

## La doncella que fue a la guerra: romance y cuento

CARMEN GARCIA SURRALLES

Todavía puede oírse en alguna plaza un coro de niñas que cantan la vieja canción que comienza con estos versos:

Un capitán sevillano  
siete hijas le dio Dios  
y tuvo la mala suerte  
que ninguna fue varón...

Es el romance *La doncella guerrera* en su fase más evolucionada, es decir, aquella que reducida, y fija como versión "vulgata", ha perdido lo que es uno de los caracteres del romancero, su transmisión en variantes. Dice Menéndez Pidal que "la última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en juego de niños"<sup>1</sup>. Aunque para M. Pidal esto sea un éxito, el hecho es que algunas canciones infantiles —*La viudita del conde Laurel*, *En Cádiz hay una niña que Catalina se llama*, *Buscando novia*— son con frecuencia un lejano recuerdo de los romances de que proceden. A veces el romance primitivo está muy alterado, de modo que refleja la poca atención que los niños prestan a los textos como una manifestación más del gusto por el absurdo en esas edades. La degradación, su casi absoluta fijeza y su brevedad es lo que caracteriza al romancero infantil. Pero en su origen estos romances cantaron historias con mayor complicación argumental o más circunstanciadas, y la tradición moderna los conserva —con las naturales alteraciones de la transmisión oral—, en tanto que los niños por una vía oral paralela, independiente, suya sólo, transmiten esas otras versiones abreviadas que han adquirido la nueva función de acompañar sus juegos, del mismo modo que las de los mayores acompañaban su trabajo o su ocio.

<sup>1</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, II, p. 385. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª ed.

## EL ROMANCE

Menéndez Pelayo<sup>2</sup> fue el primero en darse cuenta de que este romance, sólo recogido por la tradición oral moderna, debió conocerse ya en el siglo XVI, pues existe el testimonio del dramaturgo portugués Jorge Ferreira de Vasconcellos que reproduce dos versos en su comedia *Aulegraphia* (acto III, escena 1ª): "Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragone / Cómo las haría triste / viejo, cano y pecador". Así canta el galán que previamente ha dicho "Entonces tocaré *O rapaz do conde Daros*", nombre que aún llevan ciertas variantes portuguesas de este siglo<sup>3</sup>. M. Pidal sitúa a este dramaturgo alrededor de 1550<sup>4</sup>.

También existe otro testimonio que demuestra que era conocido por los sefardíes de Oriente a fines de la misma centuria. El poeta Israel Ben Mosé Najara (¿1555-1625?) en su himnario *Zemiroth Yisrael* reproduce los primeros versos de varias canciones con cuya música se habían de cantar los himnos religiosos y entre ellos figura "Pregonadas son las guerras", que posiblemente corresponde al primer verso de *La doncella guerrera*. M. Pelayo vio esta relación consultando la edición de 1600<sup>5</sup>, pero la primera edición del himnario es aún más antigua, de 1587<sup>6</sup>.

Sobre el origen del romance hay variadas opiniones. Hay quien cree que la historia se difundió en tiempos de la primera Cruzada cuando sus guerreros la trajeron hasta las playas de Portugal. Así lo creía Teófilo Braga<sup>7</sup>. O.A. Librowicz recoge la teoría de Benavides Moro sobre un supuesto origen leonés basado en un suceso histórico de tiempos de los Reyes Católicos que coincide con la primera parte del romance. Aunque Librowicz reconoce la posibilidad de tal hipótesis, la descarta a la vista de los elementos folclóricos del relato y la identidad con otras tradiciones lingüísticas europeas. Y, en efecto, se han establecido relaciones muy estrechas con la tradición plamontesa (*La guerrera*) y la francesa (*La fille-soldat*). Pero también se relaciona con otras tradiciones más alejadas como la germana, griega, albanesa, búlgara y húngara<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M., *Antología de Liricos Castellanos*, vol. IX, p. 243, de las Obras Completas. Santander, C.S.I.C. Ed. Aldus, 1944-1945.

<sup>3</sup> CASTRO, A., "La mujer que fue a la guerra" en *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, pp. 259-280. Madrid, V. Suárez, 1924.

<sup>4</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R., *op. cit.*, II, p. 408.

<sup>5</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M., *op. cit.*, p. 438.

<sup>6</sup> LIBROWICZ, O.A., *Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora (Una colección malagueña)*, p. 100, n. 3. Madrid, CSMP, 1980.

<sup>7</sup> CASTRO, A., *op. cit.*, p. 278.

<sup>8</sup> Sobre congéneres véase *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, II, p. 270, Madrid, C.S.M.P. 1978; y RECHNITZ F.M., "Hispano-Romanian Ballad Correspondences" en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional del Romancero*, ed. a cargo de Armistead, S.G., Sánchez Romeralo, A. y Catalán, D. Madrid, C.S.M.P. Gredos, 1979.

Parece ser que el punto de origen es la tradición franco-italiana desde donde se difundiría a otros lugares, entre ellos España<sup>9</sup>. De Castilla pasaría a la tradición catalana y portuguesa<sup>10</sup>.

Asunto distinto es el origen del tema "la mujer que va a la guerra", que da lugar a otras baladas y a cuentos no relacionados genéticamente con el romance ni con la balada, y que se sigue cultivando en el pliego tardío e incluso en la literatura culta, como se verá con algún detenimiento más adelante. Quizá por su relación con el cuento, este romance aparece también prosificado como ocurre con *Gerineldo*, *Delgadina*, *La Blancaniña* y otros. M. Pelayo, aunque refiriéndose al dominio catalán, llamó la atención sobre la doble forma de presentarse este relato<sup>11</sup>.

La primera versión castellana conocida del romance es la asturiana reproducida por M. Pelayo en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Luego ha llegado a ser uno de los romances más representados en todas las colecciones.

