

El retorno del marido en el romancero y en las *tragóidia* tradicionales griegas

Ioannis KIORIDIS
(Hellenic Open University)

ABSTRACT. The present paper compares the topic of the husband's return in two manifestations of the European ballad tradition: the Spanish *romances* and the Greek *tragóidia*. After an introduction outlining the characteristics of both genres, the author presents the structure of the two poems that were on the basis of his investigation. In addition, the author provides a detailed analysis of this topic in several versions of the poems. He concludes that, besides the similarities and analogies, there is one aspect that differentiates the two traditions: in *romances*, the clues that the wife gives to his husband to be recognized are focused, whilst in the Greek ballads, the wife is not convinced by her husband when he reveals his identity, and then she asks for more proofs to be sure. According to the hypotheses put forward in the present paper, the relevance given to this aspect in the Greek ballad is due to the influence of the *Odyssey*.

KEYWORDS: the husband's return, ο γυρισμός του ξενιτεμένου, Spanish ballad, παραλογές, tragóidia, oral poetry, Greek traditional *tragóidia*.

RESUMEN. Este trabajo compara el motivo del *retorno del marido* en dos manifestaciones de la baladística europea, los romances novelescos españoles y las *tragóidia* tradicionales griegas. Tras esbozar una introducción a los géneros, el autor presenta la estructura de dos poemas que sirvieron como base de la investigación. Seguidamente, se lleva a cabo un análisis detallado, a partir de un buen número de versiones. Según se concluye, además de las semejanzas y analogías, hay un aspecto que diferencia las dos tradiciones: en los romances, se hace énfasis en las pistas que da la mujer a su marido, quien acaba persuadiéndola; en las baladas griegas, la mujer no está convencida cuando su marido revela su identidad, de modo que le somete a una serie de pruebas antes de convencerse. Según la hipótesis defendida, la importancia dada a este aspecto se debe a una mayor influencia de la *Odisea* en la balada griega.

PALABRAS-CLAVE: retorno del marido, ο γυρισμός του ξενιτεμένου, romances, παραλογές, tragóidia, poesía oral, baladas tradicionales griegas.

A David y Alberto

INTRODUCCIÓN

El retorno del marido que vuelve a casa después de una larga ausencia, sin ser al principio reconocido por su esposa, constituye uno de los temas predilectos de la producción poética universal, ya desde los tiempos más remotos de la Antigüedad (Splettstöser, 1898). ¿Quién no recuerda a Ulises en la *Odisea* ψ 1-270? El héroe homérico regresa a su hogar tras veinte años de ausencia y un montón de adversidades y por fin es reconocido por su esposa fiel, la dulce Penélope, quien le somete primero a una prueba de fidelidad. El tema, como bien apunta Díaz-Mas (2006: 269), sobrevive en la poesía posterior y sobre todo en las baladas tradicionales europeas. Incluso en la poesía moderna hay quienes dieron su propio punto de vista. Tal es, por ejemplo, el caso del poeta griego Giorgos Seferis (Premio Nobel de Literatura, 1963) con el poema *Ο γυρισμός του ξενιτεμένου* (el retorno del marido).

En la poesía popular española, el *romancero*, hay varias muestras del tema en canciones que hablan de *las señas del marido* (o *del esposo*). Lo que es quizás menos

conocido es que hay más ejemplos del motivo en las canciones orales griegas, las *δημοτικά τραγούδια* (*tragouída*, según Díaz Mas, 2006: 7). Las baladas tradicionales griegas forman el comienzo de la literatura neogriega (siglo X). Son principalmente de carácter oral y de verso político, es decir, de 15 sílabas y estructura bimembre, con una estructura interna de dos hemistiquios de 8 y 7 sílabas en cada verso, que es regular con respecto al número de sílabas y a la distribución de los acentos principales (Castillo Didier, 1994: 67-68). Después, las canciones dejaron de crearse y solo se han seguido difundiendo oralmente las ya compuestas.

De los varios tipos de estas canciones populares griegas, nos interesan aquí las más primitivas, que se llaman *παραλογές* (*paraloyés*). Es un subgénero análogo a los romances novelescos. Se trata de canciones narrativas, cuyo tono es lírico y su trama dramática. Su argumento proviene de antiguas tradiciones, míticas o heroicas. El tema del retorno del marido aparece en casi 280 versiones griegas (Ρωμαίος, 1979: 46).

Nuestro propósito en el presente trabajo es investigar los puntos de contacto, de convergencia y divergencia del tema en las dos tradiciones populares, la española y la griega. Ya tenemos una primera interesante aproximación por Eusebi Ayensa Prat (2000: 23-30), quien además de su estudio formal, temático y comparativo sobre las baladas griegas, dedicó otro libro al cancionero griego de frontera (2004). Por otra parte, pero en la misma dirección, el autor de este artículo, en colaboración con Alfonso Boix, presentó el primer estudio comparativo entre las dos tradiciones, poniendo especial énfasis en el romancero fronterizo y su análogo canto akrítico griego (Boix y Kioridis, en prensa).

Sin embargo, este estudio no es una monografía. Aspira solo a abrir un nuevo camino en la investigación. Por eso, nos limitaremos a un análisis breve y comparativo de los puntos básicos de las dos tradiciones que tienen que ver con nuestro tema. En un apéndice al final del trabajo, presentamos muestras interesantes del género, junto con la traducción española, en el caso de la balada griega.

LAS SEÑAS DEL MARIDO-O ΓΥΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΞΕΝΙΤΕΜΕΝΟΥ: SU ESTRUCTURA

Nuestro análisis se basa en dos muestras bastante representativas de ambas tradiciones. Por una parte, *las señas del marido* (Díaz Mas, 2006: 269-271) y, por otra, *ο γυρισμός του ξενιτεμένου* (*el retorno del marido*)¹.

Veamos ahora la estructura de cada balada. En el romance, tenemos la siguiente secuencia narrativa:

- a. La mujer pregunta al desconocido si conoce a su marido (vv. 1-3).
- b. El caballero pide sus señas; la mujer se las da (vv. 4-10).
- c. Prueba de la mujer por el caballero: su marido murió; le propone a ella que se case con él (vv. 11-17).
- d. La esposa se muestra fiel: rechaza la propuesta y amenaza con hacerse monja (vv. 18-19).
- e. El marido revela su identidad (vv. 20-21).

¹ Véase Ayensa Prat, 2000: 262-263. La canción griega es una de las pocas muestras del género traducidas al español y la presentamos en un apéndice junto con el romance español. Para más traducciones de baladas griegas al español, véase en Politis (2001 y 2006). Además, haremos uso de una treintena de versiones griegas, que hemos encontrado dispersas en la bibliografía, y también de unas muestras españolas peninsulares que recoge Manuel Alvar (1987: 234-237).

