

## La asignación de culpabilidad en el romance *La caza de Celinos*

Erin L. McCoy  
(University of Washington )

No se sabe cuándo la *chanson de geste* medieval de *Bueve de Hantone* (como se llamaba en la tradición francesa, aunque fue bien esparcida y “popularísima” en Italia y en mucha de Europa [Menéndez-Pidal, 261]) se convirtió en un romance hispánico, pero la transformación no se limitó a una mera traducción. Se ha perdido cualesquier pliegos sueltos o libros en los que pudieran haberse publicado versiones antiguas del romance *La caza de Celinos*, si acaso fue publicada alguna versión durante la oleada de popularidad que experimentó el Romancero durante los siglos XV y XVI (Armistead 1988, 429), y que se manifestó en un montón de publicaciones, la mayoría o elegida o revisada según el gusto culto de la época (Menéndez-Pidal, 63).

Ante este panorama, la versión más “antigua” que tenemos de *La caza de Celinos* se remonta a antes de 1883, recogida en Campo de Víboras, Portugal. En total, nos han brotado alrededor de 22 versiones, todas menos cinco recogidas en España. De esas que se ha podido documentar fuera de España hay cuatro versiones sefardíes y la ya mencionada versión portuguesa. Al analizar las múltiples reformulaciones del romance, se descubre un puñado de temas alrededor del cual giran casi todas las versiones: la moraleja que identificaré como la más antigua, la que desaconseja los matrimonios entre novios de edades muy desiguales; una afirmación de la sabiduría que acompaña la vejez; y el tema tal vez más favorecido por la tradición moderna, la condenación del adulterio. Y cuando se habla de las moralejas, apenas se puede evitar la asignación de culpabilidad.

En efecto, propondré y pretendo probar en este ensayo que la asignación y la absolución de culpabilidad son los elementos que se encuentran más en juego conforme se va transformando este romance con el paso del tiempo y en distintas áreas geográficas. Para maniobrar el cometido, he analizado las 22 versiones que aparecen en el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* editado por Suzanne Petersen. Es posible que haya alguna versión suelta que no he incluido en este análisis, pero seguro que abarca dicho proyecto la gran mayoría del corpus que ha interesado por tanto tiempo a tales grandes conocedores del Romancero como Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman. El análisis se basa en un intento de medir de manera metódica y, tanto como sea posible, objetiva la culpabilidad relativa comunicada por los recitadores del corpus de versiones disponibles a sus oyentes. Además se ha analizado, utilizando los resultados de este análisis, cómo cambia este mensaje conforme avanza el tiempo y en regiones diferentes, y cuánto se puede rastrear los marcadores de la épica medieval que inspiró el romance de *Celinos*.

Con tal objetivo en mente, también se ha dividido las 22 versiones en cinco regiones geográficas para identificar a nivel más detallado los patrones asociados con tradiciones individuales. Las cinco regiones —Grecia y Bosnia (versiones sefardíes), el norte de España, el noroeste de España, las islas Baleares y Portugal— se han definido en el Apéndice A de este trabajo.

Para captar las prioridades que he establecido y los rasgos que estaremos trazando en adelante, primero hay que familiarizarse con la historia del romance, ya establecida por los estudiosos, y con la fábula.

## La fábula y su historia

Si empezáramos al principio de la fábula, y desde luego pocos romances empiezan allí, la primera secuencia de *La caza de Celinos* tendría lugar delante de un espejo, donde una joven de nada más de 16 años se peina el cabello, admirándose su belleza resplandeciente, y al mismo tiempo lamentando su mala suerte al estar a punto de casarse, ese mismo día, con un viejo. Este no parece interesarse en los asuntos más importantes a los jóvenes, ni parece capaz de satisfacer físicamente a su mujer nueva. Otras versiones de la fábula empiezan todavía antes, con la relación amorosa entre la futura condesa y Celinos (el que tiene muchos nombres a lo largo de la tradición), quien en algunas versiones llega el día de la boda, y juntos, empiezan a montar un ardid para matar al viejo conde.

Catorce de las versiones que estudiaremos aquí han perdido por completo estas primeras secuencias y empiezan *en medias res* en la tercera secuencia, con la aplicación del ardid:

- El conde marcha a misa, la condesa queda en casa,  
 2 y cuando viene pa casa la condesa estaba mala.  
 --¿Pero qué te pasa, condesa, te dejé buena y estás mala?  
 4 --Es que me hallo embarazada de dos horas para acá.  
 (Sisterna, Petersen #8369)

- Cuando el conde volvió `e misa la condesa escolorida está.  
 2 --¿Qué te pasa, la condesa, que tan escolorida estás?  
 --Que me encuentro preñadita de dos días para acá.  
 (Sorbeda, Petersen #683)

Diego Catalán comenta, en cuanto a los principios que empiezan más adelante en la fábula, que “añade misterio la exclusión, incluso para las cantoras” (Catalán 1984, 96).

Después, la condesa intenta convencer a su marido de que no necesite armas (o “armaduras”, como nos clarifica Catalán [Catalán 2007]), y, de hecho, en la *chanson de geste*, consigue su meta: su esposo deja sus armas en casa. Aquí tropezamos con la primera variante significativa en comparación a la épica de *Bueve*: en ningunas de las versiones conocidas del romance de *Celinos* deja el conde sus armas en casa. De hecho, en muchos casos acusa a su mujer al instante en el que ella intenta traicionarle. La etiqueta que he consignado a esta cuarta secuencia es “transformación”, porque el conde que fue antes caracterizado como retraído, mezquino, viejo y demasiado a menudo en misa, ha tomado un paso decisivo: el presunto padre o traerá de vuelta la carne pedida para por fin satisfacer el antojo de su mujer (sin el cual ella le asegura que abortará), o se enfrentará con el rival que ha colaborado con su esposa en este complot evidente. Su entrada en el bosque, un mundo desconocido y peligroso por ser, en algunas versiones, la propiedad de su enemigo, concretiza esta transformación y constituye un test específico que tendrá que enfrentar para por fin triunfar.

Cuando los dos rivales se encuentran en el bosque Celinos a veces revela el ardid, si el conde todavía no lo sospechaba, y otras veces simplemente lo provoca con una serie de declaraciones humillantes, entre ellas la aseveración de que la mujer (y la mula) del conde pronto serán suyas. En *Bueve de Hantone*, el conde muere, pero en todas las versiones modernas excepto dos sefardíes el conde vence a su rival; así empieza a

evidenciarse que las versiones sefardíes se encuentran más semejantes a la épica. Le corta la cabeza a su rival y la arroja a los pies de la condesa. Ella a veces lo provoca otra vez y al final de casi todas las versiones el conde mata a la condesa también, o amenaza con matarla, y en varias versiones del romance pone las cabezas juntas para juntarlos como no pudieron en la vida.<sup>1</sup>

Le quitara la cabeza, los pusiera par e par.  
 22 --I-e besaivos e abrazaivos, i agora douvos lugar.  
 (Seixo, Petersen #1668)

Armistead explica la inevitabilidad de este giro radical dentro del Romancero tradicional *vis-à-vis* la *chanson*: “It would have been intolerable to the ethos of Hispanic balladry had the epic’s outcome not been reversed” (Armistead 1983, 16). La épica pan-europea, como un cuento del adulterio de dos jóvenes amantes victoriosos, se había recibido en la Edad Media como una especie de broma, pero según explica Ramón Menéndez-Pidal, “El adulterio no es tratado en el Romancero bajo forma cómica, según a veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico” (Menéndez-Pidal, 331).