En la tradición moderna se dan dos tipos de textos: uno corto, que acaba con el enamoramiento del príncipe, y otro, largo, en que se somete a la doncella a una serie de pruebas para que manifieste su verdadera identidad antes del final feliz. La diferencia de ambos tipos viene reflejada en la rima: -ó para el primero, y -ó en la primera parte, y poliasonante en las pruebas para el segundo. Este cambio de rima puede explicarse como un desarrollo posterior sufrido por el texto primitivo a base de unas pruebas cuyo número o clase puede variar. De todas maneras, si esto fuera así, debieron añadirse éstas "en época suficientemente temprana como para llegar a normalizarse en toda la tradición peninsular"<sup>12</sup>. Por el contrario, P. Bénichou cree que el episodio puede pertenecer a la versión primitiva, pues no faltan versiones con rima asonante regular en la tradición oriental, y además las pruebas aparecen en varias formas de la balada europea<sup>13</sup>.

El relato se estructura alrededor de tres diálogos: 1º) entre padre e hija, 2º) entre madre e hijo, y 3º) entre los dos jóvenes (este más breve que los otros dos).

Así lo ve Slater según las versiones brasileñas en las que basa su estudio<sup>14</sup>. En las versiones consultadas para este artículo, la tercera

<sup>9</sup> BENMAYOR, R., *Romances judeo-españoles de Oriente*. Nueva colección, p. 152. Madrid, C.S.M.P. Gredos, 1979.

<sup>10</sup> M. PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos*, p. 203. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 17ª ed.

<sup>11</sup> *Ant. Lir. Cast.* IX, p. 244.

<sup>12</sup> BENMAYOR, R., *op. cit.*, p. 152.

<sup>13</sup> BENICHO, P., *Romancero judeo-español de Marruecos*, p. 177. Madrid, Castalia, 1968.

<sup>14</sup> SLATER, C., "The Romance of the Warrior Maiden: A Tale of Honor and Shame" en *El Romancero hoy: Historia...*, pp. 167-182.

parte, muy breve casi siempre, puede estar formada por el diálogo de los jóvenes o nuevamente entre padre e hija, con intervención también a veces de la madre, y en su caso un diálogo mudo entre doncella que maldice y príncipe que recibe la revelación. Esta variedad es lógica por tratarse del final del romance, que como sucede casi siempre, es la parte más sujeta a variación.

Slater considera que en el plano sociológico los diálogos expresan la imposibilidad de vivir fuera de los "roles" del sexo tradicional mediterráneo que iguala masculinidad con honor (buen nombre y reputación de una familia) y feminidad con honra (castidad, respeto al varón). Y desde una perspectiva más universal describe la relación de dependencia entre un hijo soltero y su progenitor del sexo contrario, "hijos e hijas en este *romance* sólo asumen su verdadera identidad de adulto después de transferir el deseo reprimido por el padre o la madre al marido o la esposa".

Las secuencias, que establecemos a continuación, se distribuirán así:

1ª parte: 1 a 6; 2ª parte: 6 a 9, y 3ª parte: 10 y 11.

1. Se produce una guerra, y un anciano maldice a su mujer porque no le dio ningún hijo varón que pueda ir en su lugar.
2. La hija mejor se ofrece para ir a la guerra.
3. Ante las objeciones del padre por la dificultad de ocultar sus características femeninas, ella propone un disfraz.
4. Estancia y éxito en la guerra.
5. La caída del sombrero, dejando libre su cabello, la descubre.
6. El hijo del rey se enamora de ella.

Hasta aquí la versión corta. La versión larga añade:

7. El príncipe consulta con su madre sus dudas sobre el sexo del "caballero", del que se siente enamorado.
8. La somete a varias pruebas de las que la doncella sabe salir victoriosa.
9. Ante la última prueba, ir a bañarse, huye con un pretexto.
10. Llega a su casa y dialoga con su padre.
11. El príncipe la sigue hasta su casa y la pide en matrimonio.

En la versión corta, la boda o final feliz se sitúa en la secuencia 6.

En las versiones largas se reducen las secuencias 5 y 6.

La versión "vulgata" convertida en canción infantil posee todas las secuencias de la versión corta más o menos reducidas. Las versiones gaditanas inéditas que se añaden al final de este artículo siguen la versión "vulgata", aunque algunas añadan las pruebas.

En la primera secuencia se conserva la maldición en las versiones judías, asturianas, la mayor parte de las de Castilla y León y también en algunas extremeñas:

—¡Así revientes, María,  
que has tenido siete hijas,

por medio del corazón,  
y no has tenido un varón!  
(AIER 16.1. Palencia)

En la versión "vulgata" o en aquellas que sufren su influencia, el viejo conde pasa a ser un "capitán sevillano", desaparece el pregón de la guerra y la maldición, y entonces la motivación de la doncella para ir a la guerra ya no es social sino íntima y personal, "su inclinación". A veces el motivo se debilita, de modo que "la inclinación" puede llevarla a "servir al rey" o tan sólo a "visitar al rey" (FM 625). Una versión rara es la de Arcos de la Frontera donde, de la primera parte queda únicamente la maldición, pero dicha por una "gitana" a la "reina mora", por esa tendencia del romancero andaluz hacia la inclusión de estos personajes familiares:

Estando la reina mora	con sus hijos alrededor
pasó una mala gitana	y le echó una maldición.
—No me maldiga mi madre,	no me la maldiga, no,
que si el rey quiere soldados	a la guerra me voy yo.
	(R. de Arcos, 1.8.)

En la 2ª secuencia casi todas las versiones hacen protagonista a la más pequeña de las siete hijas (muy pocas versiones sustituyen este número por cuatro o tres). En algunos textos montañeses es la hija mediana la que salvará del deshonor al padre, y lo mismo en algunos del AIER y extremeños.

