGR 0144 ARM W-1 RTAM XIII

Documentación del tipo en Argentina: existen nueve versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo(1934: 392); Moya (1941 I: 566-569); Terrera (1948: 366).

Dispersión geográfica: Catamarca (1 v.); Córdoba (4 v.); Entre Ríos (1 v.); Jujuy (2 v.); Santa Fe (1 v.).

Documentaciones anteriores en la zona: 1921. Encuesta Nacional de Folklore. Dolores, Legajo N° 45, 1 versión.

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

### X.1. Romance del señor Don Gato

- 1 Estaba el señor Don Gato, estaba el señor Don Gato,  
en silla de oro sentado, miau, miau, mirrimiau,  
en silla de oro sentado,

calzando medias de seda y zapatito dorado.\*

Cuando llegó la noticia que había de ser casado,\*  
con una gatita parda, hija de un gato romano.\*

- 5 El gato con alegría subió a bailar al tejado,\*  
mas con un palo le dieron y rodando vino abajo.\*  
Se rompió cuatro costillas y la puntita del rabo,\*  
llamaron a los doctores médicos y cirujanos.\*  
Lo llevaron a enterrar al pobrecito Don Gato.\*
- 10 Sobre la cajita iban siete ratones bailando,\*  
al ver que se había muerto aquel enemigo malo.\*

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

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

## X.2.

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

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

## Lista de informantes:

### *Partido de Magdalena:*

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

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

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

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

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

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

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

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

Pereyra, María Julieta. c.20 años, argentina, estudiante terciario. Versiones: IV.4, VI.5.

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

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

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

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

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

*Total: 14 informantes, 23 versiones.*

### *Partido de Dolores:*

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

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

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

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

Moya, Hilda. 55 años, argentina, comerciante, instrucción secundaria. Versiones: V.5.

N., Liliana. c.25 años, argentina, maestra. Versiones: IV.7.

Pirali, Rosa de. 70 años, argentina, modista, instrucción primaria. Versiones: VI.2.

Quintana de Ulke, María Delia. c.45 años, argentina, ama de casa, instrucción secundaria. Versiones: III.1; IV.8; IV.9; VI.1; X.1.

Ruiz De Fernández, María Inés. 47 años, argentina, auxiliar de un colegio, instrucción primaria. Versiones: VI.3; IX.5; X.2.

Suárez De Parente, Dora. c.70 años, argentina, jubilada, instrucción primaria. Versiones: II.2; V.4, VII.2.

Vacca De Lamacchia, S. c.65 años, argentina, instrucción secundaria, ama de casa. Versiones: II.3.

Vilgré Lamadrid, César. c.75 años, argentino, profesor terciario. Versiones: VIII.1.

*Total: 12 informantes, 22 versiones.*

### *Partido de General Madariaga:*

Fojaca, Emilia. 79 años, española, jubilada, instrucción primaria. Versiones: I.4.

Fojaca, Salvador. 79 años, español, jubilado, instrucción primaria. Versiones: VIII.2.

Luján, Cecilia. 13 años, argentina, estudiante primario. Versiones: IV.11.

Luján, Laura. 10 años, argentina estudiante primario. Versiones: IV.11.

Luján, Marta de. c.50 años, argentina, cocinera, instrucción primaria. Versiones: VI.4.

N., Graciela. 20 años, argentina, empleada doméstica, instrucción primaria. Versiones: IX.10.

*Total: 6 informantes, 5 versiones.*

Apéndice

RIMAS INFANTILES

## I. Arre caballito

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

*J = 120*

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as *J = 120*. The melody is simple and repetitive. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. A fermata is placed over the final note of the fourth staff.

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

Eve Videla

Magdalena, 20-02-88.

## II. Arroró mi niño

### II.1.

- 1 Arroró mi niño, arroró mi sol,  
arroró pedazo de mi corazón.  
Dormíte mi niño que las ocho son,  
que allá viene Mitre con su batallón.

5 Déjalo que venga déjalo venir,  
andáte a tu casa y déjame dormir.

$\text{♩} = 96$

A - rro - rro mi ni - ño, a - rro - rro mi sol,  
a - rro - rro pe - da - zo de mi co - ra - zón.

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

$\text{♩} = 139$

que las o - cho son,  
quea - llá vie - ne Mi - tre con su ba - ta - llón,  
dé - ja - lo que ven - ga dé - ja - lo ve - nir,  
an - dá - tea tu ca - sa.

