



Variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna. El romance del *Conde Niño*

Nieves Vázquez Recio¹

Recibido: 29 de enero de 2018 / Aceptado: 25 de mayo de 2018

Resumen. El artículo estudia el romance del *Conde Niño* en la tradición oral moderna. Este se nos presenta como una amalgama de elementos sobrenaturales, que discurren entre lo mágico, lo maravilloso y lo milagroso, lleno, por otra parte, de reminiscencias míticas y rituales, con la actualización de «mitemas», retazos de antiguos mitos. El romance permite valorar la persistencia y variaciones de lo fantástico en la oralidad del siglo XX, en relación con sus ascendientes del pasado, y debatir sobre estos conceptos tan difusos en la contemporaneidad, usando una mirada histórica.

Palabras clave: romance, *Conde Niño*, magia, maravilla, milagro, mito.

[en] Variations on the Fantastic in the Modern Oral Tradition. The Ballad of *Conde Niño*

Abstract. This paper examines the ballad of *Conde Niño* in the modern oral tradition. This is presented as a fusion of supernatural elements, which runs between the magical, the marvelous and the miraculous, full, on the other hand, of mythical and ritual reminiscences, with the updating of «mitemas», remnants of ancient myths. The ballad allows us to assess the persistence and changes of the fantastic in the orality of the 20th century, in relation to his past ascendants, and to debate these concepts that are so diffuse in the contemporary world using a historical approach.

Keywords: Ballad, *Conde Niño*, magic, marvel, miracle, myth.

Sumario. 1. Delimitando conceptos. 2. El romance. 2.1. El canto mágico. 2.1.1. La mañana de San Juan. 2.1.2. La orilla del mar. 2.1.3. El poder del canto. 2.2. La transformación *post mortem*. Obras citadas.

Cómo citar: Vázquez Recio, N. (2018). Variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna. El romance del *Conde Niño*. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 10, 2018, 79-92.

El romance del *Conde Niño* es uno de los romances más extendidos en la tradición oral moderna. Aunque no documentado antes del siglo XIX, puede suponerse de rancio abolengo, según testimonia su presencia en la tradición sefardí y el fragmento incluido en la versión del *Conde Arnaldos* atribuida a Rodríguez del Padrón en el manuscrito del British Museum, del siglo XV. Lo que nos interesa, sin em-

¹ Universidad de Cádiz
nieves.vazquez@uca.es
<https://orcid.org/0000-0002-0034-2698>

bargo, es precisamente su persistencia en la tradición oral del siglo XX, pues esta es también la de la sugerente amalgama de elementos sobrenaturales que el romance contiene, unidos a otros de ascendencia mítica, y que ha sobrevivido hasta el día de hoy.

Su difusión abarca el amplio mapa romancístico panhispánico moderno: la España peninsular e insular, la América de habla hispana y las comunidades sefardíes. El romance vive en solitario o unido a temas tan populares como *El prisionero* o *Gerineldo*, o más raros, lo que indica su gran capacidad migratoria².

Se han barajado dos teorías fundamentales sobre su procedencia. W. J. Entwistle defiende el origen foráneo de sus motivos principales, haciéndolo emparentar con la balada holandesa de *Hallewijn* y textos similares de Grecia y Asia Menor. Paul Bénichou, en cambio, rechaza una filiación tan precisa y señala que lo único que puede apreciarse es que el romance combina motivos que poseen una gran difusión, tanto en el folklore europeo como en la tradición hispánica (336)³.

1. Delimitando conceptos

El romancero de tradición oral es un buen laboratorio para reflexionar sobre los límites entre lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico y lo mítico. Como género de ascendencia medieval obliga, para su comprensión, a una mirada histórica, siempre útil para aclarar estos conceptos, tan difusos en la contemporaneidad.

Para el autor del siglo XII Walter Map, estaba claro que cualquier fantasía, como aparición transitoria, es un fantasma: «*A fantasia, quod est Aparicio transiens, dicitur fantasma*» (Vârvaro 91). Toda una extensa literatura se había preocupado desde mucho antes de intentar aclarar este tipo de conceptos y, sin duda, los escritos de San Agustín dan cuenta de las primeras disquisiciones de la literatura cristiana en este sentido.

Señala Francis Dubost que la palabra *phantasticus*, de origen griego, pasa al latín conservando el sentido de 'representación imaginaria' (I, 31). San Agustín empezaría distinguiendo en sus *Confesiones* entre aquellas visiones que forma la mente por sí misma de aquellas enviadas por Dios. Las primeras son declaradas *phantasticae* o *vanae*, mientras que las segundas tienen carácter de revelación.

En *De Trinitate*, San Agustín diferenciará, además, entre *phantasia* y *phantasma*. El primer término se aplica a la imagen que la memoria puede conservar de una cosa por haberla visto o percibido; el segundo, sin embargo, alude a la imagen exenta de todo fundamento sensible o perceptivo, elaborada secundariamente a partir de algún tipo de meditación (Dubost I, 32).

Durante la Edad Media, la palabra *fantasticus* subsume diversas categorías de lo sobrenatural, exceptuando lo maravilloso cristiano, e irá acercándose cada vez más a lo diabólico (Dubost I, 45).

² Sobre su pervivencia hasta el día de hoy podemos poner un ejemplo: solo en la provincia de Cádiz (España) se han recogido 70 versiones entre 1978 y 1994 (Atero Burgos 699). Suzanne H. Petersen recoge unas 400 versiones.

