



Raquel Barros y Manuel Dannemann

El romancero chileno



Ediciones de la Universidad de Chile

El romancero
chileno

A la amistad de
VICENTE SALAS VIU
este
Romancero Hispano-Chileno

EL ROMANCIERO CHILENO

por *Raquel Barros y Manuel Dannemann*

Raquel Barros, investigadora de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales. Directora de la Agrupación Folklórica Chilena.

Manuel Dannemann, profesor de Folklore Musical en las carreras de Musicología y Pedagogía e investigador del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Profesor de Folklore en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad Católica.

© RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN, 1970

Inscripción Nº 38208

Obra editada por acuerdo de la

COMISIÓN CENTRAL DE PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

y

“Revista Musical Chilena”

Año XXIV, Nº III Abril-Junio 1970

Facultad de Ciencias y Artes Musicales

Universidad de Chile

Edición a cargo de

MAGDALENA VICUÑA

Impreso en los

TALLERES GRAFICOS HISPANO SUIZA, LTDA.

Santa Isabel 0174 - Santiago de Chile

Raquel Barros y Manuel Dannemann

**EL ROMANCIERO
CHILENO**



Ediciones de la Universidad de Chile

Portada:

Sueño entre las flores,

xilografía de Santos Chávez, 1968

Por gentileza del autor y de la

Galería Central de Arte de Carmen Waugh

Proyectó la edición Mauricio Amster

INDICE

NOTA PRELIMINAR	9
PRÓLOGO	10
NOTACIÓN MUSICAL Y SIGNOS USADOS EN ESTA	12
AUTORES NACIONALES	13
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO I: Comentario crítico	17
CAPÍTULO II: Terminología. Ejemplificación. Carac- terización	27
CAPÍTULO III: Existencia folklórica del Romance en Chile	40
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA	113
GLOSARIO	117
SIGNOS DEL CUADRO SINÓPTICO	117

NOTA PRELIMINAR

La *Revista Musical Chilena* se complace en ofrecer a sus lectores, este número extraordinario, con la investigación sobre “El Romancero Chileno” realizado por los folkloristas del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, profesores Raquel Barros y Manuel Dannemann.

Dada la importancia de este trabajo sobre el romancero musical chileno a través de todo el territorio nacional, labor de recolección e investigación realizada a lo largo de varios años, hemos contado con la valiosa cooperación de la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile, y muy específicamente de don Ricardo Lagos, su presidente, lo que hace posible la presentación de este volumen.

La *Revista Musical Chilena* agradece a Ediciones de la Universidad de Chile este significativo aporte a la etnomusicología y a la difusión del romancero poético-musical nacional.

LA REDACCIÓN

“Revista Musical Chilena”

P R O L O G O

El romance ha sido recogido y estudiado con predilección por los investigadores de la península ibérica en particular y en profundidad por don Ramón Menéndez Pidal, cuya intuición y sabiduría ha iluminado el campo del romancero hispánico. Su antiguo origen castellano y su difusión por los territorios de habla española, portuguesa y catalana a través de las diversas capas sociales, le concedieron un papel predominante y característico entre todas las manifestaciones del folklore. Pero esta tendencia a poner en un plano relevante el estudio del romance ha tenido también raíz esencial en las estrechas relaciones de la literatura con la tradición oral. Los historiadores de la literatura no han desestimado considerar los romances anónimos y tradicionales para resolver problemas de transferencia recíproca.

En estas consideraciones me baso para creer por qué don Julio Vicuña Cifuentes, poeta y profesor de literatura, empezó sus investigaciones, desde un punto de vista literario, histórico y filológico, con la recopilación y estudio de los romances tradicionales hispánicos que pervivían en nuestro país. Sus *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena* (1912) son la muestra más valiosa del empleo de este método en Hispanoamérica durante los primeros decenios del siglo.

Cincuenta años más tarde, cuando el romance folklórico, de raigambre hispánica o de origen chileno, aparecía cambiando de función, en otros géneros folklóricos o cedía su temática a otras formas expresivas, especialmente la décima, dos jóvenes investigadores, los profesores Raquel Barros y Manuel Dannemann vuelven a tomar el camino emprendido por don Julio Vicuña Cifuentes y enriquecen el conocimiento de los romances chilenos con la presentación de 68 nuevas versiones de romances, once de los cuales eran desconocidos para los estudiosos del folklore nacional.

El repertorio de este *Romancero chileno* es valioso en sí mismo, pero este significado cuantitativo no sería suficiente en nuestros días, cuando los estudios folklóricos han desarrollado y afinado nuevos métodos

de investigación. Así es como los autores no se han reducido a establecer la vigencia que conserva el romance entre nosotros. Sin dejar de considerar la dirección histórica y geográfica del método folklórico, han ensayado con éxito indudable la explicación sociológica, psicológica y funcional del género, que es obvia en las modernas investigaciones del folklore. Si a ello agrego el análisis musicológico de los romances cantados, que los autores hacen por primera vez en Chile, no puedo menos que conceder al *Romancero Chileno* de Raquel Barros y Manuel Dannemann un sitio destacado entre las investigaciones del folklore nacional.

YOLANDO PINO SAAVEDRA

NOTACIÓN MUSICAL Y SIGNOS ESPECIALES USADOS EN ESTA.
ABREVIATURAS DE AUTORES NACIONALES EMPLEADOS EN LA
CONFRONTACIÓN DE TEXTOS

La transcripción de los ejemplos musicales fue realizada por Carlos Araya, Encargado de los Archivos del Instituto de Investigaciones Musicales, utilizando la correspondencia fraseológica introducida en los trabajos de dicho organismo por nuestro compañero Jorge Urrutia B. —conforme lo planteado por éste en los fascículos N^{os}. 3 y 4 de la Antología del Folklore Musical Chileno— y después de haber discutido y adoptado un criterio al respecto por parte de los autores con el primero de los nombrados y con el profesor Samuel Claro, Director de este Instituto, a quienes agradecemos sus observaciones y eficaz colaboración a lo largo de toda nuestra tarea.

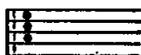
La línea melódica está escrita en Do Mayor o en su relativo —la menor—, con el objeto de facilitar su comparación, al eliminar la armadura, de acuerdo con el procedimiento propio de los Archivos de este Instituto.

SIGNOS

+	es del todo semejante, se la señala con la doble barra convencional provista de sus dos puntos.
0,25 secciones de un tono. (No alcanza a ser #).	

—:	/:
0,25 secciones de un tono. (No alcanza a ser b).	Portamento utilizado en el sentido usual.

Ap.:	
Tonalidad aproximada.	Semejante.



Repetición con variantes: El punto que va en el 4^o espacio indica la variante de la melodía en la repetición. El que va en el 3^{er}. espacio, el cambio de texto en la repetición. El que aparece en el 2^o espacio muestra la variación del ritmo. Cuando la repetición



Posible barra de compás.

():

Paréntesis que denota la inclusión transitoria de uno o dos compases con distinto metro del que tiene propiamente la composición, por meras razones interpretativas.

AUTORES NACIONALES

- | | |
|--|--|
| AND. Andrade, Abdón.
Op. Cit. 17. | MUD. Muñoz, Diego.
Op. Cit. 21. |
| CAV. Cavada, F. J.
Op. Cit. 12. | MUL. Muñoz, Lucila.
Op. Cit. 16. |
| DAN. Dannemann, Manuel.
Op. Cit. 23. | PER. Pereira, Eugenio.
Op. Cit. 29. |
| DUF. Dufourcq, Lucila.
Op. Cit. 16. | ROM. Román, Rebeca.
Op. Cit. 15. |
| FIG. Figueroa, Elisa.
Op. Cit. 18. | VAR. Vargas, Lina.
Op. Cit. 14. |
| LAV. Laval, Ramón A.
Op. Cit. 13. | VIC. Vicuña, Julio.
Op. Cit. 2. |
| MAN. Manríquez, Cremilda.
Op. Cit. 16. | VIL. Villablanca, Celestina.
Op. Cit. 16. |
| MON. Montaldo, Caupolicán.
Op. Cit. 19. | WEG. Wegener, Elena.
Op. Cit. 25. |

INTRODUCCION

FINALIDADES

Vigencia

En los trabajos de investigación folklórica, encontramos implícito con mayor o menor énfasis el propósito de señalar la vigencia que posee el fenómeno cultural estudiado. En el presente caso, este compromiso cobra una particular importancia, ya que las especies poético-musicales y las meramente recitadas que comprende el romancero nacional, han sufrido una considerable disminución de su práctica folklórica, específicamente respecto del romance de índole narrativa poético-lírica. Por otra parte, esta reducción señalada ha ido paralela a un fenómeno de transformación, evidente y generalizador, sintetizado en el uso de formas musicales, tales como la *tonada* y las de juegos infantiles —lo que explicaremos al tratar más adelante el concepto folklórico de romance—, con marcado desmedro del estilo de relación episódica y en beneficio de la expresión musical, especialmente ostensible en el terreno lúdico. A la inversa, la fuerza de penetración que mantiene el mensaje del argumento, conserva su potencia en las versiones puramente recitadas, las únicas a las cuales nuestros informantes les han conferido el nombre de romance.

Calidad poético-musical

El interés por nuestros romances se ha centrado fundamentalmente en sus elementos geográficos, literarios, léxicos y métricos, descuidándose lo musical; aunque debemos reconocer la utilidad de la caracterización musicológica hecha por Eugenio Pereira Salas¹, apoyándose en opiniones de especialistas hispanos. De este modo, es muy poco lo que puede afirmarse documentalmente hasta ahora sobre su canto y acompañamiento instrumental, y bien sabemos por declaraciones de don Julio Vicuña Cifuentes, el mayor estudioso de nuestro romancero, las lamentables experiencias que obtuviera al intentar registros orgánicos: “Cinco o seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindro de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazadas de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, y . . . vuelta a comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino pobres campesinos,

gente huraña y dengosa, capaz de desesperar al más paciente con sus enfadosos remilgos. No pierdo, sin embargo la esperanza de recoger algunas muestras de esta música, en más propicia ocasión”².

Por nuestra parte, afortunadamente hemos podido recolectar y compilar una serie de ejemplos cantados que nos permitirán establecer algunas conclusiones integrales, como asimismo procurar indagaciones comparativas con sectores afines de la música chilena, por de pronto con los otros miembros de la familia musical *tonada*, a la cual, de acuerdo con lo dicho, pertenece en gran medida el romance.

Cultores y su comportamiento

Otro objetivo primordial consiste en averiguar las peculiaridades de sus cultores, la actitud que éstos adoptan en la práctica del género, las condiciones y ocasiones en que éste aparece, junto con los efectos que produce en la comunidad folklórica, todo lo cual está íntimamente ligado a las funciones y formas de nuestro romancero. Y si recalcamos estas cuestiones, en cierta manera obvias en una investigación folklórica, es porque deseamos paliar, hasta donde sea posible, su casi completa ausencia en tentativas anteriores, de acuerdo con el criterio que imperara en la mejor época de existencia de nuestro tema en Chile, y que confiriera una aplastante preferencia a la descripción y análisis de las versiones poéticas propiamente tales.

Aplicación pedagógica

También creemos que los materiales aquí reunidos podrán ser un poderoso auxiliar didáctico para las necesidades que se desprenden tanto de los programas de educación musical como de otras asignaturas, y frente a los cuales el folklore surge como un real y poderoso instrumento de integralismo de la Enseñanza.

DELIMITACIÓN

Como se desprende del título de este trabajo, sus autores tienen el propósito de dar a conocer un panorama del romance en Chile, especialmente como una forma poético-musical, y de obtener un concepto genérico de él, operante en futuras investigaciones, a la vez que susceptible de ser relacionado directa o indirectamente con otras especies de nuestra música folklórica.

Los materiales que hemos podido reunir, sean los recogidos por nosotros, como los aportados por colaboradores de este Instituto y los que hemos extraído de fuentes bibliográficas, nos conducen a una síntesis representativa y esencial, que por ahora tiene mucho de hipótesis

de trabajo, por cuanto refleja una realidad folklórica que si bien pertenece a regiones distribuidas a lo largo de todo el territorio nacional, son numerosas aún las pequeñas localidades que requieren de una exploración inicial o de identificación de las ya cumplidas, lo cual recae obviamente en la caracterización folklórica que formularemos de nuestro romance, ya que es muy probable que se encuentren en ellas especies y clases distintas de las hasta ahora conocidas.

Cabe añadir que en este estudio no contemplaremos la trayectoria histórica de su ejemplario, salvo las referencias estrictamente necesarias, ya que sobre este particular se han pronunciado acuciosa y documentadamente los eruditos hispanos y chilenos incluidos en nuestra bibliografía.

METODOLOGÍA

Sin que sea nuestra intención enumerar y explicar los diversos grados metodológicos de esta investigación, que siguen sustancialmente la línea de cualquier trabajo de esta índole, conforme los principios modernos de la ciencia del Folklore, queremos destacar una dualidad de procedimientos con los cuales pretendemos conseguir un criterio válido para la singularización del romance chileno estimado en su función folklórica.

Por una parte, hemos recurrido a una revisión de fuentes de consulta, que nos ha permitido utilizar en todo lo que valen las apreciaciones de quienes nos precedieran en esta tarea, las que hemos ordenado en una nómina cronológica y temática. Por la otra, hemos puesto en práctica una recolección personal de los correspondientes textos provistos o no de complementación musical, la que nos ha llevado a muy significativas confrontaciones con la anterior. En esta labor hemos tenido particular cuidado de observar el romance en su composición integral, de vincularlo a otras manifestaciones folklóricas, con las que coexiste, y de evaluar su cultivo en el contexto socio-cultural al que debe su vigencia y frecuencia de uso.

COMENTARIO CRÍTICO

Si es preciso determinar una posición bien definida para establecer los caracteres y el concepto del tema central en cualquier monografía, tratándose de una investigación folklórica este requisito adquiere especial importancia, ya que en este caso, a las finalidades de precisión aludidas se suma la justa necesidad de defender la autonomía del Folklóre, frente a las abundantes y prejuiciadas subordinaciones a que se le somete respecto de la Literatura, la Sociología, la Historia.

Este planteamiento posee en Chile una fuerte validez en lo que se refiere al romance, cuya estimación propiamente folklórica no ha sido abordada en los estudios chilenos que de él se ocupan, sin desconocer por esto el alto valor que algunas han alcanzado. Este problema será el motivo de la revisión crítica que efectuaremos a continuación, siguiendo un orden cronológico.

ADOLFO VALDERRAMA

Don Adolfo Valderrama ³, emplea la voz *corrido* para referirse al romance considerado como una composición poética del ámbito rural, a la que sitúa en el dominio del *payador*, que pervive en nuestro país y en los del Río de la Plata, distinguiéndose por sus dotes de improvisador y de cronista local.

Define el *corrido* como "un pequeño cuento o poema del género descriptivo, en que se refieren las hazañas de un *roto* o se pintan las novedades del pueblo".

Este proyecto de definición, a todas luces incompleto y vago, marca el acento en la calidad narrativa del romance, lo que implica una contradicción con el factor descriptivo señalado, y que se encuentra en una evidente línea de caracterización literaria.

JOSÉ T. MEDINA

Nuestro gran polígrafo soslaya esta materia en su Historia de la Literatura Colonial en Chile ⁴. La copiosa documentación que siempre maneja en sus diferentes especialidades y el vigor de nuestro romancero en la época en que Medina reuniera los materiales de esta obra, nos

habrían permitido contar con excelentes informaciones; no obstante, sólo hallamos en el citado libro un ejemplario de textos poéticos representativos de la temática y de la afectación estilística que imperaban entre los escritores desde la Colonia. Únicamente se preocupa de la poesía folklórica con el calificativo de popular, transcribiendo textualmente la relación que hiciera Valderarrama⁵ de la controversia versificada entre “Taguá i don Javier de la Rosa”.

JUAN RAMÓN RAMÍREZ

En su obra “La poesía popular en la provincia de Colchagua”⁶ registra dos romances: uno concerniente a una riña de gallos, realizada en Curicó, a fines del siglo XVIII, que utiliza como elemento ambiental para describir la célebre controversia poética entre don Javier de la Rosa y el mulato Taguada⁷, y otro, correspondiente a una de las más conocidas versiones del famoso Testamento de don Tomás Mardones⁸, también, como en el ejemplo anterior, incluido con un criterio histórico-literario, coligiéndose de la recolección de este autor que estos materiales carecerían de complementación musical, de acuerdo con su propósito únicamente narrativo.

JULIO VICUÑA CIFUENTES

Es, sin duda, el estudioso chileno que con mayor profundidad y con el más completo acopio de datos ha tratado este género. Tres publicaciones suyas son fundamentales para conocer a fondo nuestro romancero y su propia y sólida actitud frente a él. La primera, cronológicamente, es *Instrucciones para Recoger de la Tradición Oral Romances Populares*⁹, y tiene una intención didáctica muy encomiable para los comienzos de este siglo, reveladora de la condición de profesor que siempre ostentó este distinguido poeta y folklorista. En ella presenta a sus probables colaboradores y a los interesados en general, una sencilla caracterización métrica, para luego insistir en su narratividad, expuestas de acuerdo con asuntos comunes, tales como hazañas de héroes, amores de caballeros, milagros de santos, proezas de bandidos. Según la ajustada aseveración de don Julio Vicuña “son historias o cuentos en verso”.

No dejan de ser orientadoras sus explicaciones sobre el enorme predominio de la conservación oral de esta clase de poesía, las más de las veces patrimonio de personas, campesinos y criados, quienes utilizan preferentemente el nombre de *corridos* en lugar de romances.

En su obra cumbre, *Romances Populares y Vulgares*¹⁰, surgen complementaciones en cuanto a la naturaleza del género y de su práctica en Chile, las que perfeccionan grandemente sus "Instrucciones" y nos entregan un aporte básico al expresar su autor que "los romances populares —no sé si todos— se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que les es peculiar en España, sino que con la de nuestras tonadas, viva, chillona y bulliciosa". En lo pertinente al acompañamiento instrumental, manifiesta tener noticias del uso del guitarrón para los romances vulgares.

Acerca de esta nomenclatura, conviene resumir la diferencia que el autor hace entre romances populares y los vulgares, y que en ninguna página del libro en cuestión resulta categórica y absolutamente determinada, sin que en nada incumba el carácter folklórico del romance, como puede demostrarse en su práctica misma, en ese entonces y ahora, sino que simplemente se debe a la aplicación de normas de la Historia de la Literatura, por medio de las cuales se juzgaba en este tiempo a los fenómenos folklóricos.

En tercer lugar recordaremos su ensayo titulado *Poesía Popular Chilena*¹¹, correspondiente al discurso de incorporación del señor Vicuña a la Academia Chilena de la Lengua. En él omite consideraciones sobre la música, pero enfatiza el cuadro de las peculiaridades poéticas, las que pueden sintetizarse de la siguiente manera: brevedad, uso preferente del asonante agudo, narración viva con rápidas transiciones, lenguaje gráfico y pintoresco.

FRANCISCO J. CAVADA

En la monografía regional del padre Cavada, *Chiloé y los Chilotes*¹², se insertan varios ejemplos de romance, que también en esta zona reciben preferentemente el nombre de *corridos*. Pero ninguna clase de caracterización entrega este destacado folklorista sobre el género, y sólo cabe citar la división que insinúa entre romances de dispersión nacional y otros de estirpe regional, nombrando entre los últimos Nuestra Señora de Candelaria, y El Temblor del Año 1837, y ejemplificándolos con La Quema de Chacao, y La Muerte de Juan José Colín.

RAMÓN A. LAVAL

Su Contribución al Folklore de Carahue¹³ constituye un hito sobresaliente en la *Historia del Folklore Chileno*. La minuciosidad de observaciones, el excelente dominio de fuentes documentales y un claro sentido de la ordenación de los materiales, son ostensibles en este hermoso

libro, en el cual, con respecto a la *tonada*, la *ronda* y la canción de cuna se pronuncia tanto sobre los factores poéticos como los musicales, con interesantes ilustraciones de los segundos. Al romance lo remite al párrafo correspondiente a las *logas* acerca de las cuales expresa su inseguridad de que tengan carácter de romances antiguos, pero añadiendo que las dos que recogiera sí que lo tienen, y que su denominación provendría de la corrupción de la voz loa. Más adelante, relata la intervención del *loguero* o recitador de sus ejemplos, el cual emplea una fórmula de introducción y otra de conclusión, la primera dialogada con el público asistente a la reunión donde surgen dichas logas, con lo que se obtiene un elemental ambiente de teatralización. Nada dice Laval sobre sus posibles versiones musicales, ni tampoco respecto de tres romances que añade a las anteriores: el que titula La Ausencia, que no es otro que El Reconocimiento del Marido; el de La Esposa Infiel, también conocido como el de La Adúltera, y el de El Valiente, que en los *Romances Populares y Vulgares*, de don Julio Vicuña, aparece como El Valiente Chaucho, con el número 139.

En la sección perteneciente a los Juegos de Niños incluye una versión de La Viudita, con interesantes referencias comparativas, y una de La Santa Catalina, pero sin mención alguna a sus antecedentes y calidad de romances.

LINA VARGAS

Su Contribución a la *Literatura Popular de Chiloé*¹⁴ continúa la trayectoria de compendio iniciada por don Francisco J. Cavada para esta provincia, y destaca, una vez más, textos poéticos de índole regional. Sin embargo, no hay ningún pronunciamiento por parte de la autora respecto de una caracterización del género, al cual sólo le confiere, como es obvio, una definida raigambre hispana.

REBECA ROMÁN GUERRERO

En su *Folklore de la Antigua Provincia de Colchagua*¹⁵ trae romances con función de rezo, entre los cuales aparece la Oración del Peregrino, también utilizada por nosotros en la ejemplificación general de este trabajo.

La función lúdica es asimismo destacada por esta folklorista a través de temas frecuentísimos en nuestro folklore, como el de La Paloma Blanca, el de Santa Catalina y el de Manbrún, pero sin referencias al acompañamiento musical que pudiesen haber tenido estos juegos en la época en que efectuó sus observaciones en la región mencionada.

CREMILDA MANRÍQUEZ, LUCILA MUÑOZ, CELESTINA VILLABLANCA,
LUCILA DUFOURQ

En 1943, en los Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección de Filología, de la Universidad de Chile, se publican cuatro monografías por iniciativa del profesor Yolando Pino Saavedra sobre folklore de Cautín, de San Carlos, de Chillán y de Lebu, escritas respectivamente por los autores que encabezan este párrafo. Como todas ellas mantienen básicamente la metodología propuesta por don Julio Vicuña, de quien fueron discípulas, en el campo del romancero, consideraremos sus aportes de una manera global¹⁶.

En su concepto de romance, se nota una marcada insistencia en el examen de los elementos poéticos, entre los que sobresalen su carácter narrativo, en consonancia con la especialidad de dichas profesoras, que también evidencian el influjo del ya citado Adolfo Valderrama en materia de nociones literarias. Pese a ello, no dejan de encontrarse referencias subjetivas a la música, siendo la más valiosa la perteneciente al uso de melodía de *tonada*, aunque en otro plano, también es digna de mención la que sitúa la práctica del canto o recitado de romances en sus ocasionalidades, como son las fiestas de Santos Patronos o de finales de trilla. Esto indica una preocupación acerca de la existencia funcional en el propio medio del hecho estudiado, y permite una comparación con las actuales circunstancias en que podemos encontrar romances expresados libres y espontáneamente.

Su ejemplario puede calificarse de restringido, en relación con el que reuniera don Julio Vicuña en un tiempo no muy distante al de los trabajos que comentamos, si bien es de justicia señalar que éstos tienen una naturaleza de miscelánea y que sus finalidades distan del propósito especializado y del alcance nacional de su maestro. Por otra parte, hallamos concesiones excesivas a la preceptiva formal del romance, mediante las cuales se incluyen textos propios de otros géneros del folklore chileno. Pero en su mayoría, su recolección comprende las mismas composiciones que la tradición oral ha preservado hasta nuestros días, como puede advertirse con Bartolillo, Luis Ortiz, El Pastor y la Dama, Don Jacinto y Doña Leonor, La Adúltera, El Reconocimiento del Marido, La Fe del Ciego; además de oraciones con estructura de romances que aún suelen encontrarse en *novenas* y *velorios* del Valle Central, y de juegos infantiles, como Mambrú, El Hilo de Oro, La Santa Catalina.

ABDÓN ANDRADE

En su *Folklore de Valdivia*¹⁷ hay un capítulo destinado a Romances, Logas y Corridos, a todos los cuales confiere la calidad genérica de

“breves narraciones de hechos sucedidos a nuestro hombre del pueblo”. El autor atribuye un mayor retoricismo y tendencia a la temática a estos últimos, otorgando a los otros dos más amplitud de asuntos.

Junto a versiones de verdaderos romances, considerados estrictamente en razón de su métrica y estilo, y entre los que descuella el de Verdáiña —deformación del término Delgadina— hay textos fragmentarios de *tonadas*, incluidos junto a otros igualmente incompletos de versos, en un repertorio posterior de *logas* y *corridos*, probablemente de acuerdo con la flexibilidad que tiene en este terreno la nomenclatura de nuestras provincias del extremo sur.

ELISA FIGUEROA

En *Apuntes Folkloricos de Malleco*¹⁸ trae una parte dedicada a los romances regionales, que sólo constituye una colaboración cuantitativa al panorama nacional, sin que aparezca ninguna caracterización que pudiera servirnos para complementar nuestro criterio de trabajo, y cuyo interés reside en ser una comprobación más de Mambrú y de Bartolillo.

CAUPOLICÁN MONTALDO

Su *Crónica Folklorica de la Cuenca del Itata*¹⁹ no involucra peculiaridades ni conceptualización del romance. Con un propósito eminentemente expositivo, registra una gran cantidad de hechos folklóricos obtenidos de sus informantes y colaboradores, entre los que figuran *logas*, tanto en su condición de breves composiciones de distintas formas, recitadas en la Festividad de la Cruz de Mayo para conseguir un *pan de dulce*, como las dichas con motivo del día de San Juan y que obedecen a la descripción hecha por don Ramón Laval²⁰, corroborada por el propio Montaldo al explicar que la *loga* de su ejemplo “es el romance de La Mala Mujer”.

Aparte de confirmar la vigencia del *corrido* de Juan Ortiz o Bisortiz, es de subido valor local el extenso romance de la Historia de los Bandidos Mendoza, transcrito por el folklorista de la Universidad de Concepción, y en el que resalta una acertada conjunción de técnica narrativa folklórica y de imágenes literarias.

DIEGO MUÑOZ

En el Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile²¹, efectuado en Santiago en 1954, este escritor lee una Conferencia titulada “La Poesía Popular Chilena”, en cuya primera parte traza una

singularización temática y estilística de nuestro *romance*, explicando su proceso de criollización a lo largo de la tradición oral.