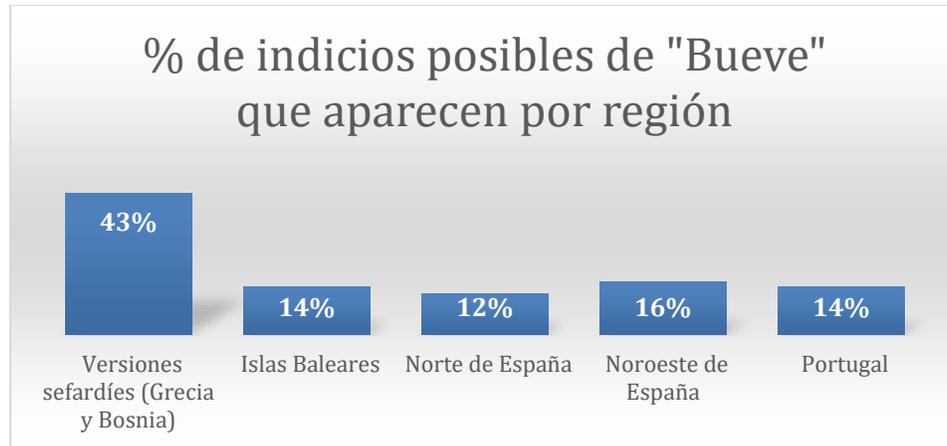
En este análisis, siete elementos identificadores sirven para revelar las versiones más directamente vinculadas con *Bueve de Hantone*, y los he dividido aquí por región, calculando el porcentaje de indicios posibles de *Bueve de Hantone* que sí aparecen en cada región. Los siete elementos que, si aparecieran en un romance moderno, probablemente se habrían originado en la épica medieval, son:

1. La condesa maldice a sus padres.
2. La condesa empieza la correspondencia entre ella y el amante.
3. La condesa muestra su vanidad “viéndose tan bella en el espejo” (Armistead y Silverman 1962, 8).
4. La condesa sugiere un bosque cercano.
5. La condesa logra que el viejo no lleve sus armas.
6. La mención de cartas, que sólo aparecen en una versión de 1980 de Uña de Quintana y en el poema épico.
7. El conde muere.
- 8.

El Gráfico 1 visualiza los resultados:

---

<sup>1</sup> Véase el Apéndice B para una lista completa de las secuencias que he identificado.



La región de Grecia y Bosnia, donde encontramos cuatro versiones sefardíes del romance, destaca a causa de su sorprendente similitud con *Bueve de Hantone*, una señal de su mayor fidelidad al poema épico antiguo. Las versiones de Salónica, Grecia, abundan especialmente en indicios de la épica, y nos proveen otra pista de su origen culto: mientras que las versiones del norte y noroeste de España son mayoritariamente dialogadas —el 63.9% y el 70.1% del texto respectivamente<sup>2</sup>— las versiones sefardíes tienen solo un promedio de un 34.6% de versos dialogados, el cual baja a un 27.9% si se mira solamente las versiones griegas. En las islas Baleares, de donde solo tenemos un ejemplo, un 62.5% del romance es dialogado, y lo más cercano a las versiones de Salónica es nuestra única versión portuguesa, con un 45.2% dialogado.

Ya que en el Romancero, las versiones con menos discurso directo se corresponden más con las épicas escritas medievales, se ha visto evidencia fuerte de que los recitadores sefardíes han resistido el camino típico a la tradicionalización. Además, sus versiones nos ayudan a demostrar un vínculo directo entre *Bueve de Hantone* y *La caza de Celinos* que se canta hoy en día, un proyecto que empezó Menéndez Pidal hace 62 años.

Se nota también que la versión portuguesa se parece más a las versiones sefardíes que a las versiones peninsulares en cuanto al discurso directo. En particular, tiene una secuencia de eventos bastante similar a la de la versión bosnia<sup>3</sup>: las secuencias 3, 4, 7, 8, 9 y 10 aparecen en los dos, con una tercera secuencia prolongada.<sup>4</sup> La versión de Sarajevo parece no haber perdido la segunda secuencia, la que no sale en la versión portuguesa.

### **Cuatro moralejas subyacentes**

En apoyo de este estudio, se han identificado cuatro moralejas que comunican las varias manifestaciones de *La caza de Celinos*:

**M1:** Condena del adulterio. Comprende las versiones en las que uno o dos de los amantes mueren, a veces con un indicio de que la ayuda divina haya apoyado al conde.

<sup>2</sup> La presencia de un porcentaje alto de diálogo es una modalidad discursiva favorecida más en unas ramas de la tradición que en otras, y el discurso directo se ha puesto cada vez más común conforme pasa el tiempo. Aun así, el porcentaje de diálogo suele ser más bajo en la tradición sefardí, tal vez a causa de su fidelidad particular a los textos originarios.

<sup>3</sup> Esta versión tiene un 54.5% de discurso directo, lo que indica un vínculo más directo, o tal vez más tardío, a la península.

<sup>4</sup> Véase el Apéndice B para una lista completa de las secuencias que he identificado.

Excluye las versiones en que el viejo conde muere. También comprende los dos fragmentos de Bejorís que solo proporcionan información suficiente para insinuar la naturaleza del conflicto central.

**M2:** La sabiduría que viene con la vejez. Comprende las versiones en las que: (1) se ha confirmado que el conde es viejo, y (2) el conde decide tomar las armas y/o el caballo a pesar del consejo de su esposa. No puede incluir textos en que el conde muere.

**M3:** La sabiduría en la cautela. Una variante de la M2, comprende los casos en los que no se menciona la edad del conde. No puede incluir los textos en que el conde muere.

**M4:** La insensatez de un matrimonio entre novios de edad sumamente desigual. Típicamente se acompaña por un apóstrofe al principio, seguida por un exordio en que la condesa lamenta su matrimonio. Una alternativa sería una versión que incluye la primera secuencia<sup>5</sup> al principio además de un retrato del conde conmovido o de una victoria vacía al final.

Cabe mencionar que la M4 parece la moraleja central de las versiones anglonormandas y francesas de *Bueve de Hantone* que datan de alrededor del siglo XIII. Pero en los poemas épicos, la mujer (la madre del protagonista masculino, Bueve) resulta responsable o del matrimonio desacertado, o del asesinato (Sunderland, 236). Según explica Luke Sunderland sobre la versión anglonormanda:

Much too young for his father, Gui, Bueve's mother seeks instead the love of Doon. It is, according to the narrator, a 'graunt pecché' (120) [great sin] for a young woman to marry an old man. At one stage, Bueve curses his mother: 'mar fustes si bele! / Bien resemblez puteine, ke deit tener bordele' (214-15) [a curse on your beauty! You are just like a whore, who should live in a brothel]. (Sunderland 235)

Las versiones griegas, ya identificadas como las más parecidas a la *chanson*, son las únicas que manifiestan la moraleja M4, salvo tres versiones del norte de España. Estas mantienen la primera secuencia, aunque de forma algo distinta de lo que se ve en las versiones griegas. Por ejemplo:

El casar y el comparar cada uno con su igual  
 2 y no como pasó Elena, Elena del Monteadán,  
 que se casó con un viejo y no cesaba de llorar.  
 4 Y el viejo, como es costumbre, para la iglesia se va.  
 (Rubena, Petersen #4831)

La misma secuencia, precedida por una invocación y un exordio, aparece en las versiones griegas:

Quien quiere tomar consejo, que venga a mí, se lo daré:  
 2 quien quiere casar con moza, que no s'aspere a la vejez.  
 Por mí lo digo, el mezquino, que casí de cien y diez,  
 4 casí con una señora que no tenía dieciséis.  
 El día de la su boda, bien oiréis lo que hué a pensar;  
 6 tomó peine d'oro en mano sus cabellos hué a peinar;

<sup>5</sup> Véase el Apéndice B para mirar las secuencias que he identificado.

en la su mano derecha tiene un espejo cristal,  
 8 mirando se va su puerpo y el su lindo asemejar.  
 Bendiciendo va del vino, bendiciendo va del pan,  
 10 bendiciendo al Dio del cielo, que tan linda le hué a criar;  
 maldiciendo padre y madre, que un viejo la hué a dar.  
 12 La casaron con un viejo, viejo es, d`alta edad.  
 La niña quiere juguetes, el viejo quiere holgar.  
 (Salónica, antes de 1956, Petersen #4839)

La de Santa Cruz del Toro, en el norte de España, tiene un fin solemne que raya en ser moralizante, y toca en la moraleja M4 otra vez:

--Esa palabrita, Elena, la vida te ha de costar.--  
 26 Por detrás del coladrillo la cabeza la echó atrás.  
 Ha cogido las cabezas y las ha llevado a enterrar.  
 28 --Ahí quereros y abrazaros, que ahora ya s`os doy lugar.  
 porque en toda vuestra vida se os ha podido apartar.--  
 (Santa Cruz del Toro, Petersen #4833)

El conde, en estos últimos versos, parece resignado al destino que no quería aceptar cuando se casó: que su mujer era incapaz de enamorarse de un hombre mayor, y que el amor que encontró, siendo más aceptable o natural, resultó más poderoso que las cadenas de matrimonio.