³ A lo largo de este trabajo usaremos el término *motivo* como «micro-tema» de especial valor simbólico, siguiendo la aproximación conceptual de Vázquez Recio (363).

Jacques Le Goff estudió el concepto de *maravilla* en el medievo, partiendo de la conocida distinción de Tzvetan Todorov⁴. Lo maravilloso remitiría a un cuerpo de creencias precristianas que de una manera u otra perviven tras la llegada del cristianismo a Occidente. El autor señala cómo a partir de los siglos XII y XIII se produce la irrupción de lo maravilloso, frente al periodo altomedieval, en que se había operado una actitud totalmente represora respecto a este. El resurgimiento podría deberse, por una parte, a la influencia de la literatura cortés, que oponía sus valores caballescicos a los de la cultura clásica, y, por otra, a la mayor tolerancia de la Iglesia, lo que explicaría la irrupción de lo maravilloso en este período. Una tercera fase en la aceptación de la maravilla se producirá durante los siglos XIV y XV, de manos de lo que Le Goff califica como la «*esthétisation du merveilleux*», con su uso como ornamento, procedimiento literario o artístico (21).

En los siglos XII y XIII lo sobrenatural occidental se reparte, según Le Goff, en tres dominios distintos: *Mirabilis*, que equivaldría a nuestro concepto de lo maravilloso, de origen precristiano; *Magicus*, término que pronto se asociará a lo sobrenatural maléfico⁵; y *Miraculosus*, lo sobrenatural propiamente cristiano. Se observará una captación de lo maravilloso por parte de la Iglesia a través de los milagros y la interpretación religiosa y moralista. Así, la adscripción de lo sobrenatural al único Dios cristiano, el control crítico del milagro y la sustitución del carácter imprevisible, base de la maravilla, por una ortodoxia de lo sobrenatural, sustraen al maravilloso pagano su naturaleza intrínseca, cristianizándolo. Por otra parte, lo que caracterizaría a lo maravilloso medieval sería su cotidiana recepción (22-27). Sin embargo, esa característica no es exclusiva del mundo medieval. Para Antonio Domínguez Ortiz, «el maravilloso y la familiaridad con lo divino» son rasgos que el Barroco toma del Medievo y que están presentes en la religiosidad popular (14). Lo maravilloso y lo milagroso impregnan la cultura popular en un sentido amplio hasta hoy y el romancero no es un producto ajeno a esas influencias (Débax, *Lo fantástico*; Atero y Vázquez).

En cuanto al mito, Mircea Eliade alude a una relación con el pasado, en tanto que este relata un suceso ocurrido en «el tiempo fabuloso de los principios» (*Imágenes* 64), y, según Eleazar Meletinski, «el pasado mítico [...] es la época de la creación primordial, del tiempo mítico, del proto-tiempo» (165-166). Pero es interesante la puntualización de Lévi-Strauss en tanto que el mito, aunque nos retrotraiga al pasado, posee un valor que «proviene de que estos acontecimientos que se suponen ocurridos en un momento de tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se

⁴ Como es sabido, Todorov distinguió entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso: «Lo fantástico sólo dura el tiempo de una duda: una duda común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben pertenece o no a la “realidad” tal como existe para la opinión común. Al fin de la historia, el lector, si no el personaje, toma, sin embargo, una decisión. Opta por una u otra solución y así sale de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad se mantienen tales como son y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño o extraordinario. Si, al revés, decide que debe admitir nuevas leyes de la naturaleza por las cuales el fenómeno puede ser descrito, entramos en el género de lo maravilloso» (31).

⁵ Conviene añadir sobre este punto los estudios antropológicos clásicos de James G. Frazer. Este reconocía que la magia se funda en dos principios del pensamiento sobre los que se basa la necesaria actuación: «primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico» (34). De esos dos principios surgirían la «magia homeopática o imitativa» y la «magia concomitante», respectivamente. En ambos casos es necesaria la actuación sobre los hechos, fundada en la causalidad y en una sucesión de acontecimientos regular: «en la naturaleza, un hecho sigue a otro, necesaria e invariablemente» (75). Un filtro o un conjuro provocarán de forma infalible una consecuencia.

refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (232). En este sentido, Gilbert Durand (56) lo entiende como «un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que tiende, bajo el impulso de un esquema, a construirse en relato». Es interesante además la idea estructural de que el mito está formado por unas «unidades constitutivas» llamadas «mitemas» (Lévi-Strauss 233).

2. El romance

El *Conde Niño* destaca dentro de la tradición moderna por la singularidad de sus motivos centrales. Es una *rara avis*, una joya que perdura en el tiempo y que, sin parangón con otro tema romancístico moderno, se hermana con el amplio mundo mítico y folklórico que borra las barreras geográficas, temporales y genéricas.

