

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 7, septiembre-diciembre 2023, Sección Redes, pp. 157-187.  
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i7.123>

Soluciones poéticas entre la oralidad y  
la escritura en el romance *Blancaflor y Filomena*

Poetics Solutions Between Orality and Writing  
in the Romance *Blancaflor y Filomena*

Lilia Álvarez Ávalos  
El Colegio de San Luis, México

ORCID: 0009-0008-4023-3868  
[lilia.alvarez@colsan.edu.mx](mailto:lilia.alvarez@colsan.edu.mx)

Recibido: 9 de mayo de 2023  
Dictaminado: 29 de junio de 2023  
Aceptado: 10 de julio de 2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Soluciones poéticas entre la oralidad y la escritura en el romance *Blancaflor y Filomena*

## Poetics Solutions Between Orality and Writing in the Romance *Blancaflor y Filomena*

Lilia Álvarez Ávalos

### RESUMEN

El romance de *Blancaflor y Filomena* implica la conjunción de diversos fenómenos relacionados con la lengua, la escritura y la voz. Por una parte, está el hecho de su difusión por medio de letras clásicas y cultas, cuya principal referencia remite a *Las metamorfosis* de Ovidio (1985). Incluso así, este romance se ha difundido y recreado también en la tradición oral, lo que ocasionó que viviera en variantes y que adoptara más de un estilo del género romancístico, en el que convivió tanto con la transmisión oral como con la influencia de la escritura. Este romance cuenta con la mención de la escritura dentro de su narración y ese es justo el elemento a analizar en este estudio. Dicha mención es tan poco común dentro del género como numerosa en el desarrollo que adquiere en sus distintas versiones. Considero que esta peculiaridad ha provocado las más diversas maneras de recrear el manejo de la escritura en un romance que se caracteriza por ser transmitido principalmente de forma oral. De esta manera, el objetivo de este trabajo será analizar las soluciones poéticas que la transmisión de este romance gestó ante la aparición de la escritura, a partir del motivo que he llamado “creación y envío de mensaje”.

*Palabras clave:* romance *Blancaflor y Filomena*; motivos y fórmulas; oralidad y escritura; soluciones poéticas.

### ABSTRACT

The romance of *Blancaflor y Filomena* implies the conjunction of various phenomena related to language, writing and voice. On the one hand, there is the fact of its diffusion through classical and cultured literature,

whose main reference refers to Ovid's *Metamorphoses*. Even so, this romance has also been spread and recreated in the oral tradition, which caused it to live in variants and to adopt more than one style of the romance genre, in which it coexisted both with oral transmission and with the influence of writing. This romance has the mention of writing within its narration and that is just the element to analyze in this study. Said mention is as rare within the genre as it is numerous in the development it acquires in its different versions. I believe that this peculiarity has led to the most diverse ways of recreating the handling of writing in a romance that is characterized by being transmitted mainly orally. In this way, the objective of this work will be to analyze the poetic solutions that the transmission of this romance generated before the appearance of writing, from the reason that I have called "creation and sending of messages".

*Keywords:* romance *Blancaflor y Filomena*; motives and formulas; orality and writing; poetic solutions.

A manera de adentrarnos al contenido del romance, mostraré primero una propuesta "tipo" de su estructura narrativa, a partir de los motivos<sup>1</sup> y las fórmulas que lo integran. Posteriormente, realizaré un recuento de las relaciones que tiene la lengua en su modalidad tanto de escritura como de voz. Por último, profundizaré en el motivo de la "creación y envío de mensaje", a partir del conjunto de versiones que retomo para el análisis.

Aclaro que la delimitación del *corpus* la realicé considerando que las versiones elegidas fueran representativas respecto de las variantes en el motivo que me interesa analizar. Las fuentes de las que proceden dichas versiones son las siguientes: *Pan Hispanic Balad*

---

<sup>1</sup> Tomaré por motivo a "las formas sustantivas de derivación verbal [...]: unidades mínimas narrativas que se conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forman parte de un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula)" (González, 1990, pp. 90-91).

*Project* (PHBP),<sup>2</sup> *Romancero tradicional de América* (RTA)<sup>3</sup> y *El romancero viejo* (RV) de Mercedes Díaz Roig (1978; 1990), así como una versión proveniente de un blog cibernético (BC, 2012). El conjunto de versiones que integran el *corpus* se ha dispuesto en orden cronológico, debido a que éste resulta relevante para notar las variaciones respecto a la escritura. Dichas versiones, cuyas referencias pueden verse en la bibliografía, son las siguientes:

1. 1560. RV. Islas Canarias.
2. 1889. PHBP: 8147. España.
3. 1908. PHBP: 1094. España.
4. 1912. PHBP: 3600. Cuba.
5. 1946. PHBP: 4491. Nicaragua
6. 1961. PHBP: 3633. Colombia
7. 1974. PHBP: 3155. España.
8. 1918-1974. RTA. Puerto Rico.
9. 1977. PHBP: 1095. España.
10. 1963-1983. RTA. Guatemala.
11. 1984. PHBP: 1096. España.
12. 1986. PHBP: 3358. España.
13. 1987. PHBP: 3630. España.
14. 1990. PHBP: 2964. España.
15. 2012. BC. Argentina.

Comenzaré por detallar *Blancaflor y Filomena* a partir de una estructura tipo, que propongo en razón de los motivos y fórmulas que lo integran. Para ello, dispongo tres momentos narrativos básicos: planteamiento, conflicto y resolución.

---

<sup>2</sup> Para facilitar la ubicación de las versiones, he incluido el número de ficha correspondiente con el PHBP, la fecha de recolección y el país de origen.

<sup>3</sup> En el caso del RTA, sólo se cuenta con las fechas del período de recolección, no del año particular en que cada versión fue recogida. De modo que los sitúo cronológicamente, con la fecha de término de su período.

## PLANTEAMIENTO

1. *Introducción*. En el inicio del romance, se presenta a los cuatro personajes principales: la madre, las dos hijas y el pretendiente.<sup>4</sup> Comúnmente, la madre y las hijas se encuentran paseando o realizando tareas del hogar y es así como el pretendiente consigue verlas.<sup>5</sup>

2. *El cortejo*. No en todas las versiones aparece el motivo del cortejo, ya que, en la mayoría, sólo se menciona que el pretendiente se casa con una de las hijas, siendo que él quería casarse con la otra.<sup>6</sup>

3. *Petición y otorgamiento de la hija –con o sin justificación*. Este motivo se desarrolla cuando el pretendiente pide a la madre una de sus hijas para casarse con ella. Esto suele hacerse mediante diálogos entre el pretendiente y la madre. Cuando se otorga a Blancaflor, explicando por qué no se otorga a Filomena, normalmente se da por justifica-

---

<sup>4</sup> El nombre del pretendiente suele variar de la siguiente manera: Tarquino (9. PHBP: 1095), un traidor (4. PHBP: 3600), un pastor (6. PHBP: 3633), un caballero (2. PHBP: 8147; 7. PHBP: 3155), Virtín (12. PHBP: 3358), rey Turquillo (3. PHBP: 1094), Tranquilo (11. PHBP: 1096), Cerquín (14. PHBP: 2964), el galán de Turquía (5. PHBP: 4491), Tarquino (13. PHBP: 3630, RTA-Puerto Rico, RV), el moro de Turquía (RTA-Guatemala), el rey moro (BC). Todas estas designaciones al pretendiente serán relevantes para el desarrollo de la narración. Cuando se menciona que era príncipe o rey, incluso se piensa que, en principio, era un buen pretendiente. Sin embargo, en las versiones en las que se le trata de traidor, pícaro o moro, se da un indicio de que sus pretensiones no van encaminadas a un buen desenlace. Prepondera significativamente el nombre Turquino y Tarquino, el cual se relaciona con el rey romano que también aparece en otros romances de la tradición hispánica, como *Tarquino y Lucrecia*, romance que comparte con *Blancaflor y Filomena* el motivo de la violación. Aunque por otra parte está la relación fonética con Turquía, lo cual seguramente promovió que fácilmente se pensara en Turquino como alguien de Turquía; y por tanto, moro. Este es otro indicio de la carga negativa que se da al personaje desde el inicio. Además, hay que tomar en cuenta que el pretendiente sólo pasaba por donde estaban la madre y las hijas, de modo que era de otra tierra. Así que, moro o no, el hecho de que fuera “extranjero” le otorga un indicio negativo.

