

Mercedes Díaz Roig

Estudios y notas sobre el Romancero



The image features a musical score for guitar, with a detailed illustration of a guitar overlaid on the staves. The score is written in Spanish and includes lyrics. The tempo is marked as $\text{♩} = 184$ and $\text{♩} = 196$. The key signature is one flat (B-flat).

$\text{♩} = 184$
A-dios ca-ye de Pin-to-re, con ven-ta-mas
 $\text{♩} = 196$ me voy acchar en un po-zo con un no-m-bre que-ta
Ya-ho-ra pueden us-te-de... en... se-ñe-la fi-jar-se,
lo que le voy aehpli... -ta prime-ra parte
La... a-lie-ron dos a-rride-ro,
del pueblo de Crabe-tuela...
... que tiene la... more-ria
la-sabauna... mora be-ya, la-ra-bauna mo-ra linda...

El Colegio de México

ESTUDIOS Y NOTAS
SOBRE EL ROMANCERO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XIV

ESTUDIOS Y NOTAS
SOBRE EL ROMANCERO

Mercedes Díaz Roig



EL COLEGIO DE MÉXICO

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 1986
D R © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0334-8
Impreso en México / *Printed in Mexico*

*Para mi marido, Francisco Sala,
por su apoyo y aliento constantes*

PRESENTACIÓN

El interés por el romancero ha ido aumentando sin cesar desde el siglo XIX. Si en la primera mitad del siglo XX el número de obras dedicadas al género se había multiplicado varias veces, de 1950 a 1980 se añadieron más de 800 títulos.¹ En estos últimos tres años, la bibliografía se ha enriquecido con varias obras y se hallan en prensa varias más que aparecerán en 1984 y 1985.² Así, puede decirse que las ediciones de textos recogidos y los estudios generales y particulares han crecido de 1950 a la fecha de manera notable.

En lo que respecta a los estudios, aunque no faltan muchos y muy buenos sobre el romancero viejo, hay una tendencia bastante clara hacia el romancero de tradición oral moderna, impulsada sin duda por las muchas publicaciones de textos recogidos directamente y que constituyen un corpus considerable.³ Este corpus es ya suficiente para emprender, con pequeños márgenes de error, el estudio de la fenomenología del género, y los investigadores ven abrirse ante sí un amplio panorama de posibilidades de estudio.

Las investigaciones sobre el romancero se suelen concretar en publicaciones de varios tipos. Los trabajos largos se plasman en libros que tratan extensamente un solo tema, los trabajos breves suelen adoptar diversas

¹ Cifras tomadas de la *Bibliografía del romancero oral 1*, pp. 235-243, que comprende también algunos títulos sobre cancionero y sobre música tradicional. Para esta y otras referencias bibliográficas, ver *infra* Bibliografía, pp. 227-236.

² Entre ellas las ponencias que se presentaron en el Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero (Madrid, diciembre de 1982) y las presentadas en el Simposio Romancero y Cancionero Español (Los Ángeles, noviembre de 1984).

³ A modo de ejemplo se puede citar la edición de la Encuesta Norte-1977 hecha por S.H. Petersen en *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, que contiene más de 500 versiones de romances plenamente tradicionales.

maneras de aparición: en revistas especializadas, prólogos a las antologías, notas a los textos recolectados, y en homenajes o actas de congresos de temática amplia. En los últimos años, los coloquios internacionales sobre el romancero⁴ han dado lugar a libros que reúnen un buen número de ponencias especializadas. También se suelen reeditar en un volumen estudios de un autor publicados aisladamente a lo largo de varios años. Las ventajas de estas dos últimas formas de difusión de textos breves son obvias: el interesado encuentra reunidos en un solo volumen, bien las tendencias de los estudios romancísticos en determinada fecha, reflejadas en las obras de los varios autores de un texto colectivo, bien los trabajos de un determinado autor a través de un largo período.⁵ Una tercera forma, que reúne ciertas características de las dos anteriores, la representa el libro que contiene varios estudios de un mismo autor escritos durante un lapso relativamente corto. Este tipo de libro permite conocer las ideas, preocupaciones y temas dominantes en un autor en una época reciente de su producción. El libro que ahora presento pertenece a esta última modalidad; todos los estudios fueron escritos durante los últimos cuatro años;⁶ la mayor parte de ellos son inéditos,⁷ y su temática es variada; el único hilo conductor aparente es que todos los estudios tratan del romancero tradicional. El libro se divide en dos partes: tradición hispánica (seis estudios) y tradición mexicana (tres estudios). Toco puntos tan dispares como la ductibilidad del género, la transmisión de un texto, la importancia de un motivo, las transformaciones en la estructura, además del estilo, los moldes formales, la influencia local y la originalidad de una determinada tradición.⁸

Sin embargo, al releerlo me percaté de que hay una serie de ideas que se repiten una y otra vez y que son el resultado de mis preocupaciones y de mis concepciones personales. Hay, por ejemplo, una insistencia en el papel que desempeñan los tópicos, tanto formales como temáticos, que considero herramientas de composición que los recreadores usan con una gran libertad. La presencia de lo que he llamado "bordado" (lo no esencial temática y formalmente) también está puesta de manifiesto varias veces, así como su valor como ingrediente básico del estilo tradicional. Este estilo es una de mis mayores preocupaciones e insisto a menudo en él.⁹

⁴ Me refiero concretamente a los Coloquios organizados por el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, en colaboración con diferentes instituciones (Madrid, 1971, Davis, California, 1977, Madrid, 1982).

⁵ Esto permite asimismo al estudioso tener a mano trabajos antiguos de difícil localización o consulta.

⁶ Aunque en ocasiones (escasas) utilicé notas y materiales un poco más antiguos.

⁷ Así, todos los de la primera parte y algunos de la segunda; los demás fueron tema de ponencias presentadas recientemente, aunque aparecen aquí ampliados (ver nota 142).

⁸ He listado los temas por orden de aparición.

⁹ En el reciente Congreso sobre Romancero y Cancionero Español celebrado en Los

Una idea reiterativa que quizás necesite aclaración es la de las “líneas de pensamiento”; he llamado así a cada una de las distintas posiciones (filosóficas, estéticas o morales) compartidas temporal o permanentemente por una cierta parte de la comunidad, sin que ello esté *forzosamente* determinado por la época o la clase social. Son manifestaciones de la pluralidad de pensamiento inherente a toda cultura.¹⁰ Estas actitudes tienen un papel importante en las variantes del romancero.

Como lo manifiestan la mayor parte de mis estudios, me preocupa sobre todo el trabajo de la tradición oral que se ejerce sobre los textos, así como el ser mismo del romance. Éstos son, de hecho, los hilos principales que unen los diversos ensayos.

La manera de aproximarme al romancero también da una cierta unidad al libro. Una constante se observa, creo yo, en todos mis estudios: el partir desde los textos mismos y ver qué pueden decirme sobre el tema que me interesa en ese momento. No puede ciertamente hablarse de metodología, entendiendo este término en su acepción más común y restringida. No utilizo ningún método crítico en especial; tampoco un vocabulario técnico riguroso;¹¹ el esoterismo terminológico no me convence y trato de ser clara para que lo que tengo que decir alcance al mayor número de personas posible.¹² Estoy consciente de que todo esto me aparta de las grandes corrientes de la moda, pero me complace pensar que sigo la tónica de la mayor parte de los estudios importantes que se han hecho sobre el romancero.¹³

Quisiera referirme ahora a otras características del libro. La bibliografía consultada y trabajada no es de ninguna manera exhaustiva, ya que no he podido conseguir todos los estudios y colecciones. Sin embargo, creo que es suficiente en lo que se refiere a los primeros, puesto que he podido examinar los más importantes, y representativa en lo que concierne a los textos (más de 1 500). He trabajado casi exclusivamente con versiones en castellano, por no tener a mi alcance más que escasas colecciones

Ángeles (UCLA, noviembre de 1984), Paul Bénichou hizo una brillante exposición sobre las diversas clases de romances y puso particular énfasis en la existencia de un estilo tradicional que caracteriza a un grupo de textos, y en la necesidad de su estudio.

¹⁰ Ejemplo de ello son las posiciones antagónicas tan a menudo ejemplificadas por refranes y coplas: la mujer es buena, fiel, digna de ser amada / la mujer es mala, traidora, indigna del amor de un hombre, etcétera.

¹¹ El lenguaje oscuro, por muy técnico y “científico” que sea, no supone *per se* profundidad en el tratamiento de un tema, como parecen creer algunos.

¹² Dentro de la ya reducida minoría que se interesa en trabajos especializados. Sin embargo, creo posible que parte de esa minoría no esté compuesta por especialistas, sino por personas interesadas en el tema.

¹³ Pienso por ejemplo en los trabajos de Menéndez Pidal, de Paul Bénichou, de S.G. Armstrong, y de tantos otros.

en otros idiomas hispánicos. Reconozco esta falla, pero también creo que la consulta de textos en catalán, gallego y portugués no hubiera cambiado sustancialmente mis conclusiones; desde luego, hubiese enriquecido notablemente mis estudios, mis ideas y mis ejemplos.

Para las fuentes antiguas he tomado las citas de *Primavera y flor*. . . reeditada por Menéndez Pelayo.¹⁴ En cuanto a las canciones y romances de tradición actual, he tratado de citar la publicación original; sin embargo, en lo que se refiere a las colecciones mexicanas, cito casi siempre conforme a dos compendios: el *Cancionero folklórico de México*, para la lírica, y el *Romancero tradicional de México*, para el romancero, puesto que me ha sido imposible revisar muchas de las fuentes originales. Hay un pequeño número de coplas y romances marcados Díaz R.; pertenecen a mi propio bagaje tradicional.¹⁵

La numeración de las notas es corrida para facilitar así las referencias cruzadas. He recurrido a abreviaturas convencionales para aligerar las referencias a las fuentes de los romances y canciones citados. Estas abreviaturas se desarrollan en la Bibliografía, sección "Textos" (pp. 229-233) y están listadas por orden alfabético. También he utilizado siglas para revistas y, a veces, para editoriales y editores; aparecen en la sección "Siglas" (p. 227).

En las secciones I y II de la Bibliografía ("Textos" y "Estudios") consigno exclusivamente las obras citadas. La tercera sección, "Información general", comprende algunas obras de primordial importancia en los ramos de bibliografía y catalogación, consultadas pero no siempre citadas, que me pareció pertinente incluir.

Completa el volumen un "Índice de romances citados"; los números de las páginas *destacados por la impresión* indican que en dichas páginas el romance está tratado con más detenimiento. Muchos romances llevan entre paréntesis el número que se le ha dado al tema en el *Catálogo General del Romancero*,¹⁶ precedido por las siglas CGR, pero esta información no ha sido posible darla en todos los casos, pues no se ha concluido aún la numeración total de los romances.¹⁷

Antes de terminar esta breve introducción, quiero dejar constancia de mi deuda con los especialistas del romancero, ya que sus ideas han con-

¹⁴ Para las citas ocasionales de textos de lírica antigua he acudido a la recopilación hecha por Margit Frenk, *Lírica hispánica de tipo tradicional*.

¹⁵ Aparecen en el libro dos versiones inéditas aprendidas una en España (1936) y otra en Francia (1941) de una señora originaria de Santander. La primera es de *El conde Olinos* (p. 79) y la segunda de *Bernal Francés* (p. 179).

¹⁶ Trabajo de gran envergadura emprendido por Diego Catalán y sus colaboradores del Seminario Menéndez Pidal. Hasta ahora han salido los tres primeros tomos.

¹⁷ Los tomos 2 y 3 (el primero es de teoría) consignan 144 romances del "contexto his-

formado una buena parte de las mías y muchas veces me es imposible deslindarlas, por lo que no siempre doy a mis colegas y maestros el debido crédito.

El Colegio de México
Septiembre de 1984

tórico nacional”; de ellos, sólo algunos se citan en mis estudios. Con motivo de la publicación del *Romancero tradicional de México*, los autores solicitamos al Seminario Menéndez Pidal que nos asignara un número para cada uno de nuestros temas (o nos comunicara el que ya lo tenía, si era el caso); así lo hicieron, por lo que he podido incorporar a este índice varios números clasificatorios de temas aún no publicados en el *Catálogo*.

I. LA TRADICIÓN HISPÁNICA

1. AMPLITUD Y FLEXIBILIDAD DEL ROMANCE

La difusión y el arraigo espacio-temporales de los textos folklóricos es sin duda uno de los fenómenos más relevantes de la literatura tradicional. Muchos factores intervienen en ello; uno de los más importantes es el juego de fuerzas que se establece entre la tendencia a la repetición y la tendencia a la variación. Un romance se mueve en el tiempo y en el espacio y, sin perder generalmente su ser, va dando nacimiento a otros textos semejantes, pero no idénticos. Ya dijo Menéndez Pidal que el romance vive en variantes y que son estas variaciones un factor esencial para su supervivencia.¹⁸ En efecto, la renovación permite una adaptación a los gustos particulares, sociales o temporales, que favorece tanto la aprehensión del texto como su circulación. El romance se revitaliza al desdoblarse en textos que son múltiples realizaciones de una misma historia-base que el paso por la tradición oral va moldeando de muy diversas formas.

El romance permite este trabajo de la tradición oral porque contiene, en sus características genéricas, el germen de su recreación y transformación al ser un texto corto, no estar sometido a las leyes de una determinada escuela poética, ni ser cada una de sus realizaciones (es decir, cada romance) la obra de un solo autor. Las tres características enunciadas¹⁹ merecen una corta ampliación: la canción de gesta por sus cientos de versos sólo podía ser retenida por gente de oficio, o bien su difusión fuera del conjunto profesional estaba circunscrita a los que sabían leer. Las variantes que podían introducirse eran relativamente pocas, puesto que pocas personas intervenían en la transmisión de los textos. La audición de lectura o recitado de un texto largo, si bien puede dejar en los oyentes ciertos versos tópicos o de alto valor expresivo, y una idea bastante justa de la fábula relatada, no incita a la repetición por el esfuerzo que ello supone. Al no haber repetición, se anula, naturalmente, la posibilidad de

¹⁸ Cf. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* 1, pp. 40-43.

¹⁹ Características que también pueden aplicarse a la lírica tradicional.

variación y difusión. Las gestas debieron de quedar entre la gente común bajo la forma de relatos en prosa, muy simplificados y quizás con algunos versos intercalados. Por supuesto que no intento quitar valor a la teoría de Menéndez Pidal sobre el desgajamiento de las tiradas épicas que dieron lugar a romances. No dudo que este fenómeno se haya dado en varios casos. Sin embargo, me parece que, generalmente, la forma más común de absorción de la gesta haya sido la que acabo de indicar *supra*, cf. al respecto Bénichou,²⁰ quien habla de la formación de romances mediante diversos “recuerdos” sobre un héroe épico; en dichos recuerdos se mezclarían estos relatos en prosa y recuerdos textuales de algunos versos épicos. El romance, en cambio, aunque también podía transmitirse prosificado,²¹ era mucho más fácil de ser retenido en la memoria por cualquiera (no olvidemos que la memoria era la única herramienta que tenía el pueblo analfabeto o semianalfabeto para absorber conocimientos). Una vez aprendido el texto era factible transmitirlo; aprehensión y transmisión son la base de la difusión, y la difusión un apoyo para la profusión de variantes. Al ser factible, por su brevedad, que una gran cantidad de personas aprendieran los textos, y dado que la transmisión no es siempre repetición exacta de lo aprendido, las modificaciones que muchos transmisores introducían se difundían a su vez, creando nuevas versiones. Esto nos lleva al concepto del autor-legión, como lo ha llamado acertadamente Menéndez Pidal. Cada versión de un romance es el resultado de la acción de creador y recreadores. A mi modo de ver también hay que incluir dentro de la “legión” a creadores y recreadores de oficio, ya que son parte de la comunidad autora.