Incluye una versión de Blanca Flor y Filomena y otra de La Adúltera, ambas recogidas por él en Constitución, y a las que agrega el *corrido* del Huaso Perquenco, tomado de la obra *Romances Populares y Vulgares* de Julio Vicuña Cifuentes.

RENÉ LEÓN ECHAIZ

Este historiador publica un estudio sobre el romancero de la Zona Central²², sintetizando el fenómeno de su introducción en nuestro país, sosteniendo la hipótesis de su arraigo predominantemente en el centro de Chile y haciendo notar lo curioso que resulta la carencia de inspiración en hechos de la Independencia, pese a los acontecimientos protagonizados por personajes de la envergadura de Manuel Rodríguez, Ramón Freire o el bandido José Miguel Neira. Al respecto, se pregunta si las circunstancias o individuos de esta etapa decisiva de la historia patria no causaron mayor efecto entre los cultores del romance o si éste había perdido ya por entonces su popularidad.

René León inserta en su trabajo fragmentos de romances alusivos a las provincias de Talca, Curicó y Colchagua, algunos de los cuales corresponden más bien a ejemplos de *décimas* deformadas o quizás a simples coplas, suposición esta última que puede ilustrarse con el siguiente trozo poético:

*“¿Cómo puede Curicó
querer compararse a Talca
siendo Talca una ciudad
y Curicó cuatro casas?”*

Concluye esta contribución con un juicio pesimista acerca del peligro de extinción del romance chileno, que el autor lamenta particularmente por la pérdida que ello significaría desde el punto de vista del registro y conservación de la Historia de Chile.

MANUEL DANNEMANN'

En su estudio *Varietades Formales de la Poesía Popular Chilena*²³ este investigador revisa la nomenclatura, la estructura métrica, la historia, la vigencia y frecuencia y la dispersión geográfica del género. En cuanto a sus características musicales, sólo hace alusión a la probable complementación del texto poético por parte de alguna cono-

cida melodía popular en los primeros tiempos de la introducción del romance en Chile, basándose en las opiniones del hispanista Ludwig Pfandl, y añadiendo que en la actualidad son más numerosos los recitados que los cantados.

En su ejemplificación incluye una de las más completas versiones encontradas en Chile de La Fe del Ciego, procedente de San Carlos de Ñuble, y una *loga* de evidente filiación temática hispana, la de don Juan de Las Liras recogida en la Orilla de Penciahue, provincia de O'Higgins.

GIOVANI M. BERTINI

Desde el punto de vista del contenido argumental del romancero chileno, resulta importante su obra *Romanze Novelesche Spagnole in America*²⁴, en la que recalca la vigencia predominante de este tipo de composiciones poéticas en la medida que su asunto es escabroso, violento, pasional. De esta manera corrobora el juicio manifestado por Vicuña Cifuentes en su Introducción a *Romances Populares y Vulgares Recogidos de la Tradición Oral Chilena*, al afirmar que "sólo fueron quedando aquellos de asuntos fuertes a veces sangrientos y pecaminosos, y algunos sobre temas bíblicos y devotos". En efecto, las compilaciones latinoamericanas y nacionales reafirman estas aseveraciones.

ELENA WEGENER

En sus *Anotaciones Folklóricas de Constitución*²⁵ trae romances en el capítulo del mismo nombre —el de Delgadina y el de Blanca Flor—, y en el de Versos y juegos infantiles, omitiendo todo comentario caracterizador. De ahí que solamente podamos tener presente este pequeño aporte en lo que respecta a la localización geográfica de nuestra materia.

RAQUEL BARROS. MANUEL DANNEMANN

Los autores de este trabajo han sido los primeros en preocuparse de la existencia y composición de la familia musical *tonada*²⁶. Entre sus miembros contemplan el romance, cuya estructura rítmico-melódica será analizada en ejemplos posteriores. De un modo apreciable, este planteamiento musicológico ha sido uno de los puntos de apoyo, no sólo para buscar versiones musicales de romances chilenos, sino que también para establecer principios de clasificación concernientes a las distintas fórmulas que adopta nuestro *corrido*.

CONSTANTINO CONTRERAS

Si resulta excepcional la verificación de lo que podría llamarse teatro folklórico chileno, su importancia se acrecienta para nuestra investigación en la medida en que en él se emplea la métrica poética del romance. En Chile, este hecho se trasunta en la Representación o Fiesta de Moros y Cristianos, lamentablemente en receso desde el año 1952, y la que se llevaba a efecto en la localidad de Quenac, provincia de Chiloé. El mejor estudio sobre ella lo debemos al profesor de la Universidad Austral, Constantino Contreras²⁷, distinguiéndose por contener la más completa versión hasta ahora publicada del texto de esta pieza dramática, y por transcribir dos fragmentos musicales pertenecientes a dicha representación, que son las primeras ilustraciones de este tipo dadas a conocer bibliográficamente, aunque ninguna de ellas se sujeta a la modalidad poética de romance.

YOLANDO PINO SAAVEDRA

El proceso de difusión temporal y espacial de la historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile es expuesta en una erudita obra por este profesor²⁸. Sobre este particular expresa que las versiones iberoamericanas de dicho asunto provienen esencialmente del libro popular francés "Fierabrás", gracias a la traducción española de Nicolás de Piamonte²⁹ y de los romances compuestos por el poeta Juan José López en el siglo XVIII³⁰. Prueba la incorporación al folklore chileno de la creación de López, confrontando uno de sus poemas con la versión criolla que recolectara del narrador y recitador David Sandoval, en 1951, lo que implica una valiosa contribución a la investigación del romancero peninsular en Chile.

Más adelante nos dice que "hasta ahora sólo se habían recogido versiones en verso de la vieja *Historia de Carlomagno*. Grata sorpresa me llevó, cuando el 16 de marzo de 1966 don José Antilaf Gatica se manifestó dispuesto a contármela. Podía cantarla, acompañándose de la guitarra, pero como el instrumento que teníamos a mano en la entrevista estaba desafinado y con el cordaje incompleto, me la relató sin ningún titubeo".

Según una gentil comunicación verbal del Dr. Pino, la forma métrica poética usada por su informante Antilaf, corresponde a la décima, lo que es usual en Chile. De haber sido la del romance, se habría recogido la primera versión cantada del romance de Carlomagno en nuestro país, verdadero hallazgo en la actualidad, pero quizás un he-

cho común en los siglos XVIII y XIX o todavía antes, así como lo son en el presente Blancaflor o Delgadina, o la propia historia del Emperador en el *canto a lo poeta*.

EUGENIO PEREIRA SALAS

Este autor, de quien ya hiciéramos alusión en el segundo párrafo de la Introducción en relación con la caracterización musicológica del género que nos ocupa, publica recientemente un artículo titulado "Algunos Cantos Infantiles de Chile"³¹, entre los cuales hay un buen material concerniente a romances y romancillos. Describe ampliamente los movimientos del corro, da una o más versiones textuales, las relaciona con bibliografía latinoamericana e hispana, incluyendo las líneas melódicas captadas por él, especialmente en Rengo y Parral, de Dónde vas, Alfonso XII, La Viudita,, Refunfín redunfán, Mandandirundirundán, más una del Cuacúa cantaba la Rana, obtenida en una publicación de 1889 de las Monjas Inglesas. Entre las versiones musicales nos llama la atención una de las dos de la Viudita, —Pág. 32— coincidente en tonalidad y línea melódica con los ocho compases iniciales del Impromptu de Schubert, op. 142, N° 2.

El notable historiador del folklore chileno hace ver la unidad latinoamericana de estos juegos y su afinidad con los de Estados Unidos y Canadá, en razón de su raíz europea, y destaca el valor "arqueológico-musical" de ellos, lo que ha sido utilizado por más de un compositor nacional, que cogido por la simplicidad y pureza de su música, se ha inspirado en ellos.

TERMINOLOGIA - EJEMPLIFICACION -
 CARACTERIZACION

TERMINOLOGÍA

Excepcionalmente en nuestro folklore la voz romance designa una composición poético-musical. Ello ocurre en localidades de alto índice tradicional, pródigas en la conservación de arcaísmos lingüísticos y de viejas formas folklóricas, como sucede en el Departamento de San Vicente de Tagua-Tagua, provincia de O'Higgins, donde también es posible encontrarlo desprovisto de todo elemento musical.

El casamiento de la Virgen

Unos *esposados* castos
 convida la Iglesia, amigo,
 los *esposados* son santos,
 de ellos seremos testigos.
 El *esposado* es José,
 que grande dicha ha tenido,

que se casa con María,
 hija de Joaquín su tío.
 La novia tiene mil gracias,
 de quince años no cumplidos;
 José tiene treinta y tres,
 mozo muy bien entendido.

.....

*Recogido de Francisco Zamorano, obrero agrícola, Millahue, San Vicente de Tagua-Tagua, provincia de O'Higgins, 1955. Por M. D. **

Pese a que esta versión está muy incompleta, la hemos incluido por no haberse publicado hasta ahora ninguna tradicional chilena, siendo evidente su antigua filiación castellana, como lo demuestra Narciso Alonso Cortés en su recolección de romances tradicionales³². Una segunda razón es la de orden terminológico, relacionada con el rarísimo uso folklórico de la voz romance, como ya se indicara al comienzo de este capítulo, y lo que es muy probable que también haya ocurrido en el pasado, excepto durante el periodo de la dominación española, sin que la abundancia de la palabra romance en la mayoría de las publicaciones nacionales pudiese argumentar lo contrario, por cuanto bien sabemos que ella obedecía a una denominación convencional, genéricamente aplicada en virtud de las normas de la Historia de la Literatura.

* Cuando la recolección pertenece a uno o a ambos autores de este trabajo, se dejará constancia por medio de sus respectivas iniciales. En el caso de que haya versiones chilenas publicadas, se hará referencia a ellas con las abreviaturas que aparecen en la tabla correspondiente.

En esta misma región también se halla el casi desaparecido empleo del término *loga* con acepción de romance, ya que en otra parte del territorio es frecuente para nombrar las coplas que se dicen durante la celebración de la fiesta de la Cruz de Mayo, como ya quedara señalado en la reseña del libro de Caupolicán Montaldo³³.

Los costinos

—Atención, que hay loga.

—¿Para cuando?

—Para luego.

—Que se haga, Turriaga, Madariaga *
el *buche* de la pava
y de los pavitos
que se crían en las pavas.

—Ya disponen los costinos
luego el salir para afuera,
llegan con su señor modo
que apesta las arboledas.
Se trepan a las higueras,

agarran cinco o seis brevas,
se echan a la boca enteras;
agarran ciento cuarenta
y se echan a las *carteras*.
Las *carteras* son medianas
digo que son *gaulemas* (sic)
que con media hanega de trigo
apenas se quedan medias.
Malhaya sean los costinos,
que si yo muertos los viera,
yo de gusto zapateara
y miedo no les tuviera.

Recogido de Carmela Gutiérrez, propietaria agrícola. Orilla de Pencahue, San Vicente de Tagua-Tagua, provincia de O'Higgins, 1957.
Por M. D.

No tan escaso es el vocablo *corrido*, especialmente común en Andalucía antes del descubrimiento de América. Sin embargo él encierra una pluralidad de significados: a) el de romance con o sin expresión musical.

Corrido de Juana de la Rosa

De la más noble señora
que ha celebrado su fama
que los anales relatan
y las historias relatan,
referirse a su vida,
si los cielos me dan gracia,
para que sirva de enmienda
en las señoras que se hallan
en este doble (sic.) auditorio,
le contaré sus hazañas
de una discreta doncella,
aunque su suerte es desgraciada.

Por el pelo empezaré,

sólo el oro la aventaja;
su frente es un marfil
con dos pequeñitas rayas;
sus ojos son dos estrellas
o dos luceros del alba;
su nariz parece un hilo
más fina que una esmeralda;
su boca, de mil donares (sic.),
pequeña y bien agraciada.

Por el remate de un todo,
un hoyo hermoso la barba
que es la mejor hermosura
que en esta hermosura se halla.

* Transformaciones fonéticas de Iturriaga y Madariaga.

Lindo talle, lindo brío,
bien compuesta y arreglada,
andan muchos caballeros
en amores de esta dama.

Ella no quiere a ninguno
y a todos despreciaba.
Se quiso meter a monja,
y a sus padres estorbaba,
porque no tenían a otra hija
que la hacienda la heredara.

Cumpliendo los dieciocho años,
todo bien junto le falta:
murió su padre y su madre,
quedando esta dama
en poder de un tío suyo
para que la gobernara.

Un catalán caballero
a la tarde, a la luz de una ventana,
vio a esta linda florida
que divirtiéndose estaba,
que en los tornos paseos (sic.)

Al acercarse, le dice:

—Lucero de la mañana,
escucha un amante tuyo
que está rendido a tus plantas,
don Alonso de Mendoza,
tengo mi tierra y mi patria
por industria Cataluña,
por todo el mundo nombrada.
Aquí tengo mis haciendas,
tengo mi hacienda y mi patria,
tíos, parientes y hermanos,
los dejé por venir
a servir al rey de España.
De que vi tu hermosura,
aquí me tienes al alba;
respóndeme niña bella,
mira que de veras te hablo,
no digas que vanidades,
no digas que cosas vanas.

—No falta otra ocasión
que nos veamos las caras.

Se despidió el caballero
con alegría sobrada.

Mala dama, de esta vida
se quedó tan emprendada
de la vista de don Alonso,
de su amor tan apagada
que no pudo descansar
ni aún acostarse en su cama.

Toda la noche estuvo

pensativa y desvelada,
solamente en el pensar,
deseando que llegara
el día para escribirle
al caballero la carta.

Llegó el día deseado,
tomó papel, tinta y pluma;
en una alfombra sentada
principió a formar las letras
—para ella fueron contrarias—
poniendo en cada renglón
una saeta clavada,
una flecha en cada una
que el corazón les trapase
en cuyo beate (sic) dice:
“Lucero de la mañana,
claro dormir de mi vida,
dueño de esta humilde esclava,
a tu servicio la tienes,
vení con sobra de confianza.

A la una venir si puedes,
que me hallarís, a Dios gracias,
venir (sic) con toda confianza.

Con muy curioso extremo
(se le dio) a una pequeña criada,
se la dio que se la lleve,
que bien sabe la posada.

La recibió el caballero
con alegría sobrada.
Gustoso de haber leído
merced tan realzada,
como luego es menester,
en otro papel traslada
la respuesta que le dio:
que la irá a ver sin falta.

Luego, ignorante su tío
que entre los dos pasa,
con un primo hermano suyo
lo trataba de casarla.

Un día le llamó a solas,
pensando que le agradara;

—Debes de saber, sobrina,
que don Lorenzo de Ayala,
vuestro primo y mi sobrino
—ese es hijo de mi hermana—
gustara de ser tu esposo;
si lo fuese, me agradara:
hombre galán y valiente,
joven de grande importancia,
para que la hacienda no le deis a otro
ni de la parentela salga,

y para mandarlo traer,
eso no importa nada.

—Vuestro consejo agradezco,
pero no es cosa acertada,
pues nunca se gozan bien
dos parientes que se casan.

—Que me respondes me dicen
que de esta manera me hablas;
no ha de tener buen fin
vas vivir arrastrada.

Se fue *al tiro* y la dejó
en tierno llanto bañada.

Llega su galán a verla
y le cuenta lo que pasa,
que en cuyas llamas se eleva
que se ardía en vivas llamas;
quiso darle muerte al tío,
pero ella lo estorbaba
diciendo: —No hagas tal cosa,
aunque yo estoy agraviada;
es mi tío y yo no quiero
que lo mate por mi causa.

Pasaron algunos días
viendo que la apuraba
que por fuerza se casara.
Se aconseja con su amante:

—Sácame de aquí bien mío,
para vivir descansada.

Con estas palabras el caballero
sacó la espada.

Por esta Santísima cruz
que me asiste y me acompaña,
esposarme yo contigo,
cumpliré lo que Dios manda.
Se celebrará lo que se celebra
en la iglesia sagrada.

Para el viaje previnieron
las cosas más necesarias:
tomó mil pesos en oro,
en una arquilla lo echaron
no pudieron recoger más
para no ir tan pesada.

Mientras ella tanto hacía,
don Alonso se informaba
en su famoso alazán
que por los aire volaba
que entre la una y las dos
parte a la madrugada.

Oyendo las pisadas,
tomó la arquilla primero
y en su ligero montaba.

Caminaron siete leguas;
el sol la fatigaba.
Como ella estaba cansada,
se pusieron un rato . . .
pa' que ella descansara.
Como ella estaba descansada,
se entregó al instante al sueño;
lo miraba atentamente,
y dice estas palabras:

—Pues si acaso eres rosa,
pero ya estás deshojada.
Conmigo lo hiciste hoy,
con otro lo haría (sic) mañana.

Insistido (sic) el demonio,
voy a sacar la daga
para quitar la vida
y condición tan extraña.

Tomó de nuevo el acuerdo:
—Será mejor ir a dejarla.

Tomó el arquilla primero
y en su ligero montaba,
que en la otra segunda parte
diré lo que a mí me falta.

II

Entre la gente discreta,
lo que principia, se acaba,
porque principio sin fin
no tiene buena sustancia.

Desacuerda (sic) la que está
durmiendo,
desacuerda el dulce sueño,
y no hallándolo, decía:

—No hay mujer más desgraciada
como yo me veo ahora,
solita en estas montañas.
Ay, tío del alma mía
que por tus dichas llegara,
vuestro consejo agradezco,
pero no es cosa acertada.

En tanta ausencia de su tío,
de luto vestía su casa,
y montaba a su caballo
y por las montañas buscaba.

—Ay, Rosa, que te dijera
cuando estabas bien mirada
que entre donosos príncipes
te has de ver arrastrada.

Ah, mis serios (sic) pajaritos
que alegran esta montaña

para divertirme mis penas,
prestadme aquí vuestras alas.

Esto dijo caminando
por una verdosa cañada.

Encontró un buen hombre,
y le dice estas palabras:

—Dime, moza catalana,
quien te trajo a esta montaña

—Yo lo digo y lo diré
y lo tenga en seña mala:
aquí me trajo mi desgracia
mi contraria fortuna.

—Qué lástima que te tengo
que eres niña muy muchacha.
El hombre la consolaba
diciéndole estas palabras:

—Aquí hay un lugar
que la llaman Arcoada
donde hay un monasterio
de Trinitarias Descalzas;
ahí te puedes recoger
para servir de criada.

Vuestro consejo agradezco,
pero no es cosa acertada.
Yo, dejar por diligencia
mi reputación reclama.
Ahora, si quieres darme
calzón y casaca,
un sable y una pistola,
esto es lo que a mí me falta.

Lo llevó a una cacería
de unos jóvenes que guardaban;
lo armó al instante al punto
del cabello a una planta.
Se parecía un aleador
con su librería admirada (sic).

—Amigo de la fineza
si yo no puedo pagarle,
en el cielo lo paga.

Tomó camino adelante
diciendo estas palabras:

—Dónde irás tras el villano
de la fecha que disparas,
no temas a una mujer
que es cobardía villana.

Seis meses anduvo
por otras tierras extrañas
y, viendo que no lo hallaba,
ay, muerte cómo te tardas,
de soldado sentó plaza,

que años sirvió al Rey de España
por la tierra y por las aguas.

En Roma estuvo tres semanas.

Oyó la misa del rey,
besó la mano del Papa,
pidió perdón al obispo
y con eso fue perdonada.

Se embarcó segunda vez
sobre la ley de una tabla;
con un prosperoso (sic) viento
llegó a los muros del agua.

Tuvo licencia del rey,
de capitán la premiaron,
se fue con su compañía
por la ciudad de Ana;
con el sargento mayor
tuvo no sé qué palabras,
se firmó Rosa con él,
con ésta y otras maltrato
a un cabo de escuadra.

En la ciudad de Barcelona
alegre se desembarca.
Ahí tuvo la noticia
que estaba casado aquel alevoso
que su amor atropellaba;
haciendo las diligencias,
por la calle lo encontraba
hablando con otros nobles
como que lo preguntaba.
Ella luego lo conoce
por lo brillante la cara,
un lunar en la garganta.
Desarroja (sic) una pistola
con cuatro furiosas balas.
Atravesó por los pechos,
cayó el infeliz de espalda.
Los otros que quedaron,
arrancaron las espadas.

En un convento adentro
los clérigos lo estorbaban.

A voces llamó al obispo
diciendo estas palabras:

—Ilustrísimo Señor,
padre de todas las almas,
mira que yo soy mujer
de sangre titulada,
en Barcelona nacida.

Y le cuenta lo que pasa.

El Ilustrísimo, admirado
le dice: —Mujer, levanta,
que te juro y te prometo
de mis sagrados te valgas.

Recogido de Pascuala Guerrero, pequeña propietaria agrícola. Achao, provincia de Chiloé, 1966. Por R. B. Cfr.: CAV., VAR.

b) Es el nombre de un baile con patrón rítmico binario, determinado coreográficamente por el avance deslizado y sucesivo de los pies, cada uno en relación con un tiempo de la música, y que ejecuta una pareja tomada. Musicalmente está representado por *polcas* antiguas —que pueden ser cantadas— y por *corridos* originarios de México o hechos en Chile a la manera de los anteriores.

En Santa Amalia

(2da. estrofa)

Vals

Canción

Fa Mayor

A los seis me - ses la po - bre ni - ña
sin pa - drêy ma - dre so - la que - dó
sin más am - pa - ro que un mal her - ma - no
que - ra un in - fa - me sin co - ra - zón

Recogido de J. Antonio Oyarce, obrero agrícola. Los Quillayes, Melipilla, provincia de Santiago, 1968. Por R. B. y M. D.

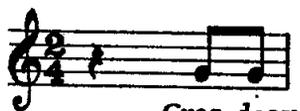
c) Es también para sus cultores el conjunto de cuatro décimas que puede cantar el alférez al finalizar una de las intervenciones durante fiestas folklórico-religiosas. (Ver Corrido del Canto de Alférez).

d) Además llámase *corrido* en la provincia de Chiloé una composición poética no cantada, en décimas, —sea como forma de *verso* completo, o como una construcción estropeada o en octavas.

Corrido del canto de alferez

Fa# Mayor

Corrido



Cuan-doem

bombo

pe - zoa pa - de - cer el di vi - no Re - den - tor de - jó

su - san - ta pa - sión yes - cri - taen Je - ru - sa - lén to - do

fiel de - be - te - ner su pa - la - bra ra - cio - nal Nues - tro

Se - ñor co - mo A - dán sa - bi - a for - ma - li - zar en - la

cruz al ex - pi - rar han vis - to un a - go - ní - zan - te.

Recogido de Oscar Villalón, pequeño propietario agrícola. Quebrada La Canela, Puchuncaví, provincia Valparaíso, 1969. Por R. B.

A casarse tocan

1.

A fin de salvarse un poco
de esta crisis majadera,
las chiquillas casaderas
me tienen ya medio loco,
porque no quieren pasarse,
y como ya están maduras,
ante el civil o el curita
las *cabras* quieren casarse.

2.

Ni la más entusiasmada
por esta contribución,
un impuesto de cajón
son las que están rezagadas
y que sufren el quebranto
de quedarse solteronas,
hay muchísimas personas
que están vistiendo santos.

3.

Yo pretexto —dice un pije—
de este impuesto abusador
y, como no soy trabajador,
elegante y algo *dije*,

a lo mejor me toca a mí
una ñata gastadora,
que me va a dejar en una hora
más picante que un ají.

4.

Pero las chiquillas solteras
dicen todo lo contrario,
porque se hace necesario
que se empiecen las colleras,
y los hombres que a suspiros
lo pasan *empatando*
años y años *pololeando*,
¿por qué no se casan al tiro?

5.

Como estarán obligadas
a casarse las chiquillas,
hay que buscar su costilla
al final de la jornada.
Con muchísima razón
veremos que este gran gesto,
seguido por un simple impuesto,
aumentará la población.

*Recogido de María Jesús Gallardo Soto, pequeña propietaria agrícola.
San Javier Alto, provincia de Chiloé, 1965. Por R. B.*

Podemos encontrar residuos de romances encubiertos bajo el nombre de *relauche*, una clase de poesía singularizada por lo trunco de su desarrollo, a lo que suele sumarse la mezcla de asuntos procedentes de distintos textos, a causa de una refundición provocada por defectuosas memorizaciones, que acarrea grandes deficiencias en la secuencia de la rima y notables escollos en la fluidez narrativa:

Una negra se comió
dos mil tropas de ganado,
otras tantas de pescado,
porque era muy comedora.
A la ciudad de Zulonia (sic)
la sacaron dos mil hombres
los huesos sirven de *horcones*

para formar un castillo.
Sacó el rey dos mil tablones
para engranerar el trigo.
Decía que no era viejo
con más de quinientos años,
los ojos así de tamaños,
y esto en nada se pondera.

*Recogido de Pedro Lineros, pequeño propietario agrícola. La Isla, Lon-
tué, provincia de Talca, 1968. Por M. D.*

A medida que los elementos musicales se hacen más ostensibles para la transmisión del romance, éste va perdiendo tal denominación, y se constituye para sus cultivadores en *tonada*, *canción* o *ronda*, según sea la forma musical, pero conservando siempre en mayor o menor grado la métrica peculiar del género. Según nuestras indagaciones, es con esta nomenclatura y su pertinente tipología musicológica que él ostenta una mayor vigencia y frecuencia de uso en Chile.

b) Casamiento de Negros

La b Mayor

Tonada

Se-ño-res les can-ta-ré el ca-sa-mien-to'e los ne-gros
 Se-ño-res les can-ta-ré el ca-sa-mien to'e los ne-gros
 ne-gros fueron los pa-dri-nos ne-gros cu-ña-dos y sue-gros
 ti-ra ti-ra ti-ra ti-ra y ne-gros cu-ña-dos y sue-gros

Entregado al I. I. M. por Diómedes Valenzuela, cultor e intérprete del folklore. Ninhue, provincia de Ñuble, 1963.

a) Delgadina

Do Mayor

Canción



Treshi-jas te-ní-aún rey de lastres u-na nom - bra-ba



y la mayor-ci - ta dee-llas Del-ga-di-na se lla-ma-ba

Cfr.: AN., MUD., VIC., WEG.

Recogido de J. Agustín Ramírez, obrero agrícola. Ercilla, provincia de Malleco, 1965. Por Julio Mariángel.

c) Al hilito de oro

La Mayor

Juego infantil



Al hi-li - to deo-ro deun sen-ci-llo deun mar-qués que me



di-jou - na se-ño-ra lin-das hi-jas tie-neus ted

Cfr.: DUF., VIC., WEG.