La 3ª secuencia narra la preparación del "disfraz" u "ocultación de la personalidad", que para R. Benmayor se desarrolla de manera particular en la Península. "Pechos" y "cabellos" son los términos que con mayor frecuencia se citan en el "disfraz". Los "ojos" aparecen con menor frecuencia, aunque son el desencadenante, imposible de ocultar, del amor y las dudas del joven príncipe. En las versiones tipo "vulgata" se reduce el "disfraz" a cortar los cabellos como signo más llamativo de feminidad, aunque después sea la caída de la espada lo que provoca el descubrimiento. Como rasgo complementario del disfraz en las versiones del Noroeste, la doncella pregunta cómo ha de llamarse. El nombre más repetido es Oliveros, y aun en las versiones donde no existe la pregunta, se nombra después al "caballero" con este nombre o con el de don Marcos, como en el texto de Conil.

Algunas versiones del Occidente peninsular traen una curiosa variante como si el padre previera qué iba a suceder, y que funciona como indicio anticipador de un episodio de la fábula:

y con el hijo del rey	
poquita conversación.	
	(RPM 266-267-268-269)

que con el hijo del rey	no tomes conversación
	(AIER 16.1, Palencia)

La secuencia 4ª cuenta la estancia en la guerra durante siete años casi siempre. En los textos judíos se añade su comportamiento valeroso que asombra a todos.

Cabalgada va la niña,  
a la entrada de la guerra  
a las primeras batallas  
a las segundas batallas

cabalgada va en mohó;  
toda la gente pasmó;  
a los cincuenta mató;  
el sombrero se le cayó.

(Bénichou, p. 175)

Los versos de esta secuencia se funden con los de la siguiente: se le cae el sombrero y queda al descubierto su cabellera. Así en las versiones judías. En las peninsulares es la espada, por eso la siguiente versión extremeña es una excepción:

Una tard'en el paseo,  
las horquiyas se cayeron

el gorro se le cayó,  
y el pelo se le tendió.

(Gil I, p. 48)

En versiones aisladas la delatan sus ojos o el modo de rezar:

Dos años estuvo en guerra  
si no fue el hijo del rey

y nadie la conoció,  
que en sus ojos se prendó.

(Librowicz 30)

Siete años anduvo en ella;  
sino es un traidor en misa,

no la conocieron, no;  
que en rezar la conoció

(Versión de Zamora publicada por A. Castro)

Las versiones sefardíes suelen acabar en este punto, añadiendo algunos versos como final feliz:

Todos dicen a una boca:  
Y el hijo del rey decía:  
Otro día en la mañana,

—Hembra es, que no varón.  
—Essa es la que quiero yo.  
las grandes bodas se armó.

(Bénichou, p. 175)

La versión "vulgata" resume de manera breve las secuencias 4ª, 5ª y 6ª para acabar aquí también:

Siete años en la guerra  
sólo el hijo del rey

y nadie la conoció  
que con ella se casó.

(Versión 1)

Siete años transcurrieron	y nadie la conoció.
Un día al subí(r) al caballo	la espada se le cayó.
Por decir "malhaya sea",	dijo "maldita sea yo".
El rey, que la estaba oyendo,	de ella ya se enamoró.
	(Versión 2)

Los textos canarios, a pesar de seguir la versión "vulgata" suelen ser algo más libres, por esto en el final hay variantes como:

La tomó por un bracito	y a la corte la llevó
y vistiéndola de reina	que con ella se casó.
Al añito de casado	un hijito le dio Dios
que le pusieron por nombre	Alfonsito de Borbón.
	(RG Can. 5.2.)

El rey que la estaba oyendo	a palacio la llevó
le compró una corona	y con ella se casó.
	(FM 178)

Todos nuestros textos, vayan acompañados o no de las "pruebas", siguen la versión "vulgata", como ya hemos dicho, con ligeras variantes léxicas como: la expresión "mata de pelo" en lugar de "pelo tan largo", "flecha" por "espada" y gran variedad en la exclamación al caérsele el arma.

En la secuencia 7ª el príncipe inicia el diálogo con su madre y le expone su sospecha de que el "caballero" "es hembra que no es varón". La madre le pregunta en qué lo ha conocido, y las señales deladoras son frecuentemente el modo de ponerse el sombrero o los zapatos:

—¿En qué lo conoces, hijo,	y en qué lo conoces, sol?
—En poner de su zapato	y en poner de su jubón,
y en poner de su sombrero	que le pone con dolor.
	(RPM 269)

Este diálogo previo a las pruebas sólo aparece en las versiones más desarrolladas y en el Occidente peninsular.

A continuación la madre le va proponiendo una serie de pruebas para hacer confesar a la joven su verdadero sexo, o bien para que el príncipe se cerciore de que sus sospechas son fundadas.

Estas pruebas se desarrollan en las versiones peninsulares y en las marroquíes derivadas de estas, con asonancia variada y en forma concéntrica, con repeticiones textuales totales o parciales como puede verse en la versión de Conil.

En algunas versiones orientales también hay pruebas, pero su asonancia es regular:

—Este que venció la guerra,  
Ya mi muero, la mi madre,  
—Házile tú un convite  
Métele pan y cuchillo,  
El intrando por la puerta,

Ya mi muero, la mi madre,  
Este que venció la guerra,  
—Házele tú un conviti  
Botón quita, botón mete,  
Todo el que a mí me queri,

hembra es y non varó.  
ya mi muero d'est'amor.  
al saray de tu señor.  
ahí sí ve se es varón.  
el pan ya lo arrevanó.

ya mi muero d'est'amor.  
hembra es y non varón.  
al baño de tu señor.  
una letra l'escrivió:  
que havle con me señor

(Benmayor. Oriente 19d)

Estas versiones orientales con dos o tres pruebas y con la asonancia común, le dan la razón a Bénichou, pero quizá es por influencia del cuento por lo que se enriquece el número y la diversidad de las pruebas dando lugar a la variación de asonancias.