Ahora bien, al ser la “legión” la autora de romances y versiones, no se puede hablar de una sola escuela poética, ya que los creadores y recreadores están condicionados por sus coordenadas espacio-temporales. El romance, en sus múltiples realizaciones, se “hace” dentro de un ámbito temporal que abarca, hasta hoy, siete siglos, y en un espacio que comprende todos los países y regiones de habla hispana. En tal amplitud, es lógico hablar, como lo hace Sergio Baldi,²² de “escuelas”, o sea unidades espirituales temporales y espaciales con características propias que influirían en cada “autor”. A esto debemos añadir la influencia de la personalidad poética de cada creador o recreador que, aunque está condicionado por el estilo genérico y por sus propias coordenadas espacio-temporales, no deja de insertar en sus creaciones marcas personales.

El estilo del romance es producto de su paso por la tradición oral y

²⁰ Cf. Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, pp. 37-39 y 59.

²¹ Hoy en día tenemos varias muestras de este fenómeno; cf., por ejemplo, las versiones colombianas de *Delgadina* (Beutler, pp. 352-353). Para esta y otras abreviaturas de colecciones de textos, cf. “Bibliografía. Textos”, *infra*, pp. 229-233).

²² Sergio Baldi, “Sul concetto di poesia popolare”, pp. 66 ss.

en algunos casos ha nacido ya con el romance.²³ No hay duda de que la oralidad de esta poesía impone un cierto estilo básico a los creadores y que en los recreadores este estilo se acentúa hasta llegar a uniformarse en ciertos puntos (organización del relato, uso de procedimientos, recursos y tópicos). Sin embargo, dada la multiplicidad de “autores” sometidos a determinada “escuela” (en el sentido baldiano) y a sus propias capacidades poéticas, el conjunto del romancero tiene una cierta heterogeneidad, y el género, dentro de ciertas limitaciones estilísticas, está abierto a todos los aires. Todas estas características genéricas que emanan de la “legión”, condicionan a su vez a cada “autor” y le ofrecen multitud de caminos. Una aproximación al conjunto de los textos permitirá evidenciar la amplitud temática, la flexibilidad narrativa que existe y la maleabilidad de recursos e instrumentos para la creación y recreación.

Amplitud temática

Los tipos de tema no están fijados genéricamente debido a los orígenes híbridos épico-baladísticos y al doble carácter del romance de noticia-cuento.²⁴

Por su veta épica, el romance puede ser, para usar las palabras de López Estrada, “el testimonio poético de la fama”²⁵ que relata los hechos (gesta) de un héroe individual y colectivo, a la vez que describe el mundo en que se mueve. La materia épica posee dos vertientes: la histórica y la legendaria (la noticia y el cuento) inextricablemente unidas, ambas al servicio de la plasmación poética de un personaje y de los acontecimientos que le han dado ese relieve que lo ha hecho digno de ser cantado y escuchado. El romance participa, como dijimos, del amplio mundo épico; así, puede cantar los hechos del Cid Campeador, figura histórica, la alevosa traición de don Rodrigo de Lara, quizás real, y la venganza de Mudarra o las hazañas de Bernardo del Carpio, productos de la imaginación juglaresca.

²³ No descarto la idea de que ciertos romances hayan nacido con un estilo muy cercano al tradicional, ya que esto depende del grado de integración del autor con la comunidad y su estilo, o de su capacidad imitativa de otros textos circulantes. La opinión de muchos estudiosos de que el estilo tradicional es *siempre* el resultado del múltiple manejo popular, no deja de ser una idea romántica.

²⁴ La discusión sobre los orígenes no ha llegado a su fin. Sin definirse acerca de la prioridad de los romances épicos sobre los novelescos, o viceversa, muchos estudiosos piensan que el romance es el resultado de la unión entre las dos clases de poesía narrativa existentes: la gesta y la balada (cf., por ejemplo Di Stefano, “Estudio crítico”, p. 74); se tomaron elementos de una y otra, desarrollando algunos que estaban en embrión y desechando otros. Ésta es también mi opinión.

²⁵ Francisco, López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, p. 199.

Pasados por el tamiz de la leyenda, los héroes viven en un mundo de realidad ficticia o de ficción realista. Así, por ejemplo, los romances emanados del hasta ahora hipotético *Cantar del cerco de Zamora* recrean los acontecimientos históricos (reparto de Fernando, sitio de Zamora, muerte de Sancho, subida al trono de Alfonso), novelizando las situaciones y dando a los hechos una interpretación acorde con la función poética que tienen en la obra y que muchas veces deforma la verdad histórica. Por ejemplo, el desafío a los zamoranos y los duelos no tienen una confirmación histórica; por lo que sabemos, las tropas castellanas se dispersaron después de la muerte de Sancho. Desafío y duelos son invenciones poéticas para dar al episodio un final acorde con el deseo de justicia del público, al que no le gustaría, sin duda, ver que la muerte a traición del rey no era, en cierta forma, castigada. Ficción poética es también el que se presente a Sancho como un jovencuelo (“Rey don Sancho, rey don Sancho, ya que te apuntan las barbas / quien te las vido nacer no te las verá logradas”, Primav., 40), cuando en realidad tenía más de treinta años.²⁶ El juglar no se siente de ninguna manera obligado a transmitir una visión exacta del pasado, sino una visión poética de él. Sin embargo, lo que relata tiene que ser verosímil y estar fincado en una realidad, para conservar su calidad noticiera que llena la necesidad de la gente por conocer su pasado común. El poeta borda sobre el cañamazo de la historia, realizando aquí, desvaneciéndose allá, creando acullá, sin que su trabajo se salga de los dilatados límites marcados por los acontecimientos históricos relevantes.

La vertiente noticiera se hace más patente cuando los hechos que se relatan están más cercanos en el tiempo, o bien cuando existe una situación particular que determina la necesidad del auditorio de estar al tanto de lo que está sucediendo en el presente. Una gran parte de los romances noticieros responde a esa necesidad, por ejemplo la muerte del Adelantado Diego de Ribera ante las murallas de Álora o la del conde de Niebla cerca de Gibraltar. A medio camino entre historia e invención están los textos propagandísticos, como los del ciclo de Pedro el Cruel, donde la ficción se emplea para un fin extrapoético (resaltar la maldad de don Pedro y justificar así su destronamiento violento por su hermano don Enrique), y la realidad (muerte de doña Blanca, asesinato de don Fadrique, por ejemplo) se interpretan de acuerdo con la idea propagandística regente: el asesinato de doña Blanca no está probado históricamente y hay una gran divergencia respecto al lugar y forma de su muerte, que probablemente fue natural; la muerte de don Fadrique no respondió a la maldad de su hermano, sino a las múltiples traiciones que el Maestre había fraguado contra él; doña María de Padilla, por lo que sabemos, era completamente inocente de ambas muertes.²⁷

²⁶ Louis Chàlon, *L'histoire et l'épopée castillane au Moyen Age*, pp. 334-335.

²⁷ Cf. Menéndez Pelayo, “Tratado de los romances viejos”, IX, pp. 174-175, 121 y 109.

Pero tampoco los juglares no partidistas, o sea los que transmitían las noticias del momento y cantaban los hechos de frontera, se sentían atados por su función informativa y muchas de sus creaciones, aunque con fuertes bases reales (sitio de Granada, pérdida de Alhama, combates del Maestre de Calatrava) son de hecho ficciones poéticas que cantan, es cierto, realidades presentes, pero imprecisas: las luchas entre moros y cristianos. En esa "realidad" se fincan también relatos de acontecimientos totalmente inventados como los textos que nos hablan de las hazañas de Albayaldos y el desafío de Alatar.²⁸

El Cid y el conde de Niebla, don Rodrigo de Lara y Abenámbar, Bernardo del Carpio y Alatar. . . cualquier asunto o personaje, reales, interpretados o inventados, tienen cabida en el género y las dosis de historia y ficción se mueven dentro de una amplia escala de combinaciones que el creador o recreador puede usar como guste.

Si la épica aporta la temática militar, la balada aporta la temática "civil". También aquí se relata lo que es digno de ser contado, acontecimientos destacados o con gran impacto dramático como el amor y la muerte, tan a menudo unidos, con sus convenientes dosis de moral muchas veces, y con su granito (o puñado) de ingenio, otras.

La base histórica es aquí mucho menos asible, pero no hay que descartarla totalmente, ya que muchos romances novelescos están basados en sucesos reales, aunque se hayan borrado sus referencias y no podamos identificarlos. Sin embargo, lo que domina en la balada son los temas comunes a todo el folklore europeo,²⁹ y la ficción pesa mucho más que la Historia.

Así pues, el romancero admitió temas de muy distinto origen, con diversos ambientes y tratamientos. La amplia difusión permitió estrechos contactos entre los diferentes textos y favoreció la posibilidad de un intercambio entre ellos. Todo esto dio al género una gran amplitud. Los recreadores no se sintieron, ni se sienten, limitados, ya que la mezcla de realidad y ficción, de verosimilitud y verdad, de información y encanto narrativo, de interés histórico y humano, les abre una multiplicidad de caminos a seguir y les proporciona una gran dosis de libertad. Estas facilidades que, como vimos, emanan de las características del género, ya sean éstas originales o adquiridas tempranamente, permiten que la recreación, impulso vital del romance, sea más activa, lo que favorece la supervivencia de los textos.

He aquí algunos ejemplos de esa libertad recreadora en cuanto a la mezcla de los subgéneros.

Es fenómeno común en el romancero de tradición oral moderna el paso de un romance histórico a uno novelesco. Tanto Paul Bénichou como

²⁸ *Ibid.*, pp. 196-197.

²⁹ Cf. W.J. Entwistle, *European Balladry*.

Giuseppe Di Stefano lo han mostrado en el romance del Cid y Búcar³⁰ y el mismo Bénichou en el de *La muerte del príncipe don Juan*.³¹ En el primer romance la recreación se vierte sobre el motivo del enamoramiento que muestra la hija del Cid, por orden de su padre y que originalmente (es decir en el romance viejo, Primav. 55) es parte de la trampa que el Cid tiende a Búcar. Los recreadores han ampliado este episodio dándole muchas veces un sentido diferente y haciendo que lo fingido (el amor) sea real. En el segundo romance hay una ampliación notable a partir de la mención de la esposa de don Juan. Esta última se hace presente en muchos textos en una escena entre el moribundo y su esposa. El episodio añadido llega a convertirse en el central de la historia,³² dando un carácter novelesco al romance, histórico en su origen.

Pero no sólo la inspiración de los recreadores causa esta mezcla de tonos, que podría resultar de una lenta transformación que va convirtiendo poco a poco el romance histórico en novelesco (como de hecho lo han mostrado los estudiosos arriba mencionados), sino que hay también cambios bruscos, originados por un cruce. Esto es muy evidente en las versiones canarias del romance citado: *La muerte de don Juan*, donde al texto histórico, de origen noticiero y tema netamente español, se le anexa un texto que pertenece a una de las baladas más difundidas en el ámbito europeo: *La muerte ocultada*:

- Enfermo estaba el don Juan, enfermo estaba en la cama
 siete doctores le curan de los mejores de España.
 Mandó llamar al doctor viejo, y al punto lo desengaña:
 — Tres horas de vida tienes con hora y media pasada;
 5 hora y media que te queda confiesa y enmienda tu alma.
 — No lo siento por mi muerte, porque tan presto me llama,
 siéntolo por la princesa, es niña y queda ocupada.
 No le digan de mi muerte, no le den a saber nada,
 mientras no estaba parida, y mientras no esté alumbrada.
 10 Ya la reina está parida, ya la reina está alumbrada.
 La reina, como era niña, a su suegra preguntaba:
 — Dígame, suegra querida, dígame madre del alma,
 ¿de qué se visten las reinas cuando salen de alumbrada?
 — Unas se visten de negro y otras se visten de grana,
 15 pero tú viste de negro, que lo negro bien te caiga.
 La reina, como era niña, vistiose de filisgrana.
 Cuando iba templo arriba la gente la marmuraba:
 — ¡El rey muertito de ayer, y ella vestida de grana!

³⁰ Paul Bénichou, ob. cit., pp. 125-159, y G. Di Stefano, *Sincronía e diacronía nel Romanzero*. Ver también el documentado estudio de D. Catalán en *Siete siglos...*, pp. 135-215.

³¹ *Ibid.*, pp. 95-124.

³² Incluso en algunas versiones la escena entre marido y mujer ocupa más de la mitad del romance (cf., por ejemplo, AIER I, pp. 14 y 15).

- A la venida pa bajo a su suegra preguntaba:
 20 — Dígame, suegra querida, dígame, madre del alma,
 ¿por qué marmuró la gente cuando yo en el templo estaba?
 — Yo luego te diré, hija, al punto sin faltar nada,
 que mi hijo Juan es muerto, prenda que tanto estimaba.
 La reina, oyendo esto, cayó en tierra desmayada:
 25 — ¡Yo soy la tórtola triste, la que posó en la retama,
 la que bebió el agua turbia, pudiéndola beber clara!

Catalán II, 396³³

El texto canario todavía conserva ciertos rasgos de su origen histórico como el nombre del moribundo, el embarazo de la esposa, la junta de médicos, y una reminiscencia del doctor más eminente que atendió al príncipe: “el doctor viejo”. Sin embargo, esta versión (y otras semejantes existentes en la tradición canaria), en vez de seguir el camino de las otras versiones novelizadas, toma uno diferente. Un recreador, quizás con menos inventiva pero con un gran sentido dramático y buen conocedor del romancero, continuó el texto recibido con otro romance. Que ello es obra de un recreador original parece confirmarlo no sólo el brusco cambio dado al romance mediante un cruce, sino también la reelaboración que supone adaptar el trozo tomado de *La muerte ocultada*, rima en *ía*, a la rima del de *La muerte de Don Juan (áa)*,³⁴ lo que difícilmente sería producto de un cambio paulatino.

Al asimilar el meollo temático del texto baladístico, el romance histórico se noveliza, ya que es la parte del descubrimiento de la muerte, y no la propia muerte, lo que, por su dramatismo, domina temáticamente el nuevo romance.

El romance termina con una copla popular³⁵ o quizás con un arreglo de unos versos del romance de *Fontefrida*. En todo caso, el uso de la metáfora de la tórtola para describir el dolor y la amargura de la joven reina comunica al texto un marcado carácter lírico, que se acentúa por la posición final del motivo.

Vemos pues cómo en un solo texto pueden coexistir lo histórico, lo novelesco y lo lírico. Es cierto que el carácter noticioso está casi ahogado

³³ Cuando los textos van numerados y este número no puede prestarse a confusión, no cito las páginas. Para las abreviaturas usadas en las fuentes, cf. *infra*, “Bibliografía. Textos”, pp. 229-233.

³⁴ Las versiones hexasilábicas de *La muerte ocultada* tienen, por lo general, rima varia (cada dístico romancesco tiene su propia rima), pero a partir de las preguntas a la suegra la suelen tener también en *ía*, como las octasilábicas.

³⁵ Cuartetos semejantes, y con la misma rima, existen en la tradición americana (cf. J.A. Carrizo, *Cancionero de Salta*, apud E.M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, p. 92 y CFM, III, 6073) y que quizás procedan de la lírica culta: cf. M. Bataillon, “La tortolita de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*”.

por la ficción y que la metáfora lírica está subordinada al carácter narrativo (cuentístico) del poema. Sin embargo, nos hallamos indudablemente ante un texto que amalgama tres tipos de poesía tradicional: histórica, novelesca y lírica, y los conjuga admirablemente. No hay nada en este romance que lo haga diferente, para el oyente o el lector, de otros romances conocidos, porque esta manera de “hacer” entra dentro de lo permitido por el género.