Dora Suárez de Parente

Dolores. 24-02-89.

## II.2.

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

Eve Videla

Magdalena, 20-02-88.

### III. Arroz con leche

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

$\text{♩} = 120$

The musical score is written on eight staves of music. Each staff contains a line of lyrics in Spanish. The lyrics are: "A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar", "con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás", "Que se - pa te - jer, que se - pa bor - dar,", "que se - paa - brir la puer - ta para ir a ju - gar.", "yo soy la viu - di - ta del ba - rrio del rey,", "me quie - ro ca - sar y no sé con quién.", "Si e - ras tan her - mo - sa y no en - cuen - tras con quién,", "e - li ge la que quie - ras quea - quí hay más de cien." The music is in a simple, rhythmic style with a tempo marking of quarter note = 120.

Miriam Barrios

Magdalena, 10-06-89.

## IV. Bichito colorado

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

Marjorie Carnejo Olivera

Magdalena, 10-06-89.

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

## V. Buen día su Señoría

- 1 Muy buen día su señoría, mantantirulirulá,  
Qué quería su señoría?, mantantirulirulá,  
Yo quería una de sus hijas, mantantirulirulá,  
Cuál de ellas quiere usted? mantantirulirulá,
- 5 Yo quería a Bernardita, mantantirulirulá,  
Y qué oficio le pondría, mantantirulirulá,  
La pondremos de cocinera, mantantirulirulá,  
Ese oficio no me gusta, / ~ agrada/ mantantirulirulá,  
La pondremos de bailarina, mantantirulirulá,
- 10 Ese oficio si me gusta, mantantirulirulá,  
Pues daremos la vuelta entera,  
toda entera en general,  
  
Corderito, corderón,  
tan chiquito y tan ladrón,
- 15 saca plata del cajón,  
sin permiso del patrón.



Alto pie, alto pie,  
sentadito me quedé,  
en un tarro de café.

Los últimos tres versos son recitados.

$\text{♩} = 120$



Muy buen dí - a susse - fio - rí - a, man - tan - ti - ru - li - ru - lá,

Bernardita Alén  
Dolores, 24-02-89.

## VI. Déjenla sola, solita y sola

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

La informante indica que luego el texto se repite.

Lía del Carmen de Ruán

Madariaga, 01-04-89.

♩ = 88

Dé - jen - la so - la, so - li - tay so - la,  
que la qui - ro ver bai - lar,  
sal - tar y brin - car an - dar por los ai - res  
y mo - ver - se con mu - co do - nai - re.  
Dé - jen - la so - la, so - li - tay so - la,  
que la que - ro ver bai - lar.

## VII. En coche va una niña

- 1 En coche va una niña, carabín,  
en coche va una niña, carabín,  
hija de un capitán, a la virulí, a la virulá.  
hija de un cápitán, a la virulí, a la virulá.

¡Qué hermoso pelo tiene!\*

¿Quién se lo peinará?\*

- 5 Se lo peina la reina\*  
con peine de cristal.\*

$\text{♩} = 138$

En co-che vau-na ni-fla, ca-ra-bín,

hi-ja deun ca-pi-tán, a la vi-ru-lí, a la vi-ru-lá

\*Todos los versos repiten la estructura de los primeros.

Liliana N.

Dolores, 30-03-89.

## VIII. En el portal de Belén

- 1 En el portal de Belén hay un arca chiquitita,  
donde se viste el señor para salir de visita.  
Bailá pastorcito, bailá así en Belén,  
que Dios ha nacido, para nuestro bien.
  
- 5 En el portal de Belén hay una estrella redonda,  
donde se sube el señor para llegar a la gloria.  
Bailá pastorcito, bailá en Belén,  
que Dios ha nacido, para nuestro bien.

$\text{♩} = 76$

En el por-tal de Be-lén hay un ar-ca ci-qui-ti-ta,

don-de se vis-teel se-flor pa-ra sa-lir de vi-si-ta

Bai-lá pas-tor ci-to, bai-la en Be-lén,

que Dios ha-na-oido, pa-ramos-tro bien.

María Inés Ruiz de Fernández

Dolores, 24-01-89.