Las pruebas suelen ser tres o cuatro y la definitiva es, por lo general, la prueba del baño, aunque hay excepciones.

Las más repetidas son:

- ir a las tiendas donde elige puñales en lugar de cintas o corales;
- ir a la huerta donde regalará o jugará con las manzanas en lugar de comerlas;
- ir a correr o saltar donde demostrará su resistencia en lugar de cansarse;
- ir a comer eligiendo sillas altas en lugar de sillas bajas.

Y la prueba definitiva en la que ya no puede reaccionar como un hombre:

- ir al río o al mar a bañarse, a lo que se resistirá llorando, y con el pretexto de que ha recibido noticias de la muerte de su padre, huirá. Si esta prueba no se utiliza como definitiva, alegrará poca salud y se mojará sólo los pies para salir del trance;
- ir a acostarse y no se querrá desnudar.

La versión de Jaén, que toma esta prueba como definitiva, acaba de modo excepcional y bellissimo:

Ya la he convidado, madre,  
a dormir conmigo un día,  
la luz no me la apagaba  
y en mis brazos se dormía.

(CP Jaén, pág. 349)

Como observa Slater los papeles masculino y femenino se corresponden con "conducta agresiva" / "conducta pasiva":



—Prueba del asiento → sillas altas = “status social alto”, asiento usado por los hombres / sillas bajas = “status social bajo” asiento más cómodo para las mujeres.

—Prueba de las tiendas → puñal = “guerrear” / cintas = “adornar”.

—Prueba del jardín → arrancar pétalos, regalar flores = “obsequiar” / oler, ponerse las flores = “adornarse”.

El análisis de estas tres pruebas por Slater puede aplicarse a las demás: “ir al río por el centro sin miedo” / “ir temerosamente por la orilla”, “correr o saltar” / “cansarse”, “regalar peras a las damas” / “comerlas”, “bañarse” / “no desnudarse en el baño”, “acostarse” / “no desnudarse para dormir o apagar la luz”.

Sometida a una última prueba, que no es capaz de superar, la doncella huye exclamando:

Quédese con Dios, buen rey,  
que le ha servido siete años

con Dios se querrá quedar,  
una doncellita real.  
(RPM 269)

—Adiós, adiós, el buen rey,  
que siete años le serví,  
y otros siete le sirviera

y su palacio real;  
doncella de Portugal,  
si non fuese el desnudar  
(Ant. Lír. Cast. IX, p. 242, Asturias)

Algunas versiones terminan aquí, otras añaden dos secuencias más: la llegada de la doncella a su hogar y la llegada del príncipe que la ha seguido. Al entrar en la casa pide la rueca; saluda al puente que la vio salir doncella, como ahora vuelve; dialoga con su padre de nuevo y/o con su madre sobre la honra que supo guardar.

Las versiones meridionales y extremeñas abrevian el final y terminan con las palabras consoladoras del príncipe ante el llanto de la doncella, llenas de tópicos amorosos:

¡No lloreh, mi alma querida,  
qu'este, que tú tanto siente,

no lloreh, mi corazón!  
desea mi corazón!  
(Gil I, p. 31)

Abrázame, vida mía,  
que quien te quiere y te adora  
Se echan los brazos al cuello,

abrazame, corazón,  
en este mundo soy yo.  
y se casaron los dos.  
(R Arcos 1.8)

Entre las versiones que conocemos, hay dos que alargan la última secuencia con una prueba propuesta al príncipe como condición del padre para acceder a la boda. La prueba consiste en que ha de reconocer a la doncella entre las siete hermanas:

"Llegó el hijo del rey y le dijeron que se la darían si la apartaba entre sus siete hermanas, y no pudo apartarla, pero la reconoce al fin

en tomar agua bendita,  
en tomar agua bendita,

en el modo de hincar,  
y el modo de persignar".

(RPM 269)

"(La siguió el hijo del rey: —Siete hijas tengo y las siete van a misa. Si la conoces entre todas, la tiras un cascabel y te casarás con ella)".

(AIER 16.8, Santander)

También Américo Castro recuerda el final en prosa con que una recitadora redondeaba la historia. El padre proponía al príncipe el reconocimiento de la doncella entre sus siete hijas en una habitación oscura y él la reconocía en las manos "en cuya delicada piel las riendas del caballo, durante el largo y desenfrenado galopar, habían trazado huellas bien tangibles"<sup>15</sup>.

¿Es casual que esta última secuencia del romance sólo se recuerde en prosa? Más bien es, con toda seguridad, una nueva influencia del cuento, ya tardía, que no se incorpora al discurso pero sí a la intriga, ayudada, quizá, por versiones recitadas y contaminada por cuentos que tienen la prueba del príncipe, que ha de reconocer entre otras a la joven que ama, por una señal producida con anterioridad.

De nuestras dos versiones que incluyen las pruebas, la n° 4 tiene las pruebas "carrera", "sillas" y "baño". Y acaba brevemente como corresponde a las versiones meridionales:

O te entregas por esposa,

o muerta pa toa tu vida.

La versión n° 6, fragmentaria, sólo contiene la prueba de "cansancio" con la variante de que no se base en la "carrera" sino en el "balle". Para Librowicz, cuya versión de origen tetuaní cambia asonancia y música en la parte correspondiente a las pruebas, esta "representa, dentro de la tradición marroquí, un caso bastante peculiar, ya que el romance se da generalmente en una y otra versión, pero no en una versión sintética"<sup>16</sup>. Esto mismo ocurre con nuestra versión 6, cantada en sus primeros cuatro versos con la música de la versión "vulgata" y el resto con distinta melodía.

<sup>15</sup> CASTRO, A., *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>16</sup> LIBROWICZ, A.O., *op. cit.*, p. 101.