Recogido de un grupo de alumnos de la Escuela Belén, Belén, provincia de Tarapacá, 1969. Por R. B., y Ercilia Moreno.

Por último, indicaremos que un número considerable de romances de tema religioso se llaman *rezos* u *oraciones* en nuestro folklore, de acuerdo con su función.

Oración del peregrino

Cfr.: LAV., VIC.

Cuando Jesucristo vino,
puso un pie en el altar,
de los pies le vierte sangre,
de las manos, mucho más.
Quita, quita, aquí, Malena,

no te canses de limpiar:
estas son las cinco llagas
que el Señor ha de pasar,
por los chicos y los grandes
y toda la cristiandad.

Recogido de Manuela Pino, pequeña propietaria agrícola. Orilla de Penciahue, Penciahue, provincia de O'Higgins, 1956. Por M. D.

Caracterización

Si nos atenemos estrictamente a los estudios sobre el romance hechos en Chile, notaremos que no se ha llegado todavía a determinar un criterio que permita la obtención de un concepto de este tipo de composición poético-musical en relación con su existencia folklórica. Razones muy explicables condujeron a los investigadores nacionales incluidos en el capítulo anterior a detenerse en peculiaridades eminentemente históricas y literarias, limitándose a meras alusiones respecto de los elementos musicales y a obviar los factores del contexto cultural y del comportamiento social que permiten una comprensión real y orgánica de la práctica del romancero como un fenómeno folklórico, y no sólo como un hecho poético al cual bastase registrar conforme los principios de la Historia y de la Literatura.

Quede bien en claro que estas observaciones no involucran un juicio de subestimación a la meritoria tarea de quienes nos precedieron, sino que apuntan a una adecuada consideración del aporte cumplido en otros tiempos y con otros métodos, innegablemente valioso y muy útil para nuestro intento.

Sin duda que la definición de romance que más se aproxima a nuestro propósito de caracterización es la de don Ramón Menéndez Pidal, expuesta en el capítulo I del tomo I de su monumental *Romancero Hispánico*³⁴. Si bien la posición del erudito español es predominantemente filológica, ella abarca prácticamente todos los factores socioculturales que concurren en el existir de esta materia, amplitud y profundidad que también evidenciara, desde un punto de vista metodológico, en su ensayo sobre localización y dispersión geográficas del romance y que corroborara en *Los Romances de América*³⁵ obra de extraordinario valor comparativo, y en la cual algunas especies chilenas son examinadas con su habitual prolijidad.

Morfología estrófica

Como se pudo notar en nuestra sucinta revisión anterior, son varios los términos que confluyen en una misma morfología poética básica, cuyo patrón métrico rige las medidas exa, hepta y octosílabas, a excepción de la decasílábica, que encontramos en el ejemplo En Santa Amalia. Sin embargo, ella no siempre se sujeta a la serie de versos en que los pares riman entre sí, quedando libres los impares, como se aprecia en La Dama y el Pastor —que incluiremos en la parte descriptivo-analítica—, y que, como otras versiones, tiene calidad de romance en virtud de su origen, comprobado por don Marcelino Menéndez Pelayo³⁶, aunque tienda a adquirir atributos líricos al pasar a la forma *cuarteta*, con el esfuerzo reiterativo de la réplica del galán, y por su condición musical de *tonada*. Por consiguiente, este elemento morfológico carece de índole estricta en un intento de conceptualización folklórica del romance.

Temática

Es indiscutible la gran variedad de argumentos, debiéndose reconocer el dominio de cuestiones pasionales, violentas; de aventuras difíciles o peligrosas; de propósitos matrimoniales; coincidiendo, en gran parte con el espíritu de los calificados de novelescos por Menéndez Pelayo³⁷, de manera que tampoco hallamos aquí un hito decisivo en nuestra búsqueda de caracterización.

Función

La finalidad amenizadora-recreativa del *corrido* lo coloca en una extensa órbita funcional del folklore chileno, así sea cantado o simplemente recitado, por lo que ella apunta más a la generalización que a la diferenciación.

Estructura

Si quisiéramos hacer un bosquejo de análisis estructural básico del romance que vive en Chile folklóricamente, diríamos que en él se produce una coordinación de tres elementos: el de los personajes, el de su desarrollo poético-musical, y el del plano complementario o contexto general. Si comprobamos la situación de cada uno de ellos en el marco de su organización integral, vale decir de su estructura, verificaremos que los personajes, por lo común en escaso número, ocupan el lugar dominante, y que de ellos emana el desenvolvimiento argumental transmitido por medio de una correlación de poesía y música, y el cual es principalmente de carácter dinámico, en el sentido del relato de una

acción, a su vez sujeto éste a una sucesión episódica, que configura el plan del romance. El tercer componente no hace más que acentuar y ambientar a los dos anteriores, sin duda contribuyendo a los matices de expresividad afectiva, en gran medida de acuerdo con las condiciones de interpretación de los cultores del romancero. Esta naturaleza estructural sí que posee una validez primaria para el romance folklórico, ya que surge de su proceso natural de conservación y de recreación.

Estilo

En estrecha relación con el punto precedente se encuentra el estilístico, al cual podríamos estimar, siguiendo a don Ramón Menéndez Pidal³⁸ como épico-lírico, y distinguido por su marcada sobriedad, en consecuencia con un lenguaje directo y sintético, que se trasunta admirablemente en el empleo de los recursos poéticos y musicales, los que veremos con mayor detenimiento más adelante.

Cultores

Resulta clara su división en dos grupos: uno, eminentemente de vida rural, con hábitos conservadores y escasos medios de comunicación e información, notablemente aficionado a las pequeñas y truculentas crónicas que encierran muchos textos de romances. Otro integrado fundamentalmente por niñas de edad escolar —entre seis y doce años— tanto de lugares urbanos como campesinos, y cuyo repertorio de función lúdica no sólo es obtenido de la tradición familiar, sino que principalmente a través de las profesoras y las compañeras de sus escuelas.

En consecuencia expresaríamos que el romance funciona folklóricamente en Chile como un género amenizador, recreador o lúdico; con una temática eminentemente novelesca, provisto de una morfología poético-musical diversificada, pero con predominio de la forma literaria tradicional romance y de las musicales *tonada* y *canción* cuando tiene un desarrollo esencialmente narrativo; con una estructura que se basa en la acción de los personajes, y un estilo que logra una sobria presentación épico-lírica del argumento.

EXISTENCIA FOLKLORICA DEL ROMANCE EN CHILE

Si quisiéramos, partiendo del capítulo II de este trabajo, llegar a una síntesis de la existencia del romance en el actual folklore chileno, señalaríamos que sus especies obedecen a una división elemental, atendiendo a su morfología general: las de tipo poético-musical, vale decir cantadas, y las solamente de tipo poético, esto es, las no cantadas. Aquí cabría recordar respecto de esta dualidad, lo expresado en el primer párrafo de la Introducción, referente a la paulatina disminución del estilo narrativo-episódico, a medida que aumenta la complejidad musical, lo que si bien puede afectar a la composición estructural del romance, no influye mayormente en la situación dominante del o de los personajes protagónicos. Asimismo, no debe desconocerse, y esto toca igualmente a lo estilístico como a lo estructural, que dicho progresivo debilitamiento del carácter épico en beneficio de la expresión musical, redundando en el fragmentarismo —ya también examinado por don Ramón Menéndez Pidal³⁷ principalmente en el campo histórico-poético— que en nuestro país y por lo que sabemos también en América Hispana, viene a reforzar el proceso de folklorización del género, con sus respectivas variedades formales y geográficas.

En lo referente a la función, también resalta una dicotomía básica, una de cuyas direcciones es la eminentemente recreativa * en estrechísima relación con la modalidad estilística narrativa ya citada, concretándose la otra en una posición fundamentalmente lúdica, en la que no está ausente la expresividad recreativa. La primera se encuentra, como es obvio, en las especies no cantadas de nuestro romancero, aunque con menor intensidad suele aparecer en aquellos romances con música, la que tiende en este caso a un evidente equilibrio con el factor poético, procurando contribuir un carácter unitario, en virtud de la fuerza argumental, como lo destacaremos en los ejemplos pertinentes. En cuanto a aquellos romances de función lúdica, ellos configuran un variado grupo de juegos infantiles, en plena vigencia y gran frecuencia de uso, en cuyas formas dialogadas imperan, con mayor o menor grado, factores elementales de teatralización.

El ejemplario que propondremos a continuación permite inferir una división temática, clarificadora de la heterogeneidad indicada en el

* Usada en su sentido estricto de re-crear, acción que se consolida mediante una reciprocidad emocional entre el portador y el receptor del hecho folklórico, verificable, en este caso, en la ejecución de un canto.

capítulo II respecto de la caracterización del género. La religiosa se subdivide en taumatográfica —La fe del ciego—; hagiográfica —La Santa Catalina—; imploratoria —ver oraciones—. Por su parte, la profana comprende asuntos pastoriles —La dama y el pastor—; amorios —El reconocimiento del marido—; nupciales —Casamiento de negros—; eróticos, habitualmente truculentos, —Delgadina—; punitivos —El hijo maldecido—; mortuorios —Bartolillo—; delictuales —Pedro Ñancupel—; denunciativos —Un *carrilano*—; catastróficos —La Virgüela (sic)—.

Dicho ejemplario se sujeta principalmente a los antecedentes de la delimitación formulados en la Introducción de este trabajo. Conviene especificar que en cuanto a los romances pertenecientes a la que hemos llamado función recreativo-narrativa, incluimos todas las versiones cantadas que hemos podido obtener, eligiendo, en cambio, las no cantadas según su valor representativo y la extensión de su texto.

De los que corresponden a la función lúdico-recreativa, presentamos una selección, sea porque geográficamente un mismo romancillo posee una gran uniformidad en sus versiones distribuidas a lo largo del país, sea que sus variantes propiamente musicales no se apartan mayormente de un tipo básico rítmico-melódico.

I. ROMANCES RECREATIVO-NARRATIVOS, PRIMORDIALMENTE CANTADOS

A. Religiosos (Taumatográficos)

1. LA FE DEL CIEGO *

Cfr.: DAN., DUF., LAV., VIC.

a) Canto al Niño Dios

Caminito, caminito,
el que llega a Nazaret;
como el calor era mucho,
el Niño tenía sed.

—No pidas agua, mi Niño,
no pidas agua, mi bien,
que los ríos bajan turbios
y no hay agua que beber.

Allá abajo, a la derecha,
hay un lindo naranjel,

naranjel que guarda un ciego
que aún la luz no ve.

—Ciego, dame una naranja,
que mi Niño tiene sed,

—Recoja no más, Señora,
cuantas ha de menester.

Ella recoge una en una
y brotan de tres en tres;
cuantas naranjas recogen,
más hay en el naranjel.

* Con el fin de facilitar la lectura de este ejemplario, hemos adoptado la nomenclatura que utiliza don Julio Vicuña Cifuentes para los títulos de los romances incluidos en su obra "Romances Populares y Vulgares", manteniendo para cada una de las versiones recogidas en este trabajo los nombres dados por los informantes. En el caso de aquellos que no aparecen en dicha obra, hemos optado por la terminología más común.

Ya se marcha la Señora
y el ciego comienza a ver.
—¿Quién es aquella Señora
que me ha hecho tanto bien?
—Una joven con un Niño
que van hacia Nazaret;

la Virgen María ha sido,
otra no podía ser.
Oh, Jesús, Rey bondadoso,
ayúdame para ser
un cristiano fervoroso
y observante de tu ley.

Canto al Niño Dios

Re Mayor

Canto



*Recogido de Aída Coca (40 años m/m). Casada c/pequeño propietario agrícola. S. Pedro de Atacama, Calama, Antofagasta) **. Por Seminario de Folklore, U. del Norte, 1962.*

b) El naranjel

Camina la Virgen pura,
para el portal de Belén;
en la mitad del camino
pide el Niño de beber.
—No pidas agua —le dice—

no pidas agua, mi bien,
que las aguas vienen turbias,
que no se pueden beber.
Se va por un pergo (sic.) abajo
y se encuentra un naranjel;

** Principal lugar de residencia de los informantes.

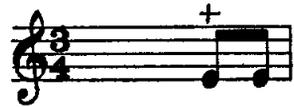
lo cuida un ciegucecito,
ciego, porque nada ve.
—Señor ángel de los cielos,
hágame usted una merced
de darme una naranjita
para apagar esta sed.
Le contesta el ciegucecito:

—Haga usted su menester.
Mientras la Virgen tomaba,
se floreció el naranjel.
La Virgen, con tres naranjas,
dio e' beber a su Niñito;
con su sombra, al retirarse,
le dio vista al ciegucecito.

Camina la Virgen Pura

Tonada

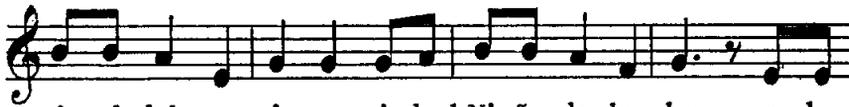
Sol Mayor



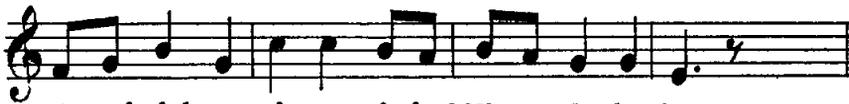
Ca-mi



na la Vir-gen pu-ra pa-ra el por-tal de Be-lén en la



mi-tad del ca-mi-no pi-deel Ni-ño de be-ber en la



mi-tad del ca-mi-no pi-deel Ni-ño de be-ber.

Recogido de Modesto Fuentes (46 años). Chofer de taxi y bus. Termas de Catillo, Parral, Linares. Por Gabriela Pizarro, 1968.

Este romance, que fuera muy común en España ³⁸ y que también tuviera una considerable diseminación en América ^{* 39}, parece haberse cantado en numerosas regiones de nuestro país a comienzos del pre-

* Las referencias a los países de cultura iberoamericana donde se cultivan los romances con función folklórica, no pretenden ser exhaustivas debido a las incompletas disponibilidades bibliográficas que podemos manejar; por lo tanto, sólo pretenden dar una visión general de la dispersión de este hecho folklórico en América Hispana.

sente siglo ⁴⁰. Nuestras indagaciones nos han permitido registrar sólo ejemplos cantados y en el escaso número que aquí publicamos, salvo la versión que corresponde a la referencia del trabajo de Manuel Dannemann, incluida más arriba en la nómina de confrontación y que data de comienzos de siglo.

Cabe destacar, por una parte, su presencia en una zona —versión a)— que, hasta donde sabemos, se distingue por la escasez de romances recreativo-narrativos, aunque el factor hispánico épico-lírico se hace ostensible en los cantos de homenaje a la Cruz de Mayo, de celebración de Semana Santa y Navidad, perteneciendo a estos últimos el ejemplo atacameño que, como los anteriores, se utiliza en reuniones que concitan una gran cantidad de vecinos en los respectivos pueblos del Norte, cuyo sentido comunitario se acentúa a causa de su general homogeneidad scocio-económica y étnica y de su pequeño número de habitantes, particularmente en lugares altiplánicos y pre-cordilleranos. Por otra parte, resulta notable la distancia de aproximadamente mil quinientos kilómetros que hay entre los dos puntos en que se encontrara el romance en cuestión, el que en el Sur, además de mantener su función de canto de novena al Niño Dios, se utiliza también en fiestas y reuniones familiares, agregándolo al repertorio profano, a solicitud de los asistentes.

Entre los romances folklorizados en Chile, es éste uno de los que más se sujetan al texto español y que con mayor regularidad posee una rima única. No obstante, cada una de las formas musicales halladas obedece a una distinta melodía, dentro de una gran simplicidad, que en ambos casos se observa en el ámbito de sexta mayor, en una interválica ceñida preferentemente a grados conjuntos e inclusión de terceras mayores y cuartas justas. Tanto la una como la otra tienen un sólo período, de ritmo binario en la primera —a || : b : ||— y ternario en la segunda —a b a'—. La melodía del Canto al Niño Dios sugiere un juego de tipo infantil de avance y retroceso, principalmente a causa del uso regularizado de la corchea que, en relación con el texto poético, pareciera corroborar la marcha de los personajes. En cambio, la cifra de compás y el *tempo* de Camina la Virgen Pura contribuyen a una sensación de reposo y de devoción, acentuada por su carencia de acompañamiento instrumental, todo lo cual lo aleja del carácter de la *tonada*, calificativo que le diera la informante. En el ejemplo anterior, aunque sí encontramos acompañamiento, éste se produce con el mínimo recurso del empleo de las dos primeras cuerdas de la guitarra, lo cual no deja de ser excepcional dentro del folklore chileno.

B. Profanos (Pastoril)

2. LA DAMA Y EL PASTOR

Cfr.: MUL., VIC.

a) Pastor que andas en la selva

—Pastor, que andas en la selva
y cuidas de tu ganado,
yo te vengo a preguntar
si tú quieres ser casado.

—Yo no quiero ser casado,
—decía— Bella Madrid,
—el cazador de las fieras—
adiós, que me voy a d'ir (sic.)

—Como estás acostumbrado
a andar con esas ojotas,
si te casaras conmigo,
te pondrías lindas botas.

—Yo no quiero lindas botas,
—decía— Bella Madrid,
—el cazador de las fieras—
adiós, que me quiero d'ir.

—Como estás acostumbrado
a andar en calzoncillos,
si te casaras conmigo,
te pondrías pantalones.

—Yo no quiero tus pantalones
—decía— Bella Madrid,
—el cazador de las fieras—
adiós, que me quiero d'ir.

—Me voy a d'ir para siempre
y me quiero despedir

.....
.....
Desplutado y aburrido
de esta casa yo me fui,
no lo permitan los diablos
que yo vuelva más aquí.

(Ver ejemplo musical pág. 46)

b) El pastor

DEMONIO

—Pastor que estás en la sierra
pastoreando tu ganado,
yo te vengo a preguntar
si quisieras ser casado.

ÁNGEL

.....
—responde— no ganarás (sic),
el ganado está en la sierra
y adiós que me quiero ir.

DEMONIO

—Tú que estás acostumbrado
a comer galleta gruesa,
si te casaras conmigo,
comieras pan de cerveza.

ÁNGEL

—No quiero pan de cerveza
—responde— no ganarás,

el ganado está en la sierra
y adiós, que me quiero ir.

DEMONIO

—Tú que estás acostumbrado
a trabajar con ojotas,
si te casaras conmigo,
lucirías lindas botas.

ÁNGEL

—No quiero tus lindas botas
—responde— no ganarás,
el ganado está en la sierra
y adiós, que me quiero ir.

DEMONIO

—Voy a decirle a papá
que te compre un lindo coche
para que me vayas a ver
los sábados, por la noche.

Pastor que andas en las selva

$\text{♩} = \text{Fa Mayor}$

(Canción-Tonada)



Pas - tor queandas en las sel - vas y



cui - das de tu ga - na - do yo



te ven - goa pre - gun - ta - ar si tu quie res ser ca -



sa - do si tu quie - res ser ca - sa - do



yo no quie - ro ser ca - sa - do



de - cí - as be - lla Ma - dri - i . . .

Recogido de José Riveros (65 m/m). Obrero jubilado. La Cisterna, Santiago. Aprendido de campesino de Chillán, 1925. Por R. B., 1961.*

* Se deja constancia de la persona que ha entregado el material al informante que se indica, en aquellos casos en que la primera pertenezca a una región que no sea la del segundo.

ÁNGEL
—No quiero tu lindo coche
—responde— no ganarás,
el ganado está en la sierra
y adiós, que me quiero ir.

DEMONIO
—Mi más noble Julanita (sic)
azaharrito de limón,

no tengo más que ofrecerte:
alma, vida y corazón.

ÁNGEL
—El ganado está en la sierra
—responde— no ganarás,

.....
y adiós, que me quiero ir.

El pastor

Fa# menor

Canción



Tu quees-tás a - cos - tum - bra - do a



co - mer ga - lle - ta grue - sa ya co mer ga - lle - ta grue - sa



Si te ca - sa - ras con - mi - go co -



mie - ras pan de cer - ve - za, co - mie - ras pan de cer - ve - za.

Recogido de Tomás Castillo (54). Sastre, Salamanca, Salamanca, Co-
quimbo. Por Delia Cantarutti, 1964.

Don Ramón Menéndez Pidal afirma que “el tema de una dama rechazada por un pastor fue muy tratado en el siglo XVI, en varias formas. Es y fue tan popular que entre los judíos españoles de Oriente se amoldó un canto religioso de la Sinagoga de Andrinópolis al tono de *Llamábalo / la doncella, Y dijo el vil: Al ganado tengo de ir*. Es de desear que la música con que se canta en Chile sea recogida; en España se canta con una tonada especial por sus estribillos, *sí, sí, y adiós*”⁴³. El mismo investigador⁴⁵ nos indica que este romance tiene

una manifiesta inspiración francesa, que en la tradición española renovara su tema, ya en un villancico, ya “en forma de canción estrófica muy cantada hoy en toda la Península y entre los judíos de Marruecos y de Oriente”. Añade que su versión más antigua en español está recogida por escrito en 1421. Una parte del fragmento que transcribe el erudito hispanista es el siguiente:

- Que no era tiempo, señora, que me haya de detener;
 que tengo mujer y hijos, y casa de mantener,
 y mi ganado en la sierra que se me iba a perder...
 —Vete con Dios, pastorcillo, no te sabes entender.

Esta dilatada explicación acerca de su pasado ha sido necesaria, por cuanto la forma métrica con que pervive en España y América ha derivado en “canción estrófica” como ya lo dijera Menéndez Pidal, transformación que en mucho puede haberse debido al diálogo que sostienen sus personajes, pese a lo cual hemos incluido el tema en nuestro trabajo, basándonos en su ya aludido origen, como lo han hecho también investigadores en Argentina y Nuevo México⁴⁶.

La vigencia de este romance parece escasa en Chile; nuestro informante José Riveros nos lo dio a conocer hace diez años atrás, pero en la actualidad nos ha asegurado que no lo ha vuelto a cantar. Por su parte, Tomás Castillo, que no es el único que lo conoce en la zona de Salamanca, lo interpreta en reuniones de *canto a lo poeta*, con una curiosa conversión de su tema a *lo divino*, lo que nos hace recordar los *contrafacta* medioevales y renacentistas, abundantes en la poesía chilena⁴⁷. De este modo, la dama es sustituida por el demonio, y el pastor, por un ángel, cumpliéndose un evidente propósito didáctico-moralizador, muy en consonancia con la religiosidad que demuestra la poesía folklórico de la provincia de Coquimbo.

Resulta significativa la inclusión del *cogollo* en ambas versiones, cuya equívoca referencia femenina, en la segunda, se debe a una mera dedicación circunstancial a una persona del auditorio. Sin embargo, musicalmente este apéndice, propio de la *tonada*, nos permite aproximar a este género la interpretación de nuestros dos ejemplos; corroborado en el primero por la especificación de canción-tonada que nos indicara el informante, por el empleo de sextas mayores y por la presencia de giros melódicos peculiares de dicha forma, pero cuya gran imprecisión rítmica lo hace escapar de ella, cosa que podemos atribuir a la gran inseguridad del acompañamiento de la guitarra, ya que José Riveros confiesa estar imposibilitado para reproducir el rasgueo con que él lo oyó. En el segundo, su modo menor es el factor que princi-

palmente lo aparta de la *tonada*. Tanto Pastor que Andas en la Selva como El Pastor constan de un sólo período, con dos y una frase, respectivamente, sin similitudes melódicas y dentro de una exclusiva interpretación masculina.

(Amatorios)

3. EL RECONOCIMIENTO DEL MARIDO

Cfr.: LAV., MUN., VIC.

a) La recién casada

Señores, les contaré
lo que a mí me ha sucedido:
con otra querida amante
mi marido se me ha ido.

Estrillo:

Sólo me queda el consuelo
de ver mis ojos llorar,

mi marido se fue lejos,
jamás lo pienso olvidar.

Tan remalvado que fue
que con mi madre embistió
y un garrotazo le dio
con la violencia más fiera.

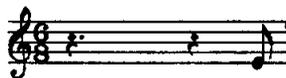
—Sí, sí, señor don Pedro,

La recién casada

Do Mayor



Tonada



Se-

ño - res les con - ta - ré lo que a mí me ha su - ce - di - do con
o - tra que - ri - daa - man - te mi ma - ri - do se me ha i - do con i - do. Só -
lo me que da el con - sue - lo llo - rar mis o - jos llo - rar mi
ma - ri - do se fue le - jos ja - más lo pue - do ol - vi - dar mi dar.

¿conoce usted a mi marido?

—Señora, no lo conozco,
déme la seña y le digo.

—Mi marido es alto y rubio,

tiene un andar muy cortés

y en el ojal de levita
lleva un escudo francés.

Recogido de Amanda Acuña (54). Cantora semi profesional. San Carlos, San Carlos, Nuble. Por Gabriela Pizarro, 1966.

b) La divorciada

Yo soy la recién casada
que goza mi alma en llorar,
que abandoné a mi marido
por seguir la libertad.

Estrillo:

Pero me queda el consuelo
que goza mi alma en llorar,
que abandoné a mi marido
por seguir la libertad.

—Sí, sí, señor don Pedro,
¿conoce usted mi marido?

—Señora, no lo conozco
deme una seña y le digo.

—Mi marido es alto y rubio
y en el hablar muy cortés,
y en el puño de la espada
lleva un letrado francés.

b) La Divorciada

Sib Mayor



Yo soy

la recién ca-sa-da que go-zamialmaenllorar quea-
bandonéamimari-do por seguir la libertad. Yo soy tad. Pe-
ro me quedaelconsuelo que go - za mi maenllo - rar quea-
ban - donéami ma - ri - do por se - guir la li - ber - tad.

Recogido de Mercedes Flores (71). Dueña de casa, mediana situación socio-económica. Santa Cruz, Santa Cruz, Colchagua. Por M. D., 1968.

c).....*

—Soldadito, soldadito,
¿de dónde ha venido usted?

—De la guerra, señorita,
¿qué se le ha ofrecido a usted?

—¿Lo ha visto usted a mi marido
en la guerra alguna vez?

—Señora, no lo conozco,
deme una seña y le digo.

—Mi marido es alto y rubio
alto (sic.) rugoso también,
en la punta de su lanza
lleva una marca de él.

—Señora, sí lo conozco,
su marido muerto es;
lo llevaron a Valencia
a casa de un primo de él.

—Siete años he esperado,
otros siete esperaré;
si no llega a los catorce,
de monja me entraré (sic.).