<sup>5</sup> En todas las versiones que retomo, este inicio suele ser muy similar con las variantes que he expuesto. Sobresale de esta manera el inicio de la versión 13. PHBP: 3630, que inicia de esta manera: “Que en Arguil está una dama / se enamora de un mancebo - que venía de la guerra / siendo mansa su amor propio - su dama le quitó el sueño.”

<sup>6</sup> Cuando sí aparece este motivo, se desarrolla de las siguientes maneras: “pasó por ahí un traidor - y de amores la requiebra” (4. PHBP: 3600); “sintiéndose simpatía - venció batalla por ella” (13. PHBP: 3630); “llega el moro de Turquía - a enamorar a las dos” (10. RTA-Guatemala); “de palabras se trabaron - y de amores se requiebra” (15. BC. Argentina).

ción la edad.<sup>7</sup> Cabe destacar que en algunas versiones este motivo no se encuentra y sólo se menciona que mientras que el pretendiente quería casarse con una de las hijas termina casándose con la otra.

4. *La partida*. La partida se refiere a la que efectúan los recién casados a las tierras del esposo. Este es el último motivo que considero en el planteamiento de la narración, debido a que hasta aquí se concluye la intención que abrió el romance: la boda de una de las hijas y el inicio de la vida matrimonial con la partida hasta las tierras del esposo.<sup>8</sup>

#### EL CONFLICTO

1. *El regreso*. En este motivo, se narra el regreso del ahora esposo de Blancaflor a la casa de la suegra. Si propongo que a partir de aquí inicia el conflicto, es porque justamente su regreso es lo que desencadena el conflicto del romance.

2. *El saludo –encuentro*. En este motivo, entablan conversación el esposo de Blancaflor y su suegra. La suegra pregunta por el estado de su hija. Obtiene como respuesta que está embarazada y próxima a parir. Este motivo, en el que se muestra la concordia entre los personajes, es la disposición para el siguiente motivo: la petición.

3. *La petición*. En este motivo, el yerno dice que la causa de su visita es llevar a Filomena consigo, para que ayude a Blancaflor con el parto, a petición de ésta.

4. *La respuesta –con o sin justificación*. La respuesta de la suegra siempre es afirmativa, pero varía cuando se otorga con la condición

---

<sup>7</sup> Lo más recurrente es que el pretendiente quiera casarse con la menor y le otorguen a la mayor: “pidióle de las dos hijas / la más pequeña de tiempo - y la más alta de cuerpo / –No te la puedo esa dar - yo dareté a Blancaflor / la más baja de cuerpo es la más alta de tiempo” (2. PHBP: 8147). Sin embargo, hay versiones en las que ocurre al contrario: “él pidiera la mayor - le dieron la más pequeña” (3. PHBP: 1094). También ocurre que el pretendiente buscará por igual a las dos hijas y es la madre quien decide darle a Blancaflor, porque Filomena se dedicará a la vida religiosa: “Llega el moro de Turquía - a enamorar a las dos / –Casarás con Blancaflor - que la otra es para Dios” (10. RTA-Guatemala).

<sup>8</sup> No hay mucha variación en la manera en que se expresa este motivo, así que no haré cita textual. Sólo mencionaré que se hace énfasis en que se van a “las tierras de él”, “tierras lejanas”, “tierras extrañas”, “tierras extranjeras”. Esto tiene relevancia ya que se pone de manifiesto el alejamiento de la familia en el que vivirá Blancaflor. La principal variante de este motivo es la extensión que se otorga a la descripción de la boda.

de que el yerno se porte adecuadamente a la situación: respetar la condición de “doncella” de Filomena.

5. *La partida*. En este motivo, se narra la partida a caballo de Filomena y de su cuñado. La principal variante entre las versiones radica en la extensión de la descripción de los preparativos para la partida y de la ropa que portará Filomena, quien, la mayoría de las veces, por mandato de su madre muda de vestimenta, por unas que sean más adecuadas para el viaje.

6. *La proposición*. Este motivo no aparece en todas las versiones, ya que dicha proposición se refiere a la de tener relaciones sexuales. En algunas versiones, no llega a haber proposición, porque el esposo de Blancaflor viola a Filomena sin mayor antelación. Cuando sí hay proposición, sin embargo, está normalmente ligada al rebate de parte de Filomena.

7. *El rebate*. El rebate de Filomena va encaminado a hacer entender a su cuñado por qué su proposición no debe realizarse. Los argumentos de Filomena se refieren principalmente a que él es su cuñado y, por tanto, se ofendería a Dios. Es peculiar que lo que ofende a Filomena no es la esencia sexual de la propuesta, sino la relación parental.<sup>9</sup>

8. *Violación / mutilación*. En este motivo, se concreta el tema del romance, ya que por medio de la violación a Filomena es que el esposo de Blancaflor traiciona su confianza y la de su suegra. Este motivo, además, presenta la mutilación, al menos de la lengua de Filomena y a lo más de sus ojos, pecho y cabeza entera. Una vez hecho esto el cuñado abandona a Filomena. Hay versiones en las que procura dejarla donde considera que nadie podrá encontrarla.

Hasta aquí cierro la parte de la presentación del conflicto, ya que lo único que ocurre es el desarrollo del problema presente en

---

<sup>9</sup> En este rebate, hay versiones en las que Filomena menciona que es virgen: “mira que somos cuñados – mira que soy muy nueva” (8. RTA-Puerto Rico). O bien que el esposo de Blancaflor justifica sus actos como consecuencia a la belleza de Filomena: “–Eres el diablo Tarquino - el diablo a ti te tienta / –No soy el diablo, cuñada - tu hermosura me ciega” (7. PHBP: 3155). Al respecto de esto último, valdría mencionar un apunte sobre el personaje femenino en el romancero: suele ser víctima de su propia belleza (Suárez Robaina, 2002).

la narración, sin vistas todavía a una posible solución, restablecimiento del orden o justicia.

#### LA RESOLUCIÓN

1. *Creación y envío de mensaje.* Con este motivo, empieza a perfilarse que el conflicto puede tener una resolución, ya que la aparición de un personaje al encuentro de Filomena ofrece la oportunidad de que ella pueda recibir justicia, al facilitarle lo necesario para que se comunique con Blancaflor. No ahondaré ahora en este motivo, ya que es la parte medular de este estudio, que se verá más adelante. Sin embargo, consideré pertinente mencionarlo aquí para que se tenga noción del contexto narrativo en el que se desarrolla.

2. *Conocimiento del mensaje y aborto.* Uno de estos motivos, ya que en la mayoría de las versiones funcionan como causa-consecuencia. Blancaflor se entera del mensaje que le envía Filomena y en consecuencia, a causa del enojo y la sorpresa, aborta al bebé.