## IX. En un convento

- 1 En un convento, borombombóm  
de San Francisco, borombombóm  
había una negra, borombombóm  
con tres negritos, borombombóm
- 5 Mientras la negra, borombombóm  
cebaba mate, borombombóm  
los tres negritos, borombombóm  
hacían bollitos, borombombóm  
El más chiquito, borombombóm
- 10 hacía bollitos, borombombóm  
el más mediano, borombombóm  
se hacía el marciano, borombombóm  
y el más grandote, borombombóm  
se hacía el pavote, borombombóm

.....

♩ = 112

The musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 112. The lyrics are written below the notes.

En un con - ven - to, bo - rom - bom - bóm,  
de San Fran - cis - co, bo - rom - bom - bóm,  
ha - bían - na ne - gra, bo - rom - bom - bóm,  
con tres ne - gri - tos, bo - rom - bom - bóm.

Marjorie Carnejo Olivera

Magdalena, 10-06-89.

## X. Eran tres alpinos

### Los tres alpinos (TPI)

- 1 Eran tres alpinos, que venían de la guerra.  
Eran tres alpinos, que venían de la guerra,  
ailerí ra ta plan, que venían de la guerra.

El más chiquitín traía un ramo de flores.\*

La hija del rey estaba en la ventana.\*

-Oh bello alpín regálame tus flores,\*

- 5 -Te las daré cuando seas mi esposa.\*

-Oh bello alpín, pregúntale a mi padre.\*

-Ola señor rey, me caso con su hija.\*

-Vete de aquí o te haré fusilar.\*

Al día siguiente fue fusilado.\*

$\text{♩} = 126$

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 126. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

E - ran tres al - pi - nos, que ve - ní - an de la gue - rra,  
e - ran tres al - pi - nos, que ve - ní - an de la gue - rra,  
ai - le - rí, - ra - ta - plán, que ve - ní - an de la gue - rra.

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.  
Las dos últimas estrofas las cantó la nieta de la informante.

Nancy de Vilgré Lamadrid  
Dolores, 24-02-89.

## XI. Estaba la pájara pinta

- 1      Estaba la pájara pinta  
         sentada en un verde limón,  
         con las alas cortaba la rama,  
         con el pico cortaba la flor.
- 5      Ay, ay, ay, ¿cuándo veré a mi amor?  
         Me arrodillo a los pies de tu amante,  
         me levanto constante, constante.  
         Dame una mano, dame la otra,  
         dame un besito sobre tu boca
- 10     Daré la media vuelta,  
         daré la vuelta entera.  
         Haciendo un pasito atrás,  
         haciendo la reverencia.  
         Pero no, pero no, pero no,
- 15     porque me da vergüenza;  
         pero sí, pero sí, pero sí,  
         porque te quiero a ti.

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

♩ = 132



Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta sen - ta - da en un verde li - món,



con las a - las cor - ta - ba la ra - ma, con el pi - co cor - ta - ba la flor.



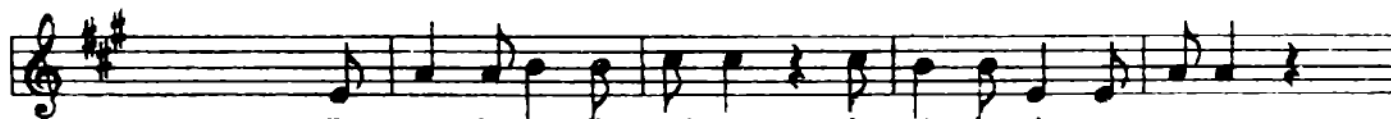
Ay, ay, ay, ¿cuán - do veréa mia - mor?



Mea - rro - dílo a los pies de tu ma - n - te, me le - van - to con - stan - te, con - stan - te.



Da - me una ma - no, da - me la o - tra, da - me un be - si - to so - bre tu bo - ca.



Da - ré la me - dia vuel - ta, da - ré la vuel - ta en - te - ra.



Ha - cién - do un pa - si - to a - trás, ha - cién - do la re - ve - ren - cia;



pe - ro no, pe - ro no, pe - ro no, por - que me da ver - güen - za,



pe - ro sí, pe - ro sí, pe - ro sí, por - que te quie - ro a ti.