Por otra parte, en la balada griega, contamos con esta otra disposición de los hechos:

- a. El caballero encuentra a su mujer al lado de la fuente (vv. 1-5).
- b. Pregunta a la mujer llorosa qué le pasa. Ella le dice que su marido está lejos de casa, en el extranjero. Le va a esperar dos años más y, si no llega, se hará monja (vv. 6-12).
- c. El desconocido prueba la fidelidad de su mujer: le dice que su marido murió; le pide a ella que le dé una sábana, un cirio y un beso. La mujer se niega darle el último. Permanece fiel a su marido (vv. 13-19).
- d. El hombre revela su identidad (v. 20).
- e. La mujer desconfía. Pide señas de la casa y de su cuerpo. Le pone en una prueba. El hombre se las da (vv. 21-28).
- f. La mujer está convencida de su identidad solo tras las segundas señas (v. 29).

ANÁLISIS COMPARATIVO POR PARTES

a. *El encuentro*

El romance empieza normalmente con la pregunta de la mujer al hombre desconocido sobre la suerte de su marido:

[...] preguntaros he por nuevas si mi esposo conocéis
(Díaz-Mas, 2006: 269, v. 3).

Sin embargo, no es ésta la regla general, sino que se da a menudo más información de otro tipo. En las versiones de Galicia y de Castillo de las Guardas (Sevilla), la mujer se llama *Ana* e *Isabel* o *Isabelita*, respectivamente (véase Alvar, 1987: 234, n. 189, v. 1 y 237, n. 189d, v. 13). En otra versión pide al caballero que pregunte en Francia por su señor y marido (Alvar, 1987: 148, n. 142, v. 1). El extranjero es otras veces un caballero que viene a caballo de tierras lejanas y lleva lanza (Alvar, 1987: 148, n. 141, v. 1-2), otras veces baja de la *Sierra Morena* (Alvar, 1987: 235, n. 189^a, v. 2), mientras que algunas veces se llama *soldado* (Alvar, 1987: 236, n. 189c, vv. 2,4) o *soldadito* (Alvar, 1987: 236, n. 189d, v. 1). La mujer le pregunta a menudo si viene de la guerra y éste responde que sí (Alvar, 1987: 235-237, núms. 189a, 189c, 189d). El caballero pregunta a la mujer si tiene alguien allí y ella dice que su marido (Alvar, 1987: 235, n. 189a, vv. 5-6 y 236, n. 189c, v. 6). Otras veces, el caballero dice que no conoce al marido de ella, ni le ha visto nunca (Alvar, 1987: 237, 189d, v. 4). En algunas versiones se da el espacio temporal de la ausencia del marido (9 años en Alvar, 1987: 234, n. 189, v.5), el lugar del encuentro (en *la puerta* o en *el portal*; véase Alvar, 1987: 235, n. 189^a, v. 1 y 236, n. 189c, v. 1), e incluso la ocupación de la mujer (*torcendo e alando seda, labrando paños de seda, bordando paños de seda*; véase Alvar, 1987: 234-236, núms. 189, 189a, 189c, v. 1 en cada ocasión), en una escena que obviamente recuerda a la Penélope homérica. Alguna vez, la narración se hace por la propia mujer en primera persona del singular (Alvar, 1987: 236, n. 189c).

De todas formas, lo que sigue normalmente es que el hombre pide a la mujer señas de su marido, iniciando un proceso de prueba que constituye el núcleo del romance y su motivo principal.

Por otra parte, en las baladas griegas, antes de la conversación de la mujer con el caballero, preceden unos versos que informan del lugar del encuentro, que se realiza a menudo cerca de la fuente, fuera de la villa. La joven lava la ropa y halla en este lugar al

desconocido caballero que le pide agua para abreviar a su caballo. Se da incluso la hora del encuentro:

*Εχάραξ' η ανατολή και ρόιδισεν η δύση,
παν τα πουλάκια στες βοσκές κ' οι έμορφες να πλύνουν.
Πήρα κ' εγώ το γρίβα μου να πάω να τον ποτίσω·
βρίσκω μια κόρ' οπ' έπλυνε σε μια κρύα βρυσούλα
κ' εγώ νερό της γύρευα κι άπλωσε να μου δώσει.*

[Alborea por Oriente y amanece en Occidente;
los pájaros van a los bosques, a lavar van las muchachas,
y yo tomo mi caballo para llevarlo a abreviar.
Allí encuentro a una joven lavando en una fuente;
le pido un poco de agua y ella se acerca y me ofrece.]
(Ayensa Prat, 2000: 262-263, vv. 1-5).

Otras versiones con un encuentro cerca de la fuente se registran en Ευλάμπιος (1973: 58, vv. 1-5), Θέρος (1952: 100, n. 552, vv. 1-5; 101, n. 553, vv. 11-13; 103, n. 556, vv. 1-5), Passow (1958: 323, n. CCCCXLII, vv. 1-8; 325, n. CCCCXLIV, vv. 1-5; 326, n. CCCCXLV, vv. 1-5), Πολίτης (1975: 119-120, vv. 1-8). En unas de éstas (Θέρος, 1952: 552, v. 1), el joven es *αρματολός* (*armatolós*: así se llamaban, durante la dominación otomana, los griegos autorizados por los turcos a llevar armas para garantizar la seguridad de una determinada zona). En otra versión, el caballero mismo, al andar, pide a Dios que encuentre a la doncella lavando en la fuente (Passow, 1958: 327, n. CCCCXLVI, vv. 1-2).

En muchas versiones, el encuentro tiene lugar delante de la casa del matrimonio. El esposo aparece como vendedor ambulante que bien es atraído por el son del telar de ella y su canto, bien llama a la puerta para que le abran. Se trata de dos tipos más de un total de tres en los que se divide la balada según el lugar del encuentro del matrimonio (Πολίτης, 1975: 119). Veámoslos por separado:

En el primer tipo de los dos, la mujer, de cuerpo angélico, teje y canta. El ruido del telar y el eco de su canto atraen al caballero que es vendedor ambulante (Θέρος, 1952: 102-103, n. 555, vv. 1-6; Κασσιμάτης, 1911: 594, vv. 1-6; Καψάλης, 1917: 529, vv. 1-6; Lagarde, 1886: 34-35, n. 35, vv. 1-7; Passow, 1958: 321, n. CCCCXLI, vv. 1-4). Es una imagen que inevitablemente recuerda a la Penélope homérica. Ya hemos visto que también en el romancero hay referencias a la seda.

Otras veces, el marido regresa, está fuera de casa, llama a la puerta y pide a la doncella que le abra (Θέρος, 1952: 102, n. 554, v. 3; Fauriel, 1956: 336, v. 3; Jeannarakí, 1876: 124, n. 127, vv. 3-8; Passow, 1958: 324, n. CCCCXLIII, v. 3; Σκαρτσής, 1987: 266, vv. 3-8). En la versión que Saunier presenta (1983: 284-285, n. 2^a, vv. 1-9), el marido da vueltas delante de la casa y pregunta en 1.^a persona del singular a las vecinas si en verdad se trata de su casa. Allí ve, entre otras, a su madre y hermana. Además, hay una versión en la que la joven maldice en su canto la ausencia de su marido, llora por él y le escuchan los hombres de un barco cretense dentro del cual está su marido (Σλίνης, 1929-1932: 260, vv. 1-12).