Veamos ahora un caso de ir y venir entre lo histórico y lo novelesco. Cuando murió, a los 18 años, la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, algún poeta adaptó una parte del viejo romance de *La aparición* para cantar el entierro de la joven reina:

- ¿Dónde vas, rey Alfonsito, dónde vas, triste de ti?
 — Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 — Merceditas ya se ha muerto, muerta está, que yo la vi,
 cuatro condes la llevaban por las calles de Madrid.
 5 Al Escorial la llevaban y la enterraron allí
 en una caja forrada de cristal y de marfil.
 El paño que la cubría era azul y carmesí,
 con borlones de oro y plata y claveles más de mil.
 ¡Ya murió la flor de mayo! ¡Ya murió la flor de abril!
 10 ¡Ya murió la que reinaba en la corte de Madrid!

Mdez. Pelayo, p. 254³⁶

dándole a su creación un carácter noticiero, ya que, con algunas licencias poéticas, el texto refleja la realidad: el cortejo atravesando las calles de Madrid, la descripción del paño que cubría la caja, el entierro en El Escorial y, naturalmente, la historicidad del hecho y de los personajes principales.

El romance se difundió con rapidez,³⁷ sin duda por referirse a un suceso que conmovió a la gente, y el texto empezó a sufrir recreaciones basadas ya en la realidad, ya en la ficción.

Los condes porteadores, quizás históricos, se convierten en duques: “cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid”, seguramente porque en el espíritu del pueblo, para llevar el féretro de una reina hace falta pertenecer a la más alta aristocracia. El amor que había entre Alfonso y Mercedes, del dominio público,³⁸ se traduce en una serie de pareados que describen los regalos de Alfonso, muestra de su cariño:

³⁶ Esta versión conserva la rima en *í* del romance viejo a lo largo de todo el texto, por lo que, posiblemente, sea muy semejante a la adaptación original.

³⁷ Un mes después de la muerte de la reina ya se cantaba en los corros infantiles, según testimonio de Pérez Galdós (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* II, p. 386).

³⁸ La familia real se opuso a la boda y no accedió sino ante la amenaza de Alfonso de abdicar.

Los zapatos que llevaba eran de un rico charol
regalados por Alfonso la noche que se casó.

Alvar-71, 214c

Los pendientes que llevaba eran de un rico coral
que se los regaló Alfonso el día que empezó a hablar.

Catalán I, 378

El manto que la cubría era un rico carmesí
regalado por Alfonso el día que le dio el sí.

Cossío-Maza I, 252

El dolor general por la muerte se expresa en dísticos como:

Las farolas de palacio ya no quieren alumbrar
porque se ha muerto Mercedes y luto quieren llevar.

Gil-56, p. 96

Los caballos de palacio ya no quieren pasear. . .

Canc. infantil, p. 106

Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar. . .

Catalán I, 180

El detalle histórico se va perdiendo, pero queda la verdad del cariño del rey por su esposa y el dolor del pueblo ante la muerte de la joven reina.

Entrando en el camino de la novelización, se toman detalles del viejo romance:

Su garganta es de alabastro y su cuello de marfil

dice la versión de Vélez de Guevara en *Reinar después de morir* (Mdez. Pelayo, p. 96);

Sus manos son de alabastro, su garganta de marfil

la de *Alfonso XII* publicada por Diego Catalán (Catalán I, 12).

Ya en plena fantasía, muchas versiones toman el motivo central del romance viejo y describen la aparición de la reina muerta y el diálogo que se entabla entre los amantes:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
 — Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 — Dicen que Mercedes ha muerto, muerta está, que yo la vi,
 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid;
- 5 los zapatos que llevaba eran de un fino charol,
 regalados por Alfonso la noche que se casó;
 el vestido que llevaba era color carmesí,
 regalado por Alfonso la noche que le dio el sí.
 Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
- 10 y las gentes le decían: —¡Alfonso, tened valor!
 Al subir las escaleras una sombra vi hacia mí:
 — Soy tu esposa querida que he venido aquí a morir.
 — Si eres mi esposa querida dirige un abrazo a mí.
 — Los brazos que te abrazaban a la tierra se los di.
- 15 Si eres mi esposa querida dirige un beso hacia mí.
 — Los labios que te besaban los gusanos dieron fin.
 Cásate, marido mío, cástate y no estés así;
 la primer mujer que tengas estímala como a mí;
 la primer hija que tengas ponle rosas como a mí.
- 20 ¡Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
 ya murió la que reinaba por la corte de Madrid!
 Los faroles del palacio ya no quieren alumbrar,
 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
 Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar,
- 25 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
 — Adiós, Mercedes, cara de rosa, ¡qué poco tiempo fuiste mi esposa!

Catalán II, 561

En esta versión se conservan los elementos históricos (hecho y personajes), así como los histórico-dramáticos incorporados más tardíamente (dolor popular, amor y dolor del rey), que dan un tono novelesco al texto, tono reforzado por el toque maravilloso (aparición de la muerta) extraño a los romances históricos.

El romance circula pues en la tradición en sus dos formas fundamentales (con y sin aparición) y el relato de los desgraciados amores reales sigue interesando, como lo muestran las muchas versiones recogidas durante casi un siglo. Los adultos lo recuerdan desde su niñez y los niños de hoy lo siguen heredando.³⁹ La memoria tradicional no ha olvidado este romance, que pudo nacer gracias al carácter noticioso del género, recrearse gracias al ficticio y sobrevivir, fundamentalmente, gracias al novelesco. La noticia y el cuento, la verdad y la fantasía, se han podido conjugar en un texto por la capacidad del romancero para absorber rasgos tan disimiles.

³⁹ Ver, por ejemplo, la versión, recogida en 1977, núm. 3 de AIER II, pp. 134-135, cantada por una abuela y sus nietas.

Si la realidad histórica y la realidad novelesca pueden coexistir en el romancero, también pueden hacerlo la ficción verosímil y la ficción fantástica. Lo irreal, lo que se sale de las leyes físicas del mundo real, está presente en muchos romances:

Riquezas maravillosas como el castillo de Rocafrida:

El pie tenía de oro y almenas de plata fina;
entre almena y almena está una piedra zafira,
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía.

Rosaflorida, Primav., 179

la fuente de Silvana:

Silvana tiene una fuente que por cuatro caños mana:
por el uno mana oro, por el otro mana plata,
por el otro ricas perlas, por el otro agua clara.

La calumnia de la reina, Alvar-71, 207a

o el manzano de Paris:

y tengo siete navíos, todos siete a mi mandato;
en el más chiquito de ellos tengo un manzano plantado
que echa manzanitas de oro tres navidades al año.

El rapto de Helena, Catalán I, 1

maldiciones que se cumplen:

Era un rey, tenía tres hijos, todos tres los maldecía,
uno se le vuelve perro, perro de la perrería,
uno se le vuelve moro, moro de la morería,
uno se le vuelve ciervo, ciervo que al monte se iría.

Lanzarote y el ciervo, *ibid.*, 69

Aquí tiene usted a su hijo, si queréis amortajarlo,
que ya se le cumplió a usted la maldición que le ha echado.

Los mozos de Monleón, Alvar-71, 219

apariciones:

Al llegar al cementerio una sombra negra vi,

el caballo se me espanta, y ella se aproximó a mí.

La aparición, ibid., 214d

transformaciones:

De ella ha salido un naranjo, de él un verde limonal,
las ramitas que se alcanzan besos y abrazos se dan.

El conde Olinos, Capdevielle, p. 107

animales fantásticos:

La culebra era serpiente que siete bocas tenía,
con la más chiquita de ellas a la gente acometía.

La penitencia, Mdez. Pelayo, p. 167

donde canta la culebra, responde la serpentina.

El caballero burlado, ibid., p. 217

yervas mágicas:

Hay una yerba en el campo que le llaman la borraja,
la mujer que la pisare luego se siente preñada.

La mala yerba, ibid., p. 231

y, por supuesto, motivos religiosos:

Los ángeles la rodean encomendándole el alma,
la Magdalena a sus pies cosiéndole la mortaja.

Delgadina, Catalán I, 25

De ella salió una ermita, de él un rico ermital;
todos los cojos y ciegos allí se iban a curar.

El conde Olinos, Cossío-Maza I, 46

La Virgen, de que lo vio, corrió su nueva cortina:
— Si tu amante te lo manda, levántate, Ángela, arriba.

La muerta resucitada, Cossío, 35

El acontecimiento sobrenatural puede tornarse real, como en el caso

de *Silvana* en el que la madre muerta toma el lugar de su hija en el lecho paterno para salvarla de la deshonra y que, muchas veces, es un personaje de carne y hueso; también, y quizás más a menudo, lo real puede tornarse maravilloso: el pastor que lleva el mensaje de Filomena a su hermana se convierte en algunas versiones en un pajarito, e incluso en un ángel; la doncella perseguida por el violador resulta ser, a veces, la virgen María (AIER I, p. 276), así como lo es en ciertas versiones la niña que burla al caballero (*ibid.*, p. 281).

Lo fantástico, lo maravilloso, lo extraordinario, lo real y lo cotidiano, conviven codo con codo en los textos, textos que tienen una variedad tonal y temática amplísima y que recorren toda la gama de lo humano: el amor lícito (*El quintado*), el ilícito (*Gerineldo*), la liviandad (*La dama y el pastor*), la defensa de la honra (*Venganza de honor*), la violación (*Blancaflor y Filomena*), el rapto (*Isabel*), el rescate (*La esposa de don García*), el adulterio (*Blanca Niña*), la venganza (*La envenenadora*), el castigo (*Los mozos de Monleón*), la fidelidad (*Las señas del esposo*), la devoción (*El marinero*), la muerte por amor (*El duque de Alba*), y también la burla (*El caballero burlado*) y el ingenio (*La doncella guerrera*). Cada tema puede regir un romance o constituir un simple motivo en él y, desde luego, coexistir con otros temas y motivos dentro de un mismo texto. Por ejemplo, en *La doncella guerrera* está presente el amor:

De amores me muerdo, madre, de amores me muerdo yo.

Alonso, p. 178

el duelo de ingenio entre la reina y la doncella:

— Convidala tú, hijo mío, a los baños a bañar
que si ella fuera mujer se tendrá que desnudar.
— Soy doliente de cabeza y no me puedo bañar,
y por dar gusto a mi rey, los pies me voy a lavar.

Ibid.

y la defensa de la honra:

Corre, corre, hijo del rey, que no me habrás de alcanzar
hasta en casa de mi padre, si quieres irme a buscar.

Flor Nva., p. 220

El entierro puede ser tema en un romance, como sucede en *Alfonso XII* (*supra*, p. 24), motivo principal en otro, por ejemplo en *Mambrú*, en donde ocupa una tercera parte del texto:

Mambrú se fue a la guerra no sé cuando vendrá
si vendrá para Pascuas o por la Trinidad.

La Trinidad se pasa, Mambrú no viene ya.

Por allí viene un paje ¿qué noticias traerá?

- 5 — Las noticias que traigo os van a hacer llorar:
que Mambrú ya se ha muerto lo llevan a enterrar
en caja de platino y tumba de cristal.
Encima de la tumba un pajarito va
cantando el pío, pío, cantando el pío pa.

Díaz R.

y ser totalmente secundario en *Las señas del esposo* (tan secundario, que no aparece más que en algunas versiones). La belleza de una dama es tema generador del texto en *Misa de amor* y motivo principal en las versiones antiguas de *La dama y el pastor*; en otras versiones modernas de este romance se ha combinado con el alarde de riquezas y en otras se ha eliminado totalmente, remplazándose por este último motivo.

Un mismo romance puede cambiar de tema al perder o recrearse el final: un romance de venganza como *Rico Franco* se convierte en el trágico relato de un rapto al perder la escena final de la muerte del caballero y terminar con las lamentaciones de la niña:

Lloro por la mi ventura que no sé cuál ha de ser.

El engaño de la adúltera puede lograr su objetivo y convertir un romance trágico y moralizante en uno burlesco; esto sucede en algunas versiones mexicanas y chicanas (RTM, pp. 57 y 196). La violación puede tratarse trágicamente, como en *Blancaflor y Filomena* o desaprensivamente, como en *La apuesta ganada*; también puede llevarse a cabo (*Tamar*), quedar en intento (*Venganza de honor*) o prevenirse mediante el ingenio (*El caballero burlado*) o la demanda de juramento (*La hermana cautiva*); es decir que cada tema o motivo puede tener varias realizaciones y recibir distinto tratamiento; así, la traición del enamorado genera en *El duque de Alba* la muerte por amor y en *La envenenadora*, la muerte por venganza; en el primero muere la traicionada y en el segundo el traidor; la solicitud de amores puede ser aceptada (*Gerineldo*) o rechazada (*Las señas del esposo*) y generar, en el primer caso, el texto, y en el segundo ser la clave temática, ya que el rechazo implica la fidelidad al marido, aun después de muerto, y la aceptación, la liviandad de la mujer.⁴⁰

Cambio de ambiente, de tono, e incluso de tema están avalados por la diversidad que de éstos existe en un género plural como es el romancero.

⁴⁰ Cf. mi artículo "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas. . ."

Flexibilidad narrativa

Si los temas y motivos no están fijados genéricamente, tampoco lo está la duración interna del relato. Un romance puede tratar un momento en la vida de un personaje (por ejemplo *Rosa fresca*, Primav., 115) o abarcar la mayor parte de su existencia (*El conde Grimaltos*, *ibid.*, 175-176). La estructura puede comprender desde una escena hasta varios episodios, aunque lo normal en las versiones actuales es un equilibrio entre ambos extremos.

Al recreador le es posible moverse a sus anchas en tan dilatados límites y puede alargar o acortar a placer la historia. Así puede convertir una estructura cuentística en una dramática al tomar de un largo relato una escena o episodio y redondearlo para que tenga sentido en sí mismo; conocido es el caso de *El rapto de Helena* que se desgajó de un largo romance de tema homérico.⁴¹ De la misma manera, una estructura dramática puede convertirse en una cuentística: algunas versiones de *El prisionero* prolongan el texto: el preso pide auxilio, el rey lo oye y lo indulta; al recuperar la libertad perdida queda manifiesta la estructura cuentística: pérdida del equilibrio (cárcel), restablecimiento de él (libertad).

Es posible también "concentrar" una historia; los episodios básicos se reducen pero lo que se cuenta es lo mismo; tal es el caso, entre otros, de *Gaiferos* y *El conde Alarcos*: los 104 y 204 versos de los romances viejos (Primav., 171 y 172, *ib.*, 163) se reducen en las versiones modernas a menos de 50 (por ejemplo Cossío, 12, y Mdez. Pelayo, p. 239).

El prolongar una historia dada es muy común. Se puede hacer mediante la adición de un fragmento más o menos extenso de otro romance, como por ejemplo la anexión de *El quintado* a *La aparición*. También se puede crear un episodio que alargue el romance: algunas versiones de *El duque de Alba* no terminan con la muerte de la protagonista, sino que se prolonga el texto para narrarnos la tristeza del duque:

- ...
- Siete años la llevó el luto sin perderlo ningún día
y al cabo de los siete años el rey le pregunta un día:
— Dime, conde, ¿por quién llevas luto que a ti tanto te dolía?
— Le llevo por doña Ana, doña Ana del alma mía,
que por mí murió de amor, que por mí perdió la vida.
— Ahí das a demostrar que la quieres más que a mi hija.
— Más que a su hija no, señor, ¡pero tanto la quería!

Díaz-Delfín I, p. 181

⁴¹ Cf. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* I, p. 64, así como el estudio de D. Catalán en *Por campos del romancero*, pp. 101-117.