—Calla, calla, Chabelita,
calla, calla, por favor,
yo soy tu querido esposo
y tú, mi linda mujer.

c)

Fa Mayor

Tonada



Sol -



da-di-to sol-da-di-to de dónde ha ve-ni-dous ted, de



la gue-rra se-ño-ri-ta que se le ha ofre-ci-do a usted de



la gue-rra se-ño-ri-ta que se le ha ofre-ci-do a usted.

Recogido de Leonila Sanhueza (53 m/m). Dueña de casa, de modesta condición socio-económica. Laraquete, Arauco, Arauco. Por Patricia Chavarría, 1965.

* La sustitución del título por una línea de puntos indica que la versión fue recogida en forma innominada.

d) La viuda

Señores, les contaré
que en un tiempo fui casada,
mi marido me abandona
por seguir la libertad.

Tres hijos que me quedaron
infantes fueron los tres,
cada uno con su espada
para defender su fe.

En la batalla de Cauquenes,
a mi marido lo vi
defendiendo por su patria,

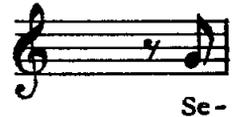
casi muerta me caí.

Si mi marido no vuelve,
diez años lo esperaré;
en caso de que no vuelva,
de monja me entraré (sic.).
Cogollo:

Para todos los presentes,
cascarita de granada,
aquí se acaban los versos
de la viuda desgraciada.

d) La Viuda

La Mayor



ñores les con - ta - re - e que en un tiempo fui ca - sa - da se - ño -
res les con - ta - ré - e que en un tiempo fui ca - sa - da mi
ma - ri - do me aban - do - na por seguir su li - ber - ta - d mi ma - ri - do
me aban - do - na por seguir su li - ber - ta - ad.

Recogido de Perpetua Andrade (75). Madre viuda de Cabo de Carabineros, Ninhue, Ninhue, Nuble. Por R. B., 1970.

e).....

Bajaron pajes y duques,
alemanes y francés,
y una viudita lloraba

la muerte de un genovés:

—Caballero, caballero,
¿conoce usted, a mi marido?

—Señora, no lo conozco,
pero las señas le pido.

—Mi marido es alto y rubio,
es un hombre muy cortés,

y en el puño de su espada
lleva el nombre de un marqués.

—Señorita, señorita,
su marido muerto fue,

lo mataron en Valencia
en casa de un genovés,

—Caballero, caballero,
no sea tan descortés,
que si mi marido es muerto,
yo de monja entraré.

e).....

La b Mayor

Tonada



Ba - ja



-ron pa - jes y du - ques a - le -



ma - nes y fran - cés yu - na



viu - di - ta llo - ra - ba la muer -



te deun ge - no - vés

Recogido de Máximo Rojas (70 m/m). Obrero de construcción de caminos, Concepción, Concepción, Concepción. Por Patricia Chavarría, 1964.

Este viejo tema de la ausencia del marido por razones guerreras y la descripción de sus señas, puede estimarse de divulgación considerable en el centro del país, a juzgar por las nueve versiones que trae don Julio Vicuña Cifuentes⁴⁸ y por las cinco cantadas que ofrecemos en este trabajo, como asimismo ha gozado de una amplia dispersión en México, Cuba, Nicaragua, Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Perú, Uruguay y Argentina⁴⁹.

En estos romances se comprueba una manifiesta inclinación a adoptar la forma musical de *tonada*, fenómeno ya citado a lo largo de esta publicación. Con este nombre genérico se han encontrado todos nuestros ejemplos, si bien más adelante se comprobará que sólo uno escapa a esta forma musical del folklore chileno. Por de pronto, destacaremos la estimable reducción de la extensión sufrida por nuestras versiones con respecto a las anotadas años atrás por Vicuña Cifuentes, aunque lo fundamental de su argumento quedara incólume, excepto en el caso de nuestra versión a), en el que se plantea el abandono de la esposa provocado por una amante y en el que la segunda estrofa incumbe a un episodio inexistente en todas las otras hasta ahora recogidas en Chile, probable reflejo de la libertad propia de los procesos de folklorización. En cuanto al uso del estribillo en el romancero, observaremos que su función es poético-musical y que aparece en relación inversa con el detalle del desarrollo temático, contribuyendo a la distribución estrófica de los ejemplos a) y b) el que, excepcionalmente se encuentra en la recolección del ya citado Julio Vicuña, ya sea por su inexistencia en la época que abarca el trabajo de este estudioso, o bien porque su enfoque substancialmente literario lo llevó a pasar por alto este complemento primordialmente musical, que en *La Recién Casada* y en *La Divorciada*, pese a romper la uniformidad de la rima, se atiene al asunto general de la composición. Este último factor métrico demuestra una interesante alteración al pasar la monorrima aguda de *é* a la terminación grave *í-o* en las versiones a), b) y d), quedando insinuada en c), en un fragmento de evidente fuerza emocional, como es el de la pregunta de la protagonista acerca del contacto de su marido con el desconocido interlocutor, lo que revela un rasgo estilístico peculiar.

Los informantes aquí consignados expresan que estas canciones se cultivan en reuniones festivas, sin que se establezca distingo funcional entre ellas y otras que se utilizan en dichas oportunidades. Hacemos notar que de las cinco personas que han comunicado las respectivas versiones, sólo una no pertenece al sexo femenino, lo que refuerza lo que hemos venido recalcando en cuanto a la asimilación de las características de la *tonada* en el romancero chileno de índole folklórica. No podríamos pasar por alto el mérito de la condensación narrativa que

ostentan todos estos ejemplos, y que enfatiza la carencia de títulos en las versiones c) y d), cuyos informantes recurren a una síntesis del contenido a manera de individualización, como sucede a menudo en diversas formas narrativas del folklore nacional.

Dentro del plano musical, veremos que los ejemplos a) y b) convergen en un bloque melódico-rítmico bien determinado —aún cuando debemos hacer notar el tritono descendente con que finaliza a), excepcional en nuestro folklore—, al que se acerca el c); el d) concuerda con la forma musical anterior, por lo que también cae en el mismo género, si bien su melodía sigue una línea particular, comprobable en su ámbito de novena con intervalos de terceras y cuartas, debiéndose dejar constancia de lo que nos dijera nuestra informante, Perpetua Andrade, ya que, por tratarse de una *tonada*, se podía cantar con cualquiera entonación.

Con criterio estricto, debemos señalar que La Recién Casada y La Divorciada se circunscriben a la *tonada-canción*, en conformidad con sus dos períodos, aunque comúnmente también llaman a esta forma sencillamente *tonada*⁵⁰. Las frases a y b constituyen el período inicial del primer ejemplo, el que se canta dos veces de manera idéntica; en el segundo se mantiene la cantidad de frases, pero sólo con repetición de b. Llama la atención que aún cuando el desarrollo vocal está en 6/8, la guitarra acompañante se encuentra en 3/4 a lo largo de las estrofas, con el siguiente patrón rítmico dado por la informante:



a la inversa de lo que acontece normalmente en nuestra música folklórica, en las que en estas secciones poéticas el acompañamiento está corrientemente en 6/8 y la melodía en 3/4.

En cambio, la versión c) posee un período único, formado por las frases a b a' *, caracteres que lo remiten, en rigor, a la condición de *tonada*.

La trilogía musical en cuestión se distingue por un ámbito mucho más extenso que el de los romances anteriores, en especial sus dos primeros integrantes, que alcanzan a la excepcional cantidad de once notas, con una interválica de 3^{as} mayores, 4^a y 5^{as} justas respecto de a, y en b, una de 3^{as} mayores, 4^{as} justas y un salto de 7^a y otro insólito de 9^a, este último del todo excepcional en nuestra música folklórica,

* En el curso de este trabajo, la calidad de a' corresponde a la repetición musical exacta o con pequeñas variantes de la frase, pero con el texto poético de b.

atribuible a las deficiencias de oído de nuestra informante, subrayada por una muy imprecisa afinación de su guitarra, la que ejecuta omitiendo o haciendo inoportunamente los cambios de funciones armónicas —tónica y dominante— con lo cual el acompañamiento se reduce a un efecto eminentemente rítmico. En forma correcta, esta misma armonía elemental aparece en los otros dos componentes de la mencionada trilogía, aunados también por el uso del rasgueo. En contraste con la descripción antedicha, se halla la quinta versión, incuestionablemente dotada de un ritmo de vals —sin función coreográfica— y cuya expresión en valores de negras y blancas, a lo largo de la reiteración de un período provisto de una sola frase que muestra un predominio de grados conjuntos, 3^{as} mayores y una 4^a justa solamente, se mantiene dentro de un precario desenvolvimiento musical, en beneficio de su fuerza narrativa. Por último, debemos hacer hincapié en la chilenización de la geografía europea en este romance, al referirse nuestro cuarto ejemplo a la localidad de Cauquenes y a la mención de Chiloé en la versión d), procedente de Curicó, que incluye don Julio Vicuña⁵¹, actitud que podría ampliarse a una tendencia general de americanización, como por ejemplo —entre otros países— en Nicaragua, en la primera estrofa de la versión 1 a 13, que incluye Ernesto Mejías Sánchez, en “Romances y Corridos Nicaragüenses”⁵² bajo el título genérico de Las Señas del Esposo. Asimismo, debe indicarse como un signo de chilenización el empleo del *cogollo*, de incuestionable fórmula de dedicación al auditorio, sin romper el vínculo con la temática del romance.

(Nupcial)

4. CASAMIENTO DE NEGROS

a) Casamiento de negros

Señores, les contaré
el casamiento de los negros:
negros novios y padrinos,
negros cuñados y suegros.

El cura que los casó
no se sabía cuál era;
les echó la bendición,
¡ay! qué bendición tan negra.

Pusieron sus negros mesas,
negros manteles pusieron,

negros los que se sentaron,
negro lo que se sirvieron.

Vi también una *longana*
que de verla, daba miedo;
creyendo que era chancho,
y era de los mismos negros.

Y al cabo de esta fiesta
todos locos se volvieron,
sacaron sus negros sables,
negros sablazos se dieron.

a) Casamiento de negros

Sol Mayor

Parabienes



Se-ñores les conta - ré el ca-samiento de los ne - gros



Ne gros novio y pai - ri - no ne-gros cuñados y sue - gros.

Entregado por Diómedes Valenzuela (38). Cultor e intérprete del folklóre, Ninhue, Ninhue, Nuble. (Aprendido de cultora de S. Felipe. S. Felipe, Aconcagua). Al I.I.M., 1968.

b) Véase ejemplo musical. (Casamiento de Negros, p. 35).

c) Casamiento de negros

Señores, les contaré
lo que ha pasado en San Pedro:
se ha formado un casamiento,

todo el casamiento es negro.
Negros fueron los padrinos,
negros cuñados y suegros,

c) Casamiento de negros

Fa Mayor

Tonada



Se-



ñores les con - ta - ré, lo que ha pasado en San Pedro se ha



formado una casa - mientoy to do el ca-samien-to es ne-gro. . . .

negro, el cura que los casa,
y todo el casamiento es negro.

Al otro día temprano,
mandaron buscar cordero

y, por por traer uno blanco,
lo trajeron negro entero.
Negros fueron los padrinos...

*Entregado por Clara Osorio (†) * (75 años). Dueña de casa, con instrucción musical, Santiago, Santiago, Santiago. Al I.I.M., 1961.*

d) Parabienes de negros

..... *
Negros novios y padrinos,
negros cuñados y suegros.

El cura que los casó
no se sabía d' onde era,
al tiempo que la bendición le echó
¡ah! qué bendición tan negra.

Mandan a poner la mesa,
negros manteles pusieron,
negro el vino, negro el pan,
negros quien (sic) se lo sirvieron.

Mandan a sentar el *tacho*,

negros el *tacho* sentaron,
negro el mate y la bombilla,
negros quien se lo tomaron.

A eso de la medianoche
se alborotaron los negros,
tomaron sus sables negros,
negros sablazos se dieron.

Cogollo:

Que viva la compañita,
rosita de Alejandría,
si los padrinos eran negros,
los novios cómo serían.

d) Parabienes de negro

(2da. estrofa)

Mi b Mayor



Man-dan

Recogidos de Francisca González (80). Campesina, situación socio-económica precaria, Niblinto, Coihueco, Ñuble. Por Margot Loyola, 1959.

* El signo (†) utilizado significa la defunción del informante.

* La línea de puntos bajo el título señala la carencia de uno o más versos iniciales.

e) Corrido de los negros

Se ha formado un casamiento
todo cubierto de negro,
negros novios y padrinos,
negros cuñados y suegros.

El cura que los casó
fue un negrazo mayor que ellos.
con sus manos de azabache
y un color de terciopelo.

Cuando se van a casar,
van en un caballo overo;

se les gastó en el camino,
y ensillaron uno negro.

En la boda de estas fiestas
buscan un ternero overo,
no lo hallaron, por lo pronto,
y mataron uno negro.

Pusieron una salchicha,
por ser potage más bueno;
pensaron que era de chanco
y era de los mismos negros.

Recogido de Manuel Lizana (†), (75 m/m). Pequeño propietario agrícola. Orilla de Péncahue, Péncahue, O'Higgins. Por M. D., 1956.

Al célebre escritor español, don Francisco de Quevedo y Villegas, debemos la composición titulada Boda de Negros⁵², indudable fuente directa de las distintas versiones de romances que sobre este asunto corren por el folklore hispanoamericano. Sobre este particular, es imposible pasar por alto la extraordinaria simplificación y depuración folklórica realizada durante el tránsito de esta poesía desde su etapa inicial de dependencia del autor hasta convertirse en patrimonio común, recreado por sus sucesivos cultores, obedeciendo esa ley básica general del folklore. Los artificios literarios, las agudas descripciones, la reiteración jocoso-satírica de las variadas significaciones del color negro, tan de acuerdo con el derroche de ingenio del gran poeta culteranista, se condensan y decantan en nuestro romancero chileno a través de una mesurada presentación del asunto del casamiento, limitado a los personajes centrales, a las acciones esenciales, sin perder el recurso del juego sobre el color mencionado, y destacando, en algunas versiones, el desorden y la violencia que llevan a la finalización de la fiesta y la nota irónica de comerse a sí mismos, mantenido en una sola de las versiones de este trabajo —la e)—, remate poético de corte lírico de Quevedo, en forma y función de *cogollo*.

Resulta asombroso que hasta ahora, basándonos en nuestras informaciones bibliográficas, este romance no haya sido registrado o publicado en Chile, pese al profundo conocimiento de la literatura española y de nuestra realidad folklórica de investigadores de la talla de Ramón Laval y de don Julio Vicuña. El tema tiene considerable dispersión en el centro del territorio donde ha existido y existe como *tonada*, *parabienes* o simplemente como relato versificado. Igualmente, pareciera que no ha sido objeto de mayor preocupación por parte de los folkloristas hispanoamericanos, aunque es posible que su expansión en nues-

tro continente se limitara al extremo sur; nuestras consultas sólo nos han permitido encontrarlo, en su función folklórica, en Argentina⁵³.

De los cuatro ejemplos cantados, los dos primeros —proporcionados por Diómedes Valenzuela— no son sino posibilidades interpretativas de una misma composición, diferenciándose el segundo por la inclusión de una muletilla, que altera la distribución fraseológica de $|| : a : || : a_1 : ||$, transformándola en $|| : a : || a' a_1 *$ que, junto a la línea melódica y a la acentuación, nos recuerda la forma de *ranchera*. Dentro de sus compases de $3/4$, la misma cifra del acompañamiento instrumental, está su período único, compuesto por una frase, cuyo consecuente difiere del antecedente por su desarrollo en una segunda más alta, y por una a_1 , que tiene el mismo antecedente de a , pero cuyo consecuente presenta una cadencia conclusiva. Esta simplicidad queda ratificada por una melodía exclusivamente en grados conjuntos de marcada línea descendente, con ámbito de tercera para todos los antecedentes y el consecuente de la primera frase, y por uno de cuarta para el consecuente resolutivo, en un ámbito general de una octava, características que, con excepción de esta última, coloca a esta pieza dentro de una posición de gran equilibrio entre el plano narrativo-poético y el musical. En su interpretación vocal acusa abundantes portamentos de tercera y en el instrumental encontramos la técnica del rasgueo, salvo en los finales de estrofa, en que utiliza un tipo de *bordoneo*, a una tercera de la melodía.

La versión c) es también monoperiódica, con dos frases, la primera de las cuales tiene antecedente y consecuente iguales. La interválica muestra 3^{as}, 4^{as} y 5^{as}, en un ámbito de 9^a. No obstante su cifra de compás de $3/4$, el desarrollo de la melodía y el uso del rasgueo que acompaña el canto —que se cambia en punteo en los interludios— la vinculan a la forma musical *tonada*. En la interpretación de Clara Osorio resalta la variedad rítmica del acompañamiento instrumental, correspondientes a los conocimientos y recursos musicales de la informante **.

En los parabienes de negros entregados por Francisca González, se omitió escribir musicalmente la primera estrofa, debido a la gran inseguridad demostrada por esta informante. El texto anotado consta de un sólo período, con una frase a , una b , cuyo antecedente y consecuente tienen la misma melodía, y una a' , forma que es una de las distinti-

* a_1 alude a una relación con a en razón de una igualdad de antecedentes, pero con distintos consecuentes. El a' denota la misma relación anterior, pero con cambios del texto poético.

** Véase la versión del Casamiento de Negros que con esta misma línea melódica aparece en Antología del Folklore Musical Chileno (primer fascículo), Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Santiago, 1960, y que habría aprendido la intérprete del folklore, Margot Loyola, de la informante aquí consignada.

vas de la *tonada*, pero dentro de cuyo dominio, sin embargo, no caen estos *parabienes*, en virtud de su compás de 2/4, al que, si añadimos la interválica de 2^{as}, de una 3^a y de una 4^a justa descendente dentro de un ámbito de quinta, nos hace pensar fundamentalmente en algunos géneros de nuestro folklore con función narrativa.

(Erótico-truculentos)

5. BLANCA FLOR Y FILOMENA

Cfr.: CAV., MUD., VAR., VIC., WEG.

a).....

Estaba Leonor, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.
Pasó un joven de Turquía,
se enamoró de una de ellas;
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.

A los tres meses y medio
fue a buscar a Filomena.

—Cómo la llevas, pues, hijo,
niña tan bella y doncella.

—Al anca la llevaré
como tuya hermana y vuestra (sic.).

Al anca se la tomó
y se *disparó* con ella.

A la mitad del camino,
su pecho le descubrió,
su lengua se la sacó
y las venas le cortó.
Con la sangre de sus venas
un papelito escribí.

Divisó un pastor, pasando,
le hizo señas y lo llamó:

—Toma esta carta, pastor
y llévasela a Blanca Flor,
que conozca a su marido
por lo cochino y traidor.

Blanca Flor, cuando lo supo,
de puro susto abortó
y con la misma creatura
una cena preparó.

a) Blanca Flor y Filomena

Si Mayor

Canción



Es

ta - ba Leo-nor, es - ta - ba en - tre la paz y la gue - rra con
sus dos hi - jas que - ri - das Blan - ca Flor y Fi - lo - me - na; con me - na.

—Qué mala que está la noche,
que mala que está la cena.
—Más malo ha estado el hecho
que hiciste con Filomena.

Cogollo:

Aquí terminan los versos,
al pie de la yerbabuena,
de dos hermanas queridas:
Blanca Flor y Filomena.

*Recogido de Elena Zapata (58). Condición socio-económica precaria.
Maquimávida, Hualqui, Concepción. Por Patricia Chavarría, 1966.*

b).....

Estaba la reina...
a la sombra' una candela
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.
Pasa un galán de Turquida (sic.)
se enamora de una de ellas,
se casa con Blanca Flor,
penaba por Filomena.
A los nueve meses justos
pasó el galán otra vez:
—Buenos días, mi señora,
buenos días tenga usted.
—¿Cómo queda Blanca Flor?
—Queda muy buena, señora,
y le manda a suplicar
que le preste a Filomena.
—No te la puedo prestar,
porque es muchacha muy tierna.

El galán montó a caballo,
a las ancas la tomó;
por el medio del camino,
su pecho le descubrió.
Ella, con su misma sangre,
—la lengua se la cortó,
la lengua se la cortó—
un papelito escribió.
Iba pasando un pastor
le hizo seña y lo llamó:
—Toma, pastor, esta carta,
llévasela a Blanca Flor,
para que aprenda (sic.) a su marido
por alevoso y traidor.
Blanca Flor, cuando lo supo,
pa'na (sic.) no se desmayó.

b) Blanca Flor y Filomena

Do# Mayor

Tonada

Es -

ta - ba la reinaes - ta - ba a la sombra - nacande - la. Es de la. Con

sus dos hi - jas que - ri - das Blanca Flor y Fi - lo - me - na

con sus dos hi - jas que - ri - das Blanca Flor y Fi - lo - me - na

Cogollo:

Siempre vivan las personas
debajo de dos estrellas,

se terminaron los versos
Blanca Flor y Filomena.

*Recogido de Macario Mueña (46). Tejedor y cantor semi profesional,
Cauquenes, Cauquenes, Maule. Por R. B. y M. D., 1964.*

c) Blanca Flor y Filomena

Estando tan bien sentada
a la luz de una candela,
donde estaba Blanca Flor,
Blanca Flor con Filomena,
y pasó el galán Turquía,
se enamoró de una de ellas:
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.

De que se vido casado (sic.),
se retiró a lejas tierras.
Los nueve meses cumplidos,
volvió a casa de la suegra:

—Y buenos días, pues, yerno.

—Y buenos días, pues, suegra.

—¿Cómo ha quedado Blanca Flor?

—Blanca Flor ' ta muy enferma
y le manda a suplicar
que le mande a Filomena.

—¿Cómo mandaré yo a esta hija por
ahí,

cuando esta hija está doncella.

—Mándela, no más, señora,
sin ni un cuidado por ella.

—Filomena, anda a tu pieza
a ponerte el traje de seda,
toma las ancas de tu cuñado,
él sabrá pa' donde te lleva.

A tanto que había andado,
de su cuerpo la usó,
y, para no salir pillado,
la lengua le rebanó.

Y ella, la pobrecita,
con la sangre de su lengua,
una carta le escribió.

Luego pasó un pastorcito,
con la mano lo llamó:

c) Blanca Flor y Filomena

Re Mayor



Tonada



tan-do tanbien sen-ta - da yã la luz deuna cande - la Es- don

dees-ta-ba Blan-ca Flor Blan-ca Flor con Fe - lu - me-na don.

dees ta-ba Blan-ca Flor Blanca Flor con Fe-lu - mena

—Toma, toma, buen pastor,
y llévale esta cartita
a mi hermana Blanca Flor,
y dile que su marido,
su marido es un traidor.

Blanca Flor, oyendo esto,
ahí casi abortó:
se *atraco* por un peñasco
y ahí casi se murió.

—No llores, hija querida,
que el malo me tentaría.

—El malo no tienta a nadie,
son engaños de la vida.

Cogollo:

Para toda la compañía,
cogollito de peral,
aquí se acaban los versos
de Filomena fatal.

Recogido de Audolía Rivas (46). Casada con obrero agrícola, La Vega, Chanco, Maule. Por R. B., 1962.

d).....

..... *

a la luz de una candela
estaban dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.

Pasó un galán de Turquía,
y se prendó de una de ellas;
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.
—Buenos días, pobre hijo.

d) Blanca Flor y Filomena

Do Mayor Canción

luz de una can-de-la ta-ban dos hi-jas que-ri-das
Blan-ca Flor y Fi-lo-me-na pa-soun ga-lán de
Tur-quí-a Pa-soun ga-lán Tur-quí-a
y se pren-dó de-na de-llas se ca-sa con
Blan-ca Flor y pe-na por Fi-lo-me-na

* La doble línea de puntos denota tanto el desconocimiento del título como el de los versos iniciales por parte del informante.

—Buenos días, pobre madre.
 —Blanca Flor, ¿cómo ha quedado?
 —Blanca Flor ha quedado buena
 y le manda a suplicar
 que le preste a Filomena.
 —No se la puedo prestar,
 porque es muchacha doncella.
 —Empréstemela, *no más*,
 que la cuido como de ella (sic.).
 Subió el galán a caballo,
 y a las ancas la tomó;
 por la mitad del camino,

y ahí mismo la gozó.
 Después de haberla gozado,
 la lengua le rebanó.
 Y con la sangre de sus venas
 una carta le escribió.
 Iba un pastor por camino,
 con la mano lo llamó:
 —Toma, pastor, esta carta
 y llévesela a Blanca Flor

 que van a matar mi marío
 por veleidoso y traidor.

Recogido de Antonio Oyarce (45). Obrero agrícola. Los Quillayes, San Pedro, Santiago. Por R. B. y M. D., 1968.

e) Blanca Flor y Filomena

Estaba la linda, estaba, (sí ay, ay, ay,) entre la paz y la guerra,
 con sus dos hijas queridas, (sí ay, ay, ay,) Blanca Flor y Filomena,
 y un joven Bernardino
 se enamoró de una de ellas;
 se casó con Blanca Flor,
 se la llevó a lejas tierras.
 Allí le estaba diciendo:
 —Qué será de Filomena...
 Cumplido los nueve meses,
 vino a casa de su suegra:
 —Buenos días, pues, señora.
 —Buenos días, Bernardino,

¿cómo queda Blanca Flor?
 —Enferma queda, señora,
 y le manda a suplicar
 que le mande a Filomena.
 —¿Cómo la llevas, pues hijo,
 esta chiquilla doncella?
 —Yo la llevo, pues, señora,
 como prenda que tiene dueño.
 —Arréglate, Filomena,
 vístete de seda negra,
 que tu hermana Blanca Flor
 no sé si acaso se muera.
 Ya se arregló Filomena,
 sacó el chaplín (sic.) colorado

e) Blanca Flor y Filomena

La b Mayor

Canción

Es

ta - ba la lin - dae - ta - ba si ay ay ay, en

- tre la paz y la gue - ra.

para que la lleve al anca
y el conde su cuñado.

Por la mitad del camino,
su cuñado traicionó, (sic.)
con la navaja barbera
la lengua le rebanó.

Blanca Flor, a lo que supo,
del mismo susto abortó.

Fue a dar cuenta al retén
al Intendente Mayor:

—Tome preso a Bernardino
por criminal y traidor.

Bernardino, a lo que supo,
contra una peña se dio,
el cuerpo se le hizo pedazos,
la tierra se lo tragó.

Recogido de María Muñoz (64). Casada con obrero agrícola, Los Angeles, Los Angeles, Bío-Bío. Por Patricia Chavarría, 1967.

f) Blanca Flor y Filomena

Estaba la reina, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.

Estríbillo:

Dónde estará mi negrito,
dónde estará mi consuelo
dónde estará mi negrito
que lo estoy echando ' menos.