## XII. La farolera

- 1 La farolera tropezó  
y en la calle se cayó,  
y al pasar por un cuartel  
se enamoró de un coronel.
- 5 Alcen las barreras  
para que pase la farolera  
de la puerta al sol,  
sube la escalera  
y enciende el farol
- 10 y a la media noche me puse a contar  
y todas las cuentas me salieron mal:  
Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis,  
seis y dos son ocho y ocho dieciséis,  
y ocho veinticuatro y ocho treinta y dos,  
ánima bendita me arrodillo en vos.

*J=132*

The musical score is written on six staves in a single system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. The first line of music corresponds to the first verse, the second line to the second verse, and the third line to the third verse. The fourth, fifth, and sixth lines of music correspond to the fourth, fifth, and sixth verses respectively. The lyrics for the fourth, fifth, and sixth verses are: 'Al- cen las ba - rre - ras', 'pa - ra que pa - se la fa - ro - le - ra de la puer - taal sol,', and 'su - be la es - ca - le - ra y en - cie - n - de el fa - rol'. The lyrics for the first three verses are: 'La fa - ro - le - ra tro - pe - zó y en la ca - lle se ca - yó,', 'yal pa - sar por un cuar - tel se - na - mo - ró de un co - ro - nel.', and 'Al - cen las ba - rre - ras'.

Nota: los versos que siguen se cantan con los últimos ocho compases.

Liliana

Dolores, 30-03-89.



### XIII. La torre en guardia

- 1 La torre en guardia, la torre en guardia,  
la vengo a destruir.  
Pues yo no temo, pues yo no temo,  
ni a ti ni a tus soldados.
- 5 Pues vete a quejar, pues vete a quejar,  
al gran rey de Borbón / ~ Borgoña/.  
Mi rey, mi príncipe, mi rey, mi príncipe,  
me arrodillo a vuestros pies.  
Mi capitán, mi coronel,
- 10 ¿Qué es lo que usted desea?  
Lo que yo deseo, lo que yo deseo,  
es una guardia en vuestra torre.

♩ = 96



Nancy de Vilgré Lamadrid  
Dolores, 24-02-89.

### XIV. Levántate Juana

#### XIV.1.

- 1 Levántate Juana y enciende la vela  
y fíjate quien anda en tu cabecera.  
Son los angelitos que andan de carrera  
buscando al niño para ir a la escuela.

$\text{♩} = 76$

Le - ván - ta - te Jua - na yen - cien - de la ve - la  
y li - ja - te quien an - da en tu ca - be - ce - ra.

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

## XIV.2.

- 1 Levántate Mitre que las cuatro son  
y ya viene Alsina con su batallón.  
Déjalo que venga, déjalo venir,  
que a fuerza de palos lo haremos salir.

César Vilgré Lamadrid  
Dolores, 24-02-89.

El informante dice recordar estos versos porque los cantaba su tía. Su abuelo había venido con Mitre a la zona durante la Revolución de 1874. Los hombres lo cantaban al toque de diana, después se les cantaba a los hijos de los mitristas para hacerlos dormir.

## XV. Se me ha perdido una niña

- 1 Se me ha perdido una niña, cataplín, cataplín, cataplero,  
se me ha perdido una niña en el fondo del jardín.

Yo la he encontrado, al fondo del jardín.\*  
Aquí se la traigo colgando, del fondo del jardín.\*  
Yo le doy a usted la gracias.....

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

*♩ = 126*

Se me ha per-di-dou-na ni - ña, ca - ta - plín, ca-ta-plín, ca-ta - ple - ro,  
se me ha per-di-dou-na ni - ña en el fon - do del jar - din.

Susana Locatelli  
Dolores, 23-02-89.

## XVI. Señora Santana

- 1 Señora Santana ¿por qué llora el niño?  
Por una manzana que se le ha perdido.  
Pasa por mi casa yo te daré dos,  
una para el niño y otra para vos,
- 5 la mitad que sobre para el niño Dios.

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

*♩ = 88*

Se - ño - ra San - ta - na ¿por qué llo - rael ni - ño?  
 por u - na man - za - na que se leha per - di - do.  
 Pa - sa por mi ca - sa yo te da - ré dos,  
 u - na pa - rael ni - ño yo - tra pa - ra vos,  
 la mi - tad que so - bre pa - rael ni - ño Dios.