## EL ROMANCE Y EL CUENTO

Ya María Rosa Lida<sup>17</sup>, había visto algunos contactos que en motivos y temas se daban entre el romancero y el cuento. En este romance se combinan diversos motivos folclóricos: "la mujer que va a la guerra" unido a "disfraz", "la preferencia por la hija pequeña", "el número siete" y "las pruebas".

Por lo que hace al motivo primero, unido frecuentemente con el segundo, ya nos hemos referido a su existencia en romances y baladas genéticamente afines. Pero también se ha encontrado semejanza con otros relatos, algunos tan alejados como una leyenda china del siglo VI en la que una doncella va a la guerra, vence en ella y regresa a su casa donde descubre a su ejército su verdadera identidad cambiándose de ropa y colocando adornos en su cabello<sup>18</sup>. Y si este ejemplo no bastara para convencernos de su universalidad, recordemos que Frobenius recogió un relato africano donde, ante la pasividad de su joven marido, la esposa se viste una noche con sus ropas de guerrero haciendo creer a todos los hombres de la tribu que el joven ha salido, por fin, al encuentro del enemigo<sup>19</sup>.

La mujer vestida de hombre (K 1837 del índice de S. Thompson) es, pues, un motivo muy repetido en el relato folclórico. Así también, en los cuentos *La ahijada de San Pedro* de A. Espinosa, *Los doce cazadores* de Grimm y *Vasilisa Popovna* de Afanásiev. Y como "mujer que va a la guerra" *La muchacha transformada en varón* de Espinosa, que corresponde a los tipos 514 *El cambio de sexo* y 884 *La novia abandonada*<sup>20</sup>.

Otros tipos de "disfraz" aparecen en los cuentos donde un personaje, hombre o mujer, protagonista o antagonista, recurre a él para lograr fines diversos: *La mata de albahaca*, *El rey cuervo*<sup>21</sup>. Como en el cuento, el romance emplea el motivo en *La boda estorbada*, *Silvana*, *La bastarda y el segador*, por poner sólo algunos ejemplos. El disfraz puede encubrir la personalidad, como en estos romances, o el sexo, como en *Disfrazado de mujer* y *La doncella guerrera*. Este es el caso que Cirlot<sup>22</sup> llama "disfraz", o mejor "travestismo", que "tiende a la

<sup>17</sup> LIDA, M<sup>a</sup> R., *El cuento popular y otros ensayos*, pp. 44-46. Buenos Aires, Losada, 1976.

<sup>18</sup> MARGOULIES, G., "Deux poèmes sur la jeune fille partie à la guerre pour remplacer son père" en *Revue de Littérature Comparée* 8 (1928), pp. 305-309.

<sup>19</sup> FROBENIUS, L., *El Decamerón negro*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

<sup>20</sup> AARNE-THOMPSON, *The Types of Folktale*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928.

<sup>21</sup> ESPINOSA, A.M., *Cuentos populares españoles*. Madrid, CSIC, 1946.

<sup>22</sup> CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1982, 5<sup>a</sup> ed.

reactivación de la supuesta androginia primordial, aludida en el *Diálogo de Platón*. De ahí que algunos autores<sup>23</sup> señalen que "el atractivo de la historia reside en la ambigüedad de la doncella; en las morbosas preguntas que un caballero se formula ante la mirada —enamorada— de un misterioso caballero". El príncipe —o el rey— se ha enamorado de un caballero, y ante este hecho salva su sistema de valores intuyendo por la mirada, antes de que se demuestre por una serie de pruebas, que se trata de una mujer. Y esto que se dice del romance puede aplicarse también al cuento.

Los pliegos modernos tratan igualmente el tema, no tanto "la mujer que va a la guerra" como "la mujer disfrazada de hombre". Así ocurre con *Vengadora en traje de varón* (FM 325), *Vengadora de su honra que se hace bandolero* (FM 61), romances de ciego popularizados; y también con los pliegos *D<sup>a</sup> Josefa Ramírez*, *D<sup>a</sup> Victoria Acevedo*<sup>24</sup> y *Casamiento entre dos damas*<sup>25</sup>; este último, pliego vulgar y tardío donde una dama se viste de hombre para ir en busca de su amado. Entra a trabajar en casa de un señor cuya hija se enamora de "él" y no tiene más remedio que casarse con ella. Y, aunque la noche de bodas le confiesa a su enamorada la verdad, acuerdan seguir ante los demás con el engaño. El pliego recoge también el motivo de las pruebas: colocar guirnalda de flores en el pecho o en el pelo, o salir al campo a cazar; poner asientos altos o bajos; y, finalmente, la invitación al baño, prueba que, como en el romance tradicional, la obliga a huir. Claro es que después la supera felizmente gracias a que vuelve convertida en hombre por la intervención de un unicornio que hace en su vientre una marca en forma de cruz.

La literatura culta ha gustado asimismo del motivo: recordemos comedias de Lope, Tirso y otros autores del Siglo de Oro, y una serie de romances cultos inspirados en *Orlando furioso* con Bradamanta como mujer guerrera<sup>26</sup>.

El "número siete" es motivo común a civilizaciones muy distantes, china, hebrea, árabe... Es un número mágico formado por la suma del

<sup>23</sup> DIAZ VIANA, L., *Romancero Tradicional Soriano* I, pp. 152-153. Soria, Diputación Provincial, 1983.

<sup>24</sup> CARO BAROJA, J., *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pp. 96-97. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.

AGUILAR PIÑAL, F., *Romancero popular del siglo XVIII*, n<sup>o</sup> 308-315 y 415. Madrid, CSIC, 1972.

<sup>25</sup> AGUILAR PIÑAL, *op. cit.*, nos. 538-541. Seguimos el pliego de la Imprenta de D. José M<sup>a</sup> Marés, Madrid 1849, reproducido en *Romances de señoras. Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres*, edición a cargo de Isabel Segura. Barcelona, Alta Fulla, 1981.

<sup>26</sup> CHEVALIER, M., *Los temas arlostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro* nos. 41, 48, 49, 50, 51 y 59. Madrid, Castalia, 1968.