Ya advirtieron Pedro M. Piñero y Virtudes Atero (124) la dificultad con la que se tropieza a la hora de intentar reconstruir la fábula arquetípica de este romance, dada la variedad que ofrecen las distintas ramas de la tradición. A pesar de ello, las secuencias básicas que parecen caracterizarlo son: el canto mágico, el amor impedido y perseguido y las sucesivas transformaciones de los amantes después de la muerte. Ofrecemos una versión breve que da cuenta de las secuencias del romance:

Caminaba el Conde Olinos, mañanita de San Juan,
 a dar agua a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras el caballo bebe él canta hermoso cantar,
 las aves que están volando se paraban a escuchar.
 De altas torres de palacio la reina le oyó cantar.
 —Mira, hija, cómo cantan las sirenitas del mar.
 —No es la sirenita, madre, que ella tiene otro cantar,
 es la voz del Conde Olinos que por mis amores va.
 —Si es la voz del Conde Olinos, yo lo mandaré matar,
 que para casar contigo le falta sangre real—.
 Guardias mandaba la reina al Conde Olinos buscar,
 que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar.
 La princesa con gran pena no cesaba de llorar.
 Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar.
 Como era hija de rey, la entierran en el altar;
 él, como era sólo Conde, tres pasitos más atrás.
 De ella nació una paloma, de él un lindo gavián;
 juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par.⁶

El romance presenta dos motivos sobrenaturales: el canto y la transformación *post mortem* de los amantes. El primero podemos entenderlo, atendiendo a la revisión conceptual realizada, dentro de la categoría de lo mágico, pues el canto actúa sobre la realidad produciendo unos efectos: el más importante para el desenlace, el amor que genera en las dos mujeres, madre e hija, que lo oyen como si ingirieran un filtro amoroso, con el conflicto que ello plantea, y la solución vengativa de la madre

⁶ Versión de Chiclana de la Frontera (Cádiz), de Maribel Gómez. Recogida en 1989 por Juana Causín e Isabel Morales. Publicada por Atero Burgos (nº 0049: 3, 126-127).

—propia de los relatos folklóricos—, que no admite el relevo generacional. El segundo motivo, la transformación, nos acerca al terreno de lo maravilloso, a veces con tintes de milagro.

2.1. El canto mágico

El efecto mágico del canto aparece en numerosas versiones, como la que hemos citado. Esta muestra una serie de elementos indiciales frecuentes que favorecen la activación del imaginario mágico y maravilloso. Estos son: la fecha de la acción, el día de San Juan, y el lugar en que se presenta al personaje, la orilla del mar.

2.1.1. *La mañana de San Juan*

La localización de la historia en muchas versiones el día de San Juan dota al romance de una especial propensión hacia lo mágico-erótico, a pesar del carácter formular que su expresión discursiva pueda tener (Ruth H. Webber 51). Esta fecha, marcada por el solsticio de verano y las prácticas a él asociadas, tiene una clara relación con el amor y lo sobrenatural, con la regeneración y la fertilidad. Con raíces paganas, y absorbida después por el rito cristiano del bautismo, ha sido celebrada e invocada desde tiempos remotos, como documenta ampliamente Julio Caro Baroja (11 y ss.), con prácticas que se agrupan alrededor de dos elementos naturales: el sol-fuego y el agua⁷.

Nos interesa subrayar especialmente esa última relación con lo acuático, también presente en el *Conde Niño* (en la figura metafórica del caballo). Los baños de mar solían adornar la festividad de San Juan. La lírica tradicional ofrece abundantes ejemplos (Morales Blouin 223-230 y 275-284), y también el romancero (por ejemplo, Armistead y Silverman 438-441). Pero, en el romance, esta fecha sirve para dotar a la situación de un tono mágico y favorecedor de lo sobrenatural, si tenemos en cuenta que, como constata Caro Baroja, «en muchos puntos de España existe la creencia de que el día o la noche de San Juan —por ejemplo— aparecen los númenes o seres fantásticos propios del folklore de los mismos» (276). Tal vez, esto explique también los miedos que parecen atormentar a su protagonista.

2.1.2. *La orilla del mar*

La fórmula «a las orillas del mar» (Webber 204) que suele emplear el romance actúa como un elemento indicial estereotipado que envuelve el lugar de la aventura con connotaciones mágico-amorosas.

Es sabido que el encuentro sexual cerca del agua, en el río, el mar o la fuente, constituye uno de los motivos más recurrentes en la lírica tradicional y el romancero. Ir a lavar la ropa, ir a recoger flores en la ribera, son acciones frecuentes que sirven

⁷ La bibliografía antropológica sobre el tema es extensísima. A modo de ejemplo: Frazer recoge testimonios de esta celebración en Noruega, Dinamarca, Malta, Rusia, Suecia (156, 370, 398, 702, 706, 743, 790, 791). Del ámbito euro-mediterráneo pueden encontrarse en Cardini (113-121), y para el hispánico, entre otros muchos, en Gómez-Tabanera (193-201) y Casas Gaspar, sobre todo en cuanto a los ritos adivinatorios y de noviazgo. Para estos mismos usos son útiles los datos que aporta la Encuesta del Ateneo de Madrid (1901-1902) y que pueden consultarse en Limón Delgado, y Blanco. Referencias a su celebración en otros muchos puntos de España pueden encontrarse, por ejemplo, en Lisón Tolosana.

para expresar este motivo (Morales Blouin; Beltrán, *O cervo* 15 y *Canción* 15). Estos lugares han adquirido en la literatura más apegada a lo folklórico, pero también en la culta, un valor connotativo común que los asocia paradigmáticamente con el amor. Charles B. Lewis estudió hace ya algunas décadas los orígenes del tema del encuentro de la joven con su enamorado en una fuente. La ida a por agua, a veces acompañada de la excusa que se da a la madre por la tardanza, va a tener unas consecuencias implícitas siempre ligadas a la fecundidad (173-174). La inmersión en el medio acuático, por otro lado, de forma individual o en parejas, adquiere, desde un significado purificador primario, el sentido de «baño de amor», encuentro sexual y fertilización. Así lo testimonia el rito nupcial sefardí del baño de la novia (Alonso García 173).