Una versión de Las Heladas de Páramo (otra del norte de España) también contiene la primera secuencia pero resulta recortada al desenlace, habiéndose perdido la amenaza del conde, y con esa, el asesinato de la condesa. En su lugar, se termina con las palabras amargadas de la condesa. De este modo se elimina el castigo por su infidelidad, otra manera de enfatizar la insensatez de tal matrimonio.

28 --Toma la cabeza del ciervo que anda en el monte Olivar.  
 --La tuya podía haber sido y ésa viva podía estar.  
 (Las Heladas del Páramo, Petersen #4832)

Así se puede identificar un claro vínculo entre las versiones del norte y las sefardíes.

Ya se ha confirmado que las versiones del noroeste son entre las más tradicionales por su uso abundante del diálogo, y puesto que estas también suelen manifestar las moralejas M1 y M3, se podrá concluir que la tradición parece estar distándose de la moraleja del matrimonio desigual a favor de la condena del adulterio. Todas las versiones del noroeste incluyen la M1, y cinco de los ocho también tocan en la M3, “La sabiduría en la cautela”; en ninguna se menciona que el conde es viejo. Al desaparecer la mención a la edad del conde, aun menos perdonable resulta el adulterio. Lo que resulta es una trayectoria decididamente conservadora. (Tal vez quepa mencionar que solo una de las versiones del noroeste fue recogida antes de la Guerra Civil.)

### Midiendo la culpabilidad

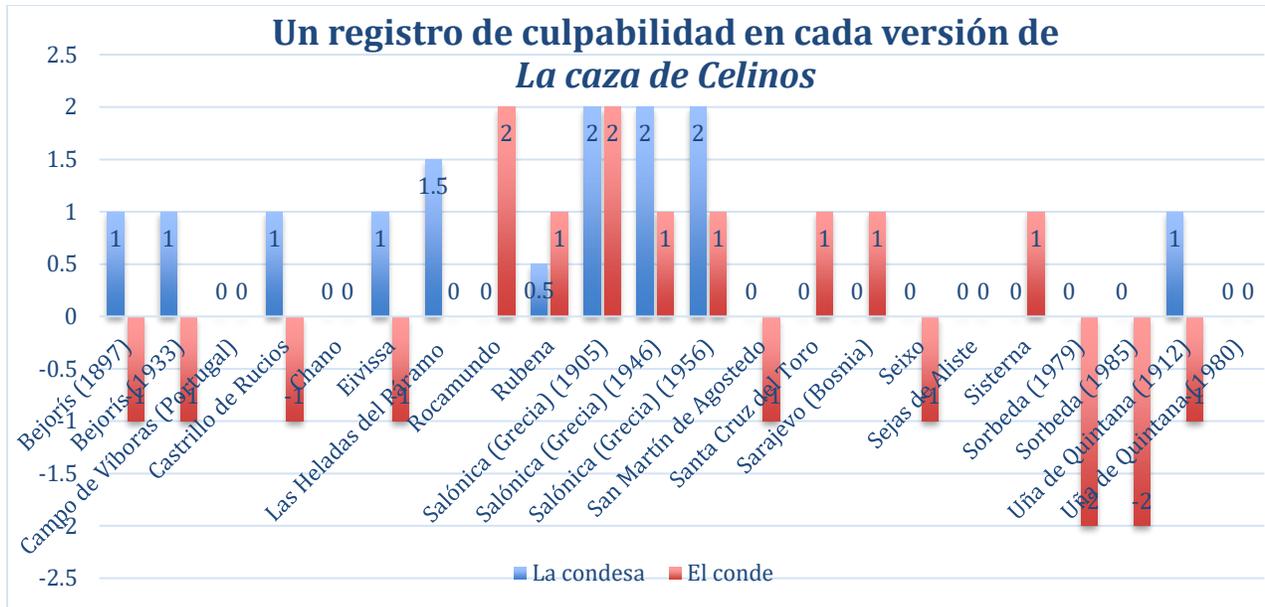
Crear un método para medir la culpabilidad no ha resultado fácil, en parte porque “culpabilidad” es una palabra cargada con implicaciones que no son todas apropiadas al romance que nos ocupa. Es por eso que prefiero el término “culposo” (Real Academia Española, 2014), que incluye la connotación de culpabilidad por negligencia o imprudencia, puesto que no todas las variables que he identificado implican que la condesa o el conde ha cometido una transgresión consciente y deliberadamente.

Para medir la culpabilidad, o mejor dicho, lo culposo, he asignado tanto al conde como a la condesa variables que aumentan su culpabilidad y variables que la disminuyen. En este último caso, quería estar segura de que la disminución de la culpabilidad del uno no aumentara automáticamente la culpabilidad del otro. La segunda categoría he llamado “lo perdonable”.<sup>6</sup> Para evitar la complicación excesiva he asignado el mismo valor a casi todas las medidas de culpabilidad, como se puede ver en el Apéndice C.

Para analizar los resultados de este análisis, primero echaremos un vistazo a un gráfico que representa la culpabilidad en cada una de las 22 versiones, teniendo en cuenta que los números positivos en el eje vertical representan lo culposo, mientras los números negativos representan la disminución de culpabilidad, lo que podría considerarse perdonable. Las barras azules corresponden a la condesa, y las rojas al conde. Habrá una oportunidad para ver las estadísticas que corresponden a cada región a continuación, en la sección llamada “Culpabilidad por región, y rasgos típicos de cada una”:

---

<sup>6</sup> Los factores que aumentan la culpabilidad de la condesa son los siguientes: (1) tenía un amante antes del matrimonio (incluye las versiones en que es el día de su boda); (2) vanidad (bendiciendo a Dios por su hermosura); (3) egocentrismo (“si no me hacía mal” o variante en la secuencia 9.1); (4) maldice o amenaza al conde o a sus padres; (5) sugiere el asesinato; (6) ayuda a matar al conde; (7) tiene hijo(s) con Celinos. Los factores que disminuyen su culpabilidad son: (1) una alusión a la meta verdadera de Celinos, quien, además de haber sugerido el complot, parece querer adquirir a la fuerza la terrena y la propiedad del conde; (2) resistencia a la sugerencia del asesinato; (3) el matrimonio fue forzado por los padres de la condesa. Los factores que aumentan la culpabilidad del conde son lo siguiente: (1) falta de virilidad implicada por la condesa cuando dice que no necesita armas, o con una sugerencia que use bastón o palo; (2) religiosidad que le consume (suele ir a la misa); (3) el conde “quiere holgar”; (4) no sospecha el complot (con la implicación de estar inatento a los requerimientos de su matrimonio). Los factores que disminuyen su culpabilidad son: (1) una sugerencia, normalmente indirecta, de que su piedad o que Dios ayuda al conde en la batalla; (2) no se menciona que es viejo. Véase el Apéndice C para ver todos los factores tales como yo los he calculado.



En total, la condesa resulta la más culposa en el 59 por ciento de los casos (13 versiones), y el conde es más culposo en el 13.6% de los casos (tres versiones). Ninguna culpabilidad se asigna en cuatro casos, y la culpabilidad resulta igual en dos casos.