Un galán de lejanas tierras
se prendó de una de ellas,
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.

Se fueron a lejanas tierras
Blanca Flor y Filomena;
a los nueve meses vino
a la casa de la suegra.

f) Blanca Flor y Filomena

Fa Mayor

Tonada

Es - ta
ba - la rei-naes - ta - ba en-tre la paz y la gue-rra es-ta
con sus
dos con sus dos hi-jas que - ri - das Blanca Flor y Fi-lo
tá dón dees-ta - rá mi ne - gri - to dón-deesta - rá mi con
me - na con sus dos hi - jas que - ri - das Blan - ca Flor y Fi - lo
sue - lo, dón-dees ta - rá mi ne - gri - to que loes toy e - chan-doe
me-na Dónde es menos.

Recogido de Carmela Zúñiga (†), (89). Dueña de casa, mediana situación socio-económica, Lo Vial, Santiago, Santiago. Por R. B., 1959.

g).....

Estando en León, estando
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.

.....
A la vuelta de los nueve meses
llegó a casa de la suegra,

—Buenos días, don Fernando.

—Buenos días tenga, suegra.
como me envió Blanca Flor
que me preste a Filomena.

—Cómo te la prestaré, hijo,
siendo muchacha y doncella.

—La llevaré, madre mía
como hija mía, si fuera.

¡Oh! el duque don Fernando
lo echa a las ancas, lo lleva (sic.)
en mitad el camino iba,
su corazón declaró
y ahí luego lo cortó (sic.)
y la lengua lo cortó.

Iba pasando un pastorcito,
con la mano lo llamó:

—Llévame esta cartita
a mi hermana, Blanca Flor,
para que sepa lo que ha hecho
su marido traidor.

g) Blanca Flor y Filomena

Re Mayor

Canción



Es - tan

doel Le-ón, es - tan - do en - tre la paz y la gue - rra con sus
dos hi - jas que - ri - das Blan - ca Flor y Fi - lo - me - na.

Recogido de Rosario Gallardo (40 m/m). Pequeña propietaria agrícola. S. Javier Alto, Curaco de Vélez, Chiloé. Por R. B., 1965.

h) Estaba la reina, estaba
(Véase ejemplo musical pág. 68)

i) Tonada de Blanca Flor y Filomena

Estaba la reina, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.

Pasó un galán de Turquía,
se enamoró de una de ellas,
se casó con Blanca Flor

y pena por Filomena.

Y, habiéndose casado,
se la llevó a tierra extraña,
a los nueve meses cumplidos
volvió a casa de sus suegros:

—Buenos días, mi señora.

—Buenos días, mi René,

¿cómo quedó Blanca Flor?

—Señora, quedó muy buena y le manda suplicar que le mande a Filomena.

—Cómo la ha de llevar, hijo, siendo hija de mis entrañas.

—Yo la he de llevar, señora, como hija vuestra y propietaria.

—Andando, niña, a la pieza a cambiarte zapato y media, que Blanca Flor te mandaba a suplicar que vaya a verla.

Montó el galán a caballo, a las ancas la tomó; a distancia de media legua, sus pechos le declaró.

Para que nadie supiera, la lengua le rebanó.

Allí ha quedado Filomena lamentando su dolor;

sacó sangre de su lengua y le escribe a Blanca Flor. Iba pasando un pastor, y por señas lo llamó:

—Toma, pastor, esta carta y llévesela a Blanca Flor, que castigue a su marido por malvado y traidor.

Blanca Flor, al saber esto, de pena casi murió. Al saberlo el galancillo, entre dos peñas se paró; se dio peña entre dos peñas y el diablo se lo llevó.

Cogollo:

Para toda la compañía, verde brotoño (sic.) de verbena, aquí se termina el verso de Blanca Flor y Filomena.

Recogido de Zunilda Castro (50 m/m). Pequeña propietaria agrícola de precaria condición socio-económica. Loncoche, Loncoche, Cautín. Por M. D., 1959.

h) Estaba la reina estaba

La menor

Canción

Es

ta - ba la rei - naes - ta - ba en

- tre la paz y la gue - rra con

sus dos hi - jas que - ri - das Blan

ca Flor y Fi - lo - me - na

Recogido por Violeta Parra, en Chiloé y entregado al Instituto, sin mayores datos.

j).....

Estaba la reina, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas,
Blanca Flor y Filomena.

Llega el príncipe Bernardino,
se enamora de una de ellas,
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.

A los nueve meses cumplidos,
llega a casa de la suegra:

—Buenos días, mi señora.

—¿Cómo queda Blanca Flor?

—A punto de caer enferma
y le manda suplicar

que le preste a Filomena.

—¿Cómo la llevas, pues, hijo,
siendo mirada (sic.) y dueña?

—Mándela, no más, señora,

como prenda suya y dueña.

El galán sube a caballo,

Filomena sube al anca.

Por el medio del camino,

sus hechos le declaró;

hizo su gusto con ella,

la lengua le rebanó.

Con la sangre de su lengua

un ramillete (sic.) escribió.

Luego ha pasado un pastor,

ella a señas lo llamó:

—Pastor, llévale esta carta
a mi hermana Blanca Flor.

Blanca Flor, cuando lo supo,

a un peñasco se ganó;

haciéndose mil pedazos,

su vida la concluyó.

Recogido de Corina Lagos (50 m/m). Campesina, de precaria situación socio-económica. Florida, Florida, Concepción. Por Patricia Chavarría, 1965.

k) Blanca Flor y Filomena

Estaba la leona, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas doncellas,
Blanca Flor y Filomena.

El duque de don Bernardo
se enamoró de una de ellas,
se casó con Blanca Flor
y pena por Filomena.

A los seis meses casados
llegó a casa de la suegra:

—Buenos días, señora.

—Buenos días, mancebo.

—¿Y Blanca Flor?

—Enferma está,

y le manda suplicar

que le preste a Filomena.

—¿Cómo la llevas, pues, hijo,
esta muchacha doncella?

—La llevaré, señora,
como propia hija vuestra.

—Muchacha, entra a la sala
vestíte (sic.) seda

que tu hermana Blanca Flor
te manda a suplicar

que le preste a Filomena.

Muchacho, la tomarís (sic)

a las ancas...

Por la mitad del camino,

la propuesta que le hizo,

no se la admitió.

Con un puñal que llevaba,

la lengua le remitió (sic).

... Que con aquella carta,

que con aquella sangre,

una carta escribió.

Con halago y amor le dice

a un pastor que va pasando:

—Toma, pastor, esta carta,

llévala a mi hermana Blanca Flor.

Blanca Flor, de que (sic) la vio,

de susto se desmayó

y aquel pliegue (sic) se perdió.

Fue un delito criminal,

—en eso ella pensó—

si no fuera mi marido,

diera parte a la justicia.

que encarcelado muriera.

Entregado por Ana Valenzuela (50 m/m). Modesta situación socio-económica, Valle Hermoso, La Ligua, Aconcagua. Por M. D., 1966.

Refiriéndose don Ramón Menéndez Pidal⁵⁴ a las *Fechas de los romances novelescos*, autoridad en la materia de primera magnitud, recuerda que en la “primera mitad del siglo xvi existían seguramente muchos romances-cuentos que los editores despreciaban y no querían recoger”. Entre ellos menciona el de Blanca Flor y Filomena, sin duda, el más conocido en nuestros días en el país en lo que respecta a la función recreativo-narrativa.

Once versiones incluye don Julio Vicuña en sus *Romances Populares y Vulgares*⁵⁵, dando a conocer, con su acostumbrada erudición, cómo este asunto tiene su raíz en la escabrosa fábula clásica de Progne y Filomena. Tenemos que añadir que la conservación histórico-temática es incuestionablemente poderosa, por cuanto la leyenda primitiva presenta a Filomena, hija de Pandión, rey de Atenas, y hermana de Progne, como a una víctima de la incestuosa pasión de Tereo, su cuñado y rey de Tracia, el que le hiciera cortar la lengua y poner en prisión. Sin embargo, logró enviar a su hermana un lienzo donde aparecía pintada su desdicha. Ambas mataron a Itis, hijo de Tereo, y se lo sirvieron en una cena, luego de lo cual huyeron y fueron transformadas en ruseñor, la primera, y en golondrina, la segunda, personajes que con frecuencia surgen en la poética renacentista⁵⁶.

En el comentario que incluye el profesor Vicuña en su obra ya citada, indica que “falta en las versiones chilenas la venganza de Blanca Flor, aquel horrible banquete —en que ésta sirve a su marido las entrañas de su propio hijo, asesinado por ella misma” y añade que “hay algo de este repugnante episodio” en su versión A, v. 39-43, sobre el que deja constancia mediante un ejemplo asturiano. Afortunadamente, en nuestra versión a) aparece este episodio, pese a lo cual la extensión del texto poético se mantiene en el número promedio de versos que poseen las recopiladas por el gran folklorista chileno, en circunstancias que la más completa de las recogidas por nosotros, y por lo que sepamos hasta ahora editadas del romancero chileno, la c), alcanza a la cantidad de cincuenta y dos versos.

En esta investigación hemos podido reunir igual número de versiones y sólo dos de ellas carecen de canto; la versión i) tiene música, pero no se pudo obtener. Esto demuestra el vigor con que se practica este romance en las reuniones festivas del presente, sobre todo en lugares rurales y sub-urbanos, con una evidente conciencia de su gran antigüedad, y sin dejar de cumplir, en ningún caso, hasta donde llegan nuestras indagaciones, el cambio de rima en el fragmento cuya situación culminante es la violación de Filomena, cambio que tanto extrañara a don Ramón Menéndez Pidal: “Lo particular de todas las versiones chilenas recogidas por el señor Vicuña Cifuentes, y que no he

hallado hasta ahora en ninguna peninsular, es que el romance cambia de asonante en su mitad, terminando en *ó* la narración que empezó en *e-a*". A esta terminación vuelven las nuestras en algunos *cogollos* y en el caso único de la conservación del pasaje de la cena. No obstante, esta ruptura de la monorrima no es exclusiva de Chile, como puede observarse en *Romances y Corridos nicaragüenses*, de Ernesto Mejía Sánchez⁵⁷, lo que además prueba su existencia americana, tanto en Puerto Rico, como Santo Domingo, Colombia y Argentina⁵⁸.

Como lo hiciéramos notar en el Reconocimiento del Marido, en relación con este romance, podemos destacar la existencia de un grupo melódico-rítmico constituido por las 5 primeras versiones. Este segundo caso, que cuenta con reafirmaciones a través de los ejemplos siguientes, nos induce a exponer la hipótesis de la consolidación de melodías particulares o preferenciales para determinados textos poéticos, aunque bien sabemos que se produce gran libertad de intercambio en este terreno folklórico como ya lo reconoce Salinas en su tratado *De Música*, 1577, al afirmar que una misma melodía servía para muchos romances viejos⁵⁹. No obstante, es muy probable que a algunos temas categóricamente específicos del romancero hispánico se les haya conferido a temprana época de la conquista de América líneas melódicas peculiares que habrían contribuido a la memorización del argumento y a fin de intensificar su carácter narrativo. Así podría explicarse que las versiones que constituyen el conjunto melódico-rítmico homogéneo de Blanca Flor, procedan de lugares tan apartados entre sí como las provincias de Santiago, Maule, Concepción y Bío-Bío, los que en muchos aspectos presentan una gran diversificación folklórica. Refuerza este planteamiento la semejanza melódica que tiene un mismo romance en distintas partes de América; tal es el caso de Las Señas del Marido —I a 13— que reseña la aludida obra del nicaragüense Ernesto Mejía y el Reconocimiento del Marido —versión d)— de nuestra colección, aunque debemos advertir que esta última no integra el bloque de ejemplos afines chilenos. Si bien hemos hecho este alcance comparativo en el orden americano, es preciso recalcar que esta investigación no persigue realizar confrontaciones folklórico-musicológicas de tal amplitud, sino que ceñirse, por ahora, a la presentación más completa posible de la realidad chilena.

Con respecto del romance N° 5, señalaremos que principalmente a) y b) son versiones de una misma melodía y que c), d) y e) podrían considerarse modalidades de una segunda voz de a). Además, todas ellas se inician, desde el punto de vista rítmico, al alzar, y a), b) y e) concuerdan en el empleo del dosillo en los finales de semifrases, y la terminación de las cinco recae en la mediante. Como cifra de compás

tienen el 6/8, no indicado en la versión d) por simples motivos de inseguridad interpretativa debido al deficiente oído musical del informante*; en cuanto al pasajero cambio a 3/4 en el penúltimo compás de b) y c), se trata de algo muy frecuente en nuestra música tradicional. Con respecto a la interválica, es asombroso el marcado predominio de los grados conjuntos, sólo alterados por una única tercera en a), b), y e), artificial en la segunda estrofa anotada de d) debido a la desafinación del cultor que inicia en sol lo que antes empezara en mi. A su vez, el ámbito se mantiene en una limitada extensión, no mayor de una 6ª en los dos primeros —la aparente 10ª de d) obedece a lo antes anotado— y llega al mínimo de una 4ª en e). Todas estas versiones son monoperiódicas, y con respecto de sus frases, la e) resulta como la más simple de todas, con una sola, más el agregado de la muletilla —Sí, ay, ay, ay— que prolonga parcialmente el antecedente; también c) sale de lo común dentro del grupo al dividirse en a, a₁' y a'; en cambio, las tres restantes demuestran una misma distribución de dos frases. Todos los integrantes de este núcleo poético-musical se cantan con acompañamiento de guitarra rasgueada en 3/4, técnica que se enriquece en la versión a) con el cambio de posiciones que corren por las dos primeras cuerdas llevando la melodía a dos voces. Esto lo facilita el uso de la afinación *por transporte* (mi-do -la-mi-la, con omisión de la sexta cuerda). Otro temple muy común en nuestro folklore es el denominado *por tercera alta* (do # - la-fa # -re-la) que encontramos en el acompañamiento de Audolía Rivas, con funciones armónicas de tónica y dominante, al igual que en todos los otros ejemplos.

A la unidad general descrita y formada por las cinco primeras versiones que hemos reunido de este divulgado romance, se aproxima evidentemente la sexta, pese al contraste que frente al carácter narrativo integral marca una tendencia a lo lírico, manifestada por un breve texto literario, por la instrumentación para arpa y guitarra con presencia de la función de subdominante y por una melodía cuya interválica abunda en terceras e incluye sextas ascendentes, e incorpora un estribillo que, si bien se construye con las dos últimas frases de la estrofa, podría estimarse que da lugar a un segundo período, por su carácter propio y su cantidad fraseológica. Dicha aproximación se hace ostensible a través de la gran semejanza de giros melódicos, de la inclusión de los ya aludidos dosillos en los finales de semifrases y en el acompañamiento mismo de la guitarra en 3/4 para el canto en 6/8.

* La omisión del primer verso no afecta al desarrollo musical, sino en la supresión de la anacrusa y se debe a la interpretación de nuestro informante.

Las dos versiones provenientes de Chiloé tienen en común la carencia de acompañamiento instrumental, descollando en la segunda el empleo del modo menor y su incuestionable condición de último residuo del texto de un romance que fuera de amplia difusión en la provincia, limitado a los versos que aparecen en nuestra transcripción. No obstante su irregularidad rítmica, g) tiende al 3/4 y h) al 2/4. Sus características de interválica las sitúan en un lugar intermedio entre los componentes del primer grupo y el ejemplo entregado por doña Carmela Zúñiga, en el que utiliza 3^{as} y 4^{as}.

Al hacer uso de la forma musical como síntesis de nuestro examen descriptivo-analítico, encontraremos, una vez más, la proclividad a la *tonada*, cuya calidad monoperiódica sólo tiene como excepción el ejemplo con estribillo, el que, por lo tanto, puede estimarse como *tonada-canción*. Escapan a esta forma las dos últimas versiones cantadas, debido a las peculiaridades rítmicas que demuestran.

6. DELGADINA

Cfr.: AND., VIC., WEG.

a) Delgadina

(Véase ejemplo musical pág. 74)

Tres hijas tenía un rey,
de las tres, una nombrada,
y la mayorcita de ellas,
Delgadina se llamaba.

Un día, estando en la mesa,
su padre la miraba:

—Delgadina, hija mida (sic)
¿quieres ser mi enamorada?

—No lo permita mi Dios
ni la Virgen consagrada,
que, estando mi madre muerta,
yo seré la castigada.

A voz alta dijo el rey:

—A Delgadina, encerradla.
No le den de qué le den;
delen (sic) la carne salada.

Allá sale Delgadina
y asómase a una ventana
y —Hermanita —le dice—
convídeme un vaso de agua,
que el corazón se me seca
y la vida se me acaba.

—Hermanita Delgadina,
yo no le puedo dar agua,
porque, si mi padre sabe,
yo seré la castigada.

Recogida de J. Agustín Ramírez (50). Campesino, de precaria situación socio-económica. Ercilla, Ercilla, Malleco. Por Julio Mariángel, 1965.

b) Delgadina

Tres hijas tenía un rey,
más lindas que una *madama*
y la más pequeñita
Delgadina se llamaba.

A Delgadina la toma,
la toma pa' enamorada:
—Te ofrezco toda mi plata,
te la doy a *granelada*.

—Ni lo permita mi cielo
ni la Virgen consagrada
de yo condenar mi alma,
en un padre ser desgraciada.

A Delgadina la toma,
la toma por carcelada (sic)
le dan de comer por onzas
y agua no le dan nada.

Allá va la Delgadina,
allá va la mala dama,
se asoma a una ventana
y divisa a una hermana:

—Ay, hermanita querida,
alcánceme un vaso de agua,
que el corazón se me seca
y el alma se me acaba.

—Ay, hermanita querida,
con gusto yo te pasara,

y si me padre lo sabe,
yo seré martirizada.

Allá va la Delgadina,
allá va la mala dama,
se asoma a otra ventana
y a su padre divisaba:

—Ay, papacito querido,
alcánceme un vaso de agua,
que el corazón se me seca
y el alma se me acaba.

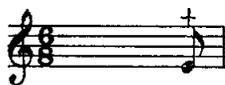
Allá van los sirvientillos
con brazos que relumbraban;
el sirvientillo que llega,
Delgadina que se acaba.

—Ya se acabó Delgadina
y se fue para los cielos,
yo quedaré penando
en la puerta del infierno.

b) Delgadina

La Mayor

Canción



Tres



hi - jas te - ní - aun rey más lin - das que - na ma - da - ma. Tres



y la más pe - que - ñi - ta Del - ga - di - na se lla - ma - ba a



Del - ga - di - na la for - ma.

Recogido de Leonila Sanhueza (45 m/m). Dueña de casa, modesta condición socio-económica. Laraquete, Arauco, Arauco. Por Patricia Chavarría, 1964.

c) Tres hijas tenía el rey

Tres hijas tenía el rey,
bonitas como la plata,
y la menorcita de ellas,
Delgadina se llamaba.

Un día, paseando el rey
de la sala hasta la cuadra,
y divisó a Delgadina:
—Tú has de ser mi enamorada.

—Ay, padre, no lo sería,
estando mi madre viva
la tierra me la tragara.
(Y la mandó a emparedar *al tiro*)*

De allí salió Delgadina
a asomarse a una ventana
y divisó a una hermana:

—Hermana mía, le digo
alcánceme un vaso de agua.

—Dos jarros yo te pasara...
Si mi padre lo supiera,
viviré martirizada.

De allí salió Delgadina
a asomarse a otra ventana
y divisó a otra hermana.

—Hermana mía, le digo:
alcánceme un jarro de agua.

—Dos jarros yo te pasara;...
si mi padre lo supiera,
viviré martirizada.

De allí salió Delgadina

muy triste y desconsolada
a asomarse a otra ventana
a su madre divisaba:

—Ay, madre mía le digo:
alcánceme un jarro de agua.

—Si mi marido lo supiera,
viviré martirizada.

De allí salió Delgadina
muy triste y desconsolada,
y cuando vio a su padre:

—Alcánceme un jarro de agua,
que el corazón se me seca
y la vida se me acaba.

(Apenas hablaba ya).

—Alto, alto, dijo el rey,
Delgadina empaderada (sic);
l'agua que viene llegando,
y Delgadina que se acaba.

—Delgadina se va al cielo
y yo seré condenado.

c) Delgadina

Re Mayor

hi-jas te - ní-a-el rey bo - ni - tasco - mo la pla - ta.

Tres hijas te - ní-a-el rey bo - ni - tasco - mo la pla - ta, y

la me-nor-ci-ta de-e llas Del-ga - di - na se lla - ma - ba.

Recogida de Perpetua Andrade (75). Madre viuda de Cabo de Carabineros. Ninhue, Ninhue, Nuble. Por R. B., 1790.

* Intercalaciones explicativas de la informante.

d) El rey tenía tres hijas

El rey tenía tres hijas
muy buenas para casadas;
una de ellas, muy doncella,
Delgadina se llamaba.

El rey salía a pasearse;
a su hija divisaba
y le dice: —Delgadina,
tú has de ser mi enamorada.

—No lo permita mi Dios
ni la Virgen consagrada,
que estando mi madre viva,
sea yo su enamorada.

—Delgadina, por ingrata,
ha de morir encerrada.

Corriendo a una ventana,
a su hermana divisó;
le dice: —Hermana querida
endílgueme un jarro de agua
que ya me muero de sed
y la vida se me acaba.

—Retírate, Delgadina,
que no te puedo dar agua,
que si mi padre lo sabe,
me hace morir ahorcada.

Corriendo a la otra ventana,
a su hermana divisó:
le dice: —Hermana querida,
endílgueme un jarro de agua,
que ya me muero de sed
y la vida se me acaba.

—Retírate, Delgadina,
que no te puedo dar agua,
que si mi padre lo sabe,
me hace morir ahogada.

Corriendo a la otra ventana,
a su madre divisó;
le dice: —Madre querida,
endílgueme un jarro de agua,
que ya me muero de sed
y la vida se me acaba.

—Retírate, Delgadina,
yo no te puedo dar agua;
ya va para los nueve meses
que me hiciste desgraciada.

El rey se compadeció,
a darle agua convidó;
al entrar (sic) al pasadizo,
la Delgadina expiró.

d) Delgadina

Fa# Mayor

Tonada

El
rey ten-á tres hi-jas muy buenas para ca-sa-das El u
na de ellas muy don-ce-lla Del-ga-di-na se lla-ma-ba u
na de ellas muy don-ce-lla Del-ga-di-na se lla-ma-ba.

—Adiós, corazón de piedra,
adiós, lagunas del río,
adiós, que por tus pasiones,
que se acaba el alma mía.

En el cielo hay una silla,
cuando Delgadina vaya;
en el infierno, otras tres,
pa' que padre e hijas vayan.

Recogido de Rosa Montecinos (45 m/m). Pequeña propietaria, situación socio-económica mediana. Abbránquil, Yervas Buenas, Linares. Por R. B. y M. D., 1966.

e) Delgadina

Tres hijas tenía un rey
más bonitas que la plata;
la menorcita de ellas,
Delgadina se llamaba.

Un día, estando en la mesa,
el rey dio una mirada:

—Ay, hijita de mi vida,
has de ser mi enamorada.

—No lo permita mi Dios
ni la Virgen consagrada,
de ser mujer de mi padre,
madrastra de mis hermanas.

—Alto, alto —dijo el rey—
a Delgadina, encerradla;
le quitan el pan y el agua
y delen (sic) carne salada.

Y para los nueve meses,
ya Delgadina encerrada,
se asoma a una ventana
y vio a su hermana que estaba:

—Ay, hermana de mi vida,
deme usted un vasito de agua,
tengo seco el corazón
y la vida se me acaba.

e) Delgadina

Do menor

Canción



Tres

hi - jas te - ní - aun - re - y más bo - ni -
tas que la plá - ta la me - nor - ci -
ta de e - llas Del - ga - di - na se lla -
ma - ba.

—Ay, hermana de mi vida,
yo no podré dar agua,
que si mi padre lo sabe,
yo seré encarcelada.

De ahí salió Delgadina
muy triste, que ya expiraba;
se asoma a otra ventana
y vio a su madre que estaba:

—Madrecita de mi vida,
deme usted un vaso de agua,
tengo seco el corazón
y la vida se me acaba.

—Ay, hijita de mi vida,
yo no te podré dar agua,
que si tu padre lo sabe,
yo seré la encarcelada.

De ahí salió Delgadina
muy triste, que ya expiraba.

Se asoma a otra ventana
y vio a su madre que estaba:

—Ay, padre de mi vida,
deme usted un vasito de agua,
tengo seco el corazón
y la vida se me acaba.

—Alto, alto —dijo el rey—
a Delgadina, sacarla;
el que llegue con el agua,
una ciudad se le manda.

Cuando llegaron con l' agua,
ya Delgadina expiraba:
el agua llega a la puerta,
y Delgadina se acaba.

Las campanas de la iglesia,
solitas se repicaban;
y las campanas del infierno,
unas con otras se daban.

Recogido de Rosa Rivas (65 m/m). Hija de obrero agrícola, Yungay, Yungay, Nuble. Por Gabriela Pizarro, 1965.

f) El caso del rey con la hija

Un rey tenía tres hijas,
hermosas como la plata,
y la menorcita de ellas,
Delgadina se llamaba.

Estando en la mesa un día
el rey mucho la miraba,
y le dice: —Padre mío,
qué me mira que me mata.

—No te hay (sic) de mirar, pues, hija,
habís (sic) de ser mi enamorada.

—No lo permitan los cielos
ni la Virgen consagrada,
que yo, mujer de mi padre,
mis hermanas, entenadas.

—A la Delgadina, mi hija,
enciérrenla en esa sala;
si les pide de beber,

denle la hiel, que es amarga;
si les pide de comer,
denle la carne salada.

Cuando la fueron a ver,
ya Delgadina expiraba.

—Por Aquél que está en la cruz,
pásenme una jarra de agua.

—No la tomarís (sic), bellota (sic),
ni la tomarís, vellana (sic),
porque no obedeciste
a lo que mi padre manda.

Ya se subió a la más alta,
y les dice: —Herманas mías,
en el infierno hay tres camas
pa' que padres e hijas caigan,
y en la gloria hay una,
pa' que Delgadina vaya.

Recogido de José Reyes (68). Obrero jubilado, Florida, Florida, Santiago. Por R. B. y M. D., 1970.

Sobre los antecedentes históricos de este romance, bástenos remitirnos a las prolijas y documentadas indagaciones de don Marcelino Menéndez y Pelayo⁶⁰ y a las de nuestro gran folclorista, Julio Vicuña

Cifuentes⁶¹, porque nada podríamos añadir por ahora a sus comentarios.