El agua, como símbolo en general, parece relacionarse estrechamente con la pasión, con el impulso erótico, en una alianza que algunos psicólogos como Jung llevan al subconsciente y que Mircea Eliade traduce desde el punto de vista antropológico. Según Eliade, «la espiral, el caracol (emblema lunar), la mujer, el agua, el pescado, pertenecen constitucionalmente al mismo simbolismo de fecundidad, verificable en todos los planos cósmicos» (*Tratado* 179). De ahí las hilogenias, mitos y leyendas que hacen derivar la vida de las aguas; las creencias en sus poderes curativos, como sustancia mágica y medicinal por excelencia; los ritos y símbolos de inmersión y bautismo, instrumentos de regeneración y purificación; o, por último, el culto a las aguas y divinidades acuáticas (*Tratado* 178-200).

No puede pasarse por alto, sin embargo, que la orilla del mar actúa como marco propicio para la ubicación de lo extraordinario y desconocido. En su análisis del romance, Paloma Díaz-Mas apunta precisamente que la mención al mar, aún más a «pasar el mar» (en algunas versiones), permite creer que el protagonista ha llegado a un país extranjero, «verdadero o mágico» (294). Como indica Howard R. Patch (16-17), la barrera acuática, el río o el mar, suele separar el mundo del tras-mundo en una representación que hunde sus raíces en creencias muy antiguas. Stith Thompson registra ese significado dentro de su famoso *Motif-Index* (F141.1. *River / water as barrier to otherworld*; A657. *River connecting earth and upper and lower world*).

El mar actúa como amenaza, no solo por ser encarnación del poder de la naturaleza, sino también a causa de los seres que en él habitan: esos monstruos del agua que recrean las leyendas (Eliade, *Tratado* 191-198). Esto aclararía de alguna forma el contenido del canto que el Conde dirige a su caballo o a su nave.

Y, de hecho, este valor amenazante se cumple al final del romance cuando la mala madre ordena en muchas versiones: «que lo maten a lanzadas / y echen su cuerpo a la mar». Como sentencia Gaston Bachelard, «el agua, sustancia de la vida, es también sustancia de la muerte» (114).

2.1.3. *El poder del canto*

El canto del Conde tiene efectos mágicos. Es uno de los motivos más importantes del romance, además de actuar funcionalmente como el desencadenante de la acción. Michelle Débax se refiere a él como el «poder del canto», que permite, dentro de la sintaxis narrativa, la comunicación entre el emisor (el Conde) y los actantes receptores (madre e hija), pero también contiene un «hacer» que actúa de por sí (*Análisis* 287).

Dos aspectos hemos de examinar: el contenido del canto y sus efectos. Lo que canta el Conde Niño, con pocas variantes, no es un canto de amor, sino dirigido al caballo, al que da de beber en la orilla. Este detalle refuerza el significado amoroso, e incluso erótico, del ámbito marino. La sed y su saciedad se relacionan con el apetito sexual calmado al abreviar en la ribera. Se trata de una metáfora muy conocida en la tradición literaria. No olvidamos tampoco las connotaciones eróticas del caballo. Chevalier y Gheerbrant atribuyen a este animal, dentro de sus posibles valores simbólicos, el de la «impetuosidad del deseo», de manera que «las palabras caballo y potro, o yegua y potranca, toman significación erótica, revistiendo la misma ambigüedad que la palabra cabalgar» (214)⁸. Gilbert Durand habla también del «carácter psicoanalítico y sexual de la cabalgada» (70). De este modo, la forma en que el caballo del *Conde Niño* sacia su sed puede entenderse como una representación vicaria de los deseos del protagonista. A pesar de esta interpretación, me gustaría subrayar un aspecto significativo: el caballo bebe, pero ¿es corriente que un caballo calme su sed en el agua del mar, en el agua salada? La comunidad transmisora ha captado a veces la rareza de este hecho y cambia el mar por un manantial o transforma la bebida en baño. Sánchez Romeralo hablaba de las sinrazones del romancero, pero quizás en nuestro caso esta pueda relacionarse con otras sinrazones del mismo romance que le dan su razón de ser, como son la presencia de sirenas o las transformaciones maravillosas. Porque la canción del Conde tiene más bien un carácter invocador, de oración, para proteger al animal de supuestas amenazas telúricas relacionadas con el mar y el viento.

El joven insta al animal a que beba agua salada, pero de seguido pronuncia el deseo de que Dios le libre de mal: ¿tienen alguna relación ambos elementos aparentemente inconexos? Lo cierto es que la actitud del caballo contrasta con el comportamiento que uno de los motivos recogidos por Thompson adjudica a los animales: comer todo sin sal (A2435.2.1. *Why animals eat everything without salt*). Curiosamente, en más de un motivo, ese mineral se relaciona con la prevención de los embrujos y encantamientos, usado también para exorcizar a las brujas: tiene un poder mágico (D1039.2. *Magic salt*; G271.3. *Use of salt in exorcism of witch*; G272.16. *Salt protects against witches*). Sea como sea, el caballo parece beber agua del mar como si de un antídoto se tratara.