3. *Venganza—planeación, conciencia, asesinato.* Desgloso estos tres aspectos de la venganza debido a que puede variar la manera en que se desarrolle con la inclusión u omisión de alguno de estos factores. Puede encontrarse que Blancaflor le ordena a su criada que prepare la cena con el fruto de su aborto o incluso puede ella misma hacerlo.<sup>10</sup> Puede variar también que el esposo sepa que Blancaflor va a vengar a su hermana: por medio de un diálogo en el que él descubre que acaba de comerse a su hijo y que Blancaflor ideó esto porque se enteró de lo ocurrido a Filomena. Finalmente, se incluye el asesinato del esposo de Blancaflor, a manos de ella, el cual también presenta diversas variaciones respecto a cómo se realiza.<sup>11</sup> Sin embargo, es importante mencionar que estos motivos no se presentan en todas las versiones. Y cuando se omiten, Blancaflor no interviene para

---

<sup>10</sup> El motivo en el que la madre cocina a su hijo para dárselo al marido aparece también en *La infanticida*: “La maldita de la madre - de matar al niño ordena / y le corta la cabeza - la guisa en una cazuela / para dar a su marido - a la noche cuando venga” (PHBP: 8223. 1884. España).

<sup>11</sup> Es importante mencionar que el tratamiento que se otorga al asesinato del esposo de Blancaflor a manos de ésta es de enaltecimiento: “La mujer que mata a un hombre - la corona mereciera / y al otro día mañana - la coronaran de reina” (1. RV. Islas Canarias).

dar justicia ni vengar a Filomena, sino que se recurre a la justicia poética como restablecimiento del orden.<sup>12</sup>

4. *Restablecimiento del orden –justicia poética.* En el motivo anterior, Blancaflor restablece el orden al vengar a su hermana, aunque se logra esto mostrando a un personaje femenino extremadamente violento: no es gratuito que se le mencione como “leona”. Considero que para evitar mostrar un personaje de este tipo, que pudiera ser considerado en demérito de la figura femenina o que por pudor prefiriera no mostrarse, se recurrió a la justicia poética, para que las penas de Filomena no quedaran sin ser vengadas. Esto ocurre sobre todo en versiones chilenas, en las que el violador se desbarra y es así como obtiene su castigo. La popularidad de estas versiones pudiera deberse a la versión difundida por la interpretación profesional de la cantante chilena Violeta Parra.<sup>13</sup>

5. *Fórmula de cierre.* Resulta peculiar que en algunas versiones se cierre el romance con recomendaciones que parecen estar dirigidas al público o al lector, en función de moraleja para las madres en temas de los cuidados que deben dar a sus hijas acerca del casamiento.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Dentro de las variantes principales, están que Blancaflor no venga a su hermana, sino que solamente acusa a su esposo para que le den castigo: “Se quejaba a la justicia - también al emperador / –Quémenlo a mi marido - por pícaro y por traidor / que le ha quitado el... - a mi hermanita menor” (6. PHBP: 3633). En este mismo sentido, está una variante en la que la acusación la hace Blancaflor a los demonios: “Bajar, demonios, bajar - y llevar a esta fiera / que es capaz de hacer conmigo - lo que con mi Filomena” (12. PHBP: 3358). Está otra variante en la que la venganza únicamente reside en dar al esposo al hijo en la cena y se hace explícita la intención de Blancaflor para matarlo: “Si yo supiera los montes - donde tal traición se hiciera / pegárale presto fuego - y en ellos a ti encendiera” (2. PHBP: 8147). Ocurre también que una vez que el esposo descubre que Blancaflor le dio de cena a su hijo la castiga: “La cogió por los cabellos - la casa barrió con ella” (3. PHBP: 1094).

<sup>13</sup> La versión interpretada por Violeta Parra desarrolla así este motivo: “El duque don Bernardido - a un peñasco se arrimó / que lo hizo diez mil pedazos - y el diablo se lo llevó.”

<sup>14</sup> Ejemplos de esto son los siguientes: “Padres que tengáis familia - casadlas en vuestra tierra / mi madre tenía dos hijas - ¿y qué cuentas dará de ellas? / Una murió en altos montes - y otra muere en tierra ajena” (3. PHBP: 1094). O bien: “Madres las que tengáis hijas - casadlas en vuestra tierra / mirad lo que sucede - a mi hermana Filomena / dejada en un monte oscuro - deshonrada y sin lengua” (7. PHBP: 3155).

Hasta aquí la descripción “tipo” de la narración del romance a partir de sus motivos. Ahora se procederá a puntualizar algunos detalles de interés respecto a este romance, que tienen relevancia para las soluciones poéticas respecto a la oralidad y la escritura. Comenzaremos describiendo las referencias librescas en las que ha aparecido:

Este mito, narrado por escritores clásicos como Ovidio, Demóstenes y Apolodoro, contó también con una fuerte tradición en la península Ibérica. Alfonso X lo describió extensamente en su *General e Grand Estoria*. Durante la Edad Media y el Renacimiento, muchos poetas como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Boscán y Garcilaso de la Vega lo mencionaron en sus poemas, interesándose más por la figura del ruiseñor (Philomela) que angustiado busca a sus polluelos, que por la leyenda completa. Durante el Siglo de Oro el mito continuó atrayendo la atención de los dramaturgos (Juan de Timoneda, Francisco de Rojas, Zorilla y Guillén de Castro, entre otros) que lo recrearon en diversos dramas de gran éxito (Gómez Acuña, 2002).

Además del guión teatral del francés Antoine Renou de 1773, llamado *Tereo y Filomena* (Martín Rodríguez, 2013, pp. 61-82).

Debido al interés que ha generado la fábula de “Progne y Filomena” a partir de Ovidio, de diversas referencias cultas y de la profunda difusión que de ella se hizo a través de la transmisión oral, considero que será relevante mencionar algunas de las variantes principales que presentan las versiones provenientes de la tradición oral respecto a la versión clásica.

La principal diferencia es el cambio de la figura paterna de Pandión, en el caso de Ovidio, por el de la madre, en la tradición oral:

La ausencia de Pandión en el romance evita que la solución a las acciones de Tarquino se lleve a cabo siguiendo unos códigos de conducta esencialmente masculinos. Esta solución es la presentada en los dramas del Siglo de Oro, en los que se resuelve la situación batiéndose en duelo o empuñando las espadas. Este es el caso de la comedia de Rojas Zorilla, *Progne y Filomena* (Gómez Acuña, 2002).

Otro cambio importante será que ya no se mencionan las metamorfosis que ocurrían en Ovidio, donde Filomena se transforma en ruiseñor y Blancaflor en golondrina, pero se incluyen diversas moralejas, como las mencionadas con anterioridad, mismas que funcionan también como fórmulas de cierre.

El hecho de que fábulas desarrolladas en la tradición oral se retomen en la literatura culta no es extraño. Ya Francisco de Quevedo y Luis de Góngora recrearon el romance de *Tarquino y Lucrecia*, que incluía Tito Livio en su *Historia romana*. Federico García Lorca recrea –o “construye”– diversos romances, valiéndose del estilo de la tradición oral, en el *Romancero gitano*, donde incluso ofrece su versión “Tamar y Amnón” de la fábula bíblica, que forma parte también del romancero tradicional en *Amnón y Tamar*:

el ideal vernáculo de nuestros defensores de la poesía popular ha sido siempre el Romancero. ¡Escribir un nuevo Romancero! Es curiosa la ilimitada admiración que en nuestros tiempos se profesa hacia el Romancero [...]. Siendo la esfera del arte tan libre que [...] cada cual puede opinar [...] hasta el punto de [...] no sólo discutir sino negar todo valor a un Góngora [...], en cambio, ¿qué no se dirá del atrevido que insinuara el menor reparo acerca del más insignificante fragmento poético del Romancero tradicional? [...] a esta parte de nuestra literatura se mezcla un elemento ajeno [...] la labor de indagación científica con que tal o cual profesor vincula a su nombre los restos venerados del pasado; y la ciencia, como sabemos, es la superstición moderna (Cernuda, 1941, t. II, pp. 471-487 y 478-479).