Se ha creado una pequeña escena para darnos a conocer el amor que le tenía el duque a doña Ana, conclusión moralizadora que si bien no disminuye el hecho dramático de la muerte por amor, nos informa sobre la suerte de su causante, presentándolo lleno de remordimientos; también hay aquí una especie de restablecimiento del equilibrio pues se explicita el castigo (moral, en este caso) del causante de un mal. También es posible que un simple motivo se convierta en generador de un episodio (que puede llegar a enseñorearse del tema); tal es el caso de *La muerte del príncipe don Juan*, estudiado por P. Bénichou (v. nota 30) y de muchos romances más.

La libertad que existe en temas y duración interna existe en la manera de narrar. El carácter mismo del romance, con su mezcla de “noticia” y “cuento” permite presentar junto a los motivos principales que van desarrollando la trama, los secundarios que “adornan” lo que se está relatando. Además el creador se siente sin ninguna traba para contar su historia, ya que no hay una manera preestablecida que dicte cómo tratar cada tipo de motivo o cada situación; los textos que el poeta popular tiene en la memoria le ofrecen toda una serie de posibilidades de plasmación.

A su vez, el recreador, en su contacto con el texto, absorbe esta amplitud genérica, esta gama de realizaciones que implica el tratamiento diverso de cada episodio o motivo y se siente a su vez libre para alargar, acortar, suprimir, remplazar o inventar. Todas estas variaciones son, naturalmente, más factibles en lo que se refiere a los motivos secundarios, ya que no son los que sostienen el andamiaje de la historia; sin embargo, también los motivos principales pueden modificarse e incluso llegar a desaparecer en casos en que una elisión no hace perder la comprensión de un texto.⁴² He aquí algunos ejemplos de variación:

Situación común a varios romances:

El castigo mediante el encierro es una situación tópica que puede relacionarse escuetamente:

Preso llevaban al conde, preso y bien aprisionado.

Catalán 1, 227 (*El conde preso*)

Mandó el rey prender Vergilios y a buen recaudo poner.

Primav., 111 (*Vergilios*)

con localización explícita:

⁴² A veces, un motivo perdido sí afecta la secuencia lógica; entonces el texto puede seguir otros caminos o bien quedar incomprensible.

Luego le meten en fierros, que el rey así lo quería,
y en el castillo de Luna al conde preso ponían.

Castañeda Huarte I, p. 27, *apud*, Alvar-71, 10 (*Bernardo del Carpio*)

con insistencia en la oscuridad:

El moro que la cogió la encerraba en una sala
donde no había sol ni luna ni tampoco cosa clara.

Alvar-71, 184 (*Antoñica*)

que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son.

Primav., 114a (*El prisionero*)

con castigos adicionales:

Non la daban de comer más que de carne salada,
non la daban de beber sino zumo de naranja.

Mdez. Pelayo, p. 247 (*Delgadina*)

unos grillos a los pies que bien pesan un quintal,
las esposas a las manos que era dolor de mirar,
una cadena a su cuello que de hierro era el collar.

Primav., 190 (*El conde Claros*)

con esposas a las manos, porque pierda el pelear,
el agua fasta la cinta porque pierda el cabalgar,
siete quintales de fierro desde el hombro al calcañar;
en tres fiestas que hay en el año le mandaba justiciar.

Ibid., 186 (*Guarinos*)

Preso llevan a Paris con mucha riguridad;
tres pascuas que hay en el año le sacan a justiciar.
Sácanle ambos los ojos, los ojos de la su faz,
córntanle el pie del estribo, la mano del gavilán,
treinta quintales de hierro a sus pies mandan echar
y el agua hasta la cinta, porque pierda el cabalgar.

Ibid., 109 (*El rapto de Helena*)

Según los casos, se han usado de uno a seis versos para tratar este motivo, contentándose en unos casos con enunciar el hecho de la prisión y,

en otros, describiendo con más detalle su rigor. Por supuesto que insistir o no en la situación tiene generalmente una relación directa con la historia que se está contando y también la tiene la existencia de castigos adicionales u otros motivos, pero cada ejemplo está plasmado de diferente manera y no sólo por el número de versos o por los motivos secundarios que contiene. Hay variación, por ejemplo, en el peso de los hierros (un quintal, 7, 30), se puede describir rápidamente dónde están esos hierros (“desde el hombro al calcañar”) o con más detenimiento (“unos grillos a los pies. . ., una cadena a su cuello. . .”) y también variar el orden de los castigos (esposas-agua-hierros-ajusticiamiento, ajusticiamiento-hierros-agua). Todo ello es muestra de la libertad que hay para expresar una situación, un motivo o una serie de ellos.

Lo mismo que observamos en el tratamiento de un motivo tópico, podemos verlo dentro de un mismo romance, ya sea en motivos secundarios o primarios.

En casi todas las versiones de *La adúltera* existe un motivo que se refiere a las llaves que Blanca Niña dice haber perdido, motivo que ya está en alguna de las versiones de las antiguas que poseemos: para explicar su palidez y anular las posibles dudas del marido (que, por cierto, muchas veces aún no se manifiestan), la adúltera la achaca a la pérdida de las llaves del tocador, mirador, corredor, etc. La respuesta del marido es un detalle superfluo para el desarrollo del argumento y que cumple funciones secundarias.⁴³ Veamos las variantes.

En la mayoría de las versiones, el marido dice:

Si las tuyas son de plata, de oro las tengo yo.

o bien: “de oro te las daré yo” (Alvar-71, 199e, Venezuela), “de oro las traigo yo” (*ib.*, 199a, Málaga), “de oro las uso yo” (RTM, p. 55, México), “de oro te las vuelvo yo” (Catalán I, 19, Canarias).

Hay desde luego diferencias en las respuestas del marido, ya que en unas domina la idea de gentileza del esposo (“de oro te las daré. . .” etc.) o sea que va a darle a su mujer llaves más valiosas para consolarla de su pérdida, y el segundo tipo de respuesta (“de oro las uso yo”, etc.) implica (quizás simbólicamente) que lo que él tiene vale más que lo que tenía su mujer; es una alusión sutil al carácter de los personajes.

Hay versiones que varían el material: “si de acero la perdiste” (RTM, p. 54, México), “si las tuyas son de acero” (Mdez. Pelayo, p. 289, Cádiz), que recalcan más la diferencia entre lo que mujer y marido tienen. Una versión no “mejora” el material sino que lo “rebaja”: “si de oro las te-

⁴³ Apoyo a la acción o a los personajes, presentación de un motivo tópico de carácter extraordinario (oro/plata), alusión sexual, etcétera.

nías, de plata las haré yo” (Schindler, p. 59, Soria), lo cual quizás está indicando menosprecio del marido hacia la esposa. Una versión mexicana lleva al extremo la vertiente “denigratoria” de la mujer al exclamar el esposo furioso: “¡Qué llaves, ni qué las llaves, ni qué llaves tengo yo!” (Espinosa-53, p. 63, Nvo. México), con lo que la historia entra ya claramente en la etapa medular de un tipo de versiones (que por cierto abundan en México) en que el marido *sabe* desde el comienzo que su mujer lo engaña y se limita a señalarle las pruebas de su adulterio, rechazando todas sus justificaciones.

La vertiente del marido gentil está representada en su más alto grado en una versión canaria:

No tengas pena, mi vida, Alba de mi corazón,
si las llaves eran de plata, de oro te las vuelvo yo.

Catalán I, 19

que presenta al marido amoroso y tierno que se ha tragado el engaño de la adúltera y que todavía la consuela con palabras cariñosas y promesas de regalos.

Las ampliaciones al motivo también existen: varias versiones mencionan al que hará las llaves: “plateros hay en la plaza y plata hay en el mesón” (Schindler, p. 59, Soria), “Un herrero tengo en Francia, otro tengo en Aragón” (Alonso, p. 98). Una versión mexicana amplía el motivo de la angustia de la mujer por la supuesta pérdida:

He perdido yo la llave de mi rico tocador
donde guardaba una carta de mi hermana la mayor.

RTM, p. 53, México

reforzando así el motivo, y otra versión, ante la importancia de la carta de la hermana, suprime el motivo de la llave y se refiere a la carta como causa de la angustia: “lo que tengo es una carta de tu hermana la mayor” (RTM, p. 55, México).

En este pequeño ejemplo hemos visto variantes de todo tipo con diversas funciones narrativas, unas significativas y otras de “adorno”; hemos visto cómo el motivo puede tener ampliaciones e incluso desaparecer para dar paso a otro con funciones parecidas. Veamos ahora la libertad de plasmación de un motivo principal, indispensable para el desarrollo de la historia.

En *Blancaflor y Filomena* hay un episodio fundamental: el marido de Blancaflor, deseando ardientemente a Filomena, se presenta en casa de su suegra y, después de decirle que su esposa está próxima a parir, le dice

que ésta pide, por su conducto, que le mande a su hermana. La suegra, tras pocos o muchos reparos, deja ir a Filomena.

El fragmento que nos interesa destacar abarca, en las distintas versiones que manejo, entre tres y ocho versos largos; los motivos comunes a casi todos los textos son tres: petición de Filomena, objeciones de la madre y seguridades del yerno, motivos que pueden adoptar diferentes estructuras formales y temáticas:

Petición:

y le manda suplicar que le preste a Filomena.

Beutler, p. 358, Colombia

encárgame que le lleve a su hermana Filomena.

Mdez. Pelayo, p. 202, Asturias

y vos pide de merced que la dís a Filomena.

Alvar-71, 151g, Tetuán

y vengo muy encargado que vaya allá Filomena.

Mdez. Pelayo, pp. 200-201, Asturias

sólo le manda a decir que le enví a Filomena.

Catalán I, 26, Canarias

lo que me ha encargado mucho que me lleve a Filomena.

Schindler, p. 62, Cáceres

Las diferencias son hasta ahora de mera expresión formal. Muy semejantes son los versos:

Sabe usted que soy venido por mi cuñá Filomena.

Mdez. Pelayo, p. 294, Sevilla

¿Usted sabe a lo que vengo? Por mi cuñá Filomena.

Alvar-71, 151c, Cádiz

Madre, sabe usted que vengo por mi cuñá Filomena.

Mdez. Pelayo, p. 293

aunque pierden el detalle de ser Blancaflor quien solicita a su hermana. Una versión judía introduce una variante: lo que Blancaflor pide es la presencia de la madre y, en su defecto, la de su hermana:

Mucho me rogó y me dijo que se venga con mí *ea* [¿usted?]⁴⁴
si *ea* no se viene que me dejen a Ferismena.

Alvar-71, 151f, Salónica

La razón de la petición de Filomena se desprende de las noticias que ha dado Tarquino en los versos precedentes (“en víspera de parir queda”); sin embargo, algunas versiones la explicitan en la petición misma:

para cuando caiga en cama la tenga en su cabecera.

Ibid., 151c, Cádiz

para el día de su parto tenerla a la cabecera.

Ibid., 151d, Canarias

y, con una variante semántica:

para gobernar la casa mientras Blancaflor pariera.

Mdez. Pelayo, pp. 200-201, Asturias

Las objeciones de la madre se expresan generalmente así:

Filomena no se va porque es mocita y doncella.

Alvar-71, 151c, Cádiz

con variantes como: “Cómo os la daré, Tarquino, siendo mi hija doncella” (*ibid.*, 151g, Tetuán), “Yo mi hija no la doy porque es mocita y doncella” (Mdez. Pelayo, p. 294, Sevilla), “Hombre, no te lo consiento, porque es mocita y doncella” (*ib.*, p. 293), “Filomena no puede ir porque está niña y soltera” (Beutler, p. 359, Colombia). Algunos recreadores no se impresionan tanto por la doncellez de Filomena (que sin embargo es básica para el tema) como por su corta edad⁴⁵ y así lo manifiestan:

⁴⁴ Quizás *ea* sea *ella* y debe interpretarse el sentido del verso como que Blancaflor pedía ir con Tarquino a casa de su madre (?).

⁴⁵ Quizás resalte más la maldad de Tarquino al convertirse en violador de una niña.

¿Cómo la quieres llevar tan chiquita y tan pequeña?

Schindler, p. 62, Cáceres

Filomena es muy chiquita para salir de la tierra.

Mdez. Pelayo, pp. 200-201, Asturias

Un recreador, más original, olvida los motivos básicos de doncellez y corta edad para introducir uno más relacionado con la madre que con la hija:

Mucho me pides, Tarquino, al pedirme a Filomena
que es mis pies y mis manos y quien mi casa gobierna.

Catalán I, 26, Canarias⁴⁶

La oposición a la partida de Filomena no siempre está presente; sin embargo, en esos casos suele haber recomendaciones al yerno:

Llévesela, sí, por cierto, pero ten cuidado de ella.

Mdez. Pelayo, p. 202, Asturias

Yo ya te do a Ferismena ma ninguna traición le hiciera.

Alvar-71, 151f, Salónica

pero al fin la llevarás como hermana y cosa vuestra.

Catalán I, 26, Canarias

y con una pequeña ampliación que reitera las objeciones:

pero por ver a su hermana, vaya, vaya en hora buena.
Llévela por siete días, a los ocho acá me vuelva
que una mujer en cabellos no está bien en tierra ajena.

Mdez. Pelayo, pp. 200-201, Asturias

Las diferentes versiones empiezan a divergir a partir de este punto. La canaria y una de las asturianas (Mdez. Pelayo, p. 200) pasan ya a la transición (“él se monta en un caballo, y ella monta en una yegua”) que va

⁴⁶ Motivo también presente en la versión asturiana (cf. *supra*), aunque ahí Filomena parte para gobernar la casa de Blancaflor.

a dar entrada al episodio del viaje y la violación. En la mayoría de las versiones restantes, el marido de Blancaflor promete cuidar a su cuñada:

Tan segura va conmigo como si con usted fuera.

Gil-31, p. 50, Extremadura

Yo vos la pararé mientes como si fuerais con ella.

Alvar-71, 151g, Tetuán

Yo tendré el mismo cuidado como si mi hermana fuera.

Mdez. Pelayo, p. 202, Asturias

Tarquino da las máximas seguridades en las versiones andaluzas:

Apuesto con mis caudales y con todas mis haciendas.

Alvar-71, 151c

Apuesto con mi caudal y la mitad de mi hacienda
y si no tengo bastante, respondo con mi cabeza.

Mdez. Pelayo, p. 294

No le ha de pasar nada, apuesto con mi cabeza
y si no apuesto con eso, con mi casilla y hacienda.

Ibid., pp. 293-294

Aquí termina el episodio en una de las versiones asturianas (*ibid.*, pp. 201-202) y con el consentimiento de la madre ante las seguridades de Tarquino en otras dos andaluzas: "Pues si eso es así, Taquino, a Filomena te llevas" (*ibid.*, pp. 293-294), "Si es verdad lo que tú dices. . ." (Alvar-71, 151c).

Los recreadores han ampliado, en las versiones restantes, dando un pequeño papel a Filomena, en unas, pasivo:

Ya la visten, ya la endonan, y adelante se la llevan.

Alvar-71, 151f, Salónica

— Entra al cuarto, Filomena, póngate el vestido de seda
que te vas a visitar tu hermana la blanca y bella.

Beutler, p. 359, Colombia

y en otras, haciendo intervenir a Filomena, puesto que va a ser protagonista del episodio siguiente:

- La salida de la puerta tres palabras la diría:
 — Huarda tu honra, mi hija, más es tuya que no mía.
 — Yo la huardaré, mi madre, aunque me coste la vida.

Alvar-71, 151g, Tetuán

- Quedarse con Dios, muchachas, que mi cuñado me lleva.