De su vigencia en Chile, el conjunto de seis versiones aquí presentado es un buen testimonio, que bien podría suscitar un valioso estudio poético-comparativo con las siete que se hallan en la magna colección del señor Vicuña y muy conveniente de hacer extensivo, de manera orgánica, a los numerosos exponentes poético-musical de este romance, que bajo variados nombres, subsisten en tierras americanas⁶². Por lo que hemos podido averiguar, las versiones chilenas conservan un pronunciado carácter hispánico en los versos y aunque resulta difícil colegir la conservación de viejos elementos peninsulares en su música, parecería que éstas se encuentran más apegadas a la línea de simplicidad tradicional, relacionada con lo que ocurre en la notoria nacionalización en México⁶³ de los factores musicales.

En nuestro país, es incuestionable, que cada día es más difícil escuchar este romance en las reuniones festivas; salvo excepciones, hay que provocar su interpretación, insistiéndole a los cultores que es necesario escuchar antiguas muestras del canto criollo; no obstante, dentro de los límites geográficos de este trabajo, hemos logrado una cosecha musical apreciable.

Surge una vez más el grupo rítmico-melódico, constituido principalmente en este caso por las cuatro primeras versiones. Todas tienen un período único de dos frases, sin grandes diferencias en cuanto a la interválica, puesto que, respectivamente, encontramos 3^{as} y una 4^a, 3^{as} y 4^{as}, 3^{as} y una 5^a; 3^{as} y una 6^a. Paradojalmente, la versión d) —comparable en este caso sólo con la a)— es la que con mayor énfasis se mueve en grados conjuntos, pese a que tiene el intervalo mayor, aunque éste es ocasional, puesto que únicamente está al comienzo de la repetición de la frase a. Si suprimimos este do circunstancial, llegaremos a un ámbito de cuarta en dicha versión, lo que sí denota desigualdad, especialmente con la séptima de a) y la novena de b), que se atenúa en la sexta de c). La regularización acentual de a) y c) se rompe en tres de los finales sincopados de semifrases de b) y en los dosillos, también en los finales de semifrases de d), característica ésta última que asemeja a este ejemplo con el bloque melódico de Blanca Flor y con la versión e) de este romance, cuya fundamental disparidad con las otras cuatro radica en su modo menor, —sin duda excepcional en su zona de procedencia, lo que bien puede haber sido la causa de la carencia de acompañamiento instrumental con que se la recogiera— y en el tritono descendente de la primera semifrase de b).

7. LA MALA MUJER

Cfr.: AND., LAV., MON., VIC., VIL.

Estaba Carlinita
sentada en su balcón
tocando su guitarra
y entonando una canción;
entonces llegó Carlitos,
el hijo del emperador,
—Pasa más adelante,
que solita estoy yo.
—¿Su marido, dónde está?
—Se fue al campo de nación, (sic)
y si luego ya no vuelve,
le echaré una maldición.
Diríjese a la puerta.

(Ave María, quién será!)
—Pasa, marido mío,
que solita me encontrarás.
—¿De quién es ese chaleco
que en la percha veo yo?
—Tuyo, marido mío,
que tu hermana te lo mandó.
—¿De quién es ese pantalón
que en la cama veo yo?
—Tuyo, marido mío,
que tu abuela te lo mandó.
—¿De quién es ese gato
que en la cama veo yo?

Estaba la Carlinita

La Mayor

Corrido

Es -

ta - ba Car - li - ni - ta sen - ta - daen su bal - cón, to -
can - do su gui - ta - rra yen - to - nan - dou - na can - ción, en -
ton - ces llegó Car - li - tos el hi - joe empe - ra - dor.
pa - sa más a - de - lan - te que so - li - taes - to - y yo.

Recogido por Conjunto Millaray en Chiloé. Sin más datos.

De gran aceptación en España, este romance se encuentra en la *Antología* de Menéndez y Pelayo con el nombre de La esposa infiel⁶⁴. Su tránsito a América debió ser vigoroso a juzgar por la difusión alcan-

zada a lo largo de todo el territorio americano que recibiera el influjo de la cultura hispana ⁶⁵.

Su vigencia en Chile parece haberse debilitado enormemente a partir del segundo cuarto de este siglo. La melodía de este tema volvió a escucharse desde 1968 gracias a la difusión de una versión mexicana del género del corrido, que funciona como música popular: "Andándome paseando por las orillas del mar". Es así como sólo hemos logrado incluir en este trabajo un ejemplo, por fortuna cantado, pero que se cultivaría más bien como exteriorización de un tema truculento que como función amenizadora habitual en reuniones festivas.

En su forma musical se refleja la misma corriente mexicanista, puesto que se trata también de un *corrido* con función coreográfica, género muy incorporado al folklore chilote y que también podemos encontrar en el resto del país.

La grabación de este romance está, lamentablemente, incompleta, de ahí la condición estragada del texto poético transcrito, cuyo complemento musical se rige, como es obvio, por la cifra de compás de 2/4, dentro de la que se desenvuelve su período único, con una sola frase, dentro de un ámbito de 5ª, dominando los grados conjuntos, con dos intervalos de 4ª.

8. EN SANTA AMALIA

(Véase ejemplo musical En Santa Amalia, p. 32).

En Santa Amalia nació una niña
más linda y bella que un jazmín,
ella solita se mantenía
cortando flores de su jardín.

A los tres meses la pobre niña
sin padre y madre, sola quedó
sin más amparo que un mal hermano
que era infame, sin corazón.

—Hermana, hermana —le dijo un
día—
hermana, hermana, quiero tu amor,

por tu hermosura estoy medio loco,
y tu marido quiero ser yo.

—Hermano, hermano —le dijo ella—
hermano, hermano sin corazón,
que yo mil veces quiero la muerte
a que mi hermano manche mi amor.

Hoy en la cárcel se encuentra preso,
al juez le niega quién la mató;
el remordimiento que a él le queda,
que a su hermanita la asesinó.

*Recogido de J. Antonio Oyarce (45). Obrero agrícola, Los Quillayes,
San Pedro, Santiago. Por R. B. y M. D., 1968.*

Este romance decasílabo, cuyo tema no desmerece en violencia erótica al de Blanca Flor o al de Delgadina, se encuentra en nuestra tradición oral desde hace aproximadamente treinta años. Sus diferentes versiones han sido recreadas a través de un verdadero proceso de folclorización y han conseguido diseminarse por abundantes lugares. En

la actualidad puede aceptársele, por lo tanto, como incorporado al romancero que en Chile funciona como fenómeno cultural representativo de nuestro patrimonio común⁶⁶.

Como los numerosos ejemplos que pueden reunirse actualmente confluyen en un texto poético musical genérico de notable uniformidad, hemos optado por incluir una de las versiones más arraigadas en la zona campesina de Melipilla, rica fuente de bienes folklóricos.

La gran inseguridad interpretativa de nuestro informante, atenuada en parte al iniciarse la segunda estrofa, nos ha impulsado a ilustrar con ésta el texto musical correspondiente, como ya lo hicieramos en casos anteriores y por el mismo motivo. Sin embargo, pese a lo señalado, esta versión reúne características predominantes de vals, forma que junto a la del *corrido* comúnmente adopta este romance, muchas veces con función coreográfica.

(Punitivo)

9. EL HIJO MALDECIDO

Señores, les contaré
lo que en Coronel pasó,
que el joven, José Alessandri
a su madre le faltó.

La madre, muy enojada,
una maldición le echó
con el crucifijo en la mano,
que hasta la tierra tembló.

El martes, bajando iba
por la escalera p'abajo,
y se ha quebrado la escalera
y lo ha echo dos mil pedazos.

La madre, cuando lo supo,

un gran desmayo le dio.

—No se aflija, Madre mía,
su maldición se cumplió.

Las campanas de la iglesia
solitas se repicaban;
y las campanas del infierno,
no había quién las tocara.

Cogollo:

Con esta ya me despido,
duraznito florecido,
ya les canté los versitos
de este hijo maldecido.

El hijo maldecido

Do Mayor

Tonada

Se - ño-res les con - ta-ré lo que en Co - ro - nel pasó

se - ño-res
El jo-ven Jo-sé A-li-ssan-dri a su ma-dre le fal-tó

Recogido de José Ramírez (50 m/m). Mediero en trabajos agrícolas,
Ercilla, Ercilla, Cautin. Por Julio Mariángel, 1967.

A la inversa de otros países latino-americanos, México en particular, nuestro folklore tiene pocos romances de elaboración propiamente chilena criolla, los que en su mayoría carecen de texto musical. Sobresale el de El huaso Perquenco⁶⁷, magnífico exponente de un tipo humano claramente perfilado con gran fuerza síquica y social, relacionado con sus factores ambientales.

El afán sensacionalista suele crear, cada cierto tiempo, la aceptación de composiciones populares de vida efímera. Parecería, no obstante, que esta de El hijo maldecido ha penetrado al folklore, por su multiplicación en distintas versiones, según afirman sus recolectores, quienes han cedido para este trabajo la más completa de ellas y la única cantada.

Sobre sus antecedentes históricos no tenemos más datos que los registrados anecdóticamente en el argumento. Con respecto a la métrica, resulta encomiable la sujeción a la forma del romance, cuya monorrima sólo cambia de *ó* a *a-a* en dos versos, incluidos en un grupo de cuatro, y que contiene un conocido tópico del folklore hispanoamericano, y en el *cogollo*, seguramente a instancias de la terminación *i-o* del calificativo dado al personaje central e inserto en el título del romance.

Pese a la naturaleza regional y al asunto específico, la melodía pertenece genéricamente a nuestra tradición musical. Su ámbito es de 6^a mayor, encontrándose 3^{as} mayores y una 4^a justa. Dos frases constituyen el período único: *a* y *a'*, cuya sola diferencia se observa en el segundo compás del antecedente, en la última de las cuales se hace notar el uso de una cadencia suspensiva.

Mientras el canto se mantiene en un compás de 3/4, el acompañamiento de la guitarra aquí utilizado, se ejecuta con una alternancia de punteo y rasgueo, en forma irregular, tanto por la variación de la cifra de compás, como por la introducción opcional de un compás de un tiempo:

The diagram illustrates rhythmic patterns for guitar accompaniment. It is divided into four sections:

- Punteo** (2/4): A quarter note followed by a quarter rest.
- Punteo** (3/8): A quarter note followed by two eighth notes.
- Rasgueo** (3/4): A quarter note followed by two quarter notes.
- Punteo** (1/4): A quarter note.

Vertical lines separate these sections, and a large vertical line at the end encloses the final 1/4 note.

(Mortuorio)

10. BARTOLILLO

Cfr.: FIG., MAN., VAR., VIC.

a) Bartolillo guarda el toro

—Bartolillo guarda el toro.
—Sí, señor, que soy valiente,
si mi madre no consiente

morir en astas del toro.
Si el torito me matase,
no me entierren en sagrado,

entiérrenme en campo verde
donde no crece el ganado;
en la cabecera pongan
un lebrero colorado
que digan a las cuatro letras:

“Aquí murió el desgraciado,
no murió de ningún mal,
sino de las *topeaduras*
que le dio el toro pintado”.

Bartolillo

(2da. estrofa)

Do Mayor

Canción

ri - to me ma - tá - se, no me entie - ren en sa - gra - do En -
tié - ren me en cam - po ver - de aon - de no pi - se el ga - na - do

Recogido de Nelson Paz (5). Escolar de condición socio-económica precaria. Los Cóndores, Los Vilos, Coquimbo. Por R. B. y M. D., 1965.

b) Bartolillo

—Bartolillo, guarda el toro.
—Señor, que no soy valiente,
mi sangre no consiente
morir en astas del toro.
Si muero en astas del toro,
no me sepulten en sagrario (sic),
sepúltenme en campo verde,

donde no pise el ganado;
y un lebrero póngame:
“Aquí murió el desdichado.
No murió por mal de calentura
ni menos por mal de costado,
sino por una cornada
que le dio el desdichado”.

Recogido de Sara González. Directora de Escuela, Caulín, Ancud, Chiloé. Por R. B. 1965.

En nuestro país se mantiene un texto poético arquetípico de este romance de noble estirpe hispana, con muy ligeras variantes de extensión y contenido, factibles de comprobar en las versiones ya recogidas y en las dos expuestas en este trabajo.

Con respecto a su procedencia y difusión en el continente americano, nada más adecuado e ilustrativo que remitir al lector al excelente estudio de John Kenneth Leslie, *Un romance español en México* y dos

canciones norteamericanas de vaqueros: la influencia del tema "No me entierren en sagrado"⁶⁸.

Nuestro pequeño informante nos cantó Bartolillo guarda el Toro como un cuentecillo musical aprendido del repertorio de su abuela, gran cultora del folklore de la provincia de Coquimbo. La timidez propia de su edad, lo impulsó a darnos esta versión separado de nosotros por un tabique de madera; esto y la falta de acompañamiento instrumental, trasuntan en una imprecisión de los sencillos elementos rítmicos y melódicos. A estas causas atribuimos la ruptura del 2/4 en el cuarto compás, en el que se elude un silencio de negra. Del predominio de grados conjuntos se exceptúan intervalos de tercera en este suave ascenso y descenso con ámbito de 6ª. La simplicidad queda reiterada en dos frases: a y a₁; la segunda de las cuales tiene al final de su antecedente un glissando, habitual en nuestra música folklórica.

II. RECREATIVOS-NARRATIVOS, NO CANTADOS

A. Religiosos (Hagiográficos)

11.

.....
cuatro claveles de púrpura
que mueve al escorpión,
pues no ha disciplinado
de su agonía el sudor;
cuatro fuentes que derraman
en terrible borbollón
la sangre de aquellas venas
que mi pecado tronchó;
cuatro boquetes de espanto
que están tragándose al sol;
cuatro ríos de corales
por cuatro cauces de amor.

Casi desierto el calvario
al eco de aquella voz
que el santo velo del templo
en dos mitades rasgó.

Tiembla en sus centros el mundo
con violenta convulsión;
las aves pasan chillando
con nunca oído clamor;
los sepulcros de los muertos
se parten de dos en dos,
dando vueltas al madero
en donde el Justo expiró.

Caracolea el caballo

que cabalga el Centurión,
tallo de madura espiga
que está esperando su voz.

Blanco de todas las befas,
muda estatua de dolor,
morado lirio que azotan
las furias del aquilón;
sangre dormida en sus pulsos;
en labios, cárdena flor;
el alma, todo congojas;
el cuerpo, todo tremor.

Y más de siete puñales,
de la pena, girasol,
al pie de la cruz, María
está sin habla ni acción.
Casi rozando su cuerpo,
entre un piafe (sic) y una voz,
pasa de cerca el caballo
que cabalga el Centurión.

—¿A dónde vas, buen amigo,
para quién tanto rigor,
si ya está sin vida el Cuerpo
que tuve en mi entraña yo?

Detén, detén un instante
tu galope, Centurión;
clava en mí esa lanzada,

si es que tienes el valor
de lancear a una madre
que morir a su Hijo vio.

Mas Longinos no la escucha.
El caballo revolvió,
bien recogido el riendaje,
puesto en ristre el lanzón,
hirió a Cristo duro hierro;
mas fue ella que sintió
como la aguda moharra
clavada en el corazón
del costillaje divino
partido de trabazón;

Recogido de recitadora no identificada (12 m/m). Cahuach, Achao, Chiloé. Por R. B., 1965.

agua y sangre se derraman
en milagroso licor:
sangre, porque bien se precie
que entera la derramó;
y agua, porque se bautice
del mundo, la redención.

Las golondrinas le arrancan
las espinas al Señor.

Una voz de llanto y miedo
que en el monte retumbó,
exclama: —Verdaderamente,
éste era el Hijo de Dios.

12. EL CASAMIENTO DE LA VIRGEN

(Véase página 27)

13.

Virgen sagrada, escuchadme,
porque te tengo presente;
siete leguas el demonio,
desterrado del paciente.

Tres golpes te dio Pilatos,
por enclavarte, Señor,
me perdonarás mis culpas
por tu divina pasión.

Una corona de espinas
que su cuerpo ensangrentó,
una herida en su costado
que su cuerpo estraminó (sic).

Hay que rezar en su casa
esta parte de oración;
tendrá descanso del pecado
y de Dios el perdón.

Recogido de Fidelisa Gutiérrez (55 m/m). Esposa de obrero agrícola, Peteroa, Sagrada Familia, Talca. Por María Correa, 1959.

14.

Por la calle de la amargura
camina la Virgen pura;
los dos juntos caminaban,
en la mano derecha
un cáliz de oro llevaba,
para recibir la sangre
que Jesucristo redama (sic).
Se topó con una mujer,
de esta manera le dijo,
de esta manera le habla:
—¿Me has visto pasar

al hijo de mis entrañas?
—Sí, Señora, sí lo ví
con una cruz a la espalda
y un madero muy pesado;
cada paso que daba,
a la cruz se arrodillaba.

Ahí salió nuestra Madre,
¡qué desmayos le daban!
Le volvió la cara a Cristo
y le pregunta a San Juan:
—¿Díme qué mujer es ésta,

que tan lindamente hablaba,
la que le lava los piés
con lágrimas que lloraba?
En el patio de mi casa

tengo una silla dorada,
para que se siente mi madre
con nuestra Madre sagrada.

Recogido de Herminia Lizana (65). Pequeña propietaria agrícola de mala condición socio-económica. Orilla de Penco, Penco, O'Higgins. Por M. D., 1958.

15.

El peral que Dios plantó
es el peral de la historia
y la tierra que le echó
fue su prefecta (sic) memoria.

—Estas palabras he dicho
para hacerme cristiana.
Jesucristo fue nacido
de María, Virgen Santa,
como redentor del mundo,
que lo principia y lo llama;
lo llama en uno en uno (sic),
después en dos en dos (sic) los juntaba;
después de tenerlos juntos,
ninguna gloria les daba;
sólo fue San Juan Bautista,
que suplicó en la montaña.

Esto, nuestra gran Señora,
para vos está guardada (sic).

—Ya lo sacan, ya lo llevan,
el jueves por la mañana,

con miles de azotes lleva (sic)
en sus sagradas espaldas;
una soga a la garganta,
que cinco gemidos daba;
cada tirada que le daba
todo Cristo arrodillaba.

En el monte del Calvario
tres Marías lo lloraban:
una era la Magdalena,
otra, la muerte humana,
otra, la Virgen pura,
que más pena le daba.
Uno le besa los pies,
otra le daba las manos,
otra recoge la sangre
que dice Jesús derrama.

—El que oyese esta oración,
la oyese y no la aprendiese,
el día del juicio
verá lo que acontece.

Recogido de Fidelisa Gutiérrez (55 m/m). Esposa de obrero agrícola, Pentero, Sagrada Familia, Talca. Por María Correa, 1957.

16.

Yo tenía un relicario
de la Virgen del Rosario,
que cuando me lo quitaban
me acordaba de Jesucristo.
Jesucristo era mi padre,
la Virgen era mi madre,
los ángeles, mis hermanos.
Me tomaron de la mano,
me llevaron a Belén

y de Belén, al Calvario.
Encontré una señorita
que iba rezando el rosario.
Vamos caminando a priesa (sic),
ya lo habrán crucificado.
Le sacaron los tres clavos,
le pusieron la corona,
y la sangre que derrama
cayó en un cáliz sagrado.

Recogido de Rosa Garrido (74). Viuda de obrero agrícola. Molina, Molina, Talca. Por María Correa, 1957.

17. LA ORACION DEL PEREGRINO

(Véase página 37)

(Imploratorios)

18.

Señor mío Jesucristo,	déme penitencia de ellas,
Padre de mi corazón,	écheme la absolución;
yo te confieso mis culpas,	en esta vida y en la otra
usted sabe cuántas son;	mi alma reciba el perdón.

Recogido de Cloro Valdenegro (62). Pequeño propietario agrícola. Loica, San Pedro, Melipilla. Por M. D., 1963.

19.

Señor San Silvestre,	y todo el rededor,
hijo del Monte Mayor,	de los hombres hechiceros
líbrame mi casa	y del hombre malhechor.

Recogido de Herminia Lizana (65). Pequeña propietaria agrícola de mala condición socio-económica, Orilla de Penciahue, Penciahue, O'Higgins. Por M. D., 1959.

20.

Padre Jesús Nazareno,	que mi cuerpo no esté preso,
Hijo de Santa María,	ni mis carnes sean heridas,
por esta noche te pido,	ni mi sangre derramada
mañana por todo el día;	ni mi alma sea perdida.

Recogido de María de Avilés (68). Empleada doméstica, Malloco, Peñaflores, Santiago. Por M. D., 1952.

21.

Padre San Miguel Arcángel,	que me la libres del Malo,
muy amigo eres de Dios;	que es un falso engañador.
las almas cristianas	Así, cuando expiremos,
te las entregan a vos (sic).	Madre mía del dolor,
Yo te entrego la mía,	nuestras almas entreguemos
que me la ofrezcas a Dios,	a los brazos del Señor.

Recogido de María de Avilés (68). Empleada doméstica, Malloco, Peñaflores, Santiago. Por M. D., 1953.

22. DON JACINTO Y DOÑA LEONOR

Cfr.: GAV., MAN., VIC.

Corrido de doña Leonor de la Rosa

Sacratísima María,
antorcha del cielo empíreo,
hija del Eterno Padre,
madre del Supremo Hijo
y del Espíritu, esposa,
pues en virtud y en dominio,
en su vientre virginal
encarnó el Ser más benigno
para redimir al hombre
de caro humano el vestido (sic).

Oh, divina protectora,
amparo de desvalidos,
refugio de pecadores,
consilador (sic) de afligidos,
desata mis torpes labios,
dame pluma, golpe y brío,
para que yo explicar pueda
los casos más peregrinos
que publican en los mares
y en las historias se han visto.

Sucedió en la gran Coruña,
puerto de mar muy lucido,
que tuvo un rey de sus manges (sic)
de mil alabanzas dieron
las fuentes de sus castillos,
las espadas de sus caballeros,
de sus iglesias y altivos.

En esta ilustre ciudad
nació de padres muy ricos
doña Leonor de la Rosa,
la que del cielo, propicio,
se esmeró en dibujarla
de manera que al sol mismo
impuso por su hermosura,
pues un rayo fue vencido.
Bastaba el llamarse Rosa,
que pocas rosas se han visto
que no mueran deshojadas
en manos de un precipicio.
Apenas se había andado
en quince abriles cumplidos
cuando un amor tiró en flecha,
quedando herida del tiro.

La causa fue un caballero,
don Jacinto del Castillo;

éste dio en galantearla
con fiestas y regocijos.
La dama le corresponde
con amor a sus caprichos:
todas las noches hablaban
por un balcón, que es testigo.
Descansaba el uno al otro,
repitiendo mil cariños.

Dejemos en este estado
a Leonor y a don Jacinto
y pasemos a dar cuenta,
diciendo que don Francisco
era padre de esta dama
y tenía otro designio:
dársela a otro caballero,
que era muy rico y su amigo.

Más, su desgracia lo trajo,
que un día lo pilló a solas,
y de este modo le dijo:

—Don Francisco, como yo,
más como hombre, solicito
de alcanzar vuestros favores,
si merezco el conseguirlo,
de la bellísima mano
de Leonor, que tanto estimo,
tomarle el nombre de esposo,
suplicando, se lo digo.

Don Francisco, como estaba
intentando aquello mismo,
se lo ofreció, y con ello,
—Dos mil ducados, —le dijo—
le doy en oro y en plata,
si se aceptase lo dicho.

Volvióse para su casa
a darles cuenta y aviso;
a Leonor y a su mujer,
de esta manera le dijo:

—Sabrás, mi doña Leonor,
objeto de mis cariños,
que ya te tengo casada,
que será tu gusto y mío,
con don Fernando Contreras,
hombre rico y bien nacido;
gozarás de sus haciendas,
tendrás descanso y alivio.

Viendo Leonor que en su pecho,
morada de don Jacinto,
quiso hablar y no pudo,
que era presa de un delirio;
la impuso en un desmayo (sic)
envuelta en un paroxismo,
y, para que hablar pudiera,
la volvieron con rocío.

—Padre y señor don Francisco,
nunca fue del gusto mío;
que don Fernando sea rico,
también lo soy, padre mío;
que don Fernando sea noble;
yo soy la que me cautivo.

Quien de por fuerza se casa
por interés de los ricos,
no es mujer, sino esclava
que se vende en el guarismo.
Yo tengo esposo a mi gusto,
que más que mi alma lo estimo,
por mandado de mi amor:
don Jacinto del Castillo.

Viéndola el padre resuelta,
cruel y esoberbecido,
asióla de los cabellos,
que eran hebras de oro fino.
Dando golpes y arrastrándola,
la entró en su cuarto mismo,
con el puñal en el pecho,
de esta manera le dijo:

—Pues, la vida rendirás
al golpe de este cuchillo.

—Yo me resuelvo que sea
don Fernando esposo mío.

Entonces el padre abrazóla,
contento y agradecido.

Dejando de cuando al cabo
de cuatro días a cinco,
tuvo lugar y escribió
una carta a don Jacinto,
donde le manda a decir:
“Dulcísimo dueño mío,
hoy mi padre, de por fuerza,
hoy te perdí, dueño mío”.

Pues, no fue tan en secreto,
pues la tomó don Francisco,
halló la firma con ella
y, más viendo el contenido,
dispusieron al momento
con don Fernando casarla,
para evitar un peligro.

Toda la noche se llevan
los curas y los padrinos
trazando para la noche
mil fiestas y regocijos.

Y la cautelosa dama
al inocente marido,
por cubrirle la ponzoña,
le muestra amor y cariño.

Tuvo lugar y escribió
otra carta a don Jacinto,
donde le manda a decir:
“Dulcísimo dueño mío,
por esta noche te aguardo
que vendas bien prevenido,
que hemos de salir de aquí
y en otro puerto distinto
nos gozaremos casados,
que ya tengo prevenido
muchas joyas y diamantes,
muchas sortijas y anillos.

En la puerta te tendré
una criada en aviso”.

Sale Leonor a su cuarto,
halló en él a don Jacinto;
salió don Fernando entonces,
despojándose el vestido,
y por hallarse en los brazos
de Leonor, que tanto quiso,
se halló en brazos de la muerte,
pues que salió don Jacinto;
de un fuerte carabinazo
lo dejó cadáver frío.

Sale Leonor para afuera,
se ha encontrado con su tío;
le dice: —Infame, traidora,
pagarás vuestro delito.

Ella, con valor y brío,
de una fuerte puñalada
le abrió el pecho a dos postigos.

Al alboroto y al ruido,
toda la justicia vino;
más, don Jacinto, atrevido,
al soplo de dos pistolas
derrotó siete ministros,
y entre ellos, el padre de ella;
donde intentaron el viaje
y siguieron el camino.