De esta manera, no resulta extraño que la fábula de *Blancaflor y Filomena* sea recreada por autores cultos. Al respecto de esto, nos dirigiremos a otra característica de este romance, que también se encamina a las relaciones entre la escritura y la tradición oral, misma que se manifiesta en la mezcla de los estilos tradicional y vulgar.

A razón del romancero tradicional, se ha dicho:

Sólo debemos considerar tradicionales aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultu-

ra tradicional, se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado (Catalán, 1997, p. 26).

Mientras que sobre el romancero vulgar se dice:

la perspectiva más característica [...] es la focalización práctica, de victimización pura cuya extremosidad y tremendismo se construyen con base en el nulo espacio dado al *pathos*, substituido mediante una cuidadosa descripción de la violencia que, en cambio, se adjetiva con abundancia para que el receptor centre su atención en la figura de los victimarios que emblematizan la transgresión de toda expectativa moral imaginable (Bazán Bonfil, 2003, pp. 133-134).

En relación a los romances vulgares, también se ha dicho que la maldad de la gente es su verdadero tema: “barajan el adulterio, la violación, la seducción, el crimen y a veces la burla y el escarnio. Son terriblemente moralizantes por lo general (Frenk, 1980, p. 271). La relación de este estilo con la escritura es que los romances vulgares eran creados de manera escrita, en pliegos sueltos para ser distribuidos como literatura de cordel o romances de ciego. Sin embargo, era muy común que estos romances se fueran incorporando a la tradición oral, debido a que mucho de su público no era lector, sino “oidor” (1980), que reproducía después el romance, mezclándole rasgos estilísticos del romancero tradicional.

Respecto a la convivencia de estos dos estilos en *Blancaflor y Filomena*, se encuentra lo siguiente:

El romance tradicional sin duda más violento es *Blancaflor y Filomena* y es el que admite, por su naturaleza, más cruces con los romances vulgares. En uno de éstos, el marido, cegado por el demonio, cree descubrir el adulterio de su esposa y “le dio siete puñaladas - que de menos no muriera / que caló siete colchones - siete estados de la tierra” (Catalán, como se cita en Frenk, 1980, p. 274).

En cuanto a la explicación de la mezcla de esto dos estilos, se encuentra lo siguiente:

Uno de los [factores] más importantes [en la mezcla de estilos] es la convivencia de romances tradicionales y vulgares en el tiempo y en el espacio. Tanto el autor de romances vulgares, como el recitador (que a menudo es también autor), como el auditorio (recreadores potenciales) conocen poco o mucho del romancero tradicional [...]. Nada tiene de extraño que creadores y recreadores utilicen algunas veces recursos y procedimientos tradicionales, así como motivos. Ello hace que las diferencias entre romances tradicionales y vulgares se aminoren y que las divergencias estilísticas que son quizás las más importantes, no sean totales (Frenk, 1980, p. 271).

De esta manera, podemos observar que hay versiones en las que se detallan más los hechos violentos de la narración, a diferencia de otras, en las que se da igual o mayor relevancia a descripciones ornamentales o a los diálogos de los personajes. Respecto a las descripciones y los hechos violentos que pueden aparecer en este romance, a razón del estilo vulgar, valdría recordar lo enunciado por Julio Caro Baroja respecto de que “El tremendismo no es de hoy. El tremendismo ha constituido siempre parte del instinto literario popular (Caro Baroja, 1966). Y en cuanto a la variación de estos aspectos en distintas versiones, podemos notar lo siguiente:

los cambios identificados en el tratamiento responden a la necesidad que tienen los transmisores a superar la topicalización de un motivo violento incorporando a la fábula original uno nuevo, creando un tratamiento distinto al preexistente, o haciendo ambas cosas, sin que ninguna de estas opciones suponga una variación en el objetivo de las variaciones. Y permitiendo que, en cambio a esta necesidad de renovar los motivos violentos sumemos que la permanencia, desaparición, aparición o reaparición de las fábulas está determinada por la fuerza de sus núcleos de intriga, pues argumentar que la abundancia de versiones de la tradición oral moderna sobre la de Tamar o la de Progne y Tereo (*Romance de Blancaflor y Filomena*) responde a la pérdida de versiones viejas desconocidas hasta ahora en ambos casos, equivale a suponer que la innovación

temática es un fenómeno sincrónico exclusivo de la producción romancística que a finales del siglo XVIII incorpora la “nota roja” y entra en contradicción, además, con la discontinuidad que sugiere la fábula de Lucrecia y Tarquino como tema casi exclusivo del romancero nuevo (Bazán Bonfil, 2003, p. 62-63).

De esta manera, se cuenta con que, incluso ante la notable variación estilística, la fábula perdura y sigue recreándose a partir de la invariación de determinados elementos de la narración:

el problema [de *Blancaflor y Filomena*] es explicar cómo se incorpora al Romancero de tradición oral moderna una fábula de *Las metamorfosis* de Ovidio (VI, 412-674) que así datada, parece repentina en comparación con trasvases de registro cultural equiparables, como el de los romances caballerescos. O puede ser ejemplo de una reparación que, sin embargo, no es más fácil de explicar porque carecemos de datos sobre versiones viejas, nuevas y/o vulgares. Dificultades de datación que, sin embargo, y pese a lo incompleto de estas explicaciones, no cuestionan la idea de los núcleos de intriga que explican el vigor de la fábula en el Romancero de tradición oral moderna porque son cuatro y claramente violentos: permanencia del deseo tras el matrimonio equivocado, violación de la cuñada como satisfacción del deseo, desaparición de la cuñada violada como intento de re inserción en el orden previo y muerte, sazón e ingesta del hijo común como venganza de la hermana engañada (Bazán Bonfil, 2003, pp. 62-63).

Así, nos adentramos ahora a las relaciones que ha tenido la escritura como medio de registro de los romances de tradición oral, más allá de sus implicaciones estilísticas. Acerca del referente que se tiene sobre el primer registro escrito que se hizo de un romance de tradición oral, Aurelio González menciona:

En 1421, un estudiante mallorquín en Italia, Jaume de Olesa, al transcribir en un cuaderno el romance de *La dama y el pastor*, fija por primera ocasión, por lo que nosotros sabemos, un texto romancístico que hasta ese momento había vivido sólo en la memoria colectiva, en las múltiples variantes de tradición oral. Desde luego

podemos suponer, y casi no tener duda de que esto haya sucedido, que alguien más en cualquier otro momento pudo haber puesto por escrito un romance; pero el texto de Olesa es importante, ya que representa documentalmente, por vez primera, el fenómeno de la fijación por escrito de una versión romancística tradicional (González, 2005, p. 228).

Se puede observar que la relación de la escritura como soporte y reproducción de los romances de tradición oral tiene una larga historia, que inició a principios del siglo xv. La convivencia entre el romancero y la escritura habría de estrecharse todavía más con el auge de la imprenta:

La imprenta de tipos móviles se establece en España en torno a 1475 y gracias a ella se posibilitará la difusión escrita de los romances de forma masiva (gracias a que los impresos tenían un precio al alcance de las mayorías). Es claro que se trataba de materiales muy sencillos y perecederos: simples hojas dobladas sin cortar, los muy populares pliegos sueltos. Se trata de un momento crucial en el que conviven por primera vez dos formas distintas de transmisión –la escritura, masiva por ser impresa, y la oralidad– de un mismo género de gran popularidad y por tanto de aceptación en todos los niveles sociales: el Romancero (González, 2005, p. 230).