Mdez. Pelayo, p. 294, Sevilla

Dos versiones extremeñas introducen el motivo del destierro (quizás tomado de algún texto vulgar):

- Quitate ese luto, niña, ponte basquiñas de seda,
 que para ir a otro pueblo es menester ir compuesta.
 — Ya me desenterrá, madre, ya me echó usted de mi tierra.
 — Yo no te desentierro, hija, ni te echo de tu tierra,
 que te vas con Blancaflor, que tu cuñado te lleva.

Schindler, p. 62

En la otra versión se introduce también el motivo del lugar en el caballo (tomado de *El caballero burlado*):

- Quedaros con Dios, vecinas, que mi madre me destierra.
 — No te destierro yo, hija, que tu cuñado te lleva.
 — ¿Adónde me llevas, cuñado, en las ancas o en la senda?
 — En las ancas, mi cuñada, para mejor honra vuestra.

Alvar-71, 151a

Lo que hemos visto en relación con un episodio puede aplicarse a todo el romance; la misma historia puede estar relatada con variaciones en la estructura narrativa (adición y supresión de motivos secundarios y de transiciones, ampliaciones y reducciones, etc.). Para ejemplificar lo anterior tomemos este mismo romance en las versiones canarias publicadas en *La flor de la marañuela*.⁴⁷

De estas 15 versiones, hay tres (núms. 264, 451 y 538) que veremos

⁴⁷ Catalán I, núms. 26, 122-124, 127, 263, 264, 265, 356 y II, núms. 400, 401, 451, 538, 539 y 594. Estas versiones son las que aparecen completas o con olvidos no pertinentes para la lógica de la trama.

después porque se separan de las demás, ya que tienen variantes importantes que modifican la estructura temática.

Nos quedan, pues, 12 versiones con una estructura muy semejante: hay una *Introducción* (I) que se divide en apertura (presentación) y episodio preliminar (boda y partida de Tarquino y Blancaflor). Le sigue el desarrollo propiamente dicho que consta de: *escena entre suegra y yerno* (II): saludos, petición de Filomena, reparos, concesión y partida; *escena entre Tarquino y Filomena* (III): propuesta, violación y, a veces, mutilación; *escena entre Filomena y el pastor* (IV): carta a la hermana; sigue después una *transición* (V) que nos lleva del campo a casa de Blancaflor (nuevas); *escena de Blancaflor* (VI): malparto y guiso; *escena entre Blancaflor y Tarquino* (VII): cena, reproches y muerte. *El final* (VIII), conclusivo y/o moralizador, cierra el romance.

Las versiones oscilan entre 31 y 53 versos, lo que ya nos está indicando las diferencias en la manera de relatar la misma historia. Veamos ahora qué número de versos abarca cada sección, número que reflejará variantes en la expresión o en la estructura temática interna (fenómeno que ya vimos detalladamente *supra*):

Escena	Versiones núms.												Núm. versos
	26	122	123	124	127	263	265	356	400	401	539	594	
I	5	5	6	5	5	6	5	5	7	7	4	7	4/7
II	10	14	9	10	9	12	10	7	10	11	11	9	7/14
III	6	9	3	9	3	9	8	7	8	8	7	5	3/9
IV	4	6	3	5	5	5	4	4	6	7	3	7	3/7
V	1	2	2	2	1	2	2	2	1	0	1	0	0/2
VI	4	4	4	4	3	4	4	4	4	3	3	4	3/4
VII	7	9	7	5	5	9	9	4	12	8	4	8	4/12
VIII	3	2	2	1	0	6	3	2	3	2	1	1	0/6
Total versos	40	51	36	41	31	53	45	35	51	46	34	41	

El cuadro nos presenta muy claramente, además del tratamiento de cada sección en las diversas versiones, los distintos tratamientos de cada versión. Así, por ejemplo, vemos que hay versiones que se extienden en determinadas escenas (generalmente la II y la VII) y que tratan el resto de manera más sucinta (versión 123, por ejemplo); otras, que dan una extensión mucho más pareja de las diversas secciones (por ejemplo la 356) y versiones “desequilibradas” que no subrayan más que un episodio (127),

o que se extienden en las tres primeras escenas y tratan rápidamente el resto (539) y otras que se detienen en los momentos más dramáticos (petición, violación y castigo) como la 265.

Es lógico pensar que lo común es darle importancia a las escenas nucleares; sin embargo, no todas las versiones siguen esa pauta y ello se debe, sin duda, a la posibilidad del romance de admitir una buena dosis de bordado que no está siempre en relación con la mayor importancia para la trama del motivo ampliado.

En cuanto a las tres versiones anómalas (264, 451 y 538), éstas representan un ejemplo, como ya dijimos, de las variantes que pueden afectar sensiblemente la historia. En las tres se elimina el motivo del guiso, parte de la venganza de Blancaflor, que tiene sus raíces en el mito griego. Sin embargo, las tres versiones tampoco son idénticas, ya que la 264 conserva el motivo del malparto que aparece en la mayoría de las versiones y las otras dos eliminan totalmente el motivo del niño. La versión 538 salta de la recepción de las nuevas a la llegada de Tarquino y después continúa normalmente; la versión 451 no se contenta con la eliminación del motivo del niño, sino que varía incluso el destinatario de la carta de Filomena, que ya no es su hermana, sino su madre. Ésta, al recibir las nuevas, se lamenta por sus hijas: “una la cautivó el moro y otra degollada muriera”, con lo que la historia queda fuera del esquema general: no hay castigo para el culpable, o sea que no se restablece el equilibrio perdido.

A través del examen de este romance hemos visto cómo hay una libertad completa en cuanto a estructura parcial de una escena, estructura total del texto y estructura temática primordial, que va desde eliminar motivos de primer orden hasta afectar profundamente el esquema narrativo.

Como un complemento de estos ejemplos de flexibilidad genérica presentaré ahora la libertad que existe en algo tan invariable como suelen ser (al menos por definición) las fórmulas. Desde luego podemos decir desde un principio que estas fórmulas pueden utilizarse o no en una misma situación, es decir, que tampoco hay una ley que dicte el uso obligatorio de la fórmula y que el creador puede optar por usarla o no.

Para no salir, una vez más, del romance que hemos estado viendo, fijémonos en la sección III (escena entre Filomena y Tarquino) que puede comenzar con una simple fórmula de introducción o con una más compleja de transición.

La forma más común de transición en el romancero es aquella que consiste básicamente en una oposición que refleja, con su dualidad antitética, el momento preciso en que se halla la historia, puesto que anuncia un cambio en el relato: se termina algo y se empieza lo opuesto.⁴⁸ Hay tres fórmulas principales, avaladas por la tradición, para expresar este cambio

⁴⁸ Cf. mi libro *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 119-120.

en el relato: “*a la entrada/a la salida*”, o viceversa: “A la entrada de un monte y a la salida de un valle” (Primav., 173), “A la salida del monte, a la entrada de la villa” (Mdez. Pelayo, p. 218), “*a la subida/a la bajada*” o viceversa: “Al subir una montaña y al bajar una ladera” (Catalán I, 271), “A la bajá de un arroyo, a la subía de una cuesta” (Mdez. Pelayo, p. 294) y la muy utilizada (y quizás de más prosapia) “*De las siete pa las ocho*”:⁴⁹ “Han andado siete leguas, palabra no se decían / más al cabo de las ocho. . .” (Ledesma, p. 167).

Además de estas fórmulas con antítesis, que son propiamente de transición, existen también las fórmulas introductorias a la acción que nos indican, generalmente, el sitio donde va a tener lugar el acontecimiento: “a las orillas de un río”, “al revolver una esquina”, “al subir de una escalera”, etcétera.

Nuestro romance no se limita a repetir la misma fórmula de transición o introducción, sino que utiliza varias. Acude, en algunas versiones, a la muy tradicional:

Caminaron siete leguas palabras no se decían,
a la entrada de las ocho de amores la convertía.

263

que tampoco es inmutable, pues la versión 451 dice:

Caminaron siete leguas al pie de una verde oliva
y entradas las ocho de amores la convertía.

y la 594:

Caminaron siete leguas palabras no se decían
caminaron otras siete un abrazo le pedía.⁵⁰

En otras versiones se utiliza la oposición *subir/bajar*:

Al subir de un barranquillo y al bajar de una ladera

26

que tampoco es inmutable:

Al pasar un barranquito . . .

401

⁴⁹ A propósito de esta fórmula, cf. D. Devoto, “Entre las siete y las ocho”.

⁵⁰ Ésta sería una tercera forma, que contiene repetición y oposición.

Además, el romance usa a veces una combinación de estas dos fórmulas básicas:

Caminaron siete leguas palabras no se dijeran
y al subir de un barranquito y al bajar una ladera ...

356

Se utiliza también a veces la fórmula simple:

Al pasar un barranquito de amores le combatiera.

400

En el medio del camino de amores la convirtiera.

122

y en el medio del camino se quiere reír de ella.

127

y, nuevamente, una combinación de fórmulas, con sus variantes:

Caminaron siete leguas, palabras no se decían,
allá por medio el camino Tarquino se sonreía.

538

Caminaron siete leguas, palabras no se dijera,
cuando al medio de esos montes de amores la pretendiera.

124

En siete leguas distancia, palabras no se dijeran,
allá en un monte oscuro de amores la convirtiera.

123

Siete leguas de camino, palabra no se dijera,
allá en medio del camino de amores la requisiera.

539

Todo un día caminando, palabra no le dijera,
a la entrada por el monte de amores la convirtiera.

265

No hay, en estas quince maneras de expresar la transición, dos que sean exactamente iguales, y ya hemos visto que se utilizan tres estructuras básicas, que con sus combinaciones nos dan cinco tipos de fórmulas. No olvidemos que todas las versiones pertenecen a la misma tradición (la canaria) y que, incluso, muchas de ellas están recogidas en una misma región,⁵¹ lo que da más contundencia a estos ejemplos de libertad en la expresión de una fórmula.

Recursos e instrumentos

Todos los factores citados: amplitud temática, diversidad en la duración interna, flexibilidad en el tratamiento de la historia y la maleabilidad de las fórmulas, serían quizás insuficientes para propiciar la recreación si el romancero no contuviera de manera obvia y profusa una serie de elementos instrumentales fáciles de aprender y de utilizar que se repiten de romance en romance y que constituyen una buena parte del estilo básico del romancero, y también de la lírica popular, lo que refuerza notablemente su difusión.⁵²

Presentaré ahora unos cuantos ejemplos de esta “densidad” de elementos instrumentales en dos versiones de dos romances:

El caballero burlado (Primav., 154)

De Francia partió la niña, *de Francia* la bien guarnida
(Repetición)

íbbase para París do *padre y madre* tenía.
(Enumeración dual)

Errado lleva el camino, *errada* lleva la guía;
(Repetición de tipo paralelístico)

arrimárase a un roble por esperar compañía.
(Motivo tópico)

5 Vio venir un caballero que París lleva la guía.

La niña desde que lo vido *de esta suerte le decía*:
(Introducción al diálogo)

⁵¹ Así las versiones núms. 26, 122-124, 263-265 y 356 están recogidas en Tenerife, las núms. 400, 401, 451, 538, 539 en Gran Canaria.

⁵² He tratado ampliamente esta comunidad de recursos de ambos géneros en *El romancero y la lírica popular moderna*.

— Si te place, caballero, llévesme en tu compañía.

— *Pláceme, dijo, señora, pláceme, dijo, mi vida.*
(Repetición paralelística por sinonimia)

Apose del caballo por hacelle cortesía,

- 10 puso *la niña* en las *ancas* y *él* subiérase en la *silla*.
(Enumeración dual distributiva)

En el medio del camino de amores la requería.
(Fórmula de introducción a la acción)

La niña, desde lo oyera, *díjole* con osadía:
(Introducción al diálogo)

— *Tate, tate*, caballero, no hagais tal villanía
(Repetición y tópico)

hija soy de un *malato* y de una *malatía*
(Enumeración dual)

- 15 el hombre que a mí llegase malato se tornaría.

El caballero con temor *palabra no respondía*.
(Fórmula tópica)

A la entrada de París la niña se sonreía.
(Fórmula tópica)

— *¿De qué vos reís, señora, de qué vos reís, mi vida?*
(Repetición paralelística)

— Ríome del caballero y de su gran cobardía,

- 20 ¡Tener la niña en el campo y catarle cortesía!

Caballero, con vergüenza, *estas palabras decía*:
(Fórmula de introducción al diálogo)

— *Vuelta, vuelta*, mi señora, que una cosa se me olvida
(Repetición)

La niña como discreta *dijo*: —Yo no volvería,
(Introducción al diálogo)

ni persona, aunque volviese, en mi cuerpo tocaría:

- 25 hija soy del *rey* de Francia y de la *reina* Constantina,
(Enumeración dual)

el hombre que a mí llegase muy caro le costaría.

El conde Claros (Alonso, p. 170, Santander)

Tres hijas tenía el rey y todas *tres* son igual
(Número tópico repetido)

todas visten de un vestido, *todas calzan* de un calzar,
todas van a coger flores la mañana de San Juan
(Enumeración ternaria con anáfora en esquema tópico)⁵³

se dicen unas a otras: “La infanta encinta está ya”.

- 5 — ¡Ay, *infantita, infantita*, cómo te van a quemar!
(Repetición)

— Que me *quemem*, que me *dejen*, a mí lo mismo me da
(Oposición)

lo siento por lo del cuerpo que lo es de sangre real.

Quién tuviera un *pajecito*, *pajecito* a mi mandar
(Repetición)

para escribir una carta a don Pedro Montalván.

- 10 — *Escriba*, señora, *escriba*, el *pajecito* aquí está.
(Repetición)

Siete vueltas dio al castillo con don Pedro vino a dar.
(Fórmula de introducción tópica)

— *Noticias traigo*, don Pedro, *noticias le vengo a dar*
(Repetición paralelística por sinonimia)

que la infanta doña Clara hoy la sacan a quemar.

— Si me lo dices de *broma* vámonos a *merendar*,

- 15 y si lo dices de *veras*, vámonos a *caminar*.
(Antítesis y paralelismo)

⁵³ Para este esquema, cf. mi artículo “Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular”.

— Lea, señor, esta carta y en ella se lo dirán.

La madre que ha oído esto, *le ha empezado a gritar*:
(Introducción al diálogo)

— Hijo, si algo ties con ella a ver si la puedes salvar.
Se ha vestido de fraile y un caballo fue a montar.

20 Cuando ha llegado a la villa la sacaban a quemar.

— *Deténganse*, cortesanos, *deténgase* la hermandad:
(Repetición y enumeración dual)

si esa *alma* no se confiesa, esa *alma* se perderá.
(Repetición)

La arrimó al confesonario, la ha empezado a confesar
y en medio la confesión un beso la quiere dar.

25 — *Poco a poco*, fraile mío, *poco a poco* y no besar.
(Repetición)

La ha cogido por los brazos y a caballo la fue a montar.

— Case el rey las *otras hijas* que *ésta* bien casada está
(Enumeración con singularización)

tenga por yerno querido a don Pedro Montalván.