Cesan de correr y vuelan,
huyendo de su peligro,
se apartaron del camino
y entre dos ásperos riscos

pide Leonor por mercedes
que le guarde castidad
hasta que el cielo divino
les eche las bendiciones.

—Porque quiero que me goces
no galán, sino marido.

Llegaron hasta Bayona
que es puerto de mar muy rico,
al tiempo que un mercader
salía con su navío,
donde intentaron el viaje
con contento y regocijo.

A Jacinto y a Leonor
los marcó un turco muy rico,
que éste era rey en Argel
y actual (sic) en lo sucesivo.

Así Zaida, de que vio
la hermosura de Leonor,
la hizo dama de su estrado,
y más, viendo a don Jacinto
lo galán y lo bizarro,
lo hizo su mayordomo
y también el punto hizo
de que su nativa lengua
le enseñasen al proviso (sic).

Se quejaba una mañana
así a sola don Jacinto,
pensando nadie lo oyese,
aquí estas palabras dijo:

—Sacratísima María,
madre del Supremo Hijo,
vuestro divino auxilio
apela un desamparado;
si es justo que yo padezca,
padézcase el gusto mío,
que he intentado la herejía,
pues lo tengo merecido.

Zaida, que escuchando estaba
los lamentos del cautivo,
entró muy avergonzada;
le dice: —Cristiano mío,
¿qué tienes que así te quejas,
lloroso y enternecido?
Que puedes el duro bronce
ablandar con tus suspiros.

—Estaba pasando el libro
de mis trágicos sucesos,
y pasándolo, me aflijo.

—¿Eres casado en tu tierra?

—Nunca, señora, lo he sido.

—¿Tienes amor en España?

—Sí, es verdad que lo he tenido,
pero ahora no lo tengo,
porque los conceptos míos
aquí se hallan en Argel,
y éste es el dolor que gimo.

Sale Zaida para afuera;
dentro para adentro,
le dice: —Mira, cautivo,
si olvidas a tu Dios
y sigues la ley que sigo
de mi profeta Madoma (sic)
tú te casarás conmigo.

—Renegar de Dios no puedo,
porque fuera un barbarismo,
la ley de Dios permanezca,
que Madoma es el maldito.

Sale Zaida para afuera,
desgarrándose el vestido:

—¡Oh! de mis soldados, sala (sic)
de mis órdenes, ministros,
vení (sic) a prender al momento
este cautivo atrevido,
que quiso, soberbio y loco,
violentar el honor mío.

Lo prenden y lo llevaron
a un calabozo más oscuro.

Dejemos en la prisión
padeciendo a don Jacinto;
volvamos donde la dama,
porque también es preciso.
En este caso se hallaba
el moro muy encendido
con amores con la dama,
pues se hallaba tan perdido;
más, su desgracia le trajo,
que un día la pilló a solas
encerrada en su retrete;
de esta manera le dijo:

—Hermosísima Leonor,
demora (sic) de mis sentidos,
¿cómo desprecias a un rey,
señor de tan poderío?
Que, siendo tu amante un rey,
todo estará a tu servicio.

—Confieso que eres rey,
como rey y señor mío
la vida podrás quitarme,
pero no el honor que estimo,
y dando un fuerte revés,
le deja el brazo en un hilo.

Sale el moro para afuera:

—¡ Oh! de mis soldados, sala,
de mis órdenes, ministros,
vení a prenderme al momento
esta cautiva atrevida,
que ha intentado el matarme
con el mismo alfanje mío.

Como en la mano lo tiene,
le comprueban el delito;
la prenden y la llevaron
donde estaba don Jacinto.

Cuando se vieron los dos,
lloran lágrimas de hilo en hilo;
le dice: —Esposo de mi alma,
yo vengo a morir contigo,
esto es por guardar mi honor
del rey, que gozarme quiso,
y porque no renegué
del Señor que el mundo hizo.
Sirva este abrazo de yugo,
los suspiros, de padrinos,
nuestro amor sean las arras,
la bendición, los martirios,
y los martirios serán
yerros que hemos cometido.

Al otro día en la tarde
sacan a los dos amantes
de donde estaban metidos.
A Leonor la desnudaron;
considere el entendido
ver su honor tan casto y limpio,
que dos braseros le alumbran
los infernales ministros.
Con dos tenazas ardiendo,
de sus delicadas carnes
les (sic) van sacando a pellizcos.

—¡ Ay! sea por la pasión
que padeció Jesucristo—
—decía la triste dama
con dolor tan excesivo.

Una voz se oyó del cielo,
que con claro eco dijo:

—Subid, mártires, subid,
a gozar del cielo empíreo.

Tengan ejemplar los padres
que enviolentan (sic) a sus hijos
para que tomen estado,
de algún interés movidos.

*Recogido de Carmela Gutiérrez (70). Propietaria agrícola, Orilla de
Pencahue, Pencahue, O'Higgins. Por M. D., 1962.*

23. CORRIDO DE DOÑA JUANA DE LA ROSA

Cfr.: CAV., VAR.

(Véase página 28)

(*Delictual*)

24. CORRIDO DE PEDRO ÑANCUPEL

Cfr.: VAR.

Oh, mi Jesús amoroso,
oh, Dios Padre divino,
por esta cruz en tus hombros,
por este amargo camino,
dame luz y entendimiento,
de una torpe pluma abrigo
para que escriba y acierte
del caso más peregrino.

El señor Pedro Ñancupel
en Melinca fue cautivo.
El capitán de este puerto,
aunque no tenía temor,
con toda su pulicía (sic)
se embarcaron con valor.
El práctico, que no sabía
que estaba en su habitación,

se mandó hacerse las velas (sic),
yo diré la dirección:

al este de Casa de Rama,
al sur de Casa de Quila,
los primeros que mataron
de Terao, los Manquimilla.

El primero que sería
don Belisario Mamonde,
en cuya casa llegaremos,
dando preparaciones.

Una vez habilitados,
iremos como leones
dando bala y macana
en muchas embarcaciones.
En el pensamiento me ha dentro (sic)
de hacer lo que yo intento:

dejar de no matar
hasta que llegue a ciento;
vamos, mis camaradas
con ánimo (sic) y valor:
si no dentro (sic) el hambre,
perderemos las intenciones.

Vamos a Puerto de Lobos,
que hay un buque de francés;
le quitaremos el negocio,
le rinderemos (sic) la vida.

Sepultaron sus cuerpos
en una cueva escondida.

Como le diré más tarde
en una historia concebida,
no permita la Unipotencia (sic)
del mismo Padre Divino
que no prosiga adelante
este maldito asesino.

Se fueron y lo tomaron
como un pájaro en su nido;
lo llevaron para Melinca
con sus buenas barras de grillos.

Viéndose Pedro Ñancuple (sic)
con esta suerte
que se había perdido,
comenzó a lamentarse
de una cárcel escondida.

Estas palabras dijo
pensando que nadie le veía:

—Oh, sacratísima María,
de vuestro divino auxilio,
conviene que yo padezca,
padezco por gusto mío.
Mis intenciones eran
de pasar juego (sic) a Melinca
y matar todos los empleados.

Aquí da fin a esta historia
con un consejo muy bueno:
que no siga el ejemplo
de tal desgraciado Pedro Hincuple (sic).

Recogido de Carmela Alvarado (65). Condición socio-económica buena. Propietaria agrícola. Puchilco, Puqueldón, Chiloé. Por r. n., 1965.

(Denunciativos)

24. CORRIDO DE UN CARRILANO

Pronto, pronto, pues, chilotes,
a su tierra sin parar,
seguidos por los norteños,
hombres de toda maldad.
Les contaré la faena,
el número de ellas sé:
trece son los trabajadores
de toda iniquidad.

Para contar en mi pecho
entre algunos de maldad
en todas las faenas
hay una autoridad
que se llama jefe
asituado (sic) en desorden y maldad;
también hay un despachero

con todos los licores finos,
chupallas y camisetas
con pastibles (sic) y panes finos.
Una falta tiene
que se hace muy casero,
vendiéndose las chupallas
si como fueran sombreros.

Le hablaré del bodeguero
con todas las herramienta
la pacencia (sic) que éste tiene
el quebradero de cabeza.
Por la mañana y las tardes
los cabos de sus cuadrillas
arreatándolo la gente,
veces será maravilla,

veces será comida
 que pueda comer la gente,
 un *mote* de porotos,
 la comida muy indecente.
 También se vende comida
 de muy buena calidad,
 pero me piden diez cobres

por una taza regular;
 por la comida y el café
 tengo la plata perdida.
 Sigamos nuestro camino
 sin miedo ni cobardía,
 atando mi *monito*,
 dejándome en Valdivia.

Recogido de Clodomiro Gallardo (80). Pequeño propietario, precaria situación económica. Curaco de Vélez, Curaco de Vélez, Chiloé. Por R. B., 1965.

25. LOS COSTINOS

(Véase página 28)

(Catastrófico)

26. CORRIDO DE LA VIRGUELA (SIC)

Atención pido, señores,
 entre familia y extraños
 voy a cantar este corrido
 de los castigos de este año.
 El año noventa y uno
 ha sido el año desgraciado
 para experimentar los castigos
 que el Padre Eterno ha mandado.
 El año noventa y ocho,
 el primero de enero,
 se descendió la virgüela;
 los padres del convento
 pidieron mortalmente
 que el Señor se compadeciera,
 de no morir tanta gente.
 Oyendo esta desgracia,
 unos pensaban morir por el camino,
 y otros llegaban morir en sus casas.
 En la casa donde había virgüela,
 ninguna gente se habita;
 principió en Rilán
 y remató en Coldita,

en Rilán con abundancia,
 por haber velado un muerto;
 se pasaban de noticia
 que habrán muerto más de ciento.
 En Aldachildo murieron seis,
 con don Osor fueron siete,
 otros cuatro murieron en Tif.
 No fue mucho las muertes (sic).
 Pobre Pascual Ruiz:
 se escapó de esta desgracia,
 no se le murió ningún hijo,
 pero se le quemó la casa.
 En el distrito de Lincura
 murieron diez,
 no fue mucho las muertes,
 por permisión de Jesucristo,
 en la villa de Puqueldón
 se murió el sacerdote.
 Ninguna gente se habitó,
 tuvieron mucho temor
 de los castigos
 que el Padre Eterno mandó.

Recogido de Carmela Alvarado (65). Propietaria de buena situación socio-económica, Puchilco, Puqueldón, Chiloé. Por R. B., 1965.

Dado el propósito de presentar un panorama lo más amplio posible, dentro de nuestro alcance, hemos reunido en esta sección de romances recreativo-narrativos no cantados, tanto los que funcionan como relatos en verso como los que cumplen un objetivo de comunicación

con la divinidad; éstos últimos, en razón a lo ya manifestado en la ejemplificación del capítulo II y basándonos en nuestro criterio de caracterización general allí sustentado, procurando una útil posición informativa, de la que da fe la copiosa bibliografía existente sobre la materia ⁶⁹.

Con respecto a las oraciones hemos omitido anotar las respectivas referencias de confrontación con las obras pertinentes de los investigadores nacionales como también las alusiones a autores determinados que se ocupan de la misma temática, e igualmente las indicaciones histórico-geográficas y los comentarios descriptivos y analíticos particulares porque la inexistencia de los elementos musicales nos llevaría más bien al estudio filológico, lo que superaría los límites que nos impusimos. Válgannos, pues, en el campo de los antecedentes y de los estudios comparativos en Chile, la acuciosidad de don Ramón A. Laval ⁷⁰, la del ya tantas veces mencionado, don Julio Vicuña Cifuentes ⁷¹ recordando solamente a los de mayor ingerencia en este doble plano, y las recolecciones de Francisco J. Cavada ⁷² y de Lina Vargas ⁷³ sobre el área de Chiloé. Con respecto de esta zona, ella nos ha entregado el ejemplo más singular en lo que atañe a filiación y estilo poéticos a través de un didáctico y barroquizante poema de la Pasión de Cristo, el que pudo grabarse en la fiesta del Nazareno de Cahuach, una vez comenzada su recitación, el 30 de agosto de 1965, sobre el que no fue posible obtener información alguna debido a falta de tiempo. No obstante —basándonos en la hipótesis— de que fuese habitual su uso en dicho acto ceremonial o bien que su introducción en él fuese reciente, pero continuada, no quisimos excluirlo por la importancia que despliega su contexto social y por el valor folklórico que pueda adquirir. Por desgracia, hasta la fecha no hemos podido hallar fuentes de consulta que nos revelen su origen.

A este mismo rubro y a la subdivisión hagiográfica pertenece el Casamiento de la Virgen, única versión encontrada por nosotros, además de la pequeña reseña histórica colocada en la segunda parte de este trabajo.

Las oraciones sin título, en forma de romance, que hemos recogido, con excepción de la del Peregrino —un índice muy parcial de la vigencia de esta función en nuestro folklore— demuestra las mismas características de simplificación y de refundición de textos que se producen en toda Hispanoamérica ⁷⁴.

El extenso romance de Don Jacinto y doña Leonor corresponde al número 1.287 del II tomo del *Romancero General* de don Agustín Durán; con él se abre la Sección de Romances Vulgares sobre Cautivos y Renegados ⁷⁵. La comparación de esta versión española con las chile-

nas permite apreciar los interesantes cambios que se han efectuado en su proceso de folklorización. Presumiblemente este romance no goza en el resto de América de la difusión y arraigo logrado en nuestro país.

Una amalgama de lo amatorio y erótico-truculento es la historia versificada de Juana de la Rosa, según nuestras informaciones sólo vigente en la provincia de Chiloé, aunque obviamente no fuera compuesta allí. La procedencia innegable de los romances 23, 24 y 26 sí que evidencian la fuerza de creatividad regional a la manera hispánica, con notables peculiaridades criollistas y que constituyen sabrosas crónicas, fenómeno que también se produce en otros aspectos de su folklore, como sucede con la imaginería ⁷⁶ o la mitología ⁷⁷, aunque las versiones localistas conocidas han sufrido serias modificaciones de léxico y métrica, aparte de la pérdida de fragmentos básicos, lo que también es usual en toda la poesía folklórica chilota existente, particularidades que se ilustran con el Corrido de un Carrilano, cuyo planteamiento denunciativo comparte el tema de Los Costinos —cuyo origen ignoramos— aunque no podemos dejar de reconocer que el protagonista colectivo está presentado con notables matices de chilenidad. Este último es dado a conocer en nuestra colección con el número 25, como se indica en la página 94, fue recogido en la provincia de O'Higgins, en pleno valle central.

III. LÚDICO-RECREATIVOS

(Religiosos-Hagiográficos)

28. EL MARTIRIO DE SANTA CATALINA

Cfr.: DUF., LAV., ROM., VIC., WEG.

a) Santa Catalina

Santa Catalina
era hija de un rey,
su padre era pagano,
su madre no lo fue.
Un día, en oración
su padre la encontró.
—¿Qué haces, Catalina,

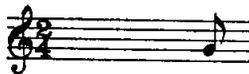
qué haces, pues, ahí?
—Adoro a Dios, mi Padre,
lo que no hace usted.
—Traedme, pues, mi hacha
y mi gran cuchillón.
Los ángeles bajaron
y llevan su alma a Dios.

Recogido de Marta Correa (44). Casada con arquitecto, Santiago, Santiago, Santiago. Por M. D., 1970.

a) La Santa Catalina

Cfr.: DUF., LAV., ROM., VIC., WEG.

Re Mayor



La



San - ta Ca - ta - li - na e - ra hi - ja deun rey, su



pa - dree - ra pa - ga - no pe - ro su ma - dre no

b) La Santa Catalina

Fa# Mayor

Canción



La



San - ta Ca - ta - li - na chi - ri - bí'n chi - ri - bí'n chiri - bón bón e -



ra hi - ja deun rey e - ra hi -



ja deun Re - e - e - e - ey e -



ra hi - ja deun rey

b) La Santa Catalina

La santa Catalina
era hija de un rey;
su padre era pagano,
pero su madre no.

Un día que rezaba,
su padre la encontró.

—¿Qué haces, Catalina,

en esa posición?

—Le rezo al Dios mío,
que no conoces tú.

Su padre, enfurecido,
a espada la mató.

Los ángeles del cielo
cantaron "Gloria a Dios".

Entregado por Santiago Figueroa (27). Instructor de Folklore Musical, Santiago, Santiago, Santiago. Al I.I.M., 1970.

Con toda razón ha podido decir Menéndez Pidal⁷⁸ que "donde ya todo el romancero está olvidado, quedan aún los niños cantando su pequeño repertorio. La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños". Esta aseveración tiene plena validez en Chile, y es por eso que hemos dedicado una parte especial a los romances y romancillos con función lúdica.

El de Santa Catalina, de probable origen francés, clerical y didáctico⁷⁹, puede hallarse en gran parte del territorio chileno, reducido a versiones de escaso número de versos, muy semejantes entre sí, y que guardan una correcta síntesis argumental del martirio. La música de nuestro ejemplo a) está al servicio de un esbozo de dramatización efectuado principalmente por niñas, sobre la base del cambio de las voces correspondientes a los personajes que dialogan en el poema, lo que puede realizar una persona o una pareja.

Su melodía es la misma de nuestra versión a) del Mambrú, que examinaremos más adelante, y de la canción de uso infantil conocida por las palabras iniciales del verso: *Qué será ese ruido*. Esta última no se sujeta estrictamente a la caracterización de romance con función folklórica que hemos propuesto, tampoco nos ha sido posible dejar absoluta constancia de su historicidad romancística, aunque un conducto serio lo constituya la ronda "Compagnons de la Marjolaine", especialmente registrada en investigación de la cultura francesa⁸⁰. A la propagación y aplicación a distintos textos poéticos ha contribuido la gran simplicidad melódica que puede observarse en la transcripción musical respectiva y la medida de 2/4. En contraste con la tipificación melódica anterior se encuentra la versión b), en la que resalta el canto no silábico en la segunda de sus dos frases y cuyo desarrollo melódico no es propio a la tradición folklórica chilena, aunque quizá debido a su expansión y aceptación por parte de la población infantil y juvenil llegue a folklorizarla.

B. Profanos (Nupciales)

29. EL HILO DE ORO

Cfr.: DUF., VIC., WEG.

a) El hilo de oro

—Vamos jugando al hilo de oro
y al hilo de plata también,
que me ha dicho una señora
que lindas hijas tenéis.

—Yo las tengo, yo las tengo,
yo las sé mantener
con un pan que Dios me ha dado
y un vaso de agua también.

—Yo me voy muy enojado
a los palacios del rey

a decírselo a la reina
y al hijo del rey también.

—Vuelve, vuelve, pastorcillo,
no te vayas a esconder,
la mejor hija que tengo
te la doy a escoger.

—Yo escojo, yo escojo
por bonita y por mujer,
que tu madre es una rosa
y tu padre es un clavel.

a) El hilo de oro

(2da. estrofa)

Do Mayor

Juego infantil



Yolas



ten - go yo las ten - go y las sa - bré man - te - ner, conmi



pan que Dios me ha da - do y un va - so de a - gua tam - bién.

*Recogido de Escuela Pública Nº 36. Niñas de 6 a 12 años, medio rural.
San Pedro, San Pedro, Santiago. Por R. B. y M. D., 1968.*

b) El hilo de oro

—Vamos jugando al hilo de oro
y al hilo de plata también,
que me ha dicho una mujer
que lindas hijas tenéis.

—Yo la tengo, yo la tengo,
yo la sabré mantener

con el pan que Dios me ha dado
y un vaso de agua también.

—Yo me voy muy enojado
a los palacios del rey
a contárselo a la reina
y al hijo del rey también.

—Vuelve, vuelve, pastorcillo,
no seas tan descortés,
la mejor hija que tengo,
la mejor te la daré.

—Yo escojo por esposa,
por esposa y por mujer,
que parece un botón de rosa
acabado de nacer.

b) El hilo de oro

La Mayor Juego Infantil

Va - mos ju - gan - do al hi - lo de o - ro yal hi - lo de pla - ta tam -
bién que me ha di - cho na mu - jer que lin - das hi - jas te -
neis.

Recogido de Escuela Pública. Niñas y niños de 8 a 12 años, medio rural, La Quebrada, Puchuncaví, Valparaíso. Por R. B., 1968.

c) Vengo hilando hilito de oro

—Vengo hilando hilito de oro,
linda, plata, lindas hijas que tenéis.

—Las tenga o no las tenga,
yo las sabré mantener
con el pan que Dios me ha dado
y un vasito de agua también.

—Entonces, me voy muy enojado
para el palacio del rey
a contárselo a la reina
y al hijo del rey también

que la hija del rey moro
no me la ha querido dar para mujer.

Vuelva, vuelva, caballero,
no sea tan descortés,
la mejor hija que tenga
se la daré para mujer.

—Yo escojo por más linda
y por ser buena mujer,
que su madre es una rosa
y su padre es un clavel.

Recogido de Rosario Gallardo (45 m/m). Pequeña propietaria agrícola, San Javier Alto, Curaco de Vélez, Chiloé. Por R. B., 1965.

De los antecedentes hispano-lusitanos de este romance nos habla con su acostumbrada erudición Julio Vicuña Cifuentes⁸¹. Hasta hoy su texto continúa adscrito a un juego de avance y retroceso, realizado por niñas, en el que el diálogo de petición lo hace una participante a quien le responden sus compañeras. Por lo general, va precedido por el muy conocido Mandandirun, dirun dan —con múltiples denominaciones en Latinoamérica— y seguido por el no menos común Redunfín, redun-

fán, que se hallan en estrecha consonancia con la afinidad temática. Con respecto de la calidad de romance de los dos últimos títulos, nos remitimos a lo señalado acerca de *Qué será ese ruido en el acápite sobre Santa Catalina*. En los casos en que el Mandandirun no complementa al Hilo de Oro, frecuentemente va unido a la ronda del Arroz con Leche; todos ellos convergen en el mismo tema de búsqueda y petición de esposa, lo que nos hace pensar en un tronco épico-lírico anterior, desmembrado en la actualidad y circunscrito a un estado postrero de cancioncilla lúdica, a lo cual también apunta Gustavo Barroso en su obra *Ao som da viola*⁸². La versión musical a) es la que tiene mayor dispersión nacional. Hemos anotado su segunda estrofa por motivos de inseguridad interpretativa inicial, y su mayor diferencia con la versión b) radica en que ésta disminuye a una 4ª el ámbito de 8ª de aquella. Ambas son monoperiódicas y comparten un compás de 2/4, característico de los juegos de avance y retroceso.

La versión c) fue recogida desprovista de música, no obstante juzgamos importante su inclusión por la antigüedad que podría encerrar la inserción sobre una hija de un rey moro —v 11—.

(Punitivo)

30. LA MONJITA

Cfr.: DUF., VIC.

Yo me quería casar

Si Mayor

Juego Infantil



Yo me



que - rí - a ca - sar yo me que - rí - a ca - sar con un



mo - ci - to bar - be - ro, con un mo - ci - to bar - be - ro

Yo me quería casar

Yo me quería casar	aritos de mis orejas,
con un mocito barbero;	anillitos de mis dedos.
mi padre no lo quería,	Lo que más sentía yo
me encerraron en un convento;	era mi mata de pelo.

Aprendido de Elba González (17). Empleada doméstica y cantora semi profesional, Lebu, Lebu, Arauco. Por Gabriela Pizarro, 1933.

Este romance de cepa hispana⁸³ parece tener su mayor foco de dispersión en el sur de Chile, ya sea como texto de ronda o como un simple canto acompañado de batir de palmas y sin desplazamiento de sus cultores, pero en ambos casos con la misma melodía. Esta es de extrema sencillez aunque no exenta de gracia dentro de su suave ondulación de 3^{as.} y grados conjuntos, con una unidad de negra marcada por la percusión o los pasos del corro.

(Mortuorio)

31. LA HIJA DEL CAPITAN

Cfr.: vic.

a) Alicia va en el coche

Alicia va en el coche	
a ver a su papá;	
qué lindo pelo lleva,	Carolín,
quién se lo peinará.	Carolín, cacao, lero, lao.
Se lo peina su tía	
con peine de cristal.	

Recogido de Escuela Pública Nº 36. Niñas de 6 a 12 años, medio rural. San Pedro, San Pedro, Santiago. Por R. B. y M. D., 1968.

b) Alicia va en el coche

Alicia va en el coche,	
a ver a su papá;	
qué lindo pelo lleva,	Carolín,
quién se lo peinará.	Carolín, cacao, lero, lao.
Se lo peina su tía	
con peine de cristal.	

Alicia se murió,
la fueron a enterrar
en un cajón de vidrio
con tapa de cristal;

arriba de la tapa,
dos pajaritos van
cantando el pío-pío,
cantando el pío-pa.

Entregado por Gabriela Pizarro (38 m/m). Profesora y recolectora de Folklore, quien lo aprendiera en Santiago, 1960.

c) Alicia va en el coche

Alicia va en el coche

(2da. estrofa)

La Mayor

Juego infantil



Que



lin - do pe - lo lle - vas Caro - lín. Que lín con



pei - nes de cris - tal Ca-ro-lín ca - ca - o le - o lao con lao.

Recogido de Alicia Zegarra (14). Alumna de la Escuela Pública N° 5, Belén, Belén, Tarapacá. Por R. B. y Ercilia Moreno, 1969.

d) **HISTORIA DE TRES SEÑORITAS QUE SALIERON AL BOSQUE**

¿Qué andas haciendo por este bosque,
perseguida por vil cazador?

Sigue, sigue, Fernando, en el bosque,
donde duerme y descansa tu amor.

Por un camino llano,
tres palomitas van,

y la que va en el medio,
hija de un capitán
sobrina de un alférez,
nieta de un coronel.

Soldados de a caballo,
retírense al cuartel.

Historia de tres señoritas que salieron al bosque

Re Mayor

Canción

ha -

cien - do por es - te bos - que per - se - gui - da por vil ca - za - dor; si - gue

si - gue Fernando en el bos - que don - de duerme y descansa tu a - mor.

Por un cami - no lla - no tres pa - lo - mi - tas van
so - bri na de un al - fé - rez nie - tas de un co - ro - nel

u - na viene en el me - dio hi - ja de un ca - pi - tán
sol - da - do de ca - ba - llo re - ti - ren - se al cuar - tel.

Recogido de Santos Chaura (85 m/m) y su hijo José María (45 m/m). Pequeños propietarios agrícolas, precaria situación económica, Puqueldón, Puqueldón, Chiloé. Por R. B., 1965.

Este romancillo de procedencia hispana tiene una fuerte divulgación en todo el territorio, pero por regla general ha perdido el episodio de la muerte y entierro de la protagonista, de ahí lo excepcionalmente valioso de la versión b), aportada por Gabriela Pizarro, que es uno de los ejemplos chilenos más semejantes al texto peninsular que encontramos en el tomo II del *Folk-lore Español*⁸⁴.