A menudo, antes del encuentro preceden unos versos preliminares en los que el vino juega un papel importante. Así, en primera persona el marido toma vino para emborracharse a fin de que le encuentre la noche y el alba delante de la puerta de su amada (Σκαρτσής, 1987: 266, vv. 1-2), mientras que, en las versiones que presentan Θέρος

(1952: 102, n. 554, vv. 1-2) y Fauriel (1956: 336, vv. 1-2), el desconocido bebe vino antes de su partida al extranjero con la esperanza de regresar pronto a casa.

Por otra parte, hay versiones muy particulares e interesantes. En la de Iconion de Asia Menor (Θέρος, 1952: 99-100, n. 551) el marido regresa después de una larga ausencia de 40 años y camino a casa es informado por su padre de que su mujer se casa con otro. La larga ausencia, el encuentro con el padre y la boda de su mujer recuerdan claramente a la *Odisea* de Homero. En una versión de Rodas, el marido regresa después de 14 años, cuando sus suegros convocan una reunión familiar para casar a su hija con otro (Θέρος, 1952: 101, n. 53, vv. 1-10). Además, en una versión de Milopótamos de Creta (Θέρος, 1951: 311, n. 354, vv. 1-22), un joven, natural de Oriente, ama a una doncella que vive en el Occidente y desea verla. La doncella le manda una carta en la que hace referencia a las tres pruebas que debe superar para ganar su corazón. El joven mata al león y al dragón y cruza el río Éufrates, ayudado por su caballo. Por fin, llega a la puerta de la doncella. La balada recuerda a la balada del *joven valaco* (Ayensa Prat, 2006: 202-205) y otros cantos populares griegos relacionados con la prueba del amor (*δοκίμιν της αγάπης* en griego).

Raramente se da el nombre del forastero (*Κωνσταντίνος* en Κασμάτης, 1911: 594, n. 4, v. 12; *Κωνσταντίνος ο μικρός* y *μικρο-Κωνσταντίνος ο Κωσταντής* en Θέρος, 1952: 101, n. 553, vv. 1, 4), el lugar de su origen (*Ανατολή* en Θέρος, 1951: 311, n. 354, v. 1), el nombre de la mujer (*Μαργή* en Θέρος, 1951: 311, n. 354, v. 35) y su procedencia (*Αγγραφιώτισσα* según Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 1). En una versión, no se hace referencia a un marido, sino a un amante (Passow, 1958: 324, n. CCCCXLIII). En la versión de Sinasós de Pontos, la balada empieza con una pregunta, como en el romancero. El forastero le pregunta a su mujer por qué no se casa con algún joven: *Κόρη μου, πώς δεν πανδρεύεσαι να πάρης παλληκάρι* (véase en Lagarde, 1886: 32, n.31, v.1).

En todo caso, el énfasis que se da en el primer encuentro es desigual en relación con lo que vemos en los *romances*. Constantinos Romeos, especialista en las baladas tradicionales griegas, al referirse a la estructura del prólogo, detecta una serie de contradicciones lógicas y una conexión poco convincente con el tema principal. En su opinión, en *el retorno del marido*, se mezclan dos formas distintas de baladas en una canción: una relacionada con la *paraloyí* temprana, cuyo tema es el retorno del marido a casa, tras una larga ausencia, y otra proveniente de cantos amorosos cuyo tema es el encuentro casual de dos jóvenes cerca de una fuente o delante de la casa de la joven. En este segundo caso, subyace el elemento de la proposición «simbólica» amorosa (véase Ρωμαίος, 1979: 47-49. Para la mezcla con otros cantos, véase Πολίτης, 1975: 119).

b. Inicio de la prueba: Las señas del marido

En todas las versiones del romance, el caballero quiere probar la fidelidad de su mujer. ¿Acaso se acuerda de él? Cuál es la imagen que ha conservado de él después de una ausencia de tantos años?

La respuesta de la esposa le complace: su marido es joven, hermoso, buen cortésano, noble, bien vestido y valiente.

Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,
muy gran jugador de tablas y también del ajedrez.
En el pomo de su espada armas trae de un marqués,
y un ropón de brocado y de carmesí el envés;
cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués,
que ganó en unas justas a un valiente francés.
(Díaz Mas, 2006: 270-271, vv. 5-10)

Las diversas versiones del romance describen al marido con elementos interesantes y a veces repetidos. Así, la versión de Santander indica:

Mi marido es un buen mozo, alto, rubio, aragonés,
y en la punta de la lanza lleva un pañuelo irlandés,
que lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé;
(Alvar, 1987: 236, n. 189b, vv. 4-6)

En la versión del Castillo de las Guardas (Sevilla), el pañuelo es francés (Alvar, 1987: 237, n. 189d, v. 6). Las tres versiones de Galicia, Asturias y Alba de Tormes coinciden en el caballo blanco ensillado (Alvar, 1987: 234-236, núms. 189, 189^a, 189^c). En la primera de éstas, como en la de Santander, se hace referencia a su lanza:

...na punta da sua lanza cinta colorada e negra
(Alvar, 1987: 234, n. 189, v. 8).

En las otras dos, al caballero le acompañan sus sirvientes. Dice la versión de Asturias:

...dos criados que llevaba, iban vestidos de seda;
iban vestidos de luto de los pies a la cabeza.
(Alvar, 1987: 235, n. 189^a, vv. 9-10)

Y la de Alba de Tormes:

...y tres pajes que llevaba los tres vestidos de seda.
(Alvar, 1987: 236, n. 189c, v. 9)

En una de las versiones (véase Alvar, 1987: 148-149, n. 142, vv. 3-5), es tanta la ansiedad de la mujer, que le lleva a dar las señas antes de que se lo pidiera nadie, confirmando además su fidelidad: predomina en estas la juventud, el vigor y la gravedad. Su marido es tan hermoso que teme por su lealtad (Alvar, 1987: 149, n. 142, v. 6). En la misma versión, la esposa manda un mensaje a su marido, sospechando su falta de lealtad.

Por otro lado, en las canciones griegas, generalmente falta la pregunta del marido a su mujer sobre las señas de su esposo. Son pocas las versiones que la contienen. En una de éstas (Θέρος, 1952: 101, n. 553, vv. 23-25), la mujer le dice que es bajo, moreno, de igual altura, idéntico a él.

En algunos casos, el hombre toma la iniciativa y da las señas de él mismo y de su vida común anterior. Cuando la mujer le pregunta a él quién es, el caballero le dice que ella le conoce, ya que le mandó a ella regalos o le besó sus labios rojos (Θέρος, 1952: 102, n. 554, vv. 5-6; Fauriel, 1956: 336, vv. 5-7; Σκαρτσής, 1987: 266, vv. 10-12).