Por lo menos dos preguntas surgen con referencia a este proceso. Primero, ¿por qué he excluido a Celinos, uno de los instigadores de la aventura fatal? Y segundo, ¿cómo se podría cuestionar la culpabilidad en un cuento de adulterio y asesinato?

En cuanto a lo primero, hay que considerar el verdadero tema del romance. Antes de que el conde se entere del ardid que han montado su esposa y Celinos, la condesa ve al conde como su víctima, y por su parte Celinos considera a la condesa como su víctima en una trama secundaria que aparece en un par de versiones, en las que es claro que quiere conseguir tanto la propiedad del conde como a su mujer de esposa —si lo anterior no es su meta exclusiva—. Después de que el conde se da cuenta de que su mujer le está engañando, es el conde quien se transforma más que los otros: los amantes se convierten en sus víctimas, el resultado del haberse probado como hombre viril y fuerte.

Como oyentes, identificamos por medio de las acciones del conde y de la condesa las moralejas ya enumeradas de cada texto. Es Celinos el que cataliza el intercambio entre estos dos personajes fundamentales, pero su conflicto no es el conflicto central en que se enfoca el romance. Además, la culpabilidad de Celinos raramente cambia. Aunque sugiere el asesinato directamente en algunas versiones, es claro en casi todas que los amantes han conspirado para eliminarle juntos. Celinos es una herramienta para recalcar el valor de la experiencia del conde, especialmente cuando ostenta su llegada al castillo de la condesa con cascabeles de oro y plata.<sup>7</sup> Además, las descripciones del exceso de su fanfarronada sirven para medir la culpabilidad de la condesa, cuando vemos que logra engañarla:

- 4 Los unos cien son de oro, los otros cien de metal,  
los otros cien son de plata para mejor trezonar.

<sup>7</sup> De todas formas, hay que notar que puede disminuir el logro del conde el hecho de que Celinos parece en algunas versiones no otra cosa sino fanfarrón.

(Castrillo de Rucios, Petersen #4830)

Esta alusión a la meta verdadera de Celinos (“trezonar”) implica una ingenuidad por parte de la condesa que la hace parecer más víctima que cómplice, y entra en la categoría de “lo perdonable”.

Ocupándose de la segunda pregunta, es imprescindible manifestar que no estamos midiendo la culpabilidad objetiva en esta situación, cuánto menos en la infinitud de situaciones semejantes que han surgido desde el principio de la historia documentada. Más bien, estamos midiendo la percepción de culpabilidad tal como la parecen entender los cantores del romance, y ejemplificada en lo que optan por comunicar, lo que les ha grabado en la memoria y la consiguiente lógica que se ha elaborado en las secuencias y en la caracterización con el tiempo. Por supuesto, esta percepción se va adaptando al sistema ético de la sociedad tradicional en diferentes épocas históricas. Asimismo, estamos midiendo también la percepción subjetiva de los oyentes del romance dado que nos encontramos entre esos oyentes.

El hecho de que la condesa resulte la más culposa de los dos en la mayoría de los casos no debe sorprender; al fin y al cabo, ha decidido participar en un asesinato, para el cual no hay nunca justificación. Aun así, puesto que estamos midiendo la *percepción* de culpabilidad, cabe ahondar un poco más en la asignación de culpabilidad a la mujer en el género del Romancero. Lo que se encontrará, creo, es que se le asigna la culpabilidad más frecuentemente conforme avanza el género hacia la modernidad.

### **Culpabilidad y la mujer**

En su transcendental *Catálogo general del Romancero*, Diego Catalán observa que el Romancero no siempre reacciona positivamente ante la mujer como sujeto, la que toma sus propias decisiones, especialmente cuando sean decisiones controvertidas, como la mujer que decide dormir con un paje en el romance *Gerineldo*. Cuando su padre el rey se entera de que se han acostado, ofrece casarlos, y en la respuesta del paje ha surgido “una secuencia de castigo a la infanta que la fábula originaria no contenía”:

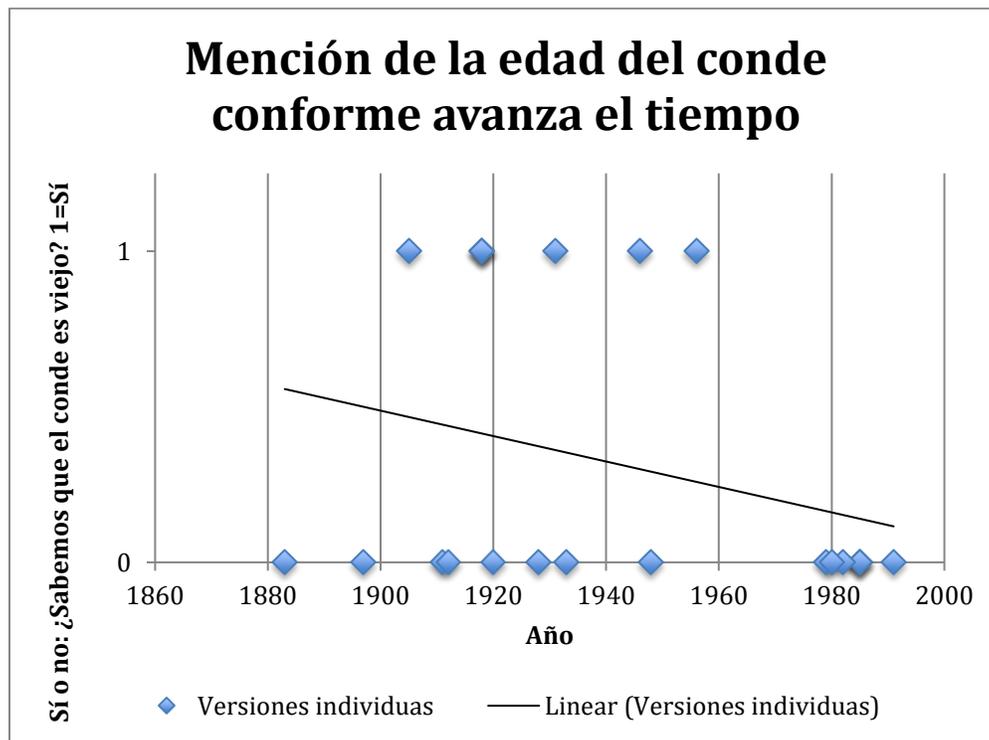
--¡No lo quiera Dios del cielo, ni la Virgen de la Estrella,  
--mujer que ha sido mi dama que yo me case con ella!  
(Petersen, #4856, 5415, 5425, 5427)

Esto se debe a “una defensa popular de un orden ‘machista’”, según Catalán, y no constituye el único ejemplo, como ya veremos (Catalán 1984, 102–103). La variante concuerda directamente con las conclusiones sorprendentes a las que llega Juana Rosa Suárez Robaina en su libro, *El personaje mujer en el Romancero Tradicional (Imagen, amor y ubicación)*. Aunque los romances son cantados principalmente por las mujeres, Suárez Robaina concluye que, “Paradójicamente, a pesar de este protagonismo, la figura femenina se supedita con frecuencia al beneplácito de la voz varonil, aspecto éste que condiciona una doble presentación, maniquea, de la imagen literaria femenina” (Suárez Robaina, 47). Es decir, aunque la mujer resulta la “figura principal” en la mayoría de los romances, sus intereses no son siempre representados fielmente.