Las hogueras teneis hechas, los perros podeis quemar,

30 y si no quemais los *perros*, a las *viejas* del *lugar*.
(Enumeración con oposición)

y, para reforzar lo expuesto, resumiré los elementos del mismo tipo encontrados en otros tres romances: *Gerine!do*, *La mala yerba* y *La muerte de Elena*:

Gerineldo (Mdez. Pelayo, p. 276, Sevilla)

Verso	1	Repetición
	2	Número tópico
	8	Número tópico y repetición paralelística por sinonimia
	9	Repetición
	16	Repetición

- 17 Enumeración de tipo distributivo
- 22 Repetición
- 25 Enumeración dual
- 26 Repetición
- 27 Enumeración dual
- 28-29 Enumeración dual

La mala yerba (Mdez. Pelayo, pp. 231-232, Asturias)

- Verso 5 Repetición
- 8 Número tópico
- 9 Enumeración distributiva
- 11 Repetición, oppositum
- 13 Enumeración dual
- 14-15 Repetición cuádruple
- 21 Enumeración dual
- 22 Fórmula de introducción a la acción
- 24 Enumeración dual (repite la del verso 21)
- 25 Repetición de la enumeración anterior
- 27 Oposición
- 28 Tópico de transición
- 32 Enumeración dual, oposición parcial
- 33 Repetición paraleléstica
- 34 Enumeración dual
- 36 Repetición triple
- 40 Repetición paraleléstica por sinonimia
- 41-42 Oposición temporal

La muerte de Elena (Catalán I, 42, Canarias)

- Verso 1 Repetición paraleléstica por sinonimia
- 4 Repetición paraleléstica por sinonimia
- 6 Misma repetición del verso 1
- 7 Número tópico, introducción al diálogo
- 9 Repetición
- 9-10 Oposición
- 13 Número tópico
- 15 Repetición fónica, motivo tópico
- 23-24 Oposición

A pesar de que los recursos genéricos son por naturaleza limitantes, su variedad es tan amplia y su maleabilidad tan notable, que el recreador tiene una gama vastísima a su disposición y puede, sin salirse de los límites que le marca el estilo del género, plasmar la historia o determinado motivo de múltiples maneras utilizando o no uno de los recursos, fórmulas o tópicos adecuados para el caso, remplazando por otro el ya existente, variarlo, etc. Veamos algunos ejemplos de esto:

En algunas versiones modernas de *Las señas del esposo* la mujer describe físicamente a su marido:

Mi marido es un *buen mozo*, *alto*, *rubio*, *aragonés*.

Córdova-47, p. 87, Santander

la enumeración de cuatro elementos puede reducirse a tres:

Mi marido es *alto* y *rubio* y de *tipo aragonés*.

Alvar-71, 189i, Cuba

y a dos:

Mi marido está todo *rubio* y *buen mozo*, igual que usted.

Beutler, p. 366, Colombia

o bien, tener cinco elementós, de los cuales dos son repetidos:

Mi marido es *alto* y *rubio*, **alto**, **rubio**, *aragonés*.⁵⁴

Díaz R.

En el romance de *La condesita*, cuando el vaquero informa de la boda del conde, la información puede ir o no seguida de una enumeración, la cual a su vez varía el número de elementos:

De Gerineldo, señora, que se está para casar.

Mdez. Pelayo, p. 176, Asturias

Es del conde don Ramiro que mañana va a velar;
hoy ha matado las *reses* y mañana coce el *pan*.

Catalán II, 596, Canarias

De la guerra vino rico, mañana se va a casar
las *gallinas* están peladas, ya están amasando el *pan*,
los *convidados* de lejos, de lejos llegando van.

Alvar-71, 191b, Zaragoza

⁵⁴ Obsérvese que incluso varía la distribución de los elementos en los hemistiquios: 1-3, 2-1, 1-1, 2-3.

De Gerineldo, señora, mañana se va a casar;
ya tiene muertas las *reses*, ya tiene cocido el *pan*,
tiene puesta *confitura* y el *vino* comprado ya.

Díaz-Delfín II, p. 95, Valladolid

El mejor ejemplo para mostrar la variabilidad de los elementos de una enumeración quizás sea el romance de *La loba parda*, que puede ser de un elemento (“que queremos tu pellejo pa el pastor una zamarra”, AIER II, p. 115) hasta siete (pellejo, orejas, cabeza, patas, rabo, uñas, carne; García Matos I, 68) y aun hasta 11 (cf. Marazuela, p. 334), aunque los creadores y recreadores suelen obedecer a las leyes generales que dictan dos elementos para una pluralidad incipiente y tres para una pluralidad plena;⁵⁵ sin embargo, la posibilidad de poner o quitar elementos siempre está latente y puede realizarse en cualquier momento.

Veamos otro ejemplo de libertad, ahora en lo que se refiere a la repetición, específicamente las reiteraciones en el primer verso del romance:

a) El mismo motivo en varios romances:

A cazar iba don Pedro *a cazar* como solía.

La muerte ocultada, Mdez. Pelayo, p. 235, Asturias

Don Pedro se fue *de caza*, *de caza* como solía.

El caballero burlado, Alvar-71, 196c, Asturias

A caza iban, *a caza*, los cazadores del rey.

Rico Franco, Primav., 119 (vers. antigua)

Fuera a caza, *fuera a caza* el infante don García.

La esposa de D. García, Cossío, 5, Santander

que nos presentan los siguientes esquemas reiterativos: X- - X- -; - -X
X- -; X—X— - - -; XX - - -.

b) El mismo motivo en un romance:

Gerineldo, *Gerineldo*, mi pajecito querido.

Gerineldo, Alvar-71, 167c, Colombia

⁵⁵ Cf. mi libro antes citado, pp. 157-159.

Gerineldo, Gerineldo, mi Gerineldo querido.

Ibid., 168a, Granada

y sin repetición:

Madrugaba *Gerineldo* la mañana de San Juan.

Ibid., 168c, Málaga

Para terminar con los ejemplos de posibilidades en el uso de los recursos, veamos el comienzo del romance infantil *Hilitos de oro* que tiene tres tipos de apertura:

a) Motivos semejantes con *repetición*:

Hilo de oro, hilo de plata . . .

Alvar-71, 190f, Perú

Hilitos, hilitos de oro . . .

RTM, p. 148, México

Hebritas, hebritas de oro . . .

Ibid., p. 141, México

Ricitos, ricitos de oro . . .

Ibid., p. 143, México

Granito, granito de oro . . .

Alvar-71, 190e, Colombia

Cajitas, cajitas de oro . . .

RTM, p. 150, Durango, México

A la *cinta, cinta* de oro y a la hoja del laurel

Catalán I, 374

A la *cinta, cinta* de oro a la *cinta* de un marqués

Alvar-71, 190g, Uruguay

Piso oro, piso plata, piso las calles del rey

Ibid., 190, Zaragoza

Hilo, hilo, hilo verde . . .

Ibid., 190d, Puerto Rico

b) Motivos semejantes sin repetición, pero con enumeración dual:

Ángel de oro, arenita de un marqués

RTM, p. 145, Puebla, México

Ángel de oro, cadenita de un marqués

Ibid., p. 144

Ángel de oro, florecita del vergel

Canc. veracruzano, p. 282

Ángel de oro, florecita de marfil

RTM, p. 146

Ángel de oro, arenitas de la mar

Ibid., p. 145

Ángel de oro, niño portugués

Tradición oral, Monterrey, México

c) Otros comienzos sin enumeración ni repetición:

De Francia vengo, señores, de por hilo portugués

Gil-56, p. 91, Extremadura

Vengo de Francia, señores, traigo hilo portugués

Gil-31, p. 93, *ibid.*

Galopando en mi caballo vengo de parte del rey

RTM, p. 151, México

Tres hebritas de oro traigo . . .

Catalán II, 554

Es decir, que en el comienzo de un romance muy tradicionalizado los recreadores han podido optar por utilizar un recurso como la repetición doble o triple (y esta última abarcando uno o dos hemistiquios), o bien uno como la enumeración, o no usar ninguno de los dos, lo que nos muestra la flexibilidad del uso de los recursos. Es interesante notar que, en la gran mayoría de los ejemplos, se ha conservado el tópico *oro* (que a veces se ha acompañado de su pareja *plata*), en otros el motivo *bilo* y en otros, ambos; las variaciones son más diversas en la forma de la expresión que en el contenido básico ya que, *hilitos, ricitos, granito, cinta* e incluso *cajitas*, funcionan como sinónimos.

Las conclusiones son obvias. Si el romancero hubiese nacido sometido a las estrictas leyes de una poética limitada en todos los aspectos mencionados, no hubiera sido evidente el infinito mundo de posibilidades latentes en cada texto. Al nacer o adquirir tempranamente las características de dos géneros folklóricos con coincidencias evidentes, pero también con diferencias formales y temáticas, como son la gesta y la balada, y tener en sí el poder de atracción y difusión que le prestan su estilo y su brevedad, el romance pudo presentar una variedad temática y estilística que incitó a la aprehensión y a la recreación, lo que a su vez redundó en más libertad para el género. Después de varios siglos esta libertad genérica ha producido un sinnúmero de variantes que mantienen siempre viva la chispa de la recreación y fragua, día a día, su supervivencia activa.

2. UN MOMENTO DEL RECORRIDO TRADICIONAL DE ALGUNOS ROMANCES

El romance vive en variantes, ha dicho Menéndez Pidal.⁵⁶ En efecto, versiones de un mismo romance, parecidas pero rara vez idénticas, se recogen por decenas o por cientos en la tradición. Algunas son producto de refundiciones o recreaciones de editores o de cantantes profesionales, pero las más son obra de los transmisores, que repiten lo aprendido modificándolo consciente o inconscientemente. Cuando hablamos de las variantes que introduce el pueblo, lo hacemos siempre o bien conjeturando sobre su origen "popular", o bien considerando que editores y cantantes son también parte de ese pueblo, ya que la mayor parte de las veces no podemos distinguir entre profesionales y espontáneos.

Muchos y muy buenos estudios se han escrito sobre creación y recreación y varios especialistas han mostrado cómo se han creado variantes significativas por la sucesiva modificación de un motivo, fenómeno observable mediante una confrontación de un corpus suficientemente amplio; allí puede verse la evolución, el debilitamiento, la aparición y desaparición de los motivos y se puede también ver muchas veces, con bastante claridad, las causas que han motivado los cambios.

Sin embargo, la poesía oral es materia escurridiza. Cuántas veces atribuimos a la recreación moderna detalles que después aparecen en versiones antiguas recién descubiertas; cuántas veces la modificación que parecía producto original de una persona o grupo reducido ha resultado ser un cruce con versiones comunes en otra región. El investigador nunca puede saber si un cambio es producto popular moderno o procede de una refundición antigua hecha por un profesional.⁵⁷

Una de las cosas que más me han inquietado personalmente es no tener un punto de referencia en las comparaciones. ¿Deriva la versión X

⁵⁶ *Romancero hispánico*, I, p. 40.

⁵⁷ Cf. sobre este punto P. Bénichou, "Al margen del Coloquio. . .", p. 300.

de Z, o viceversa? ¿Hay ampliación o reducción? ¿La recreación es original, o es producto de un cruce o de una refundición? ¿La recreación es de origen moderno, o nos viene desde el siglo xv?

Estoy de acuerdo en que no es esto lo más importante y que a la postre da lo mismo que X venga de Z o de Y. Lo interesante es estudiar la fenomenología de la poesía oral con sus infinitas variaciones que han favorecido su supervivencia (¿o son producto de ella?) y analizar los mecanismos del cambio y las causas que lo propician. Pero todas estas consideraciones lógicas no han anulado mi curiosidad en los otros aspectos. ¿Qué sucede cuando un romance circula de un transmisor a otro? ¿Qué es lo que el receptor común (no un profesional, ni siquiera un “poeta” popular, sino una persona corriente) hace con lo recibido? ¿Cómo lo altera y por qué?

Para responder a estas preguntas me he basado siempre en mi experiencia personal, en los cambios que yo he hecho a la poesía oral aprendida antes de trabajar en ella. Sin embargo mi experiencia me despierta dudas, ya que mis circunstancias personales implican una serie de contactos muy diversos y una actitud peculiar frente al material, características no aplicables a la comunidad.

Necesitaba pues una base más impersonal de observación, y he encontrado ese punto de referencia que tanto me preocupa (quizás absurdamente) en algunas publicaciones del Seminario Menéndez Pidal⁵⁸ en donde los editores han señalado la relación existente entre ciertas versiones recogidas de la tradición oral y la publicada por don Ramón en su *Flor nueva*. . . Partiendo de algunas de ellas, así como de otras cuya relación, bien con *Flor nueva*. . ., bien con otras publicaciones, he encontrado yo (y tomando también en cuenta mis versiones personales), voy a tratar de ver en qué puede consistir el paso entre transmisor y receptor (que en estos casos concretos implica el paso de un texto fijado por la escritura a un texto oral), o sea qué cambios han hecho en los textos librescos el o los primeros transmisores.

El material utilizado ha sido el siguiente:

- 1 versión de *Por el val de las Estacas*. . ., aprendida por el recitador directamente de *Flor nueva*, según nota a pie de página (AIER I., p. 6).
- 2 versiones de *La condesita*, de la misma publicación, donde los editores consignaron la correspondencia de cada verso con la versión de Menéndez Pidal (AIER I, núms. 7 y 8, pp. 155-158).
- 3 versiones de *La loba parda*, muy cercanas a la de *Flor nueva*, y que figuran en el libro citado, sin ninguna nota aclaratoria sobre su posible

⁵⁸ Rom. Trad., ts. IV-VIII, AIER, ts, I y II.

filiación con la versión pidaliana (AIER II, núm. 8, pp. 106-107, núm. 12, p. 109, y núm. 20, p. 116).

1 versión de *Delgadina* publicada por Diego Catalán en *La flor de la marañuela* (Catalán) I, núm. 25, pp. 72-73, casi idéntica a la publicada por Menéndez Pelayo (Mdez. Pelayo, p. 280).

1 versión de *El conde Olinos* recogida en México (RTM p. 182) casi igual a la publicada por Vicente T. Mendoza (*Cincuenta romances. . .*, p. 58).

1 versión de *El conde Olinos* de mi acervo personal, emanada de la publicada por Menéndez Pelayo (Mdez. Pelayo, p. 204).⁵⁹

1 versión de *El conde Arnaldos* publicada por Maximiano Trapero en *Romancero de Gran Canaria* I, p. 111, procedente de la de *Primavera* (núm. 153).

1 versión de *Misa de amor*, publicada en el Romancero que se acaba de citar (p. 215), procedente de *Flor nueva* (pp. 225-226).

Las 11 versiones han sido recogidas de la tradición oral.

Me parece lo más adecuado, para ahorrar al lector hojas y hojas de descripción minuciosa de las diferencias entre versión escrita y versión oral, hacer patente el proceso seguido tan sólo en lo que se refiere a dos de los textos citados: *Por el val de las Estacas*, que presenta pocos cambios, y la versión núm. 8 de *La condesita*, cuyas variantes son las más numerosas de todo el corpus. Creo que estos ejemplos bastarán para dar una idea de los pasos seguidos y de la gama de variaciones. Para los demás textos haré un resumen de las variaciones con respecto al texto-base.

Por el val de las Estacas (*Flor nueva*, pp. 158-159; AIER I, p. 6).⁶⁰

- 1b pasó. . . = *pasa. . .*
- 3a va buscando. . . = *va en busca. . .*
- 6a Vido ir. . . = *Vide ir. . .*
- 8a Espérsme. . . = *Esperadme. . .*
- 10a Mucho tiempo ha. . . = *Buenos tiempos ha. . .*
- 10b que deseaba este día = *que esperaba yo este día*

⁵⁹ He dudado antes de incluir mi versión personal, pero la posibilidad de que aporte algo a este estudio me ha decidido a hacerlo.

⁶⁰ Subrayo la parte variada. El número del verso corresponde siempre a la versión librea (en este caso la de *Flor nueva*).

- 12 Alabarte, moro Abdalla, poco te aprovecharía = *ELIMINADO*
 13a mas si eres... = *Oh*, si eres...
 14a a tal tiempo eres venido = a *cual* tiempo eres *vencido*
 15a Estas palabras diciendo = *En* diciendo estas palabras (INVERS.)
 16a encuentrele con... = *encontrolo* con...
 16b en el suelo le derriba = y en el suelo *lo* derriba
 17a cortárale la cabeza... = *le cortara* la cabeza...
 17b y colgola de... = y *la* colgó de...