## XVII. Tengo una muñeca

- 1 Tengo una muñeca vestida de azul,  
de zapatos blancos y medias de tul.  
La llevé a paseo y se me enfermó,  
la puse en la cuna y llamé al doctor.
- 5 El doctor me dijo que tenía tos  
que le dé jarabe con un tenedor.

*♩ = 104*

Ten - gou - na mu - ñe - ca ves - ti - da dea - zul,  
 de za - pa - tos blan - cos y me - dias de tul.

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

## XVIII. Una tarde verano

- 1 Una tarde verano, una tarde verano,  
en el mes de abril, en el mes de abril,  
la encontré a mamita, regando el jardín.\*  
Yo le dije a mamita, si gusta venir,\*  
a la zapatería, de don Juan Manuel,\*
- 5 a comprar una bota, que me ande bien.\*  
Yo no soy buena moza, ni lo quiero ser,\*  
porque las buenas mozas, se echan a perder.\*

\*Todos los versos repiten la estructura del primero.

$\text{♩} = 138$

U - na tar - de ve - ra - no, en el mes dea - bril,

Rosa de Pirali

Dolores, 30-03-89.

## Lista de informantes

### *Partido de Magdalena:*

Barrios, Miriam. 9 años, argentina, estudiante primario. Versiones: III.

Carnejo Olivera, Marjorie. 17 años, argentina, estudiante secundario. Versiones: IV, IX.

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

*Total: 3 informantes, 5 versiones.*

### *Partido de Dolores:*

Alén, Bernardita. 8 años, argentina, estudiante primario. Versiones: V.

Locatelli, Susana. 60 años, argentina, profesora, instrucción terciaria. Versiones: XV.

N., Liliana. c.25 años, argentina, maestra. Versiones: VII, XII.

Pirali, Rosa de. 70 años, argentina, modista, instrucción primaria. Versiones: XVIII. Ruiz de Fernández, María Inés. 47 años, argentina, auxiliar de un colegio, instrucción primaria. Versiones: VIII, XI, XIV.1, XVI, XVII.

Suárez de Parente, Dora. c.70 años, argentina, jubilada, instrucción primaria. Versiones: II.1.

Vilgré Lamadrid, César. c.75 años, argentino, profesor terciario. Versiones: XIV.2.

Vilgré Lamadrid, Nancy de. 65 años, argentina, ama de casa, instrucción secundaria. Versiones: X, XIII.

*Total: 8 informantes, 14 versiones.*

### *Partido de General Madariaga:*

Ruán, Lía del Carmen de. 70 años, argentina, maestra jubilada. Versiones: VI.

*Total: 1 informante, 1 versión.*

## Notas

1. Pensemos, por ejemplo, en el desarrollo del pensamiento de Lévi-Strauss (1968), claramente relacionado con los estudios lingüísticos y literarios, o, más recientemente, en el abordaje histórico-sociológico de Carlo Ginzburg (1989), que toman como base elementos estructurantes del género narrativo.
2. En los últimos años se destacan: Barros-Dannemann (1970), Beutler (1977), Viggiano-Esain (1981), Cruz-Sáenz (1986) y Díaz Roig (1986). La bibliografía completa de las documentaciones de romances en América puede consultarse en Díaz Roig (1990).
3. La documentación de romances en la Argentina se trata con detenimiento en el punto 5 de esta Introducción.
4. En el marco de un proyecto de investigación del CONICET, se halla en preparación el *Romancero tradicional argentino* que reunirá todos los tipos romancísticos documentados hasta la fecha.
5. Los viajes fueron financiados por subsidios

parciales otorgados por el CONICET y el Fondo Nacional de las Artes.