Entre los varios tipos de mujeres que Suárez Robaina identifica en el Romancero, es posible que nuestra condesa pertenezca más al tipo 3, la mujer perversa o malvada, en

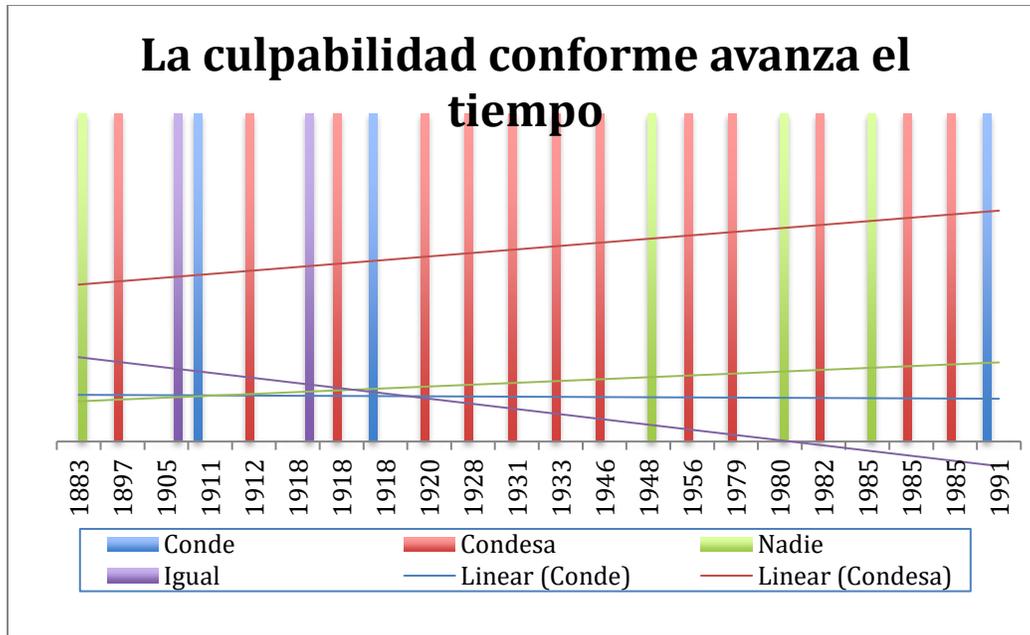
cual grupo se incluye la mujer adúltera (Suárez Robaina, 38–39). Pero nuestra condesa, aunque sea siempre una mujer sin nombre y por eso más simbólica que realista, no siempre encaja con la mujer típica que se ve en el Romancero según las reglas generales de Suárez Robaina. Entre las características de las mujeres malvadas es que, entre ellas, “Se intuyen muestras de resentimiento y recelo (sin causas específicas)” (Suárez Robaina, 39). Pero resulta que en el poema épico originario se le atribuían justificaciones específicas por su participación en el complot —que su esposo era viejo y que no le interesaba satisfacerla—

Sin embargo, de acuerdo con la descripción de Suárez Robaina, durante el último siglo parece estar borrándose lentamente la justificación primaria por sus acciones. La tradición va perdiendo esta excusa con el tiempo, como evidencia nuestro estudio<sup>8</sup>:



Conforme se pierde la mención de la edad del conde, la culpabilidad de la condesa aumenta (Gráfico 4). La culpabilidad del conde no cambia de manera significativa. Así que, puesto que van desapareciendo las pegas al matrimonio, parece irse aumentando el interés en condenar el adulterio entre los cantores del romance.

<sup>8</sup> Hay que tener en cuenta que apenas nos ofrece un estudio diacrónico satisfactorio el corpus documentado, dado que cien años es un período relativamente breve en la historia del Romancero.



Otro ejemplo de la mujer malvada es la “Casada infiel: adúltera desenfadada y ingeniosa” (Suárez Robaina, 39). De hecho, la transparencia del complot y cómo se intenta llevarlo a cabo resulta sorprendentemente patente en la mayoría de las versiones de *Celinos*: muchas veces el conde sospecha inmediatamente lo que verdaderamente está pasando, pues no cabría decir que la condesa fuera ingeniosa. Incluyo a continuación un par de ejemplos:

4 --Ya sabes que estás encinta, tratarás de te cuidar:  
¿se queres caza do monte o queres pesca do mar?  
6 --Non quero caza do monte, que tú la vayas cazar,  
non quero pesca do mar, que tú la vayas pescar;  
8 en os montes de Celinos un ciervo se suele andar,  
se no me traes la cabeza, malparir o reventar,  
10 e se ma has de trager, armas non has de levar.  
--E se non hei levar armas, trampa me queres armar.  
12 --Non che quero armar trampa nin tampoco falsedad.--  
(Seixo, Petersen, #1668)

--Si lo vas a buscar, conde, armas no has de llevar;  
10 llevas el bastón na mano, como aquel que va a pasear.  
--¡Vos es el diablo, condesa, no me vayan a matar!--  
12 Dejara las armas viejas, nuevas las fue a estrenar.  
(San Martín de Agostedo, Petersen, #684)

Casi describen a la condesa mejor los rasgos de la mujer rebelde, para quien “el amor es, habitualmente, el verdadero motor de sus actuaciones” y quien “en situaciones extremas obra violentamente” (Suárez Robaina, 34–35). Suárez Robaina además emplea el adjetivo “insatisfecha” al describir a este grupo. Cabe mencionar que este tipo incluye a

las mujeres “justicieras o vengadoras”, pues en este grupo la condesa se encontraría en la compañía de mujeres que más abiertamente reclaman algunos derechos para las mujeres. Puede que sea un resto de la moraleja anciana de la fábula, la única moraleja que no culpa directamente a la condesa en la disolución de su matrimonio (aunque Bueve la culpe). Las versiones sefardíes han conservado tanto la historia como la moraleja de la *chanson*.

En muchos casos, la mujer es malvada porque es mujer. Para citar otro ejemplo de Catalán, en una versión de *Muerte del maestro de Santiago*, un par de versos añadidos al final acusan a una mujer por un fratricidio del que no fue culpable más temprano en el proceso de tradicionalización. Es simbólico del peligro que se asigna a la mujer, “el hecho de que una mujer puede constituir una fuerza diabólica” (Catalán 1984, 109).

Se ve esta fuerza en marcha fuera del Romancero, en “las ramas plurales de la constelación del *Bueve de Hantone*”, según explica José Manuel Pedrosa en su estudio de unos cuentos tradicionales que se parecen mucho a *La caza de Celinos*. Según los describe, “están protagonizados no ya por una esposa adúltera, sino a veces también por una madre o por una hermana que mantienen amores culpables con algún amante perverso, y que organizan una batería de engaños mortales” (Pedrosa, 4). Al final de dos cuentos que cita extensivamente, las mujeres traidoras y sus amantes son hechos pedazos, su castigo merecido por haber intentado engañar al protagonista heroico del relato. En un cuento recogido en el pueblo de Riomalo de Abajo, Cáceres, en 1983 (Lorenzo Velez, 203–210), la madre del héroe se enamora de un gigante, un prisionero de su hijo, y él quiere convencerla de que le ayude a vengarse del héroe. El cuentista comenta: “Bueno, pues total, que la convenció. (Ya ves lo que pasa con las mujeres, y encima dicen que quieren mucho a los maridos y a los hijos. ¡Mira que son malas!)” (Pedrosa, 14). Hacia el fin, sí logran matarlo, pero un sabio lo reanima y después discuten lo que el héroe quiere hacer.

—Pues yo lo que quiero es tomar venganza. Quiero hacer lo que hizon conmigo: matar al gigante y matar a mi madre.

—¡Hombre!, que tu madre no tiene la culpa de que te matara el gigante!

—Tan cómplice fue ella como él. Así que a los dos quiero matarlos. (Pedrosa, 18)

Esta discusión parece contrastar directamente las dos fuerzas constantemente en juego en el Romancero: si la mujer no puede ser sujeto, no puede tener toda la responsabilidad por sus acciones, pero la mujer-sujeto es siempre resistida y muchas veces castigada, como en *Gerineldo*. Lo que veremos en *Celinos* es que se asigna a la condesa la mayoría de la responsabilidad, especialmente en las versiones más tradicionales del norte de España.