En el fragmento de *El Conde Arnaldos* del *Cancionero* del British Museum y del pliego suelto de Praga, el canto se dirige a la embarcación con la misma intención invocativa (Menéndez Pidal 63):

—Galea, la mi galea, Dios te me guarde de male:
de los peligros del mundo, de las ondas de la mare,
del regolfo de Leone, del puerto de Gibaltare,
de tres castillos de moros, que combaten con la mare.—

En este romance, sin embargo, lo que el marinero canta tiene una justificación más clara, si seguimos las apreciaciones de Menéndez Pidal, porque hablaría de los

⁸ Es curioso que también recojan la relación que puede documentarse, desde el punto de vista antropológico, entre el caballo y las aguas corrientes en algunas prácticas efectuadas en la noche de San Juan, en relación con los ritos de fertilidad y sexualidad, o al comienzo de la primavera, como hacían los pescadores del río Oka (afluente del Volga): inmersión del caballo en las aguas del río (214-215).

miedos fundados a los ataques de la piratería en los siglos XV y XVI. Pero, a pesar de las amenazas «reales» a las que se refería el romance, creo que no debe desecharse el significado que Leo Spitzer concede al elemento marino, un significado añadido, el de la «relación con lo demoníaco o sobrenatural en la naturaleza, el aspecto folklórico o de *Märchen*» (148). La importancia que Spitzer confiere a lo sobrenatural en el *Conde Arnaldos* puede aplicarse sin reservas al *Conde Niño*, con el que tanta relación guarda. El canto invocativo debió de gozar de un relativo éxito en la tradición antigua. Lo encontramos también en un romance sefardí de Oriente, *El infante cautivo* (Armistead I, 297).

En el *Conde Niño*, el canto adquiere vital importancia como medio de seducción amorosa, pero su contenido apunta a una funcionalidad preventiva. Si bien es cierto que normalmente este suele prevenir contra los peligros del mar o de la naturaleza, un ejemplo asturiano contiene una adición más que significativa (Menéndez Pelayo n° 24, 204):

—Bebe, bebe, mi caballo; Dios te me libre del mal,
de los peligros del mundo y de las ondas del mar;
de los castillos de Arriba que me quieren mucho mal.

Nos preguntamos si este caso muestra explícitamente los miedos más profundos que siempre agitan al Conde y que otras versiones oscurecen con la alusión vaga a unos peligros imprecisos. Las apreciaciones de William J. Entwistle (240 y ss.) sugieren posibles nexos temáticos entre el *Conde Niño* y ciertas baladas, como, por ejemplo, *La hija del rey Levandi*, griega, o la armenia de *David de Sasún*, en las que el héroe ha de ganar a la virgen, objeto de su deseo, enfrentándose con todo tipo de pruebas, muchas veces en contra de poderes sobrenaturales. Son temas que debían de circular libremente por el folklore y por la imaginación colectiva general, porque simbolizaban miedos habituales, obsesiones latentes. Es curioso que, bajo esta luz, la bebida del caballo adquiera más importancia como acto mágico. El caballo, representación vicaria del Conde, bebe como si él bebiera, en un gesto doblemente simbólico: saciar la sed de amor y recibir ayuda para la batalla amorosa que le espera, tal vez contra quien guarda encerrada a la doncella: la madre, entidad familiar a la que se supone, quizás, dotada de un poder temible. ¿No es en cierto modo la intención del joven la de arrebatarse a la doncella de la tutela materna o paterna? Este reto, esta prueba que ha de superar el pretendiente, en términos rituales, se convierte en una aventura intranquilizadora y, a la postre, fallida y mortífera.

El canto del *Conde Niño* resulta mucho más extraño por su contenido que por su efecto, que, siendo extraordinario, es más fácil de rastrear en la tradición literaria precedente. Tal vez la conjunción del canto con los indicios ya aludidos —la ubicación en la orilla del mar y la fecha de San Juan— permita entrever las huellas de algún tipo de canto ritual estacional «dedicado [como los fuegos] a la expulsión de los malos espíritus», suscitado por «el temor de los demonios en la época de apareamiento», según las palabras que Leo Spitzer emplea para aclarar la posible funcionalidad de baladas como la del *Falso Caballero* o la de *Hallewijn* (154).

En cuanto a los efectos del canto, pueden dividirse en dos tipos: primarios, los que ejerce sobre la naturaleza, y secundarios, los que se dejan sentir en los otros personajes, más importantes desde el punto de vista funcional.

En muchas versiones, la canción posee alguna consecuencia extraordinaria: subvierte el orden natural, en concreto, el comportamiento de las aves, que se paran a escucharla. Los efectos se extienden a otros animales, como los peces de una versión segoviana, que «del mar hondo / salían a escuchar»⁹, hecho similar a uno de los signos que, según Gonzalo de Berceo, anunciarían el juicio final¹⁰. Y también tiene consecuencias sobre los seres humanos, como en esta versión: «caminante que camina / olvida su caminar / navegante que navega / la nave vuelva a tornar»¹¹. A veces, incluso, sobre lo inanimado, así en la versión segoviana citada: «y los cantos de la calle / unos con otros se dan».

Por sus efectos sobre la naturaleza, la canción se aproxima a aquellos motivos descritos por Thompson como «canto mágico», «canto que convoca a los animales» y también «objeto que provoca un olvido mágico» (D1275. *Magic song*, D1441.1.4. *Magic song calls animals together*, D1365. *Object causes magic forgetfulness*). Se meje la música maravillosa de *El flautista de Hamelin* y, remontándonos a las fuentes clásicas, recuerda a Orfeo, quien «sabía entonar cantos tan dulces, que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él, y suavizaba el carácter de los hombres ariscos» (Grimal, 391). El lamento que Orfeo hiciera a la muerte de Eurídice no debió de ser tan dulce, pero sí, extraordinariamente conmovedor. Según cuenta Ovidio (258, X, 1), curiosamente entre sus efectos está el olvido, en este caso, de las aves:

Mientras él exhalaba estas quejas, a las que acompañaba haciendo vibrar las cuerdas de su lira, las sombras exangües lloraban; Tántalo no intentaba coger el agua huidiza y la rueda de Ixión se detuvo; las aves se olvidaron de desgarrar el hígado de su víctima, las nietas de Belo dejaron las urnas y tú, Sísifo, te sentaste sobre tu roca.