Lo que normalmente vemos en las versiones griegas es lo siguiente: el desconocido encuentra a la mujer lacrimosa y le pregunta qué pasa. Le responde que su esposo está fuera de casa hace muchos años, en el extranjero, y que ella le va a esperar por un poco más y después se hará monja (Ευλάμπιος, 1973: 58, vv. 6-10). El motivo está también presente en los romances, pero en un punto más avanzado. Damos el pasaje en las baladas griegas según Ayensa Prat (2000: 262-263, vv. 6-12):

Δώδεκα κούπες μ' έδωσε, στα μάτια δεν την είδα,
 και στες δεκατέσσαρες την είδα δακρυσμένη.
 —Τι έχεις, κόρη μ', και θλίβεσαι και βαριαναστενάζεις;
 Εγώ 'χ' άνδρα στην ξενιτιά τώρα δώδεκα χρόνους,
 κι ουδέ χαρτί δεν μ' έστειλε ουδέ απός του ήλθε·
 κι ακόμα δυο τον καρτερώ ως τρεις τον 'παντοχαίνω,
 κι απέ θα γένω καλογριά, τα ράσα να φορέσω.

[Doce copas me ha dado y no le he visto los ojos,
 pero a la copa catorce la veo triste y llorosa.
 —«¿Qué tienes, muchacha, que lloras y suspiras amargamente?».
 —«Tengo el marido lejos de aquí, doce años lejos de casa,
 y ninguna carta ma ha enviado ni tampoco él ha venido.
 Dos años lo esperaré aún, hasta tres lo aguardaré,
 y después me haré monja y los hábitos me vestiré».]

En otra versión, el forastero pregunta a la mujer por qué no se casa, y recibe la misma respuesta (Θέρος, 1952: 103, n. 555, vv. 8-13). En otra, la mujer le responde que recuerda a su marido ausente y por eso llora, lo que constituye una indicación anticipada de su fidelidad y amor (Θέρος, 1952: 101, n. 553, vv. 17-22).

c. Culminación de la prueba de la mujer: su marido está muerto

Las noticias que el caballero trae son emocionantes en ambas tradiciones. En el romancero, el marido está muerto. Según la versión que principalmente estudiamos, murió de un modo nada heroico durante un *juego de tablas*:

—Por esas señas, señora, tu marido muerto es.
 En Valencia le mataron, en casa de un ginovés,
 sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.
 (Díaz Mas, 2006: 270, vv. 11-13).

Y, lo que es peor, no había permanecido fiel a su mujer:

Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés,
 sobre todo lo lloraba la hija del ginovés;
 todos dicen a una voz que su enamorada es;
 (Díaz Mas, 2006: 271, vv. 14-16).

Y la prueba se culmina cuando el caballero pide el amor de la señora:

Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis.
 (Díaz Mas, 2006: 271, v. 17).

Díaz Más (2006: 271, n. al v. 16) acierta en subrayar:

A la entusiasta descripción (toda con signos positivos) del marido ausente hecha por la mujer, opone el desconocido un cúmulo de circunstancias infamantes, a la que se viene a añadir ahora el adulterio; la intención es obvia: suscitar el desprecio y la indignación de la mujer abandonada, para mejor contrastar su fidelidad con la propuesta de verso 17.

La noticia sobre la muerte del marido y sus consecuencias están presentes en muchas versiones matizadas cada vez de una manera distinta. Veámoslas pues: en la versión de Galicia, cuando la esposa expresa su lamento (Alvar, 1987: 235, vv. 10-14), el caballero le da consuelo: le ofrece su amor y además sus riquezas (Alvar, 1987: 235, vv. 15-18). En las versiones de Asturias y Alba de Tormes, el esposo murió en la guerra (Alvar, 1987: 235, n. 189a, v. 11 y 236, n. 189c, v. 10) y como indica la versión de Castillo de las Guardas «entre cuatro lo llevaban a casa del coronel» (Alvar, 1987: 237, n. 189d, v. 10). Además, el caballero apela al testamento del difunto: «...y en el testamento viene que yo me case con ella» (Alvar, 1987: 236, n. 189c, v. 11), mientras promete a la mujer apoyarle: frente a la ansiedad de ella sobre la suerte de sus hijos ahora que se queda en su soledad, el caballero ofrece su apoyo:

—¡Ay, pobre de mi cuitada; que estoy sola en tierra ajena!
 ¡Mis pobres hijos queridos quien los mandará a la escuela;
 y a mi hija Teresina quien la casará en su tierra!
 —Los sus hijos y los míos xuntos irán a la escuela,
 y a su hija Teresina yo la casaré en mi tierra.
 (Alvar, 1987: 235, n. 189a, vv. 12-16).

En las baladas tradicionales griegas, las noticias son igual de tristes. La fidelidad de la esposa se somete a una prueba gravísima: según el caballero, su marido está muerto y además él mismo le dio la sepultura (Πολίτης, 1975: 120, vv. 21-22). En otras versiones, hay más variantes del tema: murió y el caballero le enterró en territorio bereber (Θέρος, 1952: 101, n. 553, vv. 25-26), o el caballero anuncia su muerte, la mujer le maldice y entonces para persuadirle a ella de su fiabilidad le dice que le enterró en territorio bereber (Κασιμάτης, 1911: 594, n. 4, vv. 8, 11, 14). En otra versión, el marido lleva ya cinco años muerto (Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 13). Sin embargo, en la versión que presenta Ayensa Prat el marido está moribundo:

—*Ο άντρας σ' ήταν άρρωστος βαρειά για να πεθάνει [...]*

[—«Tu marido estaba enfermo, tu marido ya se moría [...]»]
 (Ayensa Prat, 2000: 262-263, v. 13)

De todas formas, el desconocido no solo da la triste noticia, sino que da un paso más: intenta probar la fidelidad de su mujer.

En la mayoría de las versiones, demanda unas cosas que, como se supone, el difunto o moribundo pidió que su mujer se las diera a cambio de los servicios que le prestó. Se trata a menudo de tres. La mujer acepta los dos primeros (devolverle una sábana y un cirio que su marido le prestó al caballero) y rechaza rotundamente darle un beso, que constituye la más seria petición y encubre una indirecta proposición amorosa.

...και τον εδάνεισα πανί, μου είπε να μου το δώσεις.
 —*Αν τον εδάνεισες πανί, εγώ να σου το δώσω.*
 —*Γώ τον εδάνεισα κερι και μου είπε να μ' το δώσεις.*
 —*Αν τον εδάνεισες κερι, εγώ να σου το δώσω.*
 —*Γώ τον εδάνεισα φιλί, μου είπε να μου το δώσεις.*
 —*Αν τον εδάνεισες φιλί, να πάγεις να το πάρεις.*

[...y una sábana le presté, que me dijo que me devolvieras».
 —«Si una sábana le prestaste, una sábana te devolveré».