### **Culpabilidad por región, y rasgos típicos de cada una**

Un análisis de la culpabilidad percibida en cada región ha revelado algunas tendencias notables. Hay que mirar estos resultados dentro del contexto de cada región, y con una familiaridad con los rasgos que caracterizan las versiones de cada región. Por esta razón analizaremos los resultados globales de cada región además de examinarlas una por una en más detalle.

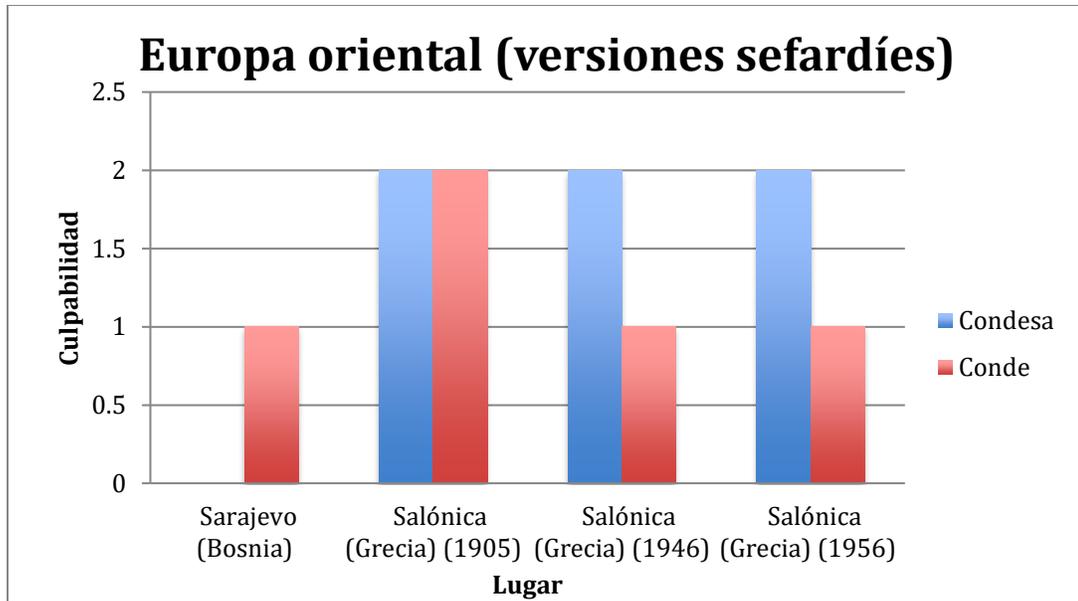
*Las versiones sefardíes (Grecia y Bosnia)*

En el *CGR*, Catalán utiliza el romance *Isabel de Liar* para diferenciar entre las secuencias que se pueden describir en una frase secuencial y los versos que “no hace[n] sino ‘adjetivar’ a la protagonista” (Catalán 1984, 100–101). Pero las descripciones adjetivales no carecen de importancia; de hecho, en *Isabel de Liar* nos revelan un hecho crucial sobre la amante del rey, a quien la reina ha mandado matar. Al principio, tal vez la hayamos juzgado como cómplice en la aventura, y nos compadecemos de la situación de la reina. Pero la “adjetivación” nos ofrece este dato: “El rey me pidió amores, / yo no se los quise dar” (Catalán 1984, 101). De repente, con un par de hemistiquios, se ha desplazado la culpabilidad primaria del romance.

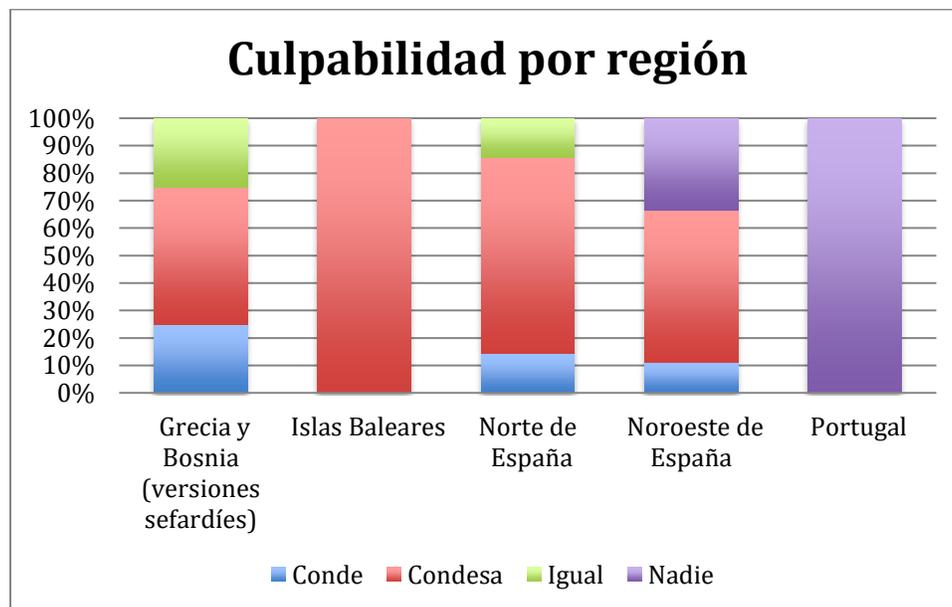
Tres de las cuatro versiones sefardíes de *La caza de Celinos*, las griegas, nos ofrecen una adjetivación similar al comienzo del relato que evoca la épica medieval. La de Sarajevo prescinde del exordio en el que vemos a la condesa delante de su espejo, pero mantiene la secuencia en la que se inventa el ardid. También nos ofrece un desenlace alternativo que no aparece en ninguna otra versión conocida: en vez del conde conmovido ante su victoria vacía que se ve en algunas versiones, el conde vengador sale felizmente para llevar a cabo su venganza final: “¡Teniendo al rey por marido, / namorado fue a buscare!” (Sarajevo, Petersen #4841).

En las versiones griegas, el personaje de la mujer se complica tal vez más que en cualquier otra rama de la tradición. El complot se inventa en el día de su boda, pues es evidente que tenía un amante antes; por eso resulta poco relevante el hecho, bien e hiperbólicamente establecido, de que el conde tiene al menos 90 años más que ella. Aunque es claro que sus padres la obligaron a casarse con él y que no son compatibles (“La niña quiere juguetes, / el viejo quiere holgar”, Salónica, antes de 1956, Petersen #4839), lo que hace más comprensible su miseria, ella también tiene los rasgos de una “mujer malvada” cuando con rabia maldice a sus padres.

De todas maneras, se supondría que, al tener la condesa varias excusas en cuanto a su miseria, la condesa resultaría menos culposa en estas versiones que en otras. Se le asigna la culpabilidad en un 50 por ciento de los casos:



Pero entre todas las regiones, la condesa tiene la mínima culpabilidad en ésta<sup>9</sup>:



Curiosamente, la versión más vieja de Salónica es la que tiene el desenlace más parecido a las otras versiones de la tradición, especialmente las versiones peninsulares. Las otras dos de Salónica, como la de Sarajevo, tienen desenlaces más semejantes a la *chanson* en los que el conde muere. En la versión recogida por Moshe Attias, el viejo sale de casa y evidentemente muere, aunque no se sabe cómo:

--Por los campos de Clareto un quierco sintó asar,

<sup>9</sup> Hay que tomar los gráficos de las islas Baleares y de Portugal con pinzas, puesto que cada uno solo comprende una única versión.