La condesita, versión núm. 8 (*Flor nueva.*, pp. 227-231; AIERI, pp. 157-158).

- 1a ...se publican = ...se *declaran*
 3b no se puede consolar = no se *pueden* consolare
 4a acaban de ser casados = *poco hace que se casaron*
 4b y se tienen que apartar = se tienen que *separare*
 5b piensas estar... = *andas de* estar...
 6a Deja los meses... = *No cuentes* meses...
 6b por años debes contar = por años *los contarás*
 7a si a los tres años... = si a los *cuatro* años...
 7b viuda te puedes llamar = viuda te puedes *contare*
 8a Pasan los 3 y los 4 = Pasan 3 y *pasan* 4
 9 Ojos de la condesita no cesaban de llorar = *ELIMINADO*
 10a Un día estando a la mesa = y un día estando *comiendo*
 10b su padre la empieza a hablar = *el padre le* empezó a hablare
 11a Cartas del conde no llegan = *El conde Flores no viene*
 11b nueva vida tomarás = *hija, te quiero yo* hablare
 12a condes y duques te piden = duques y condes te *llaman* (Invers.)
 12b te debes, hija, casar = *puedes* *volverte* a casare

13 y 14 INVERTIDOS:

- 13a Carta en mi corazón tengo = *que en mi corazón le dice*
 13b que don Flores vivo está = que el *conde* Flores vivo está
 14a No lo quiera Dios del cielo = *No me caso, padre mío*
 14b que yo me vuelva a casar = *no me volveré* a casare
 15a Dame licencia, mi padre = Dame *permiso, buen* padre
 15b ...ir a buscar = ir a *buscare*
 16a La licencia tienes, hija = *Mi copiso* (sic) tienes, hija
 17a Se retiró a su aposento = y se *metió* a su aposento
 17b llora que te llorarás = ELIM. Y REEMPL.: y se *empezó a* *disfrazare*

18 a 22 ELIMINACIONES Y CAMBIO POSICIONAL:

- 18a Se quitó medias de seda = *ELIMINADO*

- 35a del conde Flores, tu amo = del conde Flores, *me dices*
 35b cómo vive por acá = *qué vida hace* por acá
 36a ...llegó rico = ...*vino* rico
 36b ...casar = ...*casare*
 37a ya están muertas las gallinas = ya están *matando la carne*
 37b y están... = *ya están*...
 38a muchas gentes convidadas = *los invitados de lejos*
 38b de lejos llegando van = llegando *empiezan* ya (*sic*)
 39a Vaquerito, vaquerito = *Dime, dime, chavalico*
 39b por la Santa Trinidad = *dímelo por piedad*
 40b me has de encaminar allá = *que allí se puede llegare*
 41a Jornada de todo un día = *la jornada de dos días*
 41b en medio la hubo de andar = en medio *día fue a andare*
 42a Llegada frente... = *Llegando junto*...
 42b con don Flores fue a encontrar = *al conde Flores le vio*

43 ELIMINACIÓN Y CREACIÓN:

y arriba vio estar la novia en un alto ventanal = *sentado junto a la sombra con mucha tranquilidad*

- 44a Dame limosna, buen conde = *una* limosna, buen conde
 44b por Dios y su caridad = por Dios y *por* caridad

INVERSIONES: Versos 45-48 y 49-50 = 49-50 y 45-48:

- 45a Oh, qué ojos... = *Vaya* ojos...
 45b en mi vida los vi tal = *nunca* los *he visto igual*
 46a si los habrás visto, conde = si los *habrá visto usted*
 46b ...estado has = ...estado *ha*
 47a La romera es de Sevilla = De Sevilla la romera (Invers.)
 49b un real de plata la da = y un real de plata *le da*
 50a Para tan grande señor = para *un* tan grande *señore*
 51a ...romerica = ...*condesita*
 52a Yo pido ese... = Yo *quiero el*...
 52b ...tu dedo... = ...*su* dedo...
 53a Abrióse... = y *abriendo*...
 54a No me conoces... = *ya* *conocerás*...
 54b mira si *conocerás* = *sí, creo* *conocerás*
 55b ...al desposar = al *desposare*

56 ELIMINACIÓN Y REMPLAZO:

- 56a Al mirarla en aquel traje = *El conde cayó de espaldas*

- 56b cayóse el conde hacia atrás = *cayó mortal para* atrás
 57b no lo pueden recordar = no lo *fueron* recordare
 58a sino es con. . . = sino *las.* . .
 58b . . .le da = . . .les da

59 TRASTOCADO: va entre el 56 y 57 del texto oral:

- 59a La novia bajó llorando = la novio *salió corriendo*
 59b al ver al conde mortal = *para* el buen conde *auxiliare*
 60 y abrazado a la romera se lo ha venido a encontrar = ELIMINADO
 61 Malas mañás habeis, conde, no las podrás olvidar = ELIMINADO
 62 que en viendo una buena moza, luego la vas a abrazar = ELIMINADO
 63a . . .romerica = . . .romerita
 63b quién te trajo. . . = quién *la* trajo. . .
 64a No la maldiga ninguno = No maldiga [a] la *romera*
 65a con ella vuelvo a mi tierra = con ella *me voy ahora*
 65b adiós. . . = *con* Dios. . .
 66 Quédese con Dios la novia vestidica y sin casar = ELIMINADO
 67b son muy malos de olvidar = son muy *duros* de olvidar

La versión oral de *Por el val de las Estacas* nos ofrece pocos cambios respecto a la escrita, cambios que se pueden agrupar en dos tipos: estructurales, o sea cambios de la secuencia narrativa, y cambios léxicos, o sea variantes en la expresión del contenido.

Cambios estructurales: Eliminación del verso 12 (que trae consigo la reelaboración del comienzo del verso 13 para que se conjugue con el verso 11). La eliminación está propiciada por el encadenamiento lógico: alardes y respuesta directa a esos alardes que llevan a la lucha armada; el verso 12 distrae el encadenamiento de las acciones verbales, y el tono de regaño choca un poco. Con la eliminación de este verso se hace más rápido el paso del reto a la lucha, pero se pierde algo de esta técnica dilatoria tan característica del romancero.

Cambios léxicos: Los más numerosos son los de tipo gramatical, que pueden deberse a razones dialectales (*le=lo*) o a formas poco usuales para el transmisor moderno (*Espérsme=esperadme*; *colgola=la colgó*). Hay también cambio en los tiempos y formas verbales (*pasó=pasa*; *diciendo=en diciendo*; *va buscando=va en busca*), que son equivalentes, aunque aquí el paso de pasado a presente (*pasó=pasa*) actualiza la acción desde el comienzo.⁶¹

⁶¹ El cambio de tiempo, y aun de modo, es característico del romancero; sus efectos estilísticos han sido estudiados por J. Szertics (*Tiempo y verbo en el romancero viejo*).

Hay también inversión sintáctica, que se manifiesta en el verso 15a. Cambio mínimo es la adición de *y* en el verso 16b que, sin embargo, marca la consecuencia de la acción anterior y da un tono conclusivo a la lucha. Quizás lo más relevante sean los cambios debidos a la falta de comprensión del significado cabal de los términos y a la tendencia a una repetición fonética (verso 14a); descuidos del repetidor hacen que sean incongruentes tanto el *vido*=*vide* del verso 6a como el comienzo del 10a.

La tradicionalización de *La condesita* es mucho más compleja; no es ajeno a esta complejidad el que sea un texto largo, menos fácil de memorizar (50 versos más que *Por el val. . .*). En la versión oral se pueden encontrar toda una gama de variantes que creo típicas, opinión que espero confirmar con el análisis de los textos restantes. Por de pronto, y comparando este texto con el anterior, podemos ver que los cambios estructurales se pueden dividir en *mayores* y *menores*.

Los cambios estructurales mayores pueden ser *temáticos* y recaer sobre motivos y personajes (y también episodios y escenas, aunque aquí no sea el caso) por eliminación (o inclusión). En nuestro texto se elimina el motivo del llanto de la condesa en dos ocasiones (verso 9 y verso 17b). Quizás esta eliminación responda a la concepción del recreador de la figura de la condesita; el llanto puede indicar pasividad y resignación y la condesa es, de acuerdo con la historia, una mujer activa que no se deja vencer por las circunstancias; esta opinión se refuerza con el pequeño cambio hecho al verso 14 en el que la condesa expresa su firme voluntad de no casarse de nuevo con una reiteración enérgica: “*No me caso, padre mío, no me volveré a casar*”, que contrasta un poco con la negativa simple del texto-base (“No lo quiera Dios del cielo que yo me vuelva a casar”); el recreador considera a la condesa una mujer fuerte, demasiado fuerte para llorar. A esta visión del carácter de la protagonista se une, en el caso de la eliminación del llanto en el verso 17b, el corte que supone en la secuencia de acciones ese llanto; la condesita ha decidido salir en busca de su marido y el paso inicial de su decisión no puede estar precedido por las lágrimas (lo cual es psicológicamente exacto). El recreador se concentra en los preparativos y, como le “sobra” un hemistiquio, enuncia la acción que después va a describir: “y se empezó a disfrazar”, con lo que las acciones se encadenan: decisión y puesta en marcha de la decisión, redondeando así la secuencia narrativa.

El texto oral también elimina los versos correspondientes a los reproches de la novia (61 y 62) y la despedida del conde a ésta (verso 66) así como la presencia de la novia al comienzo de la escena del encuentro de los protagonistas (verso 43). Hay pues una eliminación de motivos que afecta la estructura narrativa, aunque no la convulsiona; no se elimina ningún personaje, pero sí se debilita el de la novia, que desempeña un papel mucho menor que en el texto-base.

El otro tipo de cambio mayor se refiere a los elementos *funcionales* de la estructura, como son introducciones a diálogo y a escena y transiciones temporales y espaciales. En este texto se elimina la introducción a diálogo del verso 34.

Los cambios estructurales *menores* implican ampliación, acortamiento o cambio posicional de los elementos temáticos mayores (episodios, escenas, motivos y personajes). En esto, nuestro texto es bastante rico: se acorta la escena del disfraz (dos versos y medio contra cinco) y se eliminan dos elementos (medias y sportilla)⁶² y también se acorta, como se dijo, la escena de la novia: dos versos contra ocho.

Los cambios posicionales de motivos son más numerosos: inversión de los versos 13 y 14 resultante del remplazo del motivo de las cartas del conde por el conde mismo; el verso original⁶³ responde a este motivo; al eliminarlo, el verso debe responder al verso inmediatamente anterior (“puedes volverte a casar”): “no me caso, padre mío. . .” y a continuación viene la explicación del porqué (“que el conde Flores vivo está”). El encadenamiento de la secuencia es mucho más estrecho y directo en el texto oral. La inversión de los versos 20 y 21 no tiene importancia estructural y debe considerarse como muestra de la libertad de reorganización de un motivo menor. En el mismo caso están la inversión posicional del motivo de los zapatos con respecto al del vestido (versos 19 y 20-21) y la de los versos 28-29 (moros-cristianos). Hay sin embargo en estas inversiones pequeños matices que podrían resaltarse; en el primer caso la inversión parece obedecer a una orden “natural”: primero se suele vestir y después calzar; en el segundo caso la inversión puede que tenga que ver con el estado anímico de la protagonista; moros-cristianos denota primero miedo y después esperanza; cristianos-moros, lo contrario; el miedo se conjuga bien con el cansancio de la romera, la esperanza con su espíritu luchador; quizás al pensar primero en la esperanza, el recreador indica que, pese al cansancio, la primera reacción es optimista, lo que se une bien con su concepción del carácter de la condesa. El orden normal de la pareja es el que aparece en la versión pidaliana, así es que no veo otra razón para la inversión (aunque quizás esto sea hilar demasiado fino).

El cambio de posición de los versos 45-48 y 49-50 es interesante por las ligas que se establecen entre los motivos. En *Flor nueva* a la petición de limosna sigue la alabanza de la belleza y la plática de los protagonistas, durante la cual la condesita hace alusiones veladas y aviva la conciencia del conde con sus nuevas (“del conde Flores, señor, poco bien y mucho mal”); alabanza y plática son motivos encajados entre la petición y la dádiva; una vez terminada la función del último (recordar al conde su tierra

⁶² También implica la eliminación de recursos estilísticos como oposiciones y tópicos. De esto se hablará más adelante.

⁶³ Me refiero por “original” al que figura en el texto escrito.

y su mal comportamiento) se reanuda la acción con la dádiva, a la que sigue la protesta y el ofrecimiento de mayor limosna, que conduce al develamiento final. En la versión oral, a la petición de limosna sigue la dádiva, encadenamiento de orden lógico que causa el desplazamiento de los versos 49-50; sin embargo, la inclusión a continuación de los versos 45-48 no choca al recreador puesto que percibe que la protesta de ella (impropia de un solicitante) puede dar pie a la confianza del conde, sus alabanzas y su interrogatorio, y que el ofrecimiento del conde (que antes se encadenaba con la protesta de ella) se puede derivar fácilmente del paisanaje de ambos y de la relación que se ha establecido entre los personajes. Como se ve, hay diferencias sutiles en las dos maneras de concebir la escena, pero ambas son igualmente válidas.

En cuanto al cambio de posición del verso 59, quizás sea una consecuencia de la eliminación de los versos 60-62; la novia, al no encontrarlo "abrazado a la romera" (verso 60), tiene que estar presente para oír "las dulces palabras que la romera le da" y que hacen volver en sí al conde (mientras que su "auxilio" no ha servido de nada); así se anticipa el desenlace al mostrar la preferencia del conde por su mujer legítima. La escena es más dramática puesto que presenta a las dos rivales juntas.

Ampliación de un motivo son los "desdoblamientos". Es cierto que, por lo general, se trata de repeticiones semánticas que no amplían propiamente, pero que sí le dan más peso al motivo. En el texto, dos de estos desdoblamientos tienen ese efecto (versos 25 y 56); en ambos se suprime un motivo existente, o parte de él, que ocupaba el primer hemistiquio del verso donde se halla el motivo que se va a desdoblar. No hay duda de que en estos casos lo que actúa es la *tendencia a la unidad semántica del verso* y, puesto que lo que se modifica es el primer hemistiquio, podemos considerar también que el octasílabo que lleva la rima es más "firme" que el que no la lleva. En estos casos particulares observamos que el motivo suprimido era "suprimible": el del verso 25 era una continuación del 24, y el del verso 56 contenía la razón del desmayo del conde, razón que se desprende fácilmente de lo relatado en los versos anteriores. Entre la dificultad que supone reelaborar el hemistiquio con la rima para que se conjugue semánticamente con el primero, y crear además un verso entero que contenga el motivo no suprimible que se ha eliminado con la reelaboración, o suprimir una explicación en cierto modo superflua o una reiteración a lo ya dicho, y crear un primer hemistiquio paralelo al primero, el recreador elige la segunda opción, que es mucho más factible y estilísticamente aceptable, dada la abundancia del paralelismo en la poesía popular.

Diferente es el desdoblamiento del verso 27, que no suprime motivos sino que amplía los ya existentes y añade uno que estaba implícito. Para esta ampliación no necesita tomar un espacio existente, ya que el motivo

original ocupa todo un verso, así es que abre un espacio nuevo que implica la adición de un verso. El desdoblamiento se hace mediante cambios en la manera de expresión de lo ya existente: la “montaña” (a la que se le añade un adjetivo para el metro) equivale al “puerto” original; “mirar alante” es igual que “mirar al valle” (lo que se ve desde una altura suelen ser valles) y el motivo añadido para “llenar” el dístico (“y se puso a descansar”) estaba, como se dijo, implícito, puesto que después de subir y mientras se mira se descansa. Además el descanso supone la consecuencia lógica de lo dicho en el verso anterior (“cansada va la romera. . .”). El primer hemistiquio del verso ha dado lugar a tres octasílabos; el segundo queda sin cambios. Estilísticamente hablando se ha convertido una escena rápida (subió, miró, vio) en una pausada: subió y descansó, miró y vio, armónicamente distribuida.