Si, dentro del mundo antiguo, el don del Conde hace que nos acordemos de Apolo y de su inspiradora lira, o del Sileno que Virgilio recreó en la *Égloga VI*, aún más cercanas al protagonista resultan las míticas sirenas, seres no ajenos a nuestro romance, pues en todas las versiones tienen una presencia textual, y con quienes el propio Orfeo llegó a competir, según algunas fuentes, para librar a los Argonautas de la atracción de estas. Circe previene con estas palabras a Odiseo:

Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, los hechizan estas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. (Homero 221, XII)

⁹ Versión de Pedraza, recitada por María «de los Pachos». Recogida por Diego Catalán en 1947. Archivo Menéndez Pidal (Petersen 0049:2).

¹⁰ El tercer signo que describe: «andarán los pescados todos sobre la mar / metiendo grandes voces, non pudiendo quedar. / Las aves esso mismo, menudas e granadas, / andarán dando gritos todas mal espantadas» (Rodríguez Pérez, estrofas 8 y 9).

¹¹ Versión de Jerez de la Frontera, de Carmen Martínez García. Recogida por M^a Jesús Ruiz en 1986 (Ruiz Fernández n^o 2, 113-114).

La sirena se convierte en una de las figuras simbólicas del romance. La madre cree oír su canto —«mira, hija, cómo canta / la sirenita del mar»—, aseverando de este modo que escuchar a tal tipo de seres es normal o cabe dentro de lo posible. Y aunque la hija le señale su equivocación, en algunas versiones deja claro que conoce cómo es ese canto legendario —«ella tiene otro cantar»—. Los personajes femeninos muestran así una convivencia natural con lo maravilloso.

El poder sobre el orden natural a través de la música que recrean los mitos traduce, en un estadio de cultura muy avanzado, las lejanas creencias en torno a la naturaleza mágica que podía tener la palabra o el canto en la sociedad primitiva, como estudió Cecil M. Bowra. Pero sus huellas no se detienen en el mundo mítico antiguo, sino que continúan, como vemos en nuestro romance, hasta la contemporaneidad. Desde el famoso Olifante de Roldán, pasando por el espectacular toque de vihuela que ejecuta Apolonio en el poema hispánico, hasta —cristinanzándose— el domino verbal sobre los animales en los milagros franciscanos que las colecciones de *miracula* medievales, como la *Leyenda Dorada*, se encargarían de difundir. Menéndez Pidal señala la influencia que el canto del *Conde Arnaldos* tendría en poetas como Longfellow, quien lo glosó en *El secreto del mar* (60).

El mito de Orfeo tuvo una amplia difusión en la Edad Media y el Renacimiento, estando muy presente en la época en que debió de empezar a vivir el *Conde Niño*, visto como héroe del humanismo, domador de la naturaleza, poeta trovadoresco, amante más allá de lo posible, ganador y perdedor definitivo, todo esto después del afán de sincretismo entre lo pagano y lo cristiano, propio del Medievo, que había convertido la leyenda órfica en una alegoría de la redención cristiana. Con el Barroco, el mito se desintegraría en distintas interpretaciones, como la que desarrolla Calderón en su *Divino Orfeo*, pero permaneció vivo hasta el Romanticismo, que hizo de este uno de sus símbolos poéticos predilectos (Warden; García Gual). No muy distinto del amante trovadoresco queda caracterizado el Conde con su canto, el cual, a pesar de la confusión de la madre de su enamorada, lo adorna con cualidades propias de la cortesía, aunque sublimadas hacia lo extraordinario.

Además del *Conde Niño* y del *Conde Arnaldos*, algún otro romance contiene un canto con poderes sobrenaturales, así *El chuflete*, tema que se documenta en la tradición sefardí (Menéndez Pidal 179). El detallado estudio de Entwistle sobre el *Conde Olinos* proporciona otros ejemplos foráneos: el romance neerlandés de *Hallewijn*, ya citado, y la balada alto-alemana de los tres grititos (*Drei Schrei*), en las que la canción del protagonista produce el encantamiento amoroso —no una mera atracción— de la princesa; el romance griego *La hija del rey Levandi*, que sí incorpora otro tipo de efectos sobrenaturales, emanados de un laúd mágico. En la balada escandinava de *Harpans Kraft*, la fuerza órfica residirá en un arpa (Entwistle 245). Paul Bénichou, en su estudio del motivo de «*la belle qui ne saurait chanter*», nos suministra otro ejemplo, el de la canción de la *Bergère*, presente en la tradición francesa y escandinava, donde el canto de la pastora hace danzar mágicamente a los hombres, animales y objetos, resucita a los muertos, o duerme y despierta a los que lo oyen (272).