- 22 d`aquel quierco si no gosto el preñado lo v[o]`a` [e]char.  
 Estas palabras diciendo el viejo que ya verná.  
 24 --Quien vos diera este consejo, sería para su mal.--  
 Ya s` esparte d`ella el viejo, ya s` esparte, ya se va,  
 26 ojos que lo vieron ir no lo vieron más tornar.  
 (Salónica, antes de 1956, Petersen #4839)

Y la otra versión es la única en la que la condesa participa activamente en el asesinato:

- 12 --En los campos del Gualferraldo un jasir vide asar,  
 si del jazir non gozo el preñado lo vo echar.--  
 14 Se jué el mesquín del viejo a traerle a gostar,  
 y de la montaña abajo presto lo fueron a echar.  
 (Salónica, 1946, Petersen #0311)

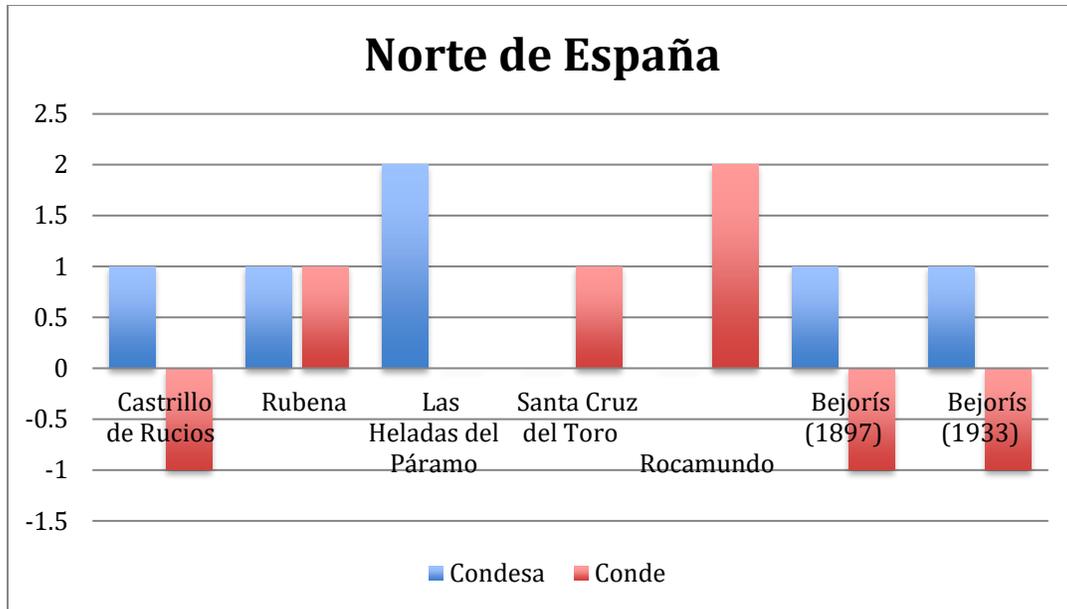
Estos desenlaces tal vez ejemplifiquen la exploración moral de que pueden gozar las comunidades más dispersas, y que se evidencia tanto en el Romancero. Puesto que la mayoría de las otras versiones documentadas provienen de una área relativamente pequeña, es posible que los cantores no varíen culturalmente entre sí lo suficiente para engendrar una variedad más amplia en los desenlaces.

#### *Norte de España*

Aunque parezca que las versiones griegas se vinculan más directamente al romance portugués entre todos los peninsulares en cuanto al porcentaje dialogado, hay evidencia de que la región de España del norte central tenga más en común con las sefardíes. La secuencia 1.1, en la que queja de su desgraciado matrimonio con el conde, se mantiene en cuatro de las siete versiones; es una secuencia que desaparece por completo en todas las otras versiones peninsulares.

También son las únicas versiones peninsulares que comunican la moraleja M4, la insensatez de un matrimonio entre novios de edad sumamente desigual, la que se evidencia especialmente en la secuencia 1.1.

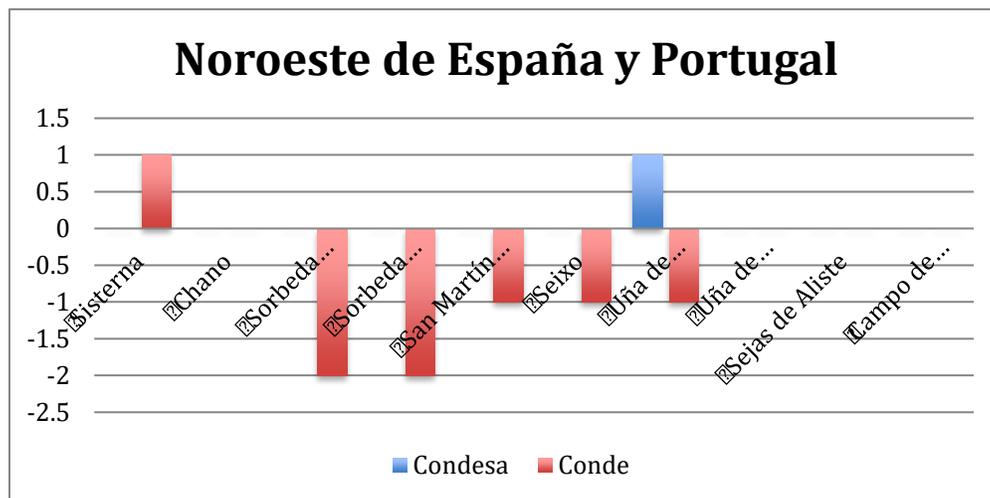
Tal vez porque las versiones de esta región se compongan de una mezcla de lo antiguo y lo más moderno, la asignación de culpabilidad varía tanto como en Europa oriental, con una condesa culposa en más de la mitad de los siete casos, y un conde culposo en dos (Gráfico 7).



Por fin, se menciona que el conde es viejo en cuatro de las cinco versiones en esta región, lo que resulta más raro en las otras ramas peninsulares de la tradición.

*Noroeste de España*

De hecho, en la región que he llamado “Noroeste de España”, no se menciona en ninguna de las nueve versiones que el conde es viejo, y puesto que estas versiones parecen las más modernas en cuanto al porcentaje dialogado, nos ayuda a explicar la tendencia a eliminar este hecho en el transcurso del tiempo como hemos visto en el Gráfico 3. Se podría suponer que sin este hecho, la condesa parecería más culposa en esta región que en todas las otras, y vemos en el Gráfico 8 que de hecho, el conde parece menos culposo en esta región que en cualquier otra. Al mismo tiempo, en esta región es más probable que no se asigne la culpabilidad a nadie que en cualquier otra región. Esto puede resultar de un empate entre dos mensajes que pugnan por dominar.



Como suele ser típico en los versiones tradicionales, hay más énfasis en los acontecimientos más activos: la aplicación del ardid (secuencia 3), el desafío (secuencia 6), el aprovechamiento de la victoria (secuencia 8) y la negación de la victoria por parte de la condesa (secuencia 9). El resultado es que la acción es central, y la caracterización y otros factores que afectan la medida de culpabilidad se reemplacen por personajes más simbólicos y moralizadores que específicos y complicados.

Otro fenómeno que aparece en esta región más que en cualquier otra es que el conde invoca a Dios para apoyarlo durante la batalla en un 50 por ciento de las versiones.<sup>10</sup> La superioridad moral del hombre se recompensa con la protección de Dios.

### *Islas Baleares*

Hay que tomar mucho en cuenta que esta región contiene una sola versión del romance, que fue recogida en Eivissa, Ibiza, en 1928. Por eso no se puede identificar patrones dentro de la región, pero sí se puede comparar esta versión a las otras, dado que contiene algunas variantes únicas.

La variante más distinta es que la condesa no pide una presa, sino agua (“desig de s` aigo”) de una fuente especial, “la Font del Rumanar” (Petersen #4838). Esto no tiene precedente ni en el poema épico ni en otra versión conocida del romance.

Hay más énfasis también en la sexta secuencia, en la que el conde y Celinos se enfrentan y Celinos revela que algunos de los hijos del conde son realmente de Celinos, un hecho que aparece solo en la versión de Sarajevo y la de Castrillo de Rucios, Burgos.<sup>11</sup> Menos imprescindible a los cantores de Ibiza es la secuencia 9, que resulta más alargada en otras versiones peninsulares pero que en Ibiza prescinde de la respuesta de la condesa al ver la cabeza de Celinos, la que se ve en muchas versiones.