González (2005) agrega:

con la rápida difusión de la imprenta, los romances se alejan de la antigua oralidad convirtiéndose en textos para ser leídos. En este momento, motivadas por el gusto del público en general y también por editores buscando novedades, se introducen modificaciones formales en los romances. Aparece el gusto por el fragmentarismo y se tiende a dividir los romances en cuartetas y a insertar en ellos fragmentos líricos (villancicos o canciones), muchas veces al final como desfecha, es decir, una versión condensada del texto en su conjunto (pp. 232-233).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> A colación de esto, el mismo González (2005) opina que la influencia de la escritura en los romances de tradición oral ha sido de primordial relevancia para su vigencia

Nos acercamos a la implicación que tiene para la lengua la creación y transmisión mediante la escritura o mediante la oralidad, que tiene una relevancia trascendental para *Blancaflor y Filomena*:

Romance, así, en la cultura del libro, literaturizado que es como masivamente los conocemos, implica siempre traducción. Es decir, dos textos en convivencia, dos códigos, dos racionalidades, agonía en el límite de los dos hemisferios en que se debate la cultura humana hiper-tecnologizada, además, de un modo desigual (Viereck Salinas, 2000, p. 164).

Con el preámbulo que se ha hecho, es fundamental comprender que la escritura es una tecnología al servicio de la lengua y que, por tanto, hay que entenderla de esa manera:

La escritura es la tecnología más radical. Inició lo que la imprenta y la computadora sólo continúan: la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de la palabra del presente vivo, el único lugar donde pueden existir las palabras habladas (Ong, 2013, p. 84).

En cuanto a las diferencias que conlleva la estructuración de la lengua, en la medida de si se realiza de manera oral o escrita, Walter Ong (2013) reflexiona:

En la escritura, las palabras, una vez «articuladas», exteriorizadas, plasmadas en la superficie, pueden eliminarse, borrarse, cambiarse. No existe ningún equivalente de esto en la producción oral, ninguna manera de borrar una palabra pronunciada: las correcciones no eliminan un desacierto o un error, sino meramente lo complementan con negaciones y enmiendas [...]. El *bricolage* o creación a partir

---

y continua transmisión y pervivencia: “Desde los primeros textos que se publicaron del Romancero viejo, tomados de la tradición oral y escrita, el romance ha tenido una intensa vida tradicional y un riquísimo proceso de variación que lo convierte en uno de los más extraordinarios ejemplos de pervivencia de la balada internacional. Pero también a lo largo de los siglos de su vida en la memoria colectiva y en la recreación de la transmisión oral, la existencia de versiones que se han conservado por escrito y el propio hecho de una transmisión escrita han marcado su pervivencia” (p. 219).

de elementos heteróclitos que Lévi-Strauss considera característico de las normas de pensamiento «primitivas» o «salvajes» puede considerarse aquí como producto de la situación intelectual oral. En la representación oral, las correcciones suelen resultar contraproducentes, hacer poco convincente al orador (p. 105).

Acerca de cómo se articula la narración, Ong (2013) propone que ésta funciona de diferente manera, dependiendo de si se ha configurado mediante la oralidad o mediante la escritura: “Los hechos, en medio de los cuales la acción debe empezar, salvo en breves pasajes, nunca se disponen en un orden cronológico para establecer una trama” (p. 139). Y agrega:

Si hubiera intentado avanzar en estricto orden cronológico, el poeta oral en cualquier ocasión dada, seguramente omitiría uno u otro episodio en el sitio donde por orden cronológico debía encajar y tendría que arreglarlo más adelante. Si en la siguiente ocasión se acordara de colocar el episodio en el orden cronológico correcto, sin duda olvidaría otros o los ubicaría en una secuencia cronológica equivocada. [...]. La narración oral no se ocupa mucho del paralelismo cronológico exacto entre la secuencia en la narración y la secuencia en los puntos de referencia de ésta. Tal paralelismo sólo se vuelve un objetivo principal cuando la mente interioriza el dominio de la escritura (pp. 141-144).

De la misma manera, Ong (2013) advierte que el hecho de que suele considerarse la falta de orden cronológico como una carencia en la estructuración del discurso, ocurre porque ahora se está más familiarizado con la lengua escrita, en la cual esta característica es esencial, siendo que, en realidad, corresponden a dos necesidades diferentes de formulación. De manera que suele pensarse erróneamente que “la presentación oral es una variante de la escritura, al mismo tiempo que la trama de la epopeya oral es juzgada una trama elaborada al escribir” (p. 140).

Es así que llegamos a la manera en que se desarrolla el motivo de la creación y el envío del mensaje. Para relacionar lo que vendrá a continuación con lo descrito anteriormente por Ong, en cuanto

a que lo que interesa para los poetas no es seguir un orden cronológico, sino llevar a los interlocutores al momento de la acción, hay que mencionar que en este motivo ocurre una incongruencia secuencial. Ésta se observa en que, después de que a Filomena se le corta la lengua, tiene todavía interlocuciones. Podemos comprender ahora, una vez que Ong explicó la naturaleza de esta lógica narrativa, el por qué ocurre. Y aunque esto se manifiesta de manera generalizada en la mayoría de las versiones de este romance, están también otras variantes, en las que se desarrolla de otra manera, como sustituyendo la interlocución por señas o gestos, como se verá más adelante.

Es importante mencionar los elementos que pueden aparecer en el motivo de la creación y el envío del mensaje, ya que serán los que guíen la lectura que haremos de ellos. Por un lado, está el hecho mismo de recurrir a la escritura para que Filomena envíe el mensaje a Blancaflor, diciéndole lo que pasó. Por tanto, es oportuno tener en cuenta las variantes que aparecen en cuanto a los utensilios de la escritura, ya que “La escritura constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: pinceles, plumas y superficies cuidadosamente preparadas, como el papel, pieles de animales, tablas de madera, así como tintas o pinturas o mucho más” (Ong, 2013, p. 84).

Otro elemento importante para el motivo de la creación y el envío del mensaje será la intervención del personaje que se encontrará con Filomena y que servirá de mensajero. Una variante que esto presenta es, por ejemplo, si el mensajero llega fortuitamente o si es llamado, buscado o invocado por Filomena. Se encuentra también el diálogo entre estos personajes y las variaciones que contenga. Además, claro, del destinatario del mensaje que envía Filomena. Principalmente, lo que importará será observar cómo convive la escritura en un contexto narrativo que sirve a lo lógico de los transmisores orales.

El desarrollo del motivo de la creación y el envío del mensaje abarca desde dos hasta nueve versos. Se comenzará revisando los de desarrollo más breve, ya que a medida que aumenta la extensión se pueden encontrar más elementos a notar. En los siguientes

ejemplos, se puede observar que el desarrollo del motivo es muy similar, en cuanto a que comparten que “Filomena ya no puede decir lo que pasó”, aunque en el primero sólo se menciona que es porque “ya no puede”, asumiendo tal vez que esto ocurre porque ya no tiene lengua. Mientras que en el segundo se aclara que está cerca de morir. Ambas versiones comparten también el que, a falta de poder decir lo que pasó, se opta por la escritura. En el primer caso, sí se hace la observación de que lo escrito será una carta, mientras que en el segundo ejemplo se da prioridad a nombrar al destinatario: Blancaflor. En cuanto a los utensilios necesarios para la escritura, en ambos ejemplos se sabe que es sangre lo que se utilizará como tinta, con la variante de que en el primer caso se dice que la procedencia de ésta son las venas, mientras que en el segundo el ejemplo se aclara que la sangre proviene de su boca:

Filomena ya no puede con la sangre de sus venas	decir lo que pasó una carta le escribió.
--	---

5. PHBP: 4491.1946. Nicaragua.

Filomena está muriendo Con la sangre de su boca	sin decir lo que pasó a Blanca Flor escribió.
--	--

10. RTA. 1963-1983. Guatemala.

Podemos notar en estos ejemplos que, en cuanto a utensilios para la escritura, sólo se cuenta con la tinta, que es la sangre de sus venas o de su boca, respectivamente, mientras que no se da cuenta de ninguna superficie para la escritura ni de ningún pincel o pluma. Además, en estas versiones se carece por completo de la explicación acerca de cómo lo escrito por Filomena llegó a Blancaflor, pues en la siguiente secuencia, como se puede apreciar en el modo completo de las versiones, es que Blancaflor se entera del mensaje que Filomena le escribió.