2.2. La transformación *post mortem*

Tras el ajusticiamiento del Conde y la muerte repentina de la muchacha (por amor), el romance acaba con otro motivo sobrenatural: la transformación en plantas, anima-

les, agua, o, incluso, ermitas u otro tipo de edificación, a veces en metamorfosis sucesivas que contravienen las órdenes malvadas de la madre después de la muerte, como en este fragmento de una versión marroquí:

Sobre ella creció una rosa sobre él creció un limonar,
crece uno, crece el otro ya se iban a juntar;
la reina con grande çelo los mandaría cortar.
De ella vola una paloma de él vola un gavilán,
vola uno y vola otro al çielo iban a jugar.¹²

La reencarnación —como animal, planta, agua— es una creencia muy documentada en distintas culturas, que se remonta al acervo de ideas precristianas sobre el más allá, mantenidas hoy día en otras religiones como el budismo. La deuda con el pensamiento primitivo se mantiene en las distintas recreaciones del motivo. La creencia en la transmigración de las almas, como reducto folklórico, se manifiesta, incluso dentro del contexto cristiano, y se mantiene y recrea en textos literarios modernos, como en «La rosa de pasión», una de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

Pero no es la reencarnación en general, sino aquella que se formula como culmen de una vida ejemplar, la que nos interesa, pues es la que recrea nuestro romance. Esta muestra como antecedente más lejano la historia de Filemón y Baucis, que Ovidio relata en *Las Metamorfosis*. A la pareja se le concede el deseo de morir juntos, pero sin ser sepultados y sin contemplar uno la muerte del otro, como premio por haber sido hospitalarios con Aquiles y Hermes:

Desechos por los años y la edad, cuando un día se hallaban delante de las sagradas gradas y por casualidad contaban los prodigios del lugar, Baucis vio que de Filemón brotaban hojas. Ya se eleva una cima por encima de sus rostros, y, mientras pudieron se dirigieron unas palabras mutuamente y dijeron a la vez: «Adiós, ¡eh, cónyuge!», y a la vez sus bocas desaparecieron bajo las ramas que los taparon. Todavía hoy el habitante del país de Tinos muestra dos troncos vecinos, nacidos de sus cuerpos. (Ovidio VIII, vv. 611-724, 225)

La leyenda de Tristán e Iseo constituye, sin embargo, el antecedente más cercano del *Conde Niño*. Algunas versiones medievales del tema incorporan los árboles que nacen de las tumbas para enlazarse. Alicia Yllera reconstruye de este modo el motivo a partir del poema anglonormando de Thomas (1155-1170) y del *Tristrant* del alemán Eilghart von Oberg:

En la capilla del monasterio, a la derecha y a la izquierda del ábside, hizo levantar sus tumbas [el rey Marcos]. Por la noche, de la tumba de Tristán surgió una viña que se cubrió de hojas y ramas verdes. Sobre la tumba de Iseo creció un hermoso rosal de una semilla traída por un pájaro salvaje; las ramas de la viña pasaban por encima del monumento y abrazaban el rosal. Y los antiguos decían que estos árboles enlazados habían nacido de la virtud del filtro y eran el símbolo de los amores de Tristán e Iseo, a quienes la muerte no había podido separar. (194)

¹² Versión de Alcazarquivir, recitada por Simha Eljarat. Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1916 (Petersen 0049: 247).

El uso del motivo se extiende, según estudia Edith Rogers, por muchas áreas de Europa, en relación, como en el caso de Tristán e Iseo, con el amor desgraciado. Lo muestran algunas canciones británicas con finales muy parecidos al del *Conde Niño*. De la tumba de los amantes, nacen rosales o abedules cuyas ramas se enlazan. La transformación en plantas aparece también en baladas de Alemania, la antigua Yugoslavia, Albania, el Piamonte, Grecia, Hungría, y también fuera de los límites europeos, en Afganistán, Egipto, China o Japón (326).

El habitual vínculo con lo vegetal en este tipo de transformaciones parece asentarse en creencias asociadas con la metempsicosis. Frazer constataba a fines del siglo XIX la existencia en algunos pueblos de ritos que implicaban a los árboles y plantas en la representación simbólica de la reencarnación, por ejemplo, en la tribu de la costa Murring de Nueva Gales del Sur (777). En el *Conde Niño* la reencarnación habitual es en planta, la más común en este tipo de historias desde Ovidio. Thompson registra ampliamente el motivo (E631. *Reincarnation in plant (tree) growing for the grave*; E631.0.1. *Twining branches grow graves of lovers*). En el romance, la transformación animal es siempre en ave. En ciertas versiones se transforma también en un manantial de aguas curativas, recogido igualmente por Thompson (E635. *Reincarnation as fountain*; E636. *Reincarnation as water*). Lo habitual es que esta metamorfosis se plantee como un hecho maravilloso (lo sobrenatural folklórico de ascendencia precristiana), relacionado con el culto a las aguas y las fuentes y que tiene efectos mágicos. Pero a veces se hace vincular con lo milagroso (lo sobrenatural de origen religioso), como esas ermitas con brotes de agua que curan a los enfermos bajo la advocación de alguna Virgen, tan habituales en la geografía cristiana (Caro Baroja, 156-174). Así ocurre en esta versión:

De ella creció una ermita de él un preciosis(i)mo altar
y en el medio había una fuente que manaba pedernal
donde los ciegos y mudos allí se iban a curar.¹³

Este último ejemplo vuelve a mostrarnos cómo en el imaginario popular conviven distintas formas de representación o actualización de lo extraordinario, formas que varían, de igual manera que lo hacen las versiones textuales en la oralidad.