—«Y un cirio también le presté, que me dijo que me devolvieras».
 —«Si un cirio tú le prestaste, un cirio te devolveré».
 —«Y un beso también le di, que dijo que me devolvieras».
 —«Si un beso tú le diste, ve y que él te lo devuelva».]
 (Ayensa Prat, 2000: 262-263, vv. 14-19)

Según las versiones, el caballero pide una sábana, un cirio y un beso (Καψάλης, 1917: 529, n. 16, vv. 14-16); pan, cirio y beso (Lagarde, 1886: 32-33, n. 31, vv. 9-10; Πολίτης, 1975: 120, vv. 23-26); un cirio y un beso (Ευλάμπιος, 1973: 58, 60, vv. 12, 14). En todos los casos, la mujer lo acepta todo, menos darle el beso (Lagarde, 1886: 33, n. 31, vv. 11-13).

Otras veces, aunque más raramente, la propuesta de matrimonio, que se hizo indirectamente al principio del encuentro, queda ahora más clara. Así, en una versión, tras anunciar a la mujer la muerte de su marido, el caballero le informa a ella sobre su último deseo, aceptarle a él como esposo. Dispone, para eso, de casas, patios de mármol y un caballo fuerte (Θέρος, 1952: 101-102, n. 553, pp. 27-29). En otra versión, la propuesta se repite dos veces: en la primera, está relacionada con la riqueza del caballero, mientras que en la segunda falta cualquier referencia al respecto (Καψάλης, 1911: 594, n. 4, vv. 9-10, 15). En ambos casos, precede la falsa noticia de la muerte del marido y de su entierro por el caballero mismo. Esta mención de la riqueza nos recuerda claramente lo que hemos visto en los romances.

d. La esposa se muestra fiel

Sin embargo y a pesar de las propuestas tan tentadoras, la esposa se muestra fiel. En el romancero, prefiere hacerse monja:

—No me lo mandéis, señor, señor, no me lo mandéis,
 que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
 (Díaz Mas, 2006: 271, vv. 18-19)

Variantes de esta postura existen en bastantes versiones. En la de Galicia, la mujer pide al caballero que se vaya y promete lamentar la muerte de su querido (Alvar, 1987: 235, n. 189, vv. 19-20). En otras, le esperará un año o incluso siete, antes de meterse monja (véase respectivamente Alvar, 1987: 236, n. 189b, v. 8 y n. 189c, vv. 12-14). Encuentra la solución, aún cuando el hombre apela a la suerte de sus tres hijos para probar su fidelidad:

—El uno le meto fraile, el otro le enseño a leer,
 otro le doy a mis padres para que se sirvan de él.
 (Alvar, 1987: 236, n. 189c, vv. 15-17).

Sin embargo, en una de las versiones, no rechaza las segundas nupcias, que se celebrarán si su marido lleva siete años sin regresar (Alvar, 1987: 237, n. 189d, vv. 11-12).

Como ya hemos visto, el ambiente es parecido en las baladas griegas: la mujer se niega a darle el beso al desconocido y rechaza su propuesta matrimonial. En una versión de Rodas, llega incluso a responder maldiciéndole al caballero tres veces, antes de declarar su intención de hacerse monja y fundar un monasterio (Θέρος, 1952: 102, n. 553, vv. 30-32).

e. El esposo revela su identidad

El esposo ya está convencido. Su mujer le mostró su fidelidad y no es necesario vestirse los hábitos:

—No os metáis monja, señora, pues que hacello no podéis,
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis.
(Díaz Mas, 2006: 271, vv. 20-21)

Normalmente, los romances llegan a su fin con el descubrimiento de la identidad del marido. En la versión de Alba de Tormes, el esposo felicita a su mujer por guardar su honor (Alvar, 1987: 236, n. 189c, vv. 18-19), mientras que en la de Castillo de las Guardas el marido ruega a su mujer que guarde silencio y le promete regalarle una de las estrellas del cielo, guardando una para él y otra para los hijos del matrimonio (Alvar, 1987: 237, n. 189d, vv. 13-17).

Sin embargo, en dos de las versiones, la trama es interesantísima. El esposo no revela su identidad justo en aquel momento, sino a medianoche (Alvar, 1987: 235, n. 189) o al otro día por la mañana (Alvar, 1987: 235-236, n. 189a).

En la versión de Asturias, la mujer madruga a misa primera, vestida de luto de la cabeza a los pies. Encuentra de nuevo al caballero, quien le pregunta por qué llora. La mujer reafirma su fidelidad y solo entonces el marido revela su identidad (Alvar, 1987: 235-236, n. 189^a, vv. 17-23). La versión de Galicia es mucho más descriptiva. Citamos el fragmento:

—*Volta meu cabalo, volta, volta, volta, meu rocín*
volta, meu cabalo, volta, que nada fago eu aquí.
Alá pol-a media noite cabaleiro volve a vir
os criados non o sinten que xa estaban a dormir.
Oíu petar a doncela, a porta lle foi abrir;
cô aire que fixo a capa apagóuselle o candil.
—*Quén é este cabaleiro que sinto de par de min?*
se meu amor está morto ninguen comigo ha durmir.
Colleu un puñal que tiña disposta para o ferir.
—*Non me mates, dona Ana, lémbtrate cando partí*
que un anel de sete pedras eu contigo repartí.
—*Móstrame a tua metade que a miña téñochoa aquí;*
quería ver s'inda tiñas o mesmo querer por min.
—*Alegraivos, miñas fillas as fenestras logo abrir*
que xa voltou voso padre nunca mais ha de partir.
(Alvar, 1987: 235, n. 189, vv. 21-35)

También en las baladas griegas lo que sigue es la revelación de la identidad del caballero, normalmente en un solo verso:

—*Καλέ μ', εσύ 'σαι ο άντρας μου, εσύ 'σαι ο καλός μου!*

[—«¡Tú sí que eres mi marido, tú sí que eres mi gran amor!»]
(Ayensa Prat: 2000, 262-263, v. 20)

Lo mismo pasa en más versiones (Ευλάμπιος, 1973: 60, v. 16; Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 19). En otra, revela su nombre, que es *Κωσταντιός* (Κασιμάτης, 1911:

594, n. 4, v. 20) o revela su identidad justo a la hora del encuentro (Lagarde, 1886: 35, n. 35, v. 9).

Sin embargo, no logra persuadir a la esposa. No ha llegado todavía el fin de la balada y esta es una diferenciación notable en relación con lo que vemos en los romances. La mujer pide señas para dejarse convencer.

f. La esposa pide señas

Según la imagen habitual, las señas son tres: del patio, de la casa y, por fin, del cuerpo de la mujer (véase Jeannaraki, 1876: 124-125, n. 127, vv. 14, 19, 23; Passow, 1958: 322, n. CCCCXLI, vv. 21, 26, 30). Otras veces, el orden es distinto: casa, patio y cuerpo (véase Θέρος, 1951: 311, n. 354, vv. 28, 31, 34; Σλίνης, 1929-1932: 260-261, vv. 20, 23); mientras que, en muchas ocasiones, la mujer pide solo señas de la casa y del cuerpo (Ευλάμπιος, 1973: 60, vv. 18, 21; Θέρος, 1952: 103, n. 555, vv. 23, 29 y 104, n. 556, vv. 19, 22; Κασσιμάτης, 1911: 594, n. 4, vv. 22, 28; Passow, 1958: 324, n. CCCCXLII, vv. 13, 18 y 327, n. CCCCXLVI, vv. 22, 25). Veamos el fragmento en la versión que Ayensa Prat traduce:

...πες μου σημάδια του σπιτιού, τότε να σε γνωρίσω.
...πες μου σημάδια του κορμιού, τότε να σε γνωρίσω.