El siguiente ejemplo, aunque igual de breve, incluye elementos distintos a los anteriores. La principal diferencia es que aquí sí puede apreciarse la intervención de un mensajero, en este caso, un

jilguero. También se sabe la manera en la que ocurre el encuentro entre el mensajero y Filomena: ésta lo llama mediante señas. Esto es relevante porque de esta manera no se recurre a la “incongruencia” secuencial que implica la interlocución de Filomena cuando ya le han arrancado la lengua. Incluso así, sólo está el elemento de la petición al jilguero, de que lleve la carta a Blancaflor, pero no se da razón de cómo o con qué fue escrita ésta. Además, esta versión cuenta también con el discurso indirecto, en el que el narrador da cuenta del llamado mediante señas que Filomena hace al jilguero y de la solicitud de que lleve la carta:

En eso pasó un jilguero	y de seña le llamó
que le lleve esa carta	a su hermana Blanca Flor.

6. PHBP: 3633. 1961. Colombia.

En los siguientes ejemplos, se extiende a más del doble el desarrollo del motivo: a cinco versos. Esto propicia que en cada ejemplo intervenga el mensajero y que haya diálogo entre éste y Filomena. En estas versiones, se encuentra personificando al mensajero como un estudiantito, un primo suyo, un pajarico y un pastorcito. Como se verá en la totalidad de las versiones, no sólo en las que integran este *corpus*, sino en la generalidad de las que se cuentan de este romance, el personaje más común para desempeñar el papel de mensajero es el pastor, seguramente debido a que es el personaje que más fácil podría cruzarse con alguien que fue abandonada en el campo.

En la primera de las versiones con extensión del motivo en cinco versos, encontramos que el mensajero cuenta con dos características importantes. Por un lado, es estudiante, lo cual podría justificar la necesidad de recurrir a la escritura, ya que resulta más verosímil que un estudiante le escriba a Filomena la carta que requiere o que le proporcione lo necesario para escribirla, a que sea un pastor quien haga esto. La otra característica importante es que “le pareció de su tierra”, lo cual lo hacía un personaje confiable. Esto es relevante, ya que hay que recordar que Filomena fue abandonada fuera de su tierra y, por tanto, se encuentra vulnerable. En

esta versión, además, sí se incluye un diálogo entre los personajes, en el que Filomena le pide al estudiante que le escriba “dos letras” a su madre, lo cual también es significativo, ya que la destinataria ya no es Blancaflor. Sin embargo, el estudiante responde que olvidó en la escuela lo necesario para escribir. Y es ahí donde interviene el narrador para solucionar el conflicto, describiendo que las lágrimas, seguramente de ella, sirvieron de tinta y que por superficie de la escritura se tomó la tela del bolso:

Llegó allí un estudiantito	que le pareció de su tierra
–Si me escribirás dos letras	a la madre que me pariera
–Escribirlas sí, por cierto	si tinta y papel tuviera
de eso no traigo nada	que se me quedó en la escuela

*(La tinta se hizo con lágrimas y el papel con la tela faltriguera)*

2. PHBP: 8147. 1889. España.

La siguiente versión es muy similar a la anterior, ya que, aunque el mensajero sea “un primo suyo”, esta característica sería asemejable a la confianza por cercanía que inspiraba el estudiante de la versión anterior, que era de la misma tierra que Filomena. Además, este primo suyo es también un estudiante, ya que se menciona que viene de la escuela. Una variante con el ejemplo anterior son los utensilios para la escritura, ya que aquí sí se menciona que como tinta servirá la sangre de la lengua de Filomena y para escribir, la barba del primo. También se menciona que el lugar a donde el primo debe llevar la carta es a su tierra, de modo que el destinatario sería de nueva cuenta la madre de Filomena y no Blancaflor:

Pasó por allí un primo suyo	que venía de la escuela
le dio señas como pudo	que una carta le escribiera
–Escríbeme tú una carta	y la mandas a mi tierra
–No tengo tinta ni pluma	que se me quedó en la escuela
–Con un cabello de tu barba	y la sangre de mi lengua.

3. PHBP: 1094. 1908. España.

En los siguientes dos ejemplos, ocurre una manera peculiar de encontrarse con el mensajero y es a partir de la invocación, en el primero de manera muy general y en el segundo como súplica a Dios. La diferencia es que en el primer caso, la imploración es por un pájaro y en el segundo por un pastor. Además, se encuentran paralelismos formulaicos de repetición en ambos ejemplos, como “escribe, pájaro escribe” y “corre, corre, pastorcillo”, lo cual abona a la agilidad de la narración:

–¡Quién tuviera un pajarico para escribirle unas letras Aun la palabra no es dicha	de los que andan por mi tierra a Blanca Flor que las lea! y el pájaro que allí llega
–El papel aquí lo traigo	la tinta en casa me queda.
–Escribe, pájaro, escribe	con la sangre de mi lengua.

4. PHBP: 3600. 1912. Cuba.

–¡Quién llegará, un pastorcito En estas razones y otras	rogadito de Dios fuera! un pastorcillo se acerca.
–Sirva mi lengua de pluma para escribir una carta	mis ojos de tinta negra a mi hermana Blanca Flor
Corre, corre, pastorcillo	si no corre, se la pega.

13. PHBP: 3630. 1987. España.

En el siguiente ejemplo, de nuevo cambia la manera en la que ocurre el encuentro y es ahora a causa de gritos de Filomena. Además, se dice, al mismo tiempo, que le hablaba y que le hacía señas, para después dar paso al diálogo de ambos. Con la descripción de antemano, de los gritos y las señas, no parece muy forzado el diálogo, en la medida que se estableció antes que Filomena “se daba a entender” con la ayuda de las señas y los gritos, aun sin lengua. Es notable que no aparece la mención de la sangre como tinta, pero sí la superficie donde se escribiría, que es un pañuelo:

A los gritos que ella daba con la boca le hablaba	un pastorcito se acerca con los ojos le hacía señas.
–¿No tienes papel y pluma	para escribir una escuela?

–No tengo papel ni pluma  
Y en el pico del pañuelo                      allí escribieron la esquila.