Acabamos, pues, este estudio del *Conde Niño*. El romance, que sigue vivo en la tradición oral de hoy, por sus ascendientes bajomedievales, obliga a una valoración histórica de lo fantástico, que tiene en cuenta la manera en que este componente fue percibido en el pasado para comprobar cómo se manifiesta en las versiones modernas. De este modo, bajo las apreciaciones de F. Dubost, J. Le Goff, M. Eliade y C. Lévi-Strauss, principalmente, hemos visto que el romance, en sus distintas variantes, se nos presenta como una amalgama de elementos sobrenaturales, que discurren entre lo mágico (el poder del canto, por ejemplo) y lo maravilloso (la transformación vegetal *post mortem*), a veces con tintes de milagro (la aparición en la tumba de una ermita con aguas curativas), lleno, por otra parte, de reminiscencias míticas y rituales, con la actualización de «mitemas», retazos de antiguos mitos muy reconocibles, como es el canto órfico o las sirenas. Este romance permite valorar la persistencia y variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna.

¹³ Versión de Noceda (León), reecitada por Florentina Rodríguez y Felisa Rodríguez. Recogida por Teresa Catarella, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Jane Yokoyama, 18/07/1977 (Petersen 0049:31).

Obras citadas

- Alonso García, Damián. *Literatura oral del ladino entre los sefardíes de Oriente*. Madrid: Federación Sefardí Mundial, 1970.
- Armistead, Samuel G. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: CSMP, 3 vols., 1978.
- y Joseph H. Silverman. «La sanjuanada: ¿huellas de una harġa mozárabe en la tradición actual?». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, 3-4 (1965-1966): 436-445.
- Atero Burgos, Virtudes, y col. *Romancero de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz-Diputación Provincial de Cádiz, 1996.
- y Nieves Vázquez Recio. «Hacia una tipología del romancero milagroso en un corpus del sur». José Manuel Lucía (ed.). *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997: 191-200.
- Bachelard, Gaston. *El agua de los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 1978.
- Beltrán, Vicent. «*O cervo do monte a augua volvia*»: *del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1984.
- *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: Promoción de Publicaciones Universitarias, 1987.
- Bénichou, Paul. «La belle qui ne saurait chanter. Notes sur un motif de poésie populaire». *Revue de Littérature Comparée*, 3 (1954): 257-281.
- Blanco, Juan F. (ed.). *Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*. Salamanca: Diputación Provincial, 1986.
- Bowra, Cecil M. *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1984.
- Cardini, Franco. *Días sagrados*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- Caro Baroja, Julio. *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus, 1983.
- Casas Gaspar, Enrique. *Costumbres españolas de nacimiento, casamiento y muerte*. Madrid, s/f.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- Débax, Michelle. «Lo fantástico en el Romancero Tradicional». *DRACO. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, 3-4 (1991-1992): 145-165.
- «Análisis del motivo del Poder del canto en tres romances: Conde Arnaldos, Conde Olinos y Gerineldo». Diego Catalán et al. (eds.). *De Balada y Lírica. 3er Coloquio Internacional del Romancero*. Madrid: Editorial Complutense, 1994: I, 285-297.
- Díaz-Mas, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Domínguez Ortiz, Antonio. «Prólogo». J. L. Bouza Álvarez. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC. 1990: 13-16.
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe s.). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. Paris: Éditions Champion, 2 vols., 1991.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus. 1981.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1981.
- *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1986.
- Entwistle, William J. «El Conde Olinos». *Revista de Filología Española*, XXXV (1951): 237-248.
- Frazer, James G. *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE, 1993.
- García Gual, Carlos. *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1983.
- Gómez-Tabanera, José Manuel (ed.). *El folklore español*. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.

- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Homero. *Odisea*. Edición y Traducción de J. L. Calvo. Madrid: Cátedra, 1992.
- Le Goff, Jacques. *L'imaginaire médiéval*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Lewis, Charles B. «The Origin of the Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain». *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVII, 2 (1922): 141-181.
- Limón Delgado, Antonio. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla: Diputación Provincial, 1981.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *Antropología social en España*. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- Meletinski, Eleazar M. *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Romances viejos castellanos. Antología de poetas líricos castellanos*, VIII. Madrid: CSIC, 1945.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Morales Blouin, Eglá. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Traducción de V. López Soto. Barcelona: Bruguera, 1979.
- Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. México: FCE, 1983.
- Petersen, Suzanne. *Pan-Hispanic Ballad Project* (University of Washington). Página web. 20 enero 2018. <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Piñero, Pedro M. y Virtudes Atero Burgos. *Romancerillo de Arcos*. Cádiz: Diputación Provincial, 1986.
- *Romancero de la Tradición Moderna*. Sevilla: Fundación Machado, 1987.
- Rodríguez Pérez, Antonio. «Gonzalo de Berceo. *Los signos que aparecerán antes del juicio*. Un desacralizador y secularizar texto catequético del siglo XIII». Página web. 10 de enero 2018. <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/antoninoperez/signosberceo.htm#_Toc308424087>
- Rogers, Edith. «*El Conde Olinos: metempsychosis or miracle*». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 50, 4 (1973): 325-339.
- Ruiz Fernández, María Jesús. *El Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*. Jerez de la Frontera: Caja de Ahorros de Jerez, 1991.
- Sánchez Romeralo, Antonio. «Razón y sinrazón en la creación tradicional». Diego Catalán et al. (eds.). *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Editorial Gredos, 1979: 13-28.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington: Indiana UP, 6 vols., 1955.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1980.
- Várvaro, Alberto. *Apparizioni fantastiche. Tradizione folkloriche e letteratura nel medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Vázquez Recio, Nieves. «*Una yerva enconada*». *Sobre el concepto de motivo en el romance tradicional*. Cádiz: Universidad de Cádiz - Fundación Machado, 2000.
- Warden, John (ed.). *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1982.
- Webber, Ruth H. *Formulistic diction in Spanish Ballad*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951.
- Yllera, Alicia (ed.). *Tristán e Iseo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.