### *Portugal*

Tenemos también solamente una versión de Portugal, que tiene un desenlace más elaborado en que el conde declara su victoria con de manera extendida. Es conveniente citar este desenlace por completo:

logo le cortou a suya (cabeça) e ambas colgou a par.  
 26 --Z-beijai-bos e repousai-bos, qu` agora vos dou lugar.--  
 Quem quijer baca e carnero beng`à mi cassa por eilha,  
 28 a quarto bendo la libra e a minterarabedi la média,  
 e quem nu`tuber dinero também num se bai sem eilha.  
 30 Fora, corno, fora, corno, fora de mi cabeça,  
 se todos assi fazerem nunca cornos habera.  
 (Campo de Víboras, Petersen #2619)

<sup>10</sup> No obstante interesa tomar nota de que en una versión de Castrillo de Rucios, en la región del norte de España, el conde deviene el confesor del amante moribundo.

<sup>11</sup> No queda muy claro si Celinos es el padre de los hijos en la versión de San Martín de Agostedo, Burgos: “--¿Qué buscas por aquí, el conde, por mis montes a cazar? / --Que antojos de la condesa por aquí me hacen andar. / --Tú tienes la mujer guapa, yo te la he de gozar; / los tus hijos, el buen conde, a mí padre me han llamar”. (Petersen, #684)

Armistead y Silverman comparan este desenlace a una versión de *La adúltera* recogida en León:

Quien quiera vaca y carnero vaya a mi casa por ella;  
que a cuarto daba la libra y a cuarterón la media. (Armistead y Silverman 1962, 13)

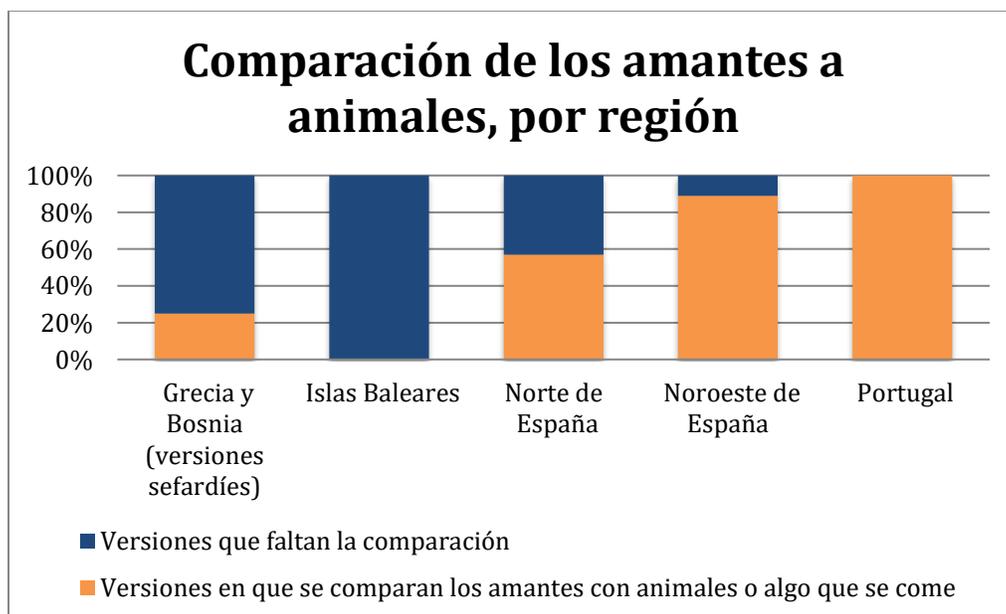
Aunque esta “sarcástica brutalidad” (Armistead y Silverman 1962, 13) encuentre su cumbre en el romance de Portugal, se compara Celinos o los amantes con animales o con algo que se come en 14 de los 22 versiones que hemos analizado, típicamente cuando el conde regresa del bosque con la cabeza de Celinos. Hay que tener en cuenta que la condesa le ha pedido al conde carne del bosque para comer:

16 Le ha cortado la cabeza para casa se la trae.  
--Ahí tienes, mi condesa, el ciervo que oyes bramar.  
(Sejas de Aliste, Petersen #4837)

Le cortara la cabeza y en la espada le ha `nclavar;  
26 Y en el patio la condesa, allí se la echó a rodar:  
--¡Toma la cabeza del ciervo, la que me hiciste buscar!  
(Uña de Quintana, 1980, Petersen #4836)

Le ha cortado la cabeza, la ha metido en el morral.  
22 --Toma esa cabeza, Elena, para el antojo quitar.  
(Santa Cruz del Toro, Petersen #4833)

Ya que la comparación con un animal aparece siempre en tono degradante en este romance, conviene comparar la asignación de culpabilidad con la apariencia de esta comparación. Compare los resultados del Gráfico 6 arriba con los del Gráfico 9 a continuación.



Enfocándonos en las tres regiones con más de una versión, parece que cuanto menos culpable sea el conde, más probabilidad hay que él compare a los amantes o a Celinos con un animal (véase el Gráfico 6). Tiene sentido que un conde a quien se le considera justificado en su asesinato del amante insulte más directamente a los que lo han traicionado.

\* \* \*

Un romance cambia según quién lo canta, cuándo se canta y dónde se canta, y la moraleja o el tema central también puede cambiar de acuerdo con estos factores. Catalán comenta que, de hecho, es raro que los transmisores eludan las valoraciones morales y éticas:

Los romances de tradición oral contienen, con relativa frecuencia, discurso cuya función no es reactualizar los sucesos de la fábula, sino ofrecer una reflexión valorativa de lo que va a narrarse o se ha narrado, a fin de preparar al oyente a recibir el relato o para conseguir de él una aceptación del *exemplum* constituido por la historia que se le ha comunicado. (Catalán 1984, 114)

Los cambios valorativos que han experimentado la moraleja central y la asignación de culpabilidad en *La caza de Celinos* con el paso del tiempo nos revelan mucho sobre el proceso de tradicionalización en el Romancero, las prioridades morales de la sociedad hispánica y la trayectoria en que se encuentra el personaje femenino en la tradición oral. Es posible que un análisis semejante de otros romances nos enseñe todavía más sobre la historia hispánica, antigua y contemporánea.

**Obras citadas**

- Armistead, Samuel G. "The Ballad of *Celinos* at Uña de Quintana (In the Footsteps of Américo Castro)". *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes eds. London: Tamesis Books Limited, 1983. 13-21.
- . "Early History of the Medieval Ballad". *Dictionary of the Middle Ages*. Joseph R. Strayer ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1988. XI. 429.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman. "El romance de *Celinos* y la adúltera entre los sefardíes de Oriente". *Anuario de Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México* 2.1 (1962): 5-14.
- Catalán, Diego. *Catálogo general del Romancero*. Con la colaboración de J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. Madrid: Instituto Universitario Interfacultativo, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- . "La caza de Celinos". *Romancero de la cuesta del zarzal*. 5 agosto 2007. <https://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xlvii.-la-caza-de-celinos>.
- "Culposo". *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Lorenzo Velez, Antonio. "'La madre traidora': Un raro cuento tradicional en el Estado español". *Revista de Folklore* 48 (1984): 203-210.
- Menéndez-Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe: 1953.
- Pedrosa, José Manuel. "La *chanson de geste* de *Beuve de Hantone*, el romance de *Celinos* y los cuentos de *La hermana traidora* (ATU 315) y de *La madre traidora* (ATU 590)". *Culturas Populares* 1 (2006): 1-20.
- Petersen, Suzanne H., ed. "Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico." Seattle: University of Washington. <https://depts.washington.edu/hisprom/router.htm>.
- Suárez Robaina, Juana Rosa. *El personaje mujer en el Romancero Tradicional (Imagen, amor y ubicación)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003.
- Sunderland, Luke. "*Bueve d'Hantone/Bovo d'Antona*: Exile, Translation and the History of the *Chanson de geste*". *Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*. Emma Campbell y Robert Mills eds. Cambridge: D. S. Brewer, 2012. 226-242.