La versión d) tiene un curioso encabezamiento con medida silábica de arte mayor y de contenido extraño al argumento del romance, que puede haber sido una introducción injertada convencionalmente. El título también es caprichoso; en los cuatro versos restantes se incorporan tres palomitas, comparables a las "cuatro niñas" del N° 159 de *Romances Populares y Vulgares*⁸⁵ y un cambio de la rima á en é, lo que junto con una ruptura de la continuidad temática hace suponer una

refundición de textos o un fragmentarismo, corroborados por las dificultades mnemotécnicas expresadas por la informante. Ella no fue recogida con carácter de juego. Resalta su composición biperiódica, cuya primera parte nos sugiere un tipo de canción, con un compás predominante de 6/8 y una línea melódica regida por grados conjuntos y 3^{as} mayores. El segundo período muestra la particularidad de un intervalo de 2^a menor en el antecedente de su frase a; por su parte, ambos consecuentes se mueven por grados conjuntos, pero con la salvedad de que el primero se ajusta a un descenso y el segundo, a un salto de octava entre el final de su antecedente y su propio comienzo, ascendiendo una cuarta más, con lo que el ámbito llega a once notas.

Su elemental melodía tiene una frase cuyo antecedente se mueve sólo por grados conjuntos, incrementándose su consecuente con intervalos de 3^{ra} y aumentando su extensión en un compás a causa de la muletilla más prolongada que la de la primera semifrase. Ambas muletillas aparecen en las versiones a), b) y c) y todas se cantan con la misma melodía transcrita, la única de verdadero arraigo nacional.

32. MAMBRU

Cfr.: DUF., FIG., ROM., VIC., WEG.

Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá,
si vendrá para la Pascua
o por la Trinidad.

La Trinidad se acaba,
Mambrú no vuelve más;
la dama que lo espera
se pone a sollozar.

Mambrú

Sol Mayor

Juego infantil



Mam-

brú se fuea la gue - rra no se cuan - do ven - drá si
ven - drá por la Pas - cua o por la Tri - ni - dad.

Entregado por Santiago Figueroa (27). Instructor de Folklore Musical, Santiago, Santiago, Santiago. Por R. B. y M. D., 1970.

La imponente fuerza expansiva de este romance en gran parte de los países de la cultura occidental, penetró también en el nuestro, siguiendo una corriente histórica que ha merecido minuciosos y profundos estudios⁸⁶. No obstante, debemos reconocer que en los últimos años el canto del Mambrú ha disminuido en popularidad en relación con el Hilo de Oro o Alicia va en el Coche, pero conserva, eso sí, una melodía tradicional muy extendida y que describimos al referirnos a la versión a) de El Martirio de Santa Catalina. En las últimas décadas se ha hecho usual una melodía que a nuestro entender procedería del folklore francés —ya indudablemente folklorizada— una de cuyas versiones incluye Ernest Gagnon en su *Chansons Populaires de Canada*⁸⁷, y que transcribimos a continuación.

Mambrú

Mal-brough s'en va - t-en guer - re, Mi - ron -
 ton, mi - ron - ton, mi - ron - tai - - ne, Mal -
 brough s'en va - t-en guer - re, Ne sait quand
 re - vien - dra. Ne sait quand re - vien - dra,
 D. C.
 Ne sait quand re - vien - dra.

No hemos encontrado versiones del llamado Mambrú al revés, las que se vinculan con el romance del Reconocimiento del Marido, pero sí abundan las parodias, una de las cuales tiene la conocida cuarteta:

Mambrú se fue a la guerra
 montado en una perra;

la perra se murió,
 Mambrú se la comió.

33. DONDE VAS, ALFONSO DOCE

Cfr.: PER.

—¿Dónde vas, rey Alfonsito,
dónde vas, triste de mí?
—Voy en busca de Mercedes
que ayer tarde no la ví.
—Merceditas ya se ha muerto,
muerta está, que yo la ví,
cien doncellas van llorando,
caballeros más de mil.

El paño que la cubría
era azul y carmesil (sic)
con botones de oro y plata
y claveles más de mil.
Al Escoria (sic) la llevaron
y la enterraron allí,
en una caja forrada
de cristal y de marfil.

A dónde vas rey Alfonsito

(2a. Estrofa)

Re Mayor



Mer - ce



lle - ros más de mil.

*Recogido de Rosario Gallardo (45 m/m). Pequeña propietaria agrícola,
San Javier Alto, Curaco de Vélez, Chiloé. Por R. B., 1965.*

Con respecto de los antecedentes históricos españoles de este romance nos remitimos a la autorizada palabra de don Marcelino Menéndez y Pelayo⁸⁸. Su difusión americana ha sido vigorosa como lo demuestran las investigaciones efectuadas en Estados Unidos, México, Cuba, Nicaragua, Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela, Perú, Uruguay y Argentina⁸⁹. Según el historiador Eugenio Pereira Salas⁹⁰, el “ritmo infantil” correspondiente a la versión que él recogiera de este romance, se habría “generalizado en las provincias de Chile”. No obstante, nuestras investigaciones sólo nos permitieron encontrar el ejemplo que ofrecemos y ninguno de los autores consultados, cuyos trabajos datan

Después del romance anterior, creemos que éste es el de menor vigencia entre los de función lúdico-recreativa. Respecto de su origen, compartimos con don Julio Vicuña ⁹¹ la aceptación de la hipótesis propuesta por Adolfo Coelho ⁹² de que la Muerte del Señor don Gato sería una parodia de romances portugueses y españoles, como por ejemplo el del Cid, que comienza:

Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo.

Esta única versión que incluimos no se aparta de las características generales de esta tercera y última sección.

CONCLUSIONES

Con el valioso aporte de los estudiosos que han elaborado el historial investigativo de nuestro romancero, más la inestimable ayuda de la bibliografía internacional, pudimos hacer las consideraciones histórico-geográficas, sociológicas, musicológicas y de orden lingüístico y literario, correspondientes a nuestra colección de ejemplos, con un criterio orgánico y orientados por los planteamientos metodológicos básicos que aparecen en la Introducción. Para cerrar esta trayectoria, compendiarémos las conclusiones de mayor significación que se desprenden de este trabajo.

Así como lo señaláramos para casos particulares, ahora podemos generalizar sobre la existencia de un predominio de la forma *tonada* en la música del romance con función recreativo-narrativa, lo que indica la adopción de un determinado vehículo melódico-rítmico en el proceso histórico de su folklorización, vehículo, sin duda, el más calificadamente chileno y el que ostenta el más alto grado de antigüedad hasta donde podamos situarlo en el tiempo⁹¹. Esta demostración palmaria de lo que podríamos llamar la *tonadización* del romancero chileno, en oposición a las otras formas de menor importancia, permite ampliar más aún el radio de acción de la *familia musical tonada*⁹², y enriquece noblemente su temática y estilo.

Al punto anterior está ligado el fenómeno de la paulatina disminución de la vigencia de nuestro romance, en gran medida absorbido funcionalmente por *el canto a lo poeta*. Gracias a éste perviven asuntos importantes de la más pura estirpe romancística, derivados de viejos troncos del cantar de gesta, como es la historia de Carlomagno. No obstante, estimamos que se trata más bien de una corriente de simplificación y selección, conforme la naturaleza de la cultura folklórica, que de una inminencia de extinción. De ahí que no sería aventurado pensar en que la subsistencia futura del romancero en nuestro país, se ajustase poéticamente a textos breves, compactos y específicamente estróficos, con probable conservación de las formas musicales en uso y, seguramente, con incorporación de nuevos y diversos recursos musicales factibles de folklorizarse.

Contrasta con esta transformación cada vez más rápida, la estabilidad de un grupo de romances con función lúdico-recreativa, como consta en la sección pertinente, y al que cabe augurar un porvenir inmediato menos incierto que a sus antedichos congéneres, en virtud de su universalidad, objetivos y decantación máxima.

Los no cantados han resistido poderosamente los embates de renovación y son depositarios de la mayor consistencia épico-lírica que hay en nuestro folklore. Algunos han perdurado con la mayoría de los ver-

sos de su extenso texto original; otros han debido someterse a la ley fundamental de la selección episódica, producida y aceptada por sus propios cultores. Como cuentos versificados, corren paralelos con los exponentes específicos de la narrativa, y en esta calidad funcional reside fuertemente su fuerza de preservación. Sin embargo, las exigencias mnemotécnicas que requieren su aprendizaje y recitación, los limitan a escasos cultivadores y han sido los causantes de progresivas mutilaciones, o, simplemente, los han condenado a ser sustituidos por décimas y cuartetos.

Cabe recalcar el valor filológico y lingüístico que implican sus fórmulas de introducción, sus construcciones sintácticas, sus arcaísmos de léxico y sus elementos estilísticos, a menudo muestras de un porfiado anacronismo, cuyas razones psíquicas de mantenimiento deben investigarse en profundidad.

El espíritu de tradicionalidad hispánica ha sido tan incisivo y sólido entre nosotros, que son pocos los romances compuestos en Chile, y más contados aún los de temática nacional, sobresaliendo los de Chiloé por su regionalismo y vigencia. Y si nos referimos a la temática, habrá que reafirmar la preferencia folklórica por los erótico-truculentos, en el terreno de la función primordialmente narrativa, y reconocer como los favoritos en el plano lúdico a los de asunto mortuario.

Desde un punto de vista musicológico, es notable la uniformidad que impera entre los componentes fundamentales del lenguaje musical: predominan abiertamente el modo mayor, la monoperiodicidad, construida por dos frases y no pocas veces por a, b, a'; la medida de 3/4 y la de 6/8 en el canto y la de 3/4 en el acompañamiento, el que se restringe, generalmente, a las funciones de tónica y dominante, y el que utiliza siempre la guitarra, por lo común rasgueada y con afinación normal. Reiterando esta uniformidad, encontramos los llamados bloques rítmico-melódicos que no sólo confieren reciprocidad musical a varias versiones de un mismo romance, sino a las de romances diferentes y aún a las de distintos países latinoamericanos, sugiriendo un tronco de procedencia que puede deparar grandes sorpresas a través de esa índole funcional de la temática y la simplicidad y leve ondulación de la melodía, a la que se suma la sencillez rítmica, remarcada por una decidida acentuación de los tiempos fuertes y un canto eminentemente silábico. Esta carencia de fluctuaciones nos ha llevado a excluir el factor ritmo del cuadro sinóptico con que se pretende ofrecer una síntesis de este trabajo.

La práctica del género se realiza en ocasiones festivas y lúdicas. Los cultores pertenecen a ambos sexos; el promedio de su edad, con excepción de la representada en los juegos, tiende a la madurez y a la

ancianidad; su residencia es principalmente rural, abarcando casi todas las provincias de Chile; su condición socio-económica es incuestionablemente precaria.

Finalmente, los autores han querido intentar una primera caracterización folklórica del romancero chileno, haciendo prevalecer en su investigación la búsqueda y examen de este fenómeno como una de las formas de vida de nuestra cultura, cuya confrontación con las restantes del campo del folklore puede contribuir a la mejor comprensión de nuestra nacionalidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. PEREIRA S., EUGENIO. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imp. Universitaria, Stgo., 1941.
2. VICUÑA, JULIO. *Romances populares y vulgares*. Introducción. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.
3. VALDERRAMA, ADOLFO. *Obras escogidas en prosa. Bosquejo histórico de la poesía chilena*. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.
4. MEDINA, J. TORIBIO. *Historia de la literatura colonial de Chile*. Tomo I. Imp. El Mercurio, Stgo., 1878.
5. VALDERRAMA, A. Op. Cit. 3.
6. RAMÍREZ, J. RAMÓN. *La poesía popular en la provincia de Colchagua*. Revista Católica. Tomos V y VI. Imp. Claret, Stgo., 1903.
7. Véase Instituto de Investigaciones Musicales. *Contrapunto de Tahuada con don Javier de la Rosa*. Imp. RCA. s. A. Electrónica, Stgo., 1969.
8. Véase Op. Cit. 2 y 6.
9. VICUÑA, JULIO. *Instrucciones para recoger de la tradición oral romances populares*. Imp. de E. Blanchard Ch., Stgo., 1905.
10. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
11. VICUÑA, JULIO. *He dicho. La poesía popular chilena*. Ed. Nascimento, Stgo., 1926.
12. CAVADA, F. J. *Chiloé y los chilotes*. Imp. Universitaria, Stgo., 1914.
13. LAVAL, RAMÓN A. *Contribución al folklore de Carahue (Chile)*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1916.
14. VARGAS, LINA. *Contribución al estudio de la literatura popular de Chiloé*. Anales de la Universidad de Chile, 2ª serie, Año V, 1er. trimestre, Stgo., 1927.
15. ROMÁN, REBECA. *Folklore de la antigua provincia de Colchagua*. Imp. Cervantes, Stgo., 1929.
16. MANRÍQUEZ, C. *Estudio del folklore de Cautín*. MUÑOZ, L. *Estudio del folklore de San Carlos*. VILLABLANCA, C. *Estudio del folklore de Chillán*. DUFOURCO, L. *Estudio del folklore de Lebu*. Anales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile; Sección de Filología, Tomo III, Prensas de la Universidad de Chile, Stgo., 1943.
17. ANDRADE, ABDÓN. *Folklore de Valdivia*. Archivos del Folklore Chileno, Fascículo N° 1, Instituto de Investigaciones folklóricas "Ramón A. Laval", Universidad de Chile, Ed. Universitaria, Stgo., 1950.
18. FIGUEROA, ELISA. *Apuntes folklóricos de Malleco*. Anales de la Universidad de Chile, Año CVIII, N° 79, Stgo., tercer trimestre de 1950.
19. MONTALDO, CAUPOLICÁN. *Del diablo y otros personajes*. Imp. Universidad de Concepción, Concepción, 1961.
20. LAVAL, RAMÓN A. Op. Cit. 13.
21. MUÑOZ, DIEGO. *La poesía popular chilena*. Anales de la Universidad de Chile, Año CXIII, N° 93, Stgo., 1er. trimestre de 1954.
22. LEÓN, RENÉ. *Romancero de la zona central*. Separata del Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Imp. Universitaria, Stgo., 1954.
23. DANNEMANN, MANUEL. *Varietades formales de la poesía popular chilena*. Revista Atenea, Año XXXIII, Tomo CXXVI, N° 372, Stgo., septiembre-octubre, 1956.
24. BERTINI, GIOVANI. *Romanze Novellesche Spagnole In America*. Quaderni Ibero-Americani, Torino, 1957.
25. WEGENER, ELENA. *Anotaciones folklóricas de Constitución*. Archivos del Folklore Chileno, Fascículo N° 8, Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval", Universidad de Chile, Stgo., 1957.
26. BARROS, RAQUEL; DANNEMANN, MANUEL. *Introducción al estudio de la tonada*. Revista Musical Chilena,

- Año XVIII, Nº 89, Stgo., julio-septiembre de 1964.
27. CONTRERAS, CONSTANTINO. *Teatro folklórico: Una representación de moros y cristianos*. Estudios Filológicos, Nº 1, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1965.
 28. PINO SAAVEDRA, YOLANDO. *La historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile*. Folklore Americas, Center for the Study of Comparative Folklore and Mythology, University of California, Los Angeles, Volume xxvi, Nº 2, december, 1966.
 29. PEREIRA, EUGENIO. *Algunos cantos infantiles de Chile*. Folklore Americano, Años xv-xvi, Nº 15, Lima, 1967-1968.
 30. ALONSO CORTÉS, NARCISO. *Romances tradicionales*. Revue hispanique, Tome L, Nº 117, october, 1920.
 31. MONTALDO, CAUPOLICÁN. Op. Cit. 19.
 32. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Romancero hispánico*, Tomo I, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1953.
 33. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Sobre geografía folklórica; Ensayo de un método*. Revista de Filología Española, vii, 1920.
 34. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Los romances de América y otros estudios*. Espasa-Calpe Argentina, S. A., Colección Austral, v Edición, Buenos Aires, 1948.
 35. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32, Tomo I.
 36. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. *Antología de poetas líricos castellanos*. Tomos vi y viii. Aldus, S. A. de Artes Gráficas, Santander, 1945.
 37. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32, Tomo I.
 38. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32, Tomo I.
 39. Véase GARCÍA MATOS, MANUEL. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Volumen I. Talleres Gráficos de M. Galve, Barcelona, 1951.
 40. Véase MOYA, ISMAEL. *Romancero*. Imp. de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941. PIÑEROS CORPAS, JOAQUÍN. *Introducción al cancionero noble de Colombia*. Antares Ltda., Bogotá, sin fecha. GARRIDO, EDNA. *Versiones dominicanas de romances españoles*. Pol Hnos., Sto. Domingo, 1946.
 41. Véase VIGUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
 42. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 34.
 43. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32.
 44. Véase MOYA, ISMAEL. Op. Cit. 40. ESPINOSA, AURELIO M. *Romancero de Nuevo México*. Revista de Filología Española, Anejo LVIII, Madrid, 1953.
 45. Véase WARDROPPER, BRUCE W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Revista de Occidente, Madrid, 1958.
 46. VIGUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
 47. Véase MENDOZA, VICENTE T. *Panorama de la música tradicional de México*. Imp. Universitaria, México, D. F., 1956. PONCET Y DE CÁRDENAS, CAROLINA. *El romance en Cuba*. Imp. El Siglo xx, La Habana, 1914. MEJÍA S., ERNESTO. *Romances y corridos nicaraguenses*. Imp. Universitaria, México D. F., 1946. DELIZ, MONSERRATE. *Renadio del cantar folklórico de Puerto Rico*. Eds. Hispania, Madrid, 1951. GARRIDO, EDNA. Op. Cit. 40. PARDO, ISAAC J. *Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana*. Revista Nacional de Cultura, Caracas, 1943. ROMERO, EMILIA. *El romance tradicional en el Perú*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1952. PEREDA VALDÉS, ILDEFONSO. *Cancionero popular uruguayo*. Ed. Florensa y Lafón, Montevideo, 1947. MOYA, ISMAEL. Op. Cit. 40.

48. Véase BARROS, RAQUEL y DANNE-MANN, MANUEL. Op. Cit. 26.
49. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
50. MEJÍA S., ERNESTO. Op. Cit. 47.
51. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO. *Obras completas en verso*. Edición crítica de Luis Astrana M. Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1952.
52. MOYA, ISMAEL. Op. Cit. 40.
53. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32, Tomo I.
54. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
55. BERGUA, JUAN B. *Mitología universal*. Imp. Sáez, Madrid, 1945.
56. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 34.
57. MEJÍA S., ERNESTO. Op. Cit. 47.
58. Véase CANINO S., MARCELINO. *La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 1968. GARRIDO, EDNA. Op. Cit. 40. PIÑEROS CORPAS, JOAQUÍN. Op. Cit. 40. MOYA, ISMAEL. Op. Cit. 40.
59. SALINAS, FRANCISCO. *De música*. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, MCMLVIII.
60. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. Op. Cit. 36, Tomo IX.
61. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
62. Véase ESPINOSA, AURELIO M. *Romances tradicionales en California*. En *Homenaje a Menéndez Pidal*, Volumen I. Madrid, 1925. MENDOZA, VICENTE T. *El romance español y el corrido mexicano*. Universidad Nacional de México, México D. F., 1939. BAYO, CIRO. *Romancillo del Plata*. Madrid, 1913. PONGET Y DE CÁRDENAS, CAROLINA. Op. Cit. 47. GUTIÉRREZ, BENIGNO A. *Arrume folklórico de todo el maíz*. Segunda Edición. Medellín, 1948. ROMERO, EMILIA. Op. Cit. 47.
63. Véase MENDOZA, VICENTE T. y RODRÍGUEZ, VIRGINIA. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1952.
64. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. Op. Cit. 36, Tomo IX.
65. Véase ESPINOSA, A. M. Op. Cit. 62. MENDOZA, V. T. Op. Cit. 62. CADILLA DE M., MARÍA. *La poesía popular en Puerto Rico, Madrid, 1933*. PONGET Y DE C., CAROLINA. Op. Cit. 47. PARDO, I. Op. Cit. 47. ROMERO, E. Op. Cit. 47. MOYA, I. Op. Cit. 40.
66. Véase CANINO S., MARCELINO. Op. Cit. 58.
67. Véase VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
68. LESLIE, JOHN K. *Un romance español en México y dos canciones de los vaqueros norteamericanos: la influencia del tema "no me entierren en sagrado"*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Tomo XIII, Cuaderno 3º, Madrid, 1957.
69. Véase SIMMONS, MERLE E. *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*. Indiana University Press, Bloomington, USA., 1963.
70. LAVAL, RAMÓN A. *Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España*. Imp. Cervantes, Stgo., 1910.
71. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
72. CAVADA, F. J. Op. Cit. 12.
73. VARGAS, LINA. Op. Cit. 14.
74. DURÁN, AGUSTÍN. *Romancero general*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XVI, Madrid, 1945.
75. Véase VÁZQUEZ DE ACUÑA, ISIDORO. *Costumbres religiosas de Chiloe y su raigambre hispana*. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Stgo., 1956.
76. Véase MOLINA H., EVARISTO. *Mitología chilota*. Anales de la Universidad de Chile, Año CVIII, Nº 79, Santiago, 3er. trimestre de 1950.
77. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Op. Cit. 32, Tomo II.
78. Véase DONCIEUX, GEORGE. *Le Romancero populaire de la France*. París, 1904.
79. Véase GAGNON, ERNEST. *Chansons*

- Populaires du Canada. Sixième Edition. Librairie Beauchemin, Limitée, Montréal, 1925.
80. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
81. BARROSO, GUSTAVO. *Ao som da viola*. Leite Ribeiro, Río de Janeiro, 1921.
82. *Folk-lore Español*. Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, Tomo II. Madrid-Sevilla, 1883-1886.
83. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
84. Véase DONCIEUX, G. Op. Cit. 78.
85. GAGNON, E. Op. Cit. 79.
86. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. Op. Cit. 36, Tomo IX.
87. Véase ROMERO, EMILIA. Op. Cit. 47 y la Bibliografía que incluye sobre este tema.
88. PEREIRA S., EUGENIO. Op. Cit. 29.
89. VICUÑA, JULIO. Op. Cit. 2.
90. COELHO, ADOLFO. *Notas e paralelos folklóricos*. Revista Lusitana, Tomo I. Porto, 1887-1889.
91. Véase PEREIRA, EUGENIO. Op. Cit. 1.
92. Véase BARROS, RAQUEL y DANNE-MANN, MANUEL. Op. Cit. 26.
93. Lo que implica un acceso a todo tipo de fuentes de consulta, que amplíe la información proveniente de obras tan valiosas como la de SCHINDLER, KURT. *Música y poesía popular de España y Portugal*. Hispanic Institute in the United States. Lancaster Press, Pennsylvania, USA., 1941. Y la de GARCÍA MATOS, MANUEL. Op. Cit. 39, Volumen I, II y III.

- Alcanzar.* Pasar, entregar un objeto.
- A lo divino.* Argumento de la poesía folklórica principalmente basado en el Nuevo Testamento cristiano.
- Al tiro.* Al momento.
- A tanto que.* Después de una breve cantidad de tiempo.
- Atar el monito.* Reunir bienes personales en un envoltorio para un viaje.
- Atracarse.* Arrimarse.
- Bordoneo.* Punteo sobre las cuerdas graves de la guitarra.
- Canto a lo poeta.* Locución genérica que designa la practica del verso.
- Cartera.* Bolsillo.
- Cogollo.* Elemento poético-musical de forma estrófica con que finaliza un canto.
- Despachero.* Dueño o encargado de un despacho (3ª acepción Diccionario Real Academia Española).
- Desplatado.* Sin dinero.
- Dije.* Agraciado.
- Endilgar.* Alcanzar, pasar.
- Entonación.* Melodía vocal.
- Granelada.* A granel.
- Longana.* Longaniza.
- Madama.* Señora extranjera.
- No más.* Locución equivalente a sin temor o destinada a enfatizar la acepción verbal.
- Pan de dulce.* Panecillo azucarado propio de actos ceremoniales.
- Ranchera.* Forma musical de función coreográfica de vigencia rioplatense.
- Retén.* Local policial.
- Verso.* Poesía estructurada principalmente en décimas, de estilo épico-lírico y temática multiple, acompañada de guitarra o guitarrón.

SIGNOS DEL CUADRO SINÓPTICO

ac	: actividad.	G.S.E.	: grado socio-económico.
af	: afinación.		
ag	: arpa y guitarra.	G.D.R.	: grado de deficiencia de rima.
agr.	: agrícola.		
B	: bueno.	Ha	: hagiográfico.
C	: completo.	I	: ínfimo.
c	: canción.	i.f.	: instructor de folklore musical.
c/	: casada con (dependiente económicamente del marido).	INTERV	: interválica de la melodía.
cc	: cifra de compás de la melodía.	instr.	: instrumento(s).
CCac	: cifra de compás del acompañamiento.	IRR.	: irregular cifra compás.
Ca	: catastrófico.	M	: mayor.
c.i.	: calidad interpretativa.	m.	: menor.
		Ma	: malo.
		Me	: medio.
c.DID	: conclusión didáctica.	Me agr.	: medio agrícola.
		MED	: mediante.
co	: corrido.	n	: normal.
c. instr. mus.	: con instrucción musical.	Nup.	: nupcial.
		o	: obrero.
c.s.p.	: cantor semi profesional.	o.j.	: obrero jubilado.
		O.NAC.	: origen nacional.
D	: deficiente.	p.p.	: pequeño propietario.
D.arg.	: desarrollo argumental.	pt	: punteada.
d.c.	: dueña de casa.	PROV	: provincia.
Del	: delictual.	Pu.	: punitivo.
Den	: denunciativo.	R	: regular.
dir	: directora.	r	: rasgueado.
e.d.	: empleada doméstica.	r.pt.	: rasgueado y punteado.
esc.	: escuela, escolar.	ra	: ranchera.
Et	: erótico-truculento.	T	: tónica.
F	: femenino.	t	: tonada.
f.arm.	: función armónica.	tc	: tonada-canción.
f.u.	: funcionaria universitaria.	Tau	: taumatográfico.
		t.ej.	: técnica de ejecución.
g	: guitarra.	TD	: tónica, dominante.

TDS	: tónica, dominante	2	: media.
_D	subdominante.	3	: baja.
TDS	: id, más dominante	4A	: 4ª aumentada.
_D	de la dominante.	5D	: 5ª disminuida.
tras	: afinación por <i>tras-</i> <i>porte</i> .	()	: interválica que apa- rece una vez en el período.
v.	: vals.		
1	: alta.		