12. PHBP: 3358. 1986. España.

Los siguientes tres ejemplos cuentan con un desarrollo de seis versos; en las siguientes dos, el mensajero es un pastor. En el primero de éstos, el pastor soluciona la petición de utensilios para la escritura que le hace Filomena al otorgarle pluma, tinta y el puño de la lanza para escribir en él. Sin embargo, en el segundo ejemplo, el pastor no la provee de nada y sólo sirve mensajero, ya que admite no tener ni papel ni tinta, por lo que Filomena termina cortando la hoja de un árbol para escribir en ella con sangre de sus venas:

se le acerca un pastorcillo por la seña que le hizo –Papel no le doy, señora, pluma y tinta le daré En el puño de lanza –Anda, vete, pastorcillo	que su ganado acarrea papel y tinta le pidiera. que eso no se usa en mi tierra que tengo en mi faldiguera. dos renglones escribiera. lleva a mi hermana estas nuevas.
---	--

1. RV. <1560

Un pastorcito llegó le pidió tinta y papel –No tengo papel ni tinta Eso contestó el pastor Cogió una hoja de un árbol y escribió por ambos lados	pastoreando sus ovejas para escribir cuatro letras. no se usan en mi tierra. a la pobre Filomena. sacó sangre de sus venas su desgracia, Filomena.
---	---

8. RTA. 1918-1974. Puerto Rico.

En el tercer ejemplo del desarrollo del motivo en seis versos, el mensajero es un pájaro. Y aunque Filomena tiene una interlocución, en la que le pide papel y sobre para guardar lo que escribirá en su pañuelo, usando su sangre como tinta, no se menciona cómo se crea el mensaje y únicamente el narrador describe que el pájaro llevó en su pico la carta a Blancaflor:

Y un pajarito que iba	volando por aquella aldea
con los ojos le miraba	con los dedos, que viniera
—¿Tiene usted papel y sobre	para escribir cuatro letras
con la punta del pañuelo	y la sangre de mis venas?
Y un pajarito que iba	volando pa aquella sierra
se la ha puesto en el pico	y a su hermana se lo entrega.

14. PHBP: 2964. 1990. España.

La siguiente versión es la única que cuenta con un desarrollo de siete versos; y presenta la peculiaridad de incluir la causa de la mutilación de la lengua de Filomena, misma que es que ésta no pueda decir lo que pasó. Acto seguido, el narrador menciona que tampoco cuenta con papel, ni pluma, ni tinta, por lo que tampoco podrá decir lo que pasó, usando estos utensilios. Esto resulta relevante porque se perfila la escritura como posibilidad alterna al “decir”, cuando la oralidad no es una opción. Después, el narrador describe cómo Filomena se las ingenia sola para escribir su mensaje: por tinta, tuvo su sangre; por pluma, un palito que tomó del suelo; y por superficie, su cabello. El envío del mensaje resulta también relevante, ya que lo único que Filomena tuvo que hacer para enviarle la carta a su hermana fue lanzarla al aire y un pájaro se encargó de tomarla y llevarla a su destinatario. Resulta relevante que en este ejemplo no fue necesaria ningún diálogo entre Filomena y el mensajero. Y aun así, este último realizó su labor, aun cuando no se le pidió explícitamente que lo hiciera:

—Para que no se lo digas	te voy a cortar la lengua.
No tiene papel ni pluma	ni tinta con que pudiera.
De papel valía el cabello	que en su cabeza tuviera
de tinta vale la sangre	que de su lengua saliera
y de pluma un palito	que en el suelo lo cogiera.
Tiró la carta al aire	y un pájaro la llevó
¿y a dónde fue a caer?,	a los pies de Blanca Flor

11. PHBP: 1096. 1984. España.

En los siguientes tres ejemplos, el motivo de creación y envío del mensaje se desarrolla en nueve versos. Las primeras dos de estas versiones son semejantes en cuanto a que el mensajero es un pastor. Como se podrá observar, se recurre a la figura retórica de la concatenación y la repetición de octosílabos. Además, en los dos ejemplos se adjudica el encuentro con el pastor como un favor de Dios. En el primer ejemplo, el pastor provee el papel, mientras que la lengua sirve ahora como pluma y de los ojos se sacó tinta negra. Resulta peculiar que el pastor da razón de dónde fue que perdió su pluma:

Y ella con mil fatigas	decía de esta manera:
—¿No bajara un pastorcito	guiado de Dios viniera,
que trajera un papelito	papelito en su cartera?
Al punto llegó un pastor	diciendo de esta manera:
—Aquí traigo un papelito	papelito en mi cartera
la pluma se me ha perdido	en los montes de Jimena.
La lengua sirvió de pluma	los ojos de tinta negra
y le ha escrito una carta	
y el pastor, por ser tan bueno	a su hermana se la entrega.

7. PHBP: 3155. 1974. España.

El siguiente ejemplo cuenta con un elemento que le hace significativo frente a todas las demás versiones del *corpus*, ya que en ésta el pastor puede llegar con Filomena debido a que, por obra de Dios, la lengua mutilada comienza a hablar. Es notoria la inclusión de este elemento maravilloso cristiano.<sup>16</sup> Además, Filomena pide ahora que el pastor le escriba no una carta, sino dos: una para su madre y otra para su hermana. También se da razón de los utensilios necesarios para la escritura, mismos que serán como pluma, el cabello del pastor; como tinta, la sangre de las venas de Filomena; y como superficie, un trozo del cráneo de ella. Esta es una de las versiones donde más cuenta se da de la manera en que el mensaje es creado,

---

<sup>16</sup> Le Goff (1999) propone la categoría de “maravilloso cristiano” para aquellos sucesos de lo sobrenatural-cotidiano que el cristianismo adoptó a su sistema de creencias durante la Edad Media (p. 15).

además de que se otorga la solución a la necesidad de comunicación entre los personajes: se incluye el elemento maravilloso:

Pasó por allí un pastor por obra de Dios padre –Por Dios te pido, pastor una para mi madre y otra para mi hermana –Non tengo papel ni pluma –De pluma te servirá –Si tú no tuvieras tinta y si papel non trajeras	de mano de Dios viniera a hablar comenzó la lengua. que me escribas una letra ¡nunca ella me pariera! nunca yo la conociera. aunque tenerlos quisiera. un pelo de mis quedejas. con la sangre de mis venas un casco de mi cabeza.
---	---

15. BC: 2012. Argentina.

Finalmente, en la siguiente versión aparece de nueva cuenta un pastor. El encuentro se lleva a cabo por la invocación que de él hace Filomena. Éste no funge como mensajero, sino sólo como facilitador, pues provee la punta de su espada como superficie para escribir la carta que pide Filomena. Esto tiene relación con el puño de lanza que ofreció el pastor para los mismos propósitos, en ejemplos anteriores. Quien resulta ser el mensajero en esta versión es, de nueva cuenta, un pájaro, al que Filomena sólo necesitó tirar la espada al cielo para éste la dejara caer a Blancaflor, como ocurrió también con el envío de la carta en ejemplos anteriores:

–Si viniera un pastorcito trajera papel y pluma Ya ve venir el pastorcito con la cabeza le llama si trae papel y pluma –Pluma, pluma traigo yo y a la punta de mi espada Tiró la espada a volar ¿A dónde vino a caer	por lo alto de la sierra para escribir una esquila. por lo alto de la sierra con las manos le hace señas para escribir una esquila que la he encontrado en la sierra yo te escribiré una esquila. y un pájaro la cogió a los pies de Blanca Flor?
--	---

9. PHBP: 1095. 1977. España.

Como se puede ver, son diversas las soluciones poéticas en las que la tradición resuelve la necesidad de Filomena de enviarle un mensaje a su hermana después de que le han cortado la lengua.