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

- suministrarnos datos de la historia local, muy valiosos para el desarrollo de la investigación. Recordemos también, que Dolores era el pago del Dr. Ismael Moya, autor del monumental estudio sobre la tradición romancística en nuestro país, el *Romance-ro* (1941).
8. En una de las entrevistas tuvimos la posibilidad de observar el proceso de transmisión de un canto en tres generaciones. La Sra. Josefa de Montero, su hija Lupe Montero, y su nieta Bárbara Montero, residentes en Magdalena, dieron noticia de romances y canciones de cuna, cada una incorporando variantes en las versiones:
  9. En Dolores, una de las informantes, Nancy de Vilgré Lamadrid, de origen francés, recordaba canciones infantiles como "Los tres Alpinos" o "La torre en guardia", cuya dispersión excede el ámbito hispánico. Ella había transmitido los cantos a sus hijas en castellano y en francés.
  10. Modelo de entrevista: N° / Zona: / Fecha: Cassette: / lado: / forma poética:  
*Informante:* Nombre / Edad / Lugar de residencia / Sexo / Nivel de instrucción / Nacionalidad / Ocupación / Ascendencia / Relación con los *mass media* / Cómo, cuándo y dónde lo aprendió / Cómo, cuándo y dónde lo actualiza.  
*Contexto:* Actualización: provocada - espontánea / individual - grupal / afinado - desafinado / instrumento  
 Situación de entrevista  
 Textos
  11. Con respecto a la metodología utilizada para la recolección de romances, véase el esclarecedor aporte de Ana Valenciano (1987).
  12. Véase la *Antología Folklórica Argentina* (1940).
  13. En la sección Apéndice publicamos una selección de los tipos más difundidos de rimas infantiles. A continuación detallamos una lista completa de tipos y versiones clasificadas alfabéticamente por los primeros versos: 1. Ahí viene la vaca (3 v.), 2. Ahora que tenemos tiempo (1 v.), 3. A la lata, al latero (1 v.), 4. A la nanita, nana (1 v.), 5. A la ronda de San Miguel (1 v.), 6. A la ese ese a (1 v.), 7. A la vera, vera van (1 v.), 8. Alcánzame el tocador (1 v.), 9. Al pasar la barca (1 v.), 10. Angel de la guarda (3 v.), 11. Apenas nace la aurora (1 v.), 12. Arre caballito (2 v.), 13. Arriba Juan (1 v.), 14. Arrorró mi niño (21 v.), 15. Arroyo claro (1 v.), 16. Arroz con leche (14 v.), 17. Aserrín, aserrán (2 v.), 18. Ay guachi, guachi, guachi torito (1 v.), 19. Bajo la cama de tío Simón (1 v.), 20. Bajó un ángel del cielo (1 v.), 21. Bichito colorado (2 v.), 22. Buenos días su señoría (3 v.), 23. Corderito y corderón (3 v.), 24. Déjenla sola, solita y sola (5 v.), 25. De la guerra del cañón (1 v.), 26. Dicen que Santa Teresa (2 v.), 27. Don Juan de las calzas blancas (1 v.), 28. Dormite mi niño Pedro (1 v.), 29. En coche va una niña (3 v.), 30. En el portal de Belén (5 v.), 31. En el puente de Aviñón (2 v.), 32. En la calle veinticinco (1 v.), 33. En un convento (4 v.), 34. Eran tres alpinos (3 v.), 35. Era una vez un ratoncito (1 v.), 36. Era un ratoncito (1 v.), 37. Eres chiquita y bonita (1 v.), 38. Estaba la pájara pinta / la paloma blanca (15 v.), 39. Esta no me gusta (1 v.), 40. Feliciano no está en casa (1 v.), 41. Gorrióncito mío (1 v.), 42. Grillito juguetero (1 v.), 43. Hay abajo de la cama (1 v.), 44. Juancito de Juan Moreira (1 v.), 45. El huevo podrido (1 v.), 46. Juguemos en el bosque (1 v.), 47. La farolera (13 v.), 48. La gallina blanca (1 v.), 49. La loba (2 v.), 50. La luna está encarolada (1 v.), 51. La mar estaba serena (1 v.), 52. La negra Simona (1 v.), 53. La torre en guardia (2 v.), 54. La virgen del Pilar dice (1 v.), 55. La virgen lavaba (9 v.), 56. Levántate Juana (13 v.), 57. Mañana domingo (2 v.), 58. Mañana, mañanita (1 v.), 59. Me levanta en una lancha (1 v.), 60. Mensú camelo todo (2 v.), 61. Nana, nana linda (1 v.), 62. Pastores venid (1 v.), 63. Por aquí pasó María (1 v.), 64. Por la carretera sube-be (1 v.), 65. Qui-qui-ri-quí, canta el gallito (1 v.), 66. Ratín, ratín (1 v.), 67. Seme ha perdido una niña (7 v.), 68. Señora Santana (21 v.), 69. Soy el chino capuchino (1 v.), 70. Tengo una muñeca (10 v.), 71. Todos los patitos (1 v.), 72. Tortita, tortita (1 v.), 73. Una tarde verano (6 v.), 74. Un cocherito, leré (1 v.), 75. Un día una pastora (1 v.), 76. Un patito muy presumido (1 v.), 77. Un polichinela (1 v.), 78. Vamos al baile, dijo el fraile (1 v.).
  14. Versiones recientes de este tipo documentadas en la zona, véanse en: Orduna (1983) y Chicote (1988).