[«[...] dame señales de la casa para que te pueda reconocer».
«Dame señales de mi cuerpo para que te pueda reconocer»]
(Ayensa Prat, 2000: 262-263, vv. 22, 27).

Alguna vez, el orden de la petición es inverso (Lagarde, 1886: 35, n. 35, vv. 11, 14), mientras que en una de las versiones bastan solo las señas de la casa (Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 21).

En todo caso, hay un incremento de la petición que va del más al menos conocido, que además es íntimo y personal. Como es natural, la mujer rehúsa consecutivamente las señas del patio y de la casa: *τη μηλιά της πόρτας, το κλήμα της αυλής* [el manzano de la puerta, la parra del patio²] (véase Ayensa Prat, 2000: 262-263, vv. 23-24; Ευλάμπιος, 1973: 60, v. 19; Θέρος, 1952: 101, n. 552, v. 19 y 102, n. 554, vv. 9-11 y 103, n. 555, vv. 24-27; Fauriel, 1956: 336, vv. 9-11; Jeannaraki, 1876: 124, vv. 15-17; Κασσιμάτης, 1911: 594, n. 4, vv. 23-26; Lagarde, 1886: 35, n. 35, v. 15; Passow, 1958: 325, n. CCCCXLIV, v. 19; Σκαρτσής, 1987: 266, n. 312, vv. 15-17), *το χρυσό καντήλι* [el candil de oro] (Ευλάμπιος, 1973: 60, v. 20; Θέρος, 1952: 101, n. 552, v. 20 y 102, n. 554, vv. 14-16; Fauriel, 1956: 336, vv. 14-15; Jeannaraki, 1876: 124, n. 127, vv. 20-21; Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 23; Passow, 1958: 326, n. CCCCXLIV, v. 20; Saunier, 1983: 285, n. 2^a, vv. 18-19; Σκαρτσής, 1987: 266, n. 312, vv. 20-21), *μηλιά στην πόρτα και μηλιά στο παραθύρι* [un manzano en la puerta y otro manzano en la ventana] (Passow, 1958: 327, n. CCCCXLVI, vv. 23), *την ελιά στην πόρτα και το μήλο στην αυλή* [el olivo en la puerta y el manzano en el patio] (Θέρος, 1952: 104, n. 556, v. 20; Σλίνης, 1929-1932: 260, v. 21), *καντήλα στον οντά και μηλιά στην αυλή* [el candil en el cuarto y el manzano en el patio] (Θέρος, 1951: 311, n. 354, vv. 29, 32). La mujer cree que, de una manera u otra, el desconocido podría conocer estas señas.

Se deja persuadir solo cuando se le dan a ella las señas del cuerpo. Nadie las podría ver, ya que permaneció fiel a su marido. Pero, ¿cuáles son éstas? *Η ελιά στο μάγουλο και στη μασχάλη* [Un lunar en la mejilla y otro bajo el brazo] (Passow, 1958: 327, n.

² En adelante, ofrecemos sin más aviso nuestra traducción de los fragmentos en griego.

CCCCXLV, v. 28), *ελιά στα στήθη και στη μασχάλη* [un lunar en el pecho y otro lunar bajo el brazo] (Ayensa Prat, 2000: 262-263, v. 28, Πολίτης, 1975: 120, v. 41), *ελιά στο μέτωπο και στα στήθη* [un lunar en la frente y otro lunar en el pecho] (Saunier, 1983: 285, n. 2^a, v. 22), estas dos y *φυλαχτό του άντρα της ανάμεσα στα στήθη* [un amuleto de su marido en el seno] (Πολίτης, 1975: 120, v. 41; Passow, 1958: 324, n. CCCCXLII, vv. 33-34), *ελιά στο μάγουλο και στη μασχάλη και τ' άστρι και το φεγγάρι στο στήθος* [un lunar en la mejilla y otro bajo el brazo, y la estrella y la luna en el pecho] (Θέρος, 1952: 102, n. 554, vv. 19-20; Fauriel, 1956: 336, vv. 18-19; Passow, 1958: 324-325, n. CCCCXLIII, vv. 19-20; Σκαρτσής, 1987: 266, n. 312, vv. 24-25.), *ελιά στο μάγουλο, ελιά στην αμασκάλην, ελιά στο παραδάγκαλο* [un lunar en la mejilla, otro lunar bajo el brazo y un tercer lunar detrás de la oreja] (Ευλάμπιος, 1973: 60, vv. 22-23; Θέρος, 1952: 101, n. 552, vv. 22-23; Passow, 1958: 326, n. CCCCXLIV, vv. 22-23), *ελιά στο μάγουλο και τη μασχάλη, αλλά και μικρή δαγκωματιά στο στήθος, σημάδι ερωτικό* [un lunar en la mejilla y otro lunar bajo el brazo, y además un pequeño mordisco en el pecho, que es una seña amorosa] (Θέρος, 1952: 103, n. 555, vv. 30-31; Κασσιμάτης, 1911: 594, vv. 29-30; Lagarde, 1886: 35, n. 35, vv. 12-13; Passow, 1958: 322, n. CCCCXLI, vv. 31-32), *ελιά στο μάγουλο, στη μασχάλη και μεγάλη ανάμεσα στα στήθη* [un lunar en la mejilla, otro lunar bajo el brazo y un lunar grande en el seno] (Θέρος, 1951: 312, n. 354, vv. 35-36), *ελιά στον κόρφο και στη μασχάλη και δαχτυλίδι στο μικρό δάχτυλο κι ένα σημάδι που της έκανε το βράδυ της αποκριάς* [un lunar en el seno y otro lunar bajo el brazo, y además un anillo en el dedo meñique y una herida que le provocó a su mujer durante la víspera de cuaresma] (Passow, 1958: 327-328, n. CCCCXLV, vv. 26-28).