"cuatro" (lo material, los cuatro elementos) y el "tres" (lo espiritual, la Trinidad Divina). Es el "siete", pues, la suma de lo material y lo espiritual, símbolo de la naturaleza humana compuesta de materia y de espíritu. También simboliza la Eternidad por ser el día en que el Señor descansó después de la Creación<sup>27</sup>. Pero es también símbolo del orden completo, período, ciclo: siete notas musicales, siete planetas, siete colores del arco iris...<sup>28</sup>. Este parece ser el simbolismo que tiene en el romance y en el cuento: siete hijas sin ningún varón, ciclo cerrado. Por otra parte, es creencia popular que el último hijo de siete tiene poderes especiales, de salvador<sup>29</sup>. Aquí la hija pequeña es la que salva del deshonor a su padre.

La atención enfocada hacia "la hija más pequeña" es un tópico folclórico de tantos y tantos cuentos (L 51 de S. Thompson) y que se utiliza también en el romancero, caso de *Las tres cautivas*, *Delgadina*, *Rosalinda*, *El sueño de la hija*, *Búcar sobre Valencia*, etc. Lefevre, a propósito de la Cenicienta, reproduce una afirmación de Gubernatis que conviene a la Doncella guerrera: "Una de las cualidades particulares de la hermana menor es que sólo pone de manifiesto su belleza ante los ojos de su marido"<sup>30</sup>.

Finalmente, "las pruebas" son un motivo folclórico de una gran variedad en su forma y en su finalidad. Frenzel<sup>31</sup> sólo estudia la "prueba de la amistad" y la "prueba del pretendiente", pero ya en ellas distinguimos dos tipos fundamentales: pruebas de valor o esfuerzo y pruebas de ingenio o inteligencia, en las que se podrían incluir las del romance y el cuento. En el cuento tradicional, las pruebas suelen ser absurdas o irrealizables, como hacer reír a una princesa, adivinar de qué está hecha la piel de una pandereta, recuperar un anillo del fondo del mar, cortar leña con un hacha de papel, etc. En el romance las pruebas a que se somete a la doncella pertenecen al comportamiento que hombres y mujeres desarrollan en un contexto social determinado. Y estas pruebas, cuya realización debe ser inconsciente porque pertenecen a pautas de conducta asimiladas, se utilizan también en el cuento, como en los citados de Espinosa, Grimm y Afanásiev, y en el pliego moderno *Casamiento entre dos damas*.

<sup>27</sup> PÉREZ RIOJA, J.A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid, Tecnos, 1984, 2ª ed.

<sup>28</sup> CIRLOT, J. E. *op. cit.*

<sup>29</sup> LORENZO VÉLEZ, A., "Simbología del número en el folclore y en la canción tradicional", *Revista de Folklore* 3 (1981), pp. 27-33.

<sup>30</sup> LEFEVRE, A., *Mitología de los cuentos de Perrault*. Barcelona, Ed. Obelisco, 1986.

<sup>31</sup> FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.

Las pruebas son muy parecidas en las diversas formas del romance, como hemos visto más arriba al detenernos en las secuencias 8 y 9. También nos hemos referido a ellas al hacer la sinopsis del pliego *Casamiento entre dos damas*. Respecto a los cuentos las pruebas son estas:

- \* *Los doce cazadores* de Grimm.
  - pisar guisantes suavemente o pisarlos con firmeza
  - elegir una rueca o no tomarla en cuenta
- \* *Vasilisa Popovna* de Afanásiev
  - elegir un bastidor de bordar o elegir una escopeta
  - guardar en el puño las perlas que previamente se habían mezclado en un plato de legumbres o arrojarlas debajo de la mesa
  - ir al baño ruso de vapor o no querer ir
- \* *La muchacha transformada en varón* de Espinosa.
  - cortar el pan apoyado en el pecho o cortarlo directamente
  - ir a la feria y fijarse en adornos o fijarse en armas
  - ir al baño o no querer bañarse

El desenlace en *Vasilisa Popovna* recuerda el comentario que la doncella hace en algunas versiones del romance, al huir hacia la casa de su padre:

—Quédese con Dios, buen rey,	con Dios se querrá quedar,
que le ha servido siete años	una doncellita real.

Vasilisa deja escrito en una esquelita: "Eres un papamoscas zar Barjat. Un papamoscas que no ve lo que tiene delante de sus narices. Porque has de saber que yo no soy Vasili, sino Vasilisa". Parecido casual, que sólo tiene el valor de ser un caso más de aproximación entre cuento y romancero porque se nutren con frecuencia de los mismos motivos.

Con independencia de que todos los motivos que hemos considerado en el romance se den en tal o cual cuento, y sobre todo el de las pruebas, que está muy desarrollado, el tema del romance se da también como cuento. O dicho con mayor rigor, el tema de *La doncella que fue a la guerra* es común al romancero y al cuento sin que se relacionen genéticamente uno y otro, y sin que tenga que ver el fenómeno de prosificación del romance en la génesis del cuento. Otra cosa es que este hecho pueda explicar, como se indicaba más arriba, el aumento o la variación en el número de las pruebas.

Así como el romance es muy conocido y lo mismo podemos decir de la balada en diversas tradiciones europeas, del cuento sólo se han encontrado versiones en Noruega, Dinamarca, Finlandia, en la Península Ibérica y Sicilia, y siempre en escaso número. Los pocos

textos recogidos en Hispanoamérica deben proceder de la Península. Por eso en este estudio sólo nos referimos a la versión que Espinosa recogió en Cuenca, n° 155. *La muchacha transformada en varón* de su colección.