## Bibliografía

- Alberti-Kleinbort, Eleonora. 1984. El romancero judeo-español en Argentina, Chile y Paraguay. *La Corónica* XII, (2): 275-276.
- Antología Folklórica Argentina*. 1940. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.
- Aretz-Thiele, Isabel. 1950. *Primera selección de canciones y danzas tradicionales para escolares*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Armistead, Samuel. 1983. Current Trends in Romancero Research. *La Corónica* XII: 23-36.
- . 1986-87. Trabajos actuales sobre el romancero. *La Corónica* XV, (2): 240-246.
- . 1989. Bibliografía del Romancero (1985-1987). *El Romancero. tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz: Fundación Machado- Universidad de Cádiz, 749-789.
- . 1990. Bibliografía crítica del Romancero (1984). *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, II, Madrid: Porrúa Turanzas, 1-27.
- Armistead, Samuel y Joseph Silverman. 1977. *Romances judeo-españoles de Tánger*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- . 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones*, 3 ts. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- . 1984-1985. Current Trends in Romancero Research. *La Corónica* 13, (1): 23-36.
- Arovich de Bogado, Vilma. 1985?. *Vestigios de la tradición literaria sefardí en las ciudades de Resistencia y Corrientes*. Resistencia: Instituto de Letras.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1970. *El romancero chileno*. Santiago: Universidad de Chile.
- Bayo, Ciro. 1913. *Romancerillo del Plata*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Becco, Horacio. 1960. *Cancionero Tradicional Argentino*. Buenos Aires: Hachette.
- Ben-Amos, Dan ed. 1981. *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press.
- Beutler, Gisela. 1977. *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Boas, Franz. 1911. *Handbook of American Indian Languages*. Bulletin 40. Washington: Bureau of American Ethnology.
- Carrizo, Juan Alfonso. 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- . 1933. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Baiocco Hermanos.
- . 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- . 1937. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires- México: Espasa-Calpe.
- . 1942. *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe.
- Catalán, Diego. 1969. *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- . 1978. Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.
- Catalán Diego, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhet, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. 1982-84. *CGR; Catálogo General del Romancero*, 3 tomos. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Catálogo de la Colección de Folklore*. 1928-38. Ricardo Rojas ed. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Cid, Jesús Antonio. 1979. Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: 'El traidor Marquillos', cuatro siglos de vida latente. *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, 2º *Coloquio Internacional*, Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel Armistead, editores. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Univ. de California-Gredos, 281-359.