El rasgo más original de las baladas griegas tiene que ver con las señas que la mujer pide. No existe tal motivo en el romancero. De este tema se ocupa Ρωμαίος (1979: 52-60). Como bien indica, se trata de la pervivencia de las «señas» homéricas (*σήματα*) que pasaron al canto demótico neohelénico, filtradas por la tradición continua y oral de tantos siglos. Según él, los dos reconocimientos homéricos de Ulises con Penélope y Laertes (respectivamente en *ψ* 85-230 y *ω* 235-347) se han unificado en uno en la tradición neohelénica. Las tres señas que están presentes en los dos reconocimientos del texto homérico se presentan unificadas en el reconocimiento de las baladas. Ρωμαίος hace referencia especial a la presencia del lunar (*ελιά*) y de la cicatriz (*ουλή*). Relaciona estos elementos con la tradición homérica y explica cómo pasaron al canto neohelénico: la madera del olivo que se utiliza para la fabricación de la cama nupcial de Ulises y Penélope se transforma en lunar del cuerpo (en griego se utiliza la misma palabra para ambos), el olivo y la cicatriz se unifican en el lunar (*ελαιία* y *ουλή* en griego, dos palabras con sonido parecido), mientras que la cicatriz que Ulises sufrió por el mordisco de un jabalí se transforma en mordisco que él mismo provoca a su mujer al hacer el amor con ella (véase, 1979: 55-60, 64-65).

g. *El reconocimiento*

Ya no queda más, sino el reconocimiento o *anagnórisis* (*αναγνώρισις* o *αναγνωρισμός* en griego). La mujer exclama que él es su marido y su gran amor (Ayensa Prat, 2000: 262-263, v. 29; Πολίτης, 1975: 120, v. 43; Καψάλης, 1917: 529, n. 16, v. 24; Passow, 1958: 324, n. CCCCXLII, v. 35 y 327, n. CCCCXLV, v. 29). En contraste con lo que vemos en el romancero, no le basta solo la exclamación, sino que pide a las criadas que le abran (Θέρος, 1952: 103, n. 555, v. 32; Fauriel, 1956: 336, v. 20; Κασσιμάτης, 1911: 594, v. 31; Passow, 1958: 322, n. CCCCXLI, v. 33). Le prende la mano, le conduce a su madre y se le presenta a ella (Ευλάμπιος, 1973: 60, vv. 24-26; Θέρος, 1952: 101, n. 552, vv. 24-26; Passow, 1958: 326, n. CCCCXLIV, vv. 24-26). Besa a su marido los ojos

(Saunier, 1983: 285, n. 2^a, v. 24) o le pide que se besen (Σλίνης, 1929-1932: 261, v. 25). Le pide que la abrace (Θέρος, 1952: 104, n. 556, v. 25). Los dos hacen el amor hasta la madrugada y el marido desea que no amanezca, ya que abraza a su paloma blanca (Jeannarakí, 1876: 125, n. 127, vv. 26-31; Passow, 1958: 325, n. CCCCXLIII, vv. 21-26; Σκαρτσής, 1987: 266, n. 312, vv. 26-31; la misma escena, sin la escena amorosa, está en Θέρος 1952: 102, n. 554, vv. 21-24).

Por supuesto, hay versiones en las que el reconocimiento se lleva a cabo de una manera muy particular. En la de Iconion (Θέρος, 1952: 100, n. 551), el hombre interrumpe la boda de su mujer con otro, le da a ella su anillo y entonces se produce el reconocimiento. Passow presenta otra referencia al anillo (1958: 328, n. CCCCXLVI, v. 27), mientras que, en el v. 28, el esposo habla de una herida que le provocó a su mujer durante la víspera de cuaresma.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En conclusión, hay una estrecha relación entre las dos tradiciones. El motivo del retorno del marido está presente en ambas y son muchos los elementos comunes. El marido regresa a casa tras una larga ausencia, encuentra a su mujer, prueba su fidelidad y por fin le descubre su identidad.

Por supuesto, hay aspectos que se presentan de una manera diferente en las dos tradiciones. Por otra parte, algunos elementos aparecen en ambas, pero en distinta posición. Esto es natural, ya que incluso entre los poemas de la misma tradición hay variantes notables.

En cuanto a la diferencia más notable entre las dos tradiciones, en los romances se hace énfasis en las señas que el marido pide y en la prueba a la que somete a su mujer. Cuando revela su identidad, llega el fin del romance y la mujer reconoce que se trata de su querido esposo.

Sin embargo, en las baladas griegas, la mujer es mucho más exigente: pide a su marido señas de la casa, del patio y de su cuerpo para cobrar confianza. Y solo cuando el esposo le da las últimas, le abre su corazón. La escena de la mujer pidiendo señas recuerda claramente a lo que Penélope y Laertes hacen en la *Odisea* de Homero. Piden señas a Ulises, su esposo e hijo querido respectivamente. Aunque haya quienes niegen la influencia de la tradición homérica en las baladas griegas y esta sea una disputa controvertida, creemos que esta influencia explica la presencia de esta petición en las baladas griegas, que falta del romancero³.

Esperamos que esta aportación sea de utilidad para los estudiosos y que se abran nuevos caminos para la comparación entre las dos tradiciones populares de nuestros pueblos.

APÉNDICE

Ο γυρισμός του ξενιτεμένου

Εχάραξ' η ανατολή και ρόιδισεν η δύση,
παν τα πουλάκια στες βοσκές κ' οι έμορφες να πλύνουν.
Πήρα κ' εγώ το γρίβα μου να πάω να τον ποτίσω·

³ Para una presentación de las opiniones sobre la influencia homérica en las baladas griegas, véase Ayensa Prat (2000: 23-24), quien defiende el origen de la balada en tiempos de la ocupación franca, rechaza la influencia de la *Odisea* y presenta las opiniones de los estudiosos. Por otra parte, Ρωμαίος (1987: 66-68) defiende la influencia del texto de Homero sobre el motivo del reconocimiento y rechaza las opiniones contrarias.

βρίσκω μια κόρη' οπ' έπλυνε σε μια κρύα βρυσούλα
κ' εγώ νερό της γύρεψα κι άπλωσε να μου δώσει.
Δώδεκα κούπες μ' έδωσε, στα μάτια δεν την είδα,
και στες δεκατέσσαρες την είδα δακρυσμένη.
—Τι έχεις, κόρη μ', και θλίβεσαι και βαριαναστενάζεις;
Εγώ 'χ' άνδρα στην ξενιτιά τώρα δώδεκα χρόνους,
κι ουδέ χαρτί δεν μ' έστειλε ουδέ ατός του ήλθε·
κι ακόμα δυο τον καρτερώ ως τρεις τον 'παντοχαίνω,
κι απέ θα γένω καλογριά, τα ράσα να φορέσω.
—Ο άντρας σ' ήταν άρρωστος βαρειά για να πεθάνει,
και τον εδάνεισα πανί, μου είπε να μου το δώσεις.
—Αν τον εδάνεισες πανί, εγώ να σου το δώσω.
—'Γώ τον εδάνεισα κερί και μου είπε να μ' το δώσεις.
—Αν τον εδάνεισες κερί, εγώ να σου το δώσω.
—'Γώ τον εδάνεισα φιλί, μου είπε να μου το δώσεις.
—Αν τον εδάνεισες φιλί, να πάγεις να το πάρεις.
—Κόρη μ', εγώ είμαι ο άντρας σου, εγώ 'μαι ο καλός σου.
—Αν είς' εσύ ο άντρας μου, αν είσαι ο καλός μου,
πες μου σημάδια του σπιτιού, τότε να σε γνωρίσω.
—Έχεις μηλιάν στην πόρταν σου και κλήμα στην αυλήν σου,
κάμνει σταφύλια ραζακιά και το κρασί μοσχάτο.
—Εγώ 'μουν κρασοπούλισσα και διάβηκες και τα 'δες.
—Αν είς' εσύ ο άντρας μου, αν είσαι ο καλός μου,
πες μου σημάδια του κορμιού, τότε να σε γνωρίσω.
—Έχεις ελιά στο στήθος σου κ' ελιά στην αμασκάλη.
—Καλέ μ', εσύ 'σαι ο άντρας μου, εσύ 'σαι ο καλός μου!
(Ayensa Prat, 2000: 262)