Esta versión del cuento sigue el comienzo del romance con la variante de que el viejo caballero, avergonzado por el rey a causa de tener siete hijas, le miente diciéndole que también tiene un varón. Después no es el rey quien se enamora del "caballero", sino que sin sospechar su verdadera identidad, decide convertir al joven Martín en esposo de su hija. Se celebra la boda, y por la noche las jóvenes acuerdan guardar el secreto y vivir "como dos palomas". Las pruebas tienen su origen en la desconfianza de la reina cuando ve que transcurre el tiempo sin que su hija tenga descendencia. Las dudas llevan a los monarcas a consultar a un consejero muy sagaz que sospecha, por sus ojos, como en el romance, que el caballero es en realidad una mujer en hábito de varón. La prueba del baño lleva a la joven a huir hacia unos matorrales donde encuentra un toro al que tiene que alancear. Terminada la faena, ha cambiado su sexo por el del animal, que queda transformado en vaca.

Si ahora recordamos el pliego vulgar, advertimos que sigue con bastante similitud el esquema del cuento con tres variantes notables: la mujer disfrazada de hombre no va a la guerra para salvar el honor de su anciano padre, sino en busca de su amado; la sospecha no está individualizada en la reina y el consejero, sino expresada en el rumor que se extiende por toda la corte; y el prodigio final lo realiza un unicornio en vez de un toro.

Dice Caro Baroja<sup>32</sup> al referirse a romances vulgares que narran cuentos fantásticos: "Aún cabe rastrear otras influencias dieciochescas según creo, del "colportage" o de algo parecido, en ciertos romances que versifican cuentos mucho más conocidos también en otras partes de Europa que en España". Esto podría explicar el origen del pliego y, dado que entre los autores de la literatura de "colportage" había gente de mediana cultura como maestros de escuela, impresores y correctores de imprenta, también se explicaría la presencia del motivo de la mujer vestida de hombre, "Femme qui porte culotte", tema de la literatura culta que se adapta para el pueblo en este tipo de literatura popular<sup>33</sup>. Por el mismo camino podía haber llegado el unicornio, que, aunque de origen oriental, se conocía en la antigüedad por griegos y latinos<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> CARO BAROJA, *op. cit.* p. 175.

<sup>33</sup> SORIANO, M., *Guide de littérature pour la jeunesse*, pp. 137 y 330. París, Flammarion, 1975.

<sup>34</sup> BORGES, J.L., *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Bruguera, 1981.

Pero explicar el origen del motivo "la mujer vestida de hombre" tal como aparece en el pliego resulta harto difícil, pues tanto puede proceder de la literatura de "colportage" como del bagaje cultural de un escritor pseudoculto —que tal era la mayoría de los autores de pliegos—, o de un cuento popular español —si lo hubo—, pues así es el arranque del tipo 884 de S. Thompson *La novia abandonada*.

En cambio, la sustitución del toro por el unicornio (ogresa en T 884) es claramente producto de una reelaboración culta —del autor del pliego o de su fuente—.

Y en cuanto al tema, el problema es parecido: ¿el autor del pliego lo tomó de la literatura de "colportage" o aderezó un relato popular imitando otros casos parecidos?

Ayudaría a dar solución a estas reflexiones el estudio detenido de la literatura de "colportage", pues al parecer los temas fantásticos se desarrollaron muy poco en el romance tardío<sup>35</sup>.

Y volvemos al principio. Aquella sencilla e ingenua canción infantil del capitán sevillano deriva de un tema de larga y amplia tradición, "la mujer transformada en varón", al que se une "la novia abandonada", que se presenta en dos realizaciones distintas no tan sencillas e ingenuas: el romance y el cuento. A ellas se añade tardíamente una tercera, en cierto modo intermedia, que tiene de romance la forma, pero que temáticamente está más próxima a la narración y que, de otra parte, se aleja de la espontaneidad de las otras dos por el artificio de su lenguaje y la presencia de algunos motivos cultos.

### Versión 1 - Cádiz

	Un capitán sevillano	siete hijos le dio Dios
	y tuvo la mala suerte	que ninguno fue varón.
	Un día la más pequeña	le tocó la inclinación:
	—Padre, me voy a la guerra	vestidita de varón.
5	—Hija, no vayas, no vayas,	que te van a conocer
	con esa mata de pelo,	y carita de mujer.
	—Si tengo mata de pelo,	padre, córtemelo usted,
	que con el pelo cortado	un varón pareceré.—
	Siete años en la guerra	y nadie la conoció
10	sólo el hijo del rey	que con ella se casó.

### Versión 2 - San Fernando

Un capitán sevillano	siete hijas le dio Dios
y tuvo la mala suerte	que ninguna fue varón.

<sup>35</sup> CARO BAROJA, *op. cit.* p. 176.



- Un día la más pequeña  
de ir a servir al rey  
5 —No vayas, hija, no vayas,  
que tiene(s) el pelo muy largo  
—Si tengo el pelo muy largo,  
que con el pelo cortado  
Siete años transcurrieron  
10 Un día al subi(r) al caballo  
Por decir “malhaya sea”,  
El rey, que la estaba oyendo,

le tiró la inclinación  
vestidita de varón.  
que te van a conocer,  
y carita de mujer.  
padre, córtamelo usted,  
un varón pareceré.—  
y nadie la conoció.  
la espada se le cayó.  
dijo “maldita sea yo”.  
de ella ya se enamoró.

### Versión 3 - Chiclana

- Un capitán sevillano  
y tuvo la mala suerte  
Un día la más pequeña  
por ir a servir al rey  
5 —No vayas, hija, no vayas,  
que tiene(s) el cabello largo  
—Si tengo el cabello largo,  
y después de cortado  
Al subirse al caballo  
10 en vez de decir “pecador”

siete hijos le dio Dios  
que ninguno fue varón.  
le tocó la inclinación  
vestidita de varón.  
que te van a conocer,  
y carita de mujer.  
mamá, córtamelo usted  
un varón pareceré.—  
la espada se le cayó  
dijo “pecadora yo”.