Recapitulando, hay dos maneras generales en las que esto se solucionó en las versiones. Una de ellas es que el narrador sólo mencione que Filomena le escribió una carta a su hermana y que ésta en efecto le llegó, sin mencionar cómo pudo ser esto posible. De esta manera, lo que se logra es que no haya conflicto entre las secuencias narrativas, que pudiera resultar de la complejidad de los detalles otorgados concernientes a la creación y el envío del mensaje. Sin embargo, la mayoría de las versiones del *corpus* recopilado prefieren la inclusión del personaje mensajero y del diálogo entre éste y Filomena. El mensajero se puede agrupar en tres tipos: el pastor, el pájaro y el estudiante. Resulta peculiar que cuando el mensajero es un estudiante se le adjudique alguna característica que le hace ser digno de confianza, pues en una versión es de la misma tierra de Filomena, mientras que en otra es primo suyo. En cuanto al pájaro, sólo en una versión se hizo la aclaración del tipo que era: un jilguero. Además, en algunas ocasiones este pájaro no acude al encuentro de Filomena para proporcionarle con qué escribir, sino únicamente para llevar la carta. Por su parte, cuando el mensajero es un pastor, hay tres maneras en las que éste se encuentra con Filomena: de manera fortuita, porque estuviera pastoreando a su ganado; porque haya acudido al llamado de ella, mediante recursos que van desde los gritos hasta las señas con los ojos, cabeza y dedos; o, finalmente, como producto de la bondad de Dios ante el requerimiento de Filomena de que alguien saliera a su encuentro.

Hay también notables variaciones en cuanto a los utensilios necesarios para la escritura. Lo que menos varía es cuando se utiliza tinta, ya que en todos los casos es la sangre o las lágrimas de Filomena. Por su parte, la pluma o pincel toma forma a través del cabello, la lengua, un palito del suelo o, tal cual, una pluma que el pastor se había encontrado previamente en la sierra. Es la superficie sobre la que se escribe la que presenta más variaciones: una bolsa, papel, pañuelo y hoja de árbol. Todos los anteriores responden a la necesidad inmediata del requerimiento. Por ello, los que se mencionan

a continuación parecen más significantes. Por un lado, está el que Filomena ofrezca una parte de su cráneo para que se escriba en él. De igual manera, el ofrecimiento del pastor respecto al puño de su lanza o a la punta de su espada como superficie para la escritura parece muy significativo, por la importancia que esto otorga al mensaje que Filomena necesita enviar. Esto sin mencionar la coincidencia entre la carta lanzada al aire, que el pájaro toma para dejar caer sobre Blancaflor, de la misma manera que ocurre con el mensaje escrito en la punta de la espada, objeto que no parece muy adecuado para esta forma de entrega.

Finalmente, una variante que se presenta es el destinatario de la carta que quiere escribir Filomena. Aunque normalmente el destinatario es Blancaflor, hay versiones en las que el destinatario es la madre o tanto la madre como la hermana. Tal vez esto se encuentre relacionado con la inclusión de moralejas hacia las madres, con las que cierra, en algunas ocasiones, el romance.

En cuanto a considerar que la fecha de recolección podría ser un hilo conductor respecto a la evolución, en la que se incluye la escritura de este romance, tal parece indicar que este motivo no corresponde a una evolución histórica, esto debido a que la versión más antigua, correspondiente al *Romancero viejo*, ya incluye la solicitud de Filomena de los utensilios necesarios para escribir su mensaje a Blancaflor. Sin embargo, sí cuenta con marcas temporales, tales como el hecho de que el pastor no trajera consigo papel porque “no se usaba en su tierra”, siendo que pluma y tinta sí traía. Esto podría ser indicador de que el papel no era un producto común todavía. El hecho de que la escritura no corresponda con las versiones más recientes del romance podría ser debido a que la escritura se relacionó como registro de los romances desde el siglo xv.

Por su parte, la mención de la escuela y los estudiantes tampoco corresponde a las versiones más actuales, sino que una pertenece a finales del siglo xix y otra a la primera década del siglo xx. Además, resulta peculiar que, aunque pudiera pensarse que un estudiante era el personaje adecuado para que escribiera a Filomena la carta que pedía o para que le proporcionara los utensilios necesarios para la escritura, lo que en realidad pasa con estas versiones

es que el estudiante deja olvidados sus utensilios de escritura en la escuela. Por tanto, en ambos casos Filomena termina improvisando su escritura con los materiales que encuentre a su alrededor. Sin embargo, lo que sí caracteriza al estudiante, a diferencia de los demás personajes mensajeros, es que se le otorgan características que refieren a la confianza.

Para la versión recogida en España, en 1974, ya se muestra un elemento que pudiera considerarse como actualización histórica. Y es que, a diferencia de la versión del romancero, en la que se menciona que el papel no se usa en la tierra del pastor y se asume que no es un objeto común, en esta versión el pastor ya trae “papelito en su cartera”. Sin embargo, esta aportación no se mantiene en las versiones subsecuentes, así que no se puede hablar de una evolución histórica.

La presencia de la escritura en este romance no puede asumirse como un hallazgo en concordancia con los cambios históricos respecto a la escritura, porque, si bien la conservación y actualización del romance se realiza a partir del tiempo histórico, responde también a otros factores, que están más íntimamente arraigados al romance, como el contenido de la fábula y los recursos mnemotécnicos, esto sin mencionar los cruces entre los estilos vulgar y tradicional, así como las referencias que se encuentran de la fábula en fuentes cultas, clásicas y librescas. Sin embargo, más que ser considerado esto un demérito para el romance habla de complejidad en cuanto a la solidez de la fábula y la intriga, así como a lo complejo y vasto de sus confluencias estilísticas. ➤➡

## REFERENCIAS

BAZÁN BONFIL, R. (2003). *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*. [Disertación doctoral]. Ciudad de México: El Colegio de México. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/c534fp07w?locale=es>

- BLOG CIBERNÉTICO. (2012, 12 de mayo) Blancaflor y Filomena. *Dígame licenciada*. <http://digame-licenciada.blogspot.mx/2012/05/romances-de-blancaflor-y-filomena-lo.html>
- CARO BAROJA, J. (1966). *Romances de ciego*. Madrid: Taurus.
- CATALÁN, D. (1997). *Arte poética del romancero*. Madrid: Siglo XXI.
- CERNUDA, L. (1941). Federico García Lorca. En D. Harris & L. Maristani (Eds.), *Obra completa* (T. II, Prosa I, pp. 471-487-479). Madrid: Siruela
- DÍAZ ROIG, M. (1978). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ ROIG, M. (1990). *El romancero tradicional de América*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- FRENK, M. (1980). Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro. *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni.
- GÓMEZ ACUÑA, B. (2002). Variaciones del tema clásico de Filomena y Procne en el romance “Blancaflor y Filomena”. *Parnaseo. Ciber-espacio por la literatura*. <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista6/BlancaflorFilomena.pdf>
- GONZÁLEZ, A. (1990). *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*. [Disertación doctoral]. México: El Colegio de México. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/0c483j-72b?locale=es>
- GONZÁLEZ, A. (2005). El romance: transmisión oral y transmisión escrita. *Acta poética*, 26(1-2), 219-237, <https://doi.org/10.19130/iafl.ap.2005.1-2.170>
- LE GOFF, J. (1999). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2013). Una tragedia por desafío: Térée et Philomele (1773) de Antoine Reonou. *Fortvnatae*, 24, 61-82. <https://www.ull.es/revistas/index.php/fortvnatae/article/view/3682>
- ONG, W. J. (2013) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- OVIDIO. (1985). *Las metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pan Hispanic Ballad Project*. <https://depts.washington.edu/hisprom/ballads/>

- SUÁREZ ROBAINA, J. R. (2002). Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico. Gran Canaria, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria. [https://accidacris.ulpgc.es/bitstream/10553/4363/4/consultar\\_documento.pdf](https://accidacris.ulpgc.es/bitstream/10553/4363/4/consultar_documento.pdf)
- VIEREK SALINAS, R. (2000, noviembre). Blanca Flor y Filomena: algunas tensiones de la oralidad en el romancero. *Revista Chilena de Literatura*, 151-164. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39109>