El retorno del marido

Alborea por Oriente y amanece en Occidente,
los pájaros van a los bosques, a lavar van las muchachas,
y yo tomo mi caballo para llevarlo a abrevar.
Allí encuentro a una joven lavando en una fuente;
le pido un poco de agua y ella se acerca y me ofrece.
Doce copas me ha dado y no le he visto los ojos,
pero a la copa catorce la veo triste y llorosa.
—«¿Qué tienes, muchacha, que lloras y suspiras amargamente?»
—«Tengo el marido lejos de aquí, doce años lejos de casa,
y ninguna carta ma ha enviado ni tampoco él ha venido.
Dos años lo esperaré aún, hasta tres lo aguardaré,
y después me haré monja y los hábitos me vestiré».
—«Tu marido estaba enfermo, tu marido ya se moría,
y una sábana le presté, que me dijo que me devolvieras».
—«Si una sábana le prestaste, una sábana te devolveré».
—«Y un cirio también le presté, que me dijo que me devolvieras».
—«Si un cirio tú le prestaste, un cirio te devolveré».
—«Y un beso también le di, que dijo que me devolvieras».
—«Si un beso tú le diste, ve y que él te lo devuelva».
—«Muchacha, yo soy tu marido, yo soy tu gran amor».
—«Si tú eres mi marido, si tú eres mi gran amor,
dame señales de la casa para que te pueda reconocer».
—«Tienes un manzano en la puerta y una parra en el patio,
que da unas uvas rosadas, que da vino moscatel».

—«Yo estaba vendiendo vino y al pasar tú me habrás visto.
Si en verdad eres mi marido, si en verdad eres mi amor,
dame señales de mi cuerpo para que te pueda reconocer».
—«Tienes un lunar en el pecho y otro lunar bajo el brazo».
—«¡Tú sí que eres mi marido, tú sí que eres mi gran amor!».
(trad. Ayensa Prat: 2000, 263)

Las señas del marido

—Caballero de lejas tierras, llegáos acá y paréis,
hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis:
preguntaros he por nuevas si mi esposo conocéis.
—Vuestro marido, señora, decid ¿de qué señas es?
Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,
muy gran jugador de tablas y también del ajedrez.
En el pomo de su espada armas trae de un marqués,
y un ropón de brocado y de carmesí el envés;
cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués,
que ganó en unas justas a un valiente francés.
—Por esas señas, señora, tu marido muerto es.
En Valencia le mataron, en casa de un ginovés,
sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.
Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés,
sobre todo lo lloraba la hija del ginovés;
todos dicen a una voz que su enamorada es;
Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis.
—No me lo mandéis, señor, señor, no me lo mandéis,
que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
—No os metáis monja, señora, pues que hacello no podéis,
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis.
(Díaz Mas, 2006: 269-271)

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel (1987): *Romancero viejo y tradicional*, 3ª ed., en la Coll. *Sepan Cuantos*, n. 174, México, Porrúa [1.ª ed, 1971].
- AYENSA PRAT, Eusebi (2000): *Baladas griegas. Estudio formal temático y comparativo*, en *Nueva Roma*, n. 10, Madrid, CSIC.
- (2004): *Cancionero griego de frontera*, en *Nueva Roma*, n. 23, Madrid, CSIC.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso e Ioannis KIORIDIS: «¿Amigo o enemigo? Cristianos y musulmanes en el romancero español y las baladas tradicionales griegas», *Estudios de Literatura Oral* [en prensa].
- CASTILLO DIDIER, Miguel (1994): *Poesía heroica griega: Epopeya de Diyenís Akritas, Cantares de Armuris y de Andrónico*, Santiago, Universidad de Chile.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (2006): *Romancero*, Barcelona, Crítica (*Clásicos y Modernos*, 9).
- ΕΥΛΑΜΠΙΟΣ, Γεώργιος (1973): *Ο Αμάραντος ήτοι ρόδα της αναγεννηθείσης Ελλάδος* [reimpr. por Νότης Καραβίας de la 1.ª ed, Petrópolis, 1843].
- ΘΕΡΟΣ, Άγης (1951): *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, τόμος Α', Αθήνα, Αετός.
- (1952): *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, τόμος Β', Αθήνα, Αετός.

- FAURIEL, Claude (1956): *Δημοτικά Τραγούδια της Συγχρόνου Ελλάδος*, intr. de Νίκος Βέης, trad. de Α. Χατζηεμμανουήλ, Αθήνα, Τεγόπουλος-Νίκας.
- JEANNARAKI, Anton (1876): *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, Leipzig.
- ΚΑΣΙΜΑΤΗΣ, Κ. Π. (1911): «Λαογραφικά σύλλεκτα εξ Ίου», *Λαογραφία* 2, pp. 591-637.
- ΚΑΨΑΛΗΣ, Γ. (1917): «Λαογραφικά εκ Μακεδονίας», *Λαογραφία* 6, pp. 452-537.
- LAGARDE, Paul de (1886): *Neugriechisches aus Kleinasien*, Göttingen.
- PASSOW, A. (1958): *Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα, Νίκας-Σπανός [Τίτλο original: *Τραγούδια Ρωμαίικα, Popularia Carmina Graeciae recentioris*, Lipsiae, Teubner, 1860].
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Νικόλαος (1975): *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, Διόνυσος.
- POLITIS, Nikolaos (2001): *Canciones populares neogriegas*, trad, intr y notas por Román Bermejo López-Muñiz, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid [Τίτλο original: *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*].
- (2006): *Canciones del pueblo griego. Selección*, trad. de Aurora Golderos Fernández y Francisco Martín García, en la Coll. *Monografías*, n. 46, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, UCLM.
- ΡΩΜΑΙΟΣ, Κώστας (1979): *Δημοτικό Τραγούδι. Προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, τόμος πρώτος, Αθήνα.
- SAUNIER, Guy (cuid.) (1983): *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Αθήνα, Ερμής.
- ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Σωκράτης (1987): *Δημοτικά Τραγούδια-Ανθολογία*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- ΣΛΙΝΗΣ, Μιχαήλ (1929-1932): «Σύμμεικτα. Άσματα Μακεδονικά», *Λαογραφία*, 10, pp. 257-261.
- SPLETTSTÖSER, Willy (1898): «Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur», *Philosophische Dissertationen* [Berlin].

Fecha de recepción: 23 de enero de 2011
Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2011