### Versión 4 - Conil de la Frontera

- Un capitán sevillano  
y tuvo la mala suerte  
Un día la más pequeña  
para ir a servirle al rey  
5 —No vayas, hija, no vayas,  
con ese pelo tan largo  
—Madre, si lo tengo largo,  
que con el pelo cortado  
.....  
Al subirse del caballo  
10 por decir “bendita sea”  
El rey que la escuchaba  
—Por Dios, reina, por Dios madre,  
que el caballero don Marcos  
—Pues convidalo, hijo mío,  
15 que si ella fuera hembra,  
Pues todos los caballeros  
y el caballero don Marcos  
—Por Dios, reina, por Dios, madre  
que el caballero don Marcos

siete hijas le dio Dios  
que ninguno fue varón.  
le tocó la inclinación  
vestidita de varón.  
que te van a conocer  
y carita de mujer.  
madre, córtamelo usted,  
un varón pareceré.  
.....  
la espada se le cayó,  
dijo “pecadora yo”.  
de ella se enamoró.  
que yo me muero de amor  
es hembra que no es varón.  
a correr contigo un día,  
de correr se cansaría—.  
fueron a corre(r) aquel día  
volaba más que corría.  
que yo me muero de amor  
es hembra que no es varón.

- 20 —Pues convídalo, hijo mío,  
 pues si ella fuera hembra,  
 Pues todos los caballeros  
 y el caballero don Marcos  
 —Por Dios, reina, por Dios, madre  
 25 que el caballero don Marcos  
 —Pues convídala, hijo mío,  
 que si ella fuera hembra,  
 Pues todos los caballeros  
 y el caballero don Marcos  
 30 —O te entiegas por esposa
- a comer contigo un día,  
 la silla baja cogía.—  
 fueron a cena(r) aquel día  
 la silla alta cogía.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra que no es varón.  
 a bañar contigo un día,  
 desnudarse no querría.—  
 fueron a nada(r) aquel día  
 desnudarse no quería.  
 o muerta pa toa tu vida.

### Versión 5 - Zahara de los Atunes

- Un capitán sevillano  
 y tuvo la mala suerte  
 Un día la más pequeña  
 para servirle al rey  
 5 —No vayas, hija, no vayas,  
 con esa mata de pelo  
 —Si tengo mata de pelo,  
 que con el pelo cortado  
 Siete años en la guerra  
 10 ná más que el hijo del rey  
 Un día yendo a caballo  
 —¡Maldita sea la flecha
- siete hijos le dio Dios  
 que ninguna fue varón.  
 le tocó la inclinación  
 vestidita de varón.  
 que te van a conocer  
 y carita de mujer.  
 padre, córtamela usted,  
 un varón pareceré.—  
 y nadie la conoció,  
 que de ella se enamoró.  
 una flecha le jincó.  
 y maldita sea yo!

### Versión 6 - Zahara de los Atunes

- Un capitán sevillano  
 y tuvo tan mala suerte  
 Pero un día la más pequeña  
 que le iba a servir al rey  
 5 —No vayas, hija, no vayas,  
 con ese pelo tan largo  
 (.....)  
 —Madre, muero, muero, muero,  
 que el caballero don Carlos  
 —Convídalo tú, hijo mío,  
 10 que si ella mujer fuera  
 Y todos los caballeros  
 (.....)
- siete hijas le dio Dios  
 que ninguno fue varón.  
 le tiró la inclinación  
 vestidita de varón.  
 que te van a conocer  
 y esa cara de mujer.  
 (.....)  
 de penita y de dolor,  
 es hembra que no es varón.  
 a bailar contigo un día,  
 de bailar se cansaría.  
 fueron a baila(r) aquel día.  
 (.....)

## ABREVIATURAS DE LAS COLECCIONES CITADAS

- AIER: *Archivo Internacional Electrónico del Romancero. Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*. Madrid, Gredos, 1982.
- CP Jaén: Torres Rodríguez de Gálvez, M<sup>a</sup> D., *Cancionero popular de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1972.
- FM: Catalán, D., *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*. Madrid, SMP-Gredos, 1969.
- Gil: Gil, B., *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1961 (vol. I) y 1956 (vol. II).
- R de Arcos: Piñero, P. y Atero, V., *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz, Fundación Machado-Diputación Provincial de Cádiz, 1986.
- RG Can.: Traperó, M., *Romancero de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Instituto Canario de Etnografía y Folclore, 1982.
- RPM: Cossío, J.M<sup>a</sup> y Maza, T., *Romancero popular de la Montaña*. Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1934.

## RESUMEN

La sencilla e ingenua canción infantil que comienza "Un capitán sevillano" deriva de un tema de larga y amplia tradición que se presenta en dos realizaciones distintas no tan sencillas e ingenuas: el romance y el cuento. A ellas se añade tardíamente una tercera, en cierto modo intermedia, que tiene de romance la forma, pero temáticamente está más próxima a la narración y que, de otra parte se aleja de la espontaneidad de las otras dos por el artificio de su lenguaje y la presencia de algunos motivos cultos.

## SUMMARY

The simple and naïve song which starts "a Captain from Sevilla" derives from a large and traditional theme which is to be found in two different realities: novels and tales, to which we can add in a later period an intermediary one which has the aspect of the aspect of the novel but which is closer to narration, and furthermore, diverts from the spontaneity of the two others by the artificial aspect of its language and the presence of some cultural messages.

## RESUME

La chanson simple et naïve pour enfants qui commence par "un capitaine sévillanais" découle d'un thème traditionnel long et vaste qui se présente sous forme de deux réalités différentes pas si simples que cela: le roman et le conte.

A celles-ci, on y ajoute ultérieurement une troisième, d'une certaine façon intermédiaire, qui a la forme du roman mais qui, thématiquement est plus proche de la narration et qui d'autre part, s'éloigne de la spontanéité des deux autres par l'artifice du langage et la présence de quelques messages culturels.