- Cortazar, Augusto Raúl. 1959. *Esquema del folklore*. Buenos Aires: Columba.
- . 1964. *Folklore y Literatura*, Buenos Aires: Eudeba.
- Costa Fontes, Manuel da. 1987. *Romanceiro da Provincia de Trás-os-Montes*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- Cruz-Saenz, Michele de ed. 1986. *Romancero Tradicional de Costa Rica*. Newark-Delaware: Juan de La Cuesta.
- Chicote, Gloria. 1986. El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales. *Incipit VI*: 49-69.
- . 1988. Selección de romances y rimas infantiles recientemente documentados en la tradición oral (Provincia de Buenos Aires- Argentina). *Incipit VIII*: 133-144.
- . 1989. El romancero tradicional argentino: dos trabajos de campo en la provincia de Buenos Aires. *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas*, t. III. Mendoza, 23-31.
- Di Lullo, Orestes. 1940. *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires: A. Baiocco y Cía.
- Díaz, Rogelio y Pascual Gallardo. 1939. *Cancionero sanjuanino*. Mendoza.
- Díaz Roig, Mercedes. 1986. *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- . 1990. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- Díaz Roig y Aurelio González. 1986. *Romancero tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Draghi Lucero, Juan. 1938. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.
- Dundes, Alan. 1964. The Morphology of North American Indian Folktales. *Folklore Fellows Communications* 81, (195).
- Fernández Latour, Olga. 1969. *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires.
- Furt, Jorge. 1923-25. *Cancionero popular rioplatense*. Buenos Aires: Librería La Facultad.
- Ginzburg, Carlo. 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Jakobson, Roman. 1945. *Russian Fairy Tales*. New York.
- . 1976. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lévi-Strauss, Claude. 1968. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lotman, Jurij y Escuela de Tartu. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lynch, Ventura. 1883. *La provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República*. Buenos Aires.
- Malinowski, Bronislaw. 1973 [1922]. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1939. *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- . 1943. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1953. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 tomos. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Diego Catalán y Alvaro Galmés. 1954. *Cómo vive un romance*. Madrid: Aguirre Torre.
- Moya, Ismael. 1941. *Romancero*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Mukarovsky, Jan. 1977. Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art. *The Word and Verbal Art*. New Haven and London: Yale University Press, 180-204.
- Ong, Walter. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orduna, Germán. 1983. Una versión del romance de 'Las señas del esposo' en Buenos Aires. *Incipit III*: 197-200.
- Pelegrin, Ana. 1989. Romancero infantil. *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Cádiz, 1987)*, Pedro Piñero et al eds. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz.
- Petersen, Suzanne. 1982. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal - Gredos.
- Propp, Vladimir. 1972 [1928]. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- Purcell, Joanne. 1979. Ballad Collecting Procedures in the Hispanic World. *El Romancero hoy: Nuevas fronteras, 2º Coloquio Internacional*. Editado por Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel Armistead. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Univ. de California-Gredos, 61-73.
- Sánchez Romeralo, Antonio, Samuel Armistead y Suzanne Petersen. 1980. *Bibliografía del*

- romancero oral 1*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Segre, Cesare. 1976. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta.
- Terrera, Guillermo. 1948. *Primer cancionero popular de Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Valenciano, Ana. 1987. Survival of the Traditional *Romancero*: Field Work. *Hispanic Balladry Today. Oral Tradition II*, (2-3): 424-450.
- Viggiano Esain, Julio. 1976. *Cancionero popular de Córdoba*, ts. I y II. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- . 1981. *Cancionero popular de Córdoba*, t.III. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Zeballos, Estanislao. 1905. Cancionero popular. *Revista de derecho, historia y letras*. Buenos Aires: Tipos.
- Zumthor, Paul. 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

# Indice

## INTRODUCCION

Un poco de historia romancística .....	7
Características de esta recolección .....	9
1. Propósitos .....	9
2. Conformación del equipo .....	10
3. Delimitación de la zona recorrida .....	11
4. Metodología empleada .....	12
5. Reseña crítica de materiales romancísticos documentados hasta la fecha .....	16
6. <i>Corpus</i> documentado y contexto de producción .....	19
7. Criterio de transcripción de los textos .....	25
8. A modo de conclusión .....	26

## ROMANCES

I. Aparición de la amada muerta .....	31
II. Buscando novia .....	33
III. La pastora .....	36
IV. Las señas del esposo .....	37
V. Mambrú .....	46
VI. Marinero tentado por el demonio .....	49
VII. Martirio de Santa Catalina .....	53
VIII. Muerte del Gral. Prim .....	55
IX. ¿Por qué no cantáis, la bella? (A lo divino) .....	56
X. Señor don gato .....	58

Lista de informantes .....	60
----------------------------	----

## APENDICE

RIMAS INFANTILES .....	61
I. Arre caballito .....	63
II. Arrorró mi niño .....	63

III.	Arroz con leche .....	65
IV.	Bichito colorado .....	66
V.	Buen día su señoría .....	66
VI.	Déjenla sola, solita y sola .....	67
VII.	En coche va una niña .....	68
VIII.	En el portal de Belén .....	69
IX.	En un convento .....	70
X.	Eran tres alpinos .....	71
XI.	Estaba la pájara pinta .....	72
XII.	La farolera .....	74
XIII.	La torre en guardia .....	75
XIV.	Levántate Juana .....	75
XV.	Se me ha perdido una niña .....	76
XVI.	Señora Santana .....	77
XVII.	Tengo una muñeca .....	78
XVIII.	Una tarde verano .....	79
	Lista de informantes .....	80
	Notas .....	80
	Bibliografía .....	82

Este libro se terminó de imprimir en el  
Departamento de Medios Audiovisuales de la  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad Nacional de La Plata,  
en el mes de agosto de 1996.