Además del desdoblamiento, que utiliza motivos existentes, puede haber recreaciones más o menos originales. En nuestro texto hay tres, de diferente índole; una es la del verso 59b en el que se remplace la explicación del porqué baja la novia, de índole pasiva (“al ver al conde mortal”), por una de índole activa: “para el buen conde auxiliar”; esto lleva al cambio en el segundo hemistiquio de “llorando” por “corriendo” (pasivo/activo). Ya hemos hecho notar *supra* el debilitamiento del personaje de la novia, y por eso quizás en el verso donde aparece se le ha dado un carácter más positivo, más activo, que compense su escasa presencia en el romance.

La otra recreación es la del verso 43, en el que se remplace la mención de la visión de la novia por una descripción del conde (nombrado en el verso anterior). Además del poco interés que el recreador parece tener por el personaje de la novia (suprime en total cinco versos referentes a ella), no hay duda de que ha intervenido en la eliminación del verso 43 el hecho de que la aparición de la novia distrae del hilo narrativo que conforma la escena nuclear (encuentro de los esposos); el recreador ha sentido esta desviación del interés primario, que está concentrado en el encuentro, revelación y decisión del marido infiel, y ha eliminado el obstáculo, centrando así el interés en los protagonistas. Pero también ha creado un verso, en lugar del suprimido; el hilo de la trama no lo obliga a ello, pero sí su “inmersión” en el texto que posee. Y el recreador, consciente del carácter de los personajes: el amor de la condesita (que la lleva a pasar penalidades para recobrar a su marido) y el despego del conde (que la ha olvidado y va a tener otra esposa), cuando el conde aparece en el relato se siente impulsado a recalcar su falta de conciencia, su despreocupación, y lo presenta “sentado junto a la sombra con mucha tranquilidad”, es decir, sin el menor remordimiento por el abandono de su esposa, cómodo y tranquilo en espera de su nueva boda.

La tercera recreación es la del verso 24 y es mucho menos importante,

en lo que se refiere a la esencia narrativa, puesto que andar “7 reinados, morería y cristiandad” y “los 4 reinos de León y Portugal” representan un mismo motivo con idéntico significado: “anduvo por todas partes”, “recorrió todo lo recorrible”.

Cambios léxicos: este tipo de cambios es muy abundante; se pueden clasificar tentativamente en:

Dialectales o idiolectales: por ejemplo laísmos, leísmos, formas de diminutivo, regionalismos, etc. En el texto se anula el laísmo de la versión pidaliana; también se puede considerar dentro de este tipo la variación en las terminaciones (*consolar = consolare*) que cambia buena parte de la rima del romance, así como el *empiezar* del verso 38b y formas como “no lo fueron recordar” (57b) y “andas de estar” (5b); *verbales* (temporales y modales) que pueden tener también origen dialectal o ser un producto genérico (cf. nota 5), como: *debes contar = los contarás* (6b), *llegada = llegando* (42a), *los vi = los he visto* (45b), *la hubo de andar = la fue a andar* (41b), que, salvo en raros casos, suponen sinonimia.

Otros cambios gramaticales: por ejemplo en artículos y adjetivos, cambios en la persona verbal debido al paso del tuteo al ustedeo, etc. Ejemplos de todo ello son: *ese anillo = el anillo* (52a), *tu dedo = su dedo* (52b).

Cambios por desconocimiento o incomprensión: se usan palabras deformadas o se interpretan de diferente manera. Hay varios ejemplos de deformaciones: *copiso* (61a), que es bastante incomprensible, puesto que en otro verso se dice correctamente *permiso* y además es palabra de uso común; *drial* por *brial* (21a) es un ejemplo típico de reproducción fonética por desconocimiento del término.

Cambios lógicos: se varían los elementos para ajustarlos a las variaciones que se han hecho; un buen ejemplo son las concordancias gramaticales: *vacas. .todas = vacada. .toda* (32).

Cambios ilógicos: cuando la variación no concuerda con lo que se está relatando, por ejemplo cuando el marido, que aún ignora la personalidad de la romera, la llama *condesita* (51a) o cuando le fallan al repetidor las concordancias gramaticales: *le da (al conde) = les da* (58b).

Cambios por sinonimia: son los más numerosos, y buena parte de los enunciados arriba y de los que se enunciarán *infra* tienen su origen en este proceso. Para dar una idea de la profusión de este tipo de variación, listaré parte de los existentes en el texto: *se publican = se declaran* (1a), *acaban*

de=poco hace que (4a), *apartar=separar* (4b), *deja los meses=no cuentes meses* (6a), *estando a la mesa=estando comiendo* (10a), *licencia=permiso* (15a), *se retiró=se metió* (17a), *peregrinar=pasear* (23b), *andar=caminar* (26b), *castillo=palacio* (33b), *cómo vive=qué vida hace* (35b), *llegó=vino* (36a), *Oh, qué ojos=Vaya ojos* (45a), *en mi vida=nunca* (45b), *adiós=con Dios* (65b), *malos=duros* (67b). También se varía por términos que no son propiamente sinónimos, pero que funcionan como tales, así *frente=junto* (42a), *7 reinados=4 reinos* (24a); los *pinares* se convierten en *valle* (30a), el *vaquerito* en *chavalito* (31a) y las *gallinas* en *carne* (37a). La sinonimia está en la base de la gran mayoría de las variaciones que se hacen a un texto, aunque muchas veces se trate de una equivalencia, como por ejemplo la jornada de un día andada en medio o la de dos días (41) (o la de tres, andada en dos, etc.) ya que el motivo es el mismo puesto que indica rapidez y ansia por llegar; los 7 reinos, la morería y la cristiandad equivalen a los 4 “de León y Portugal”, etcétera.

Cambios por inversión: se varía el orden de los elementos, por ejemplo, *condes y duques=duques y condes* (12a), “La romera es de Sevilla”=“De Sevilla la romera” (47a), en que se conserva la forma familiar.

Cambios por paralelismo o repetición: la fuerza de estos recursos del lenguaje tradicional puede provocar variaciones, así: “Pasan los 3 y los 4”=“*pasan 3 y pasan 4*” (8a), “Ya están. . . y están. . .”=“*ya están. . . ya están. . .*” (37b), “por Dios y su caridad”=“*por Dios y por caridad*” (44b). Algunas veces la repetición no es atraída tan sólo por la fuerza del recurso tradicional, sino por una concepción particular del recreador sobre un cierto punto; así la repetición en el verso 14 “no me caso, padre mío, no me volveré a casar” es atraída por la concepción del carácter de la condesita y el recreador refleja así la determinación y fuerza del personaje.

Cambios por contaminación interna: una palabra anterior o posterior da lugar a una variación en un lugar cercano.⁶⁴ Por ejemplo cuando en el verso 7a se varía 3 por 4, el número 4 no es invención del recreador, sino que se halla en el siguiente verso; la *vacada* del verso 30b afecta el 32a (*tantas vacas=vacada*). El valle que remplace los pinares del verso 30a ha sido atraído por la presencia de esta palabra en el verso 27 del texto-base, pero no del oral; así pues una palabra o motivo puede quedar en la memoria del recreador y ser usado para una variación posterior. El cambio de *adiós=con Dios* podría también tener su origen en el verso 66 (eliminación), aunque lo más probable es que haya sido atraído por la norma, ya que la forma usual es “quedad con Dios”. También se podría considerar

⁶⁴ Propp, en su *Morfología del cuento*. . ., habla de estos cambios posicionales de los motivos como un fenómeno común en la literatura oral.

contaminación, pero ésta de tipo formal, la variación en la interpelación al vaquero: “Vaquerito, vaquerito” = “Dime, dime. . .”; la repetición se conserva, aunque el contenido sea distinto.

Eliminaciones o añadidos menores: ocurre muchas veces que el sinónimo por el que se reemplaza tiene más o menos sílabas que el reemplazado y el recreador tiene que recomponer el octosílabo. La *y* inicial puede tener esa función; por ejemplo, en el verso 17a: *se retiró* (4 sílabas) = *se metió* (3 sílabas), la *y* inicial restaura el metro; lo contrario sucede en el verso 4b en que se elimina la *y* inicial porque se ha variado *apartar* por *separare* y ya no hay sinalefa. Otras partículas también pueden añadirse o quitarse; así, en el verso 26a se añade un *se* y en el 26b se elimina un *que*. También se pueden añadir o quitar otros elementos como adjetivos, verbos o adverbios; en el verso 38 al reemplazar “muchas gentes convidadas” por “los invitados” se tiene que añadir parte del octosílabo siguiente (“de lejos”) y en el segundo hemistiquio, ahora cojo, se añade la forma “empezaron” al verbo *llegar*, para cumplir con el metro. Otro tipo de añadidos responde a una eliminación; por ejemplo, en el verso 23a el recreador consideró que “coger” implica que la acción se hace con la mano, así pues eliminó la reiteración “en la mano” y colocó un adjetivo que califica al objeto cogido (“largo bastón”).

Todos los cambios que hemos señalado pueden suponer una modificación de tipo formal, estilístico o de contenido. Entre los de tipo formal ya se resaltó cómo la rima resulta afectada por el cambio dialectal *ar* = *are* de los infinitivos. Las recreaciones, creaciones y reemplazos pueden afectar al metro: al reemplazar “don Flores” por la forma habitual “conde Flores” el verso 13b gana una sílaba; lo mismo sucede al variar *cautivarán* por *sacrificarán* (28b); cuando en el verso 31b se usa “Dímelo por caridad”, se cumple con el metro, pero cuando en el verso gemelo (39b) se varía *caridad* por un sinónimo *piedad*, el hemistiquio pierde una sílaba. Pese a estas irregularidades, hay que resaltar que el metro se conserva por lo general y que las recreaciones y variaciones lo toman muy en cuenta.

Las modificaciones de tipo estilístico afectan a los tópicos, tanto formales como temáticos. Ya se dijo (*supra* nota 62) lo que supone a este respecto el acortamiento del motivo del disfraz; por otro lado, también se ha visto cómo en otros casos se han incluido en la versión oral repeticiones y paralelismos (ver p. 75). Eliminaciones y adiciones casi se compensan y no se puede hablar propiamente de un empobrecimiento estilístico; naturalmente, un texto más corto, por mucho que gane elementos estilísticos mediante reelaboraciones, no llega a compensar lo perdido, primero porque ciertos tópicos temáticos se han perdido y segundo, porque el texto ya posee un buen número de elementos tradicionales y no hay mucho espacio para añadir más (por lo general se reemplaza unos por otros). Lo interesante es notar que no se elimina por motivos de estilo, sino por cau-

sas narrativas, y que cuando se recrea, se utiliza el mismo estilo base.

De las variaciones significativas para la historia hemos hablado al tratar los diferentes tipos de cambio. Se puede añadir el matiz que en la figura del padre causa la variación del verso 12b: “te *debes*, hija, casar = *puedes* volverte a casar”, que se conjuga con la recreación del verso 11b: “nueva vida *tomarás*” = “hija, te quiero yo hablar”. Ambos cambios responden a la visión de un padre consejero más que autoritario. También podemos observar que el cambio de persona verbal del verso 3b: *puede* (la condesa) = *pueden* (el conde y la condesa) añade algo al relato: el conde también está triste por la separación y quizás no olvida más tarde a su esposa por maldad, sino por debilidad de carácter.

Una vez establecidas tentativamente las categorías de la tradicionalización, veré a su luz los textos restantes y añadiré (si es el caso) otras categorías posibles.

La condesita, versión 7 (AIER I, pp. 155-156)

Esta versión procede del mismo lugar que la número 8, está recogida el mismo día y las informantes llevan el mismo apellido, así es que probablemente se trate de hermanas o primas (una es diez años mayor). No sabemos, puesto que no está especificado en las notas, si ambas aprendieron el romance del texto escrito, o bien de alguna otra persona.

Esta versión 7 es más corta que la anterior (54 versos contra 59), pero parece más cercana a la original en cuanto a conservación textual. No deja de sorprender, dada la cercanía de las informantes, que esta versión se diferencie de la número 8 en que es cantada. Es posible que haya sido la informante la que haya adoptado para este romance alguna tonada perteneciente a otra canción, ya que no hay trazas de otra versión de *La condesita* en este texto y la otra informante no lo canta, sino que lo recita.

Cambios en la estructura narrativa

Estructurales mayores

Temáticos: todos son por eliminación de motivos: los llantos del verso 9, la constatación de la falta de noticias del conde (11a) y la orden del padre de “tomar nueva vida” (11b), así como la petición de licencia y el otorgamiento de ésta (15-16). Los motivos se conservan en otros versos (17, 12 y 8); en cuanto a la petición de licencia, puede deberse a un cambio de índole temporal: adaptación a las costumbres de la época en que vive el recreador, el cual quizás siente que una mujer casada es ya independiente y su padre desempeña en su vida un papel menos importante, el verso 12b “te debes, hija, casar” puede tomarse como un consejo y no una or-

den, lo que sería congruente con esta apreciación del personaje paterno. De la larga enumeración del disfraz se eliminan los versos 20 y 22 (valor del brial y mención de la sportilla) con la consiguiente pérdida del tópico romancesco “que valía una ciudad”. Otra eliminación afecta los versos referentes a la novia (59, 60 y 63a) y otra más a la explicación del conde y a su adiós general (versos 63b, 64 y 65). Los nueve versos finales se reducen a cinco (que incluyen uno [el 43] desplazado). Parece que el recreador, una vez alcanzado el clímax dramático con el encuentro de ambos esposos, quiere abreviar la conclusión.

Funcionales: eliminación de dos de las introducciones al diálogo con el vaquero (versos 31 y 34).

Estructurales menores:

Acortamientos: se acorta la escena del disfraz, pero ésta queda aún suficientemente amplia, ya que no se pierden, como en la versión 8, las oposiciones.

Posicionales: el verso 43 (visión de la novia al llegar al castillo) se desplaza para remplazar al verso 59 (bajada la novia “al ver el conde mortal”). Así pues, los parlamentos entre el conde y la novia se desarrollan estando ella arriba “en un alto ventanal” y él a las puertas del castillo. El desplazamiento dilata la presentación de la novia hasta la escena final y sirve de introducción a este personaje cuando va a tener un papel activo en el relato, lo que me parece un acierto narrativo del recreador.

Los versos 45-48 (piropos del conde, noticias de Sevilla) se sitúan después del 52. Como en la versión 8, también aquí se conserva el orden lógico, petición de limosna-dádiva, y lógica es también la continuación de la secuencia: protestas de ella, ofrecimiento de él y petición del anillo; sin embargo lo que sigue: piropos y noticias no lo es tanto; estos motivos estorban en la secuencia lógica de la trama y es por eso que oscila su posición en las dos versiones que hemos visto aquí; ninguna de ellas lo ha podido solucionar satisfactoriamente.

Una inversión menor es la de los versos 13 y 14 debida a que por la supresión del verso 11, la mención de las cartas no se interpone, y a la proposición de casarse que hace el padre (verso 12) se contesta lógicamente con la negativa de matrimonio (verso 14); el verso 13, que respondía al 11, se coloca ahora detrás de la negativa, como una razón para ella.

Remplazos: el verso 56a varía su contenido: “al mirarla en aquel traje” = “el conde, de que esto oyó”, pero la función es la misma: introducir la reacción del conde; da lo mismo que sea la vista o las palabras las que causen

el desmayo del conde, y puesto que ambos elementos se hallan presentes en el relato, los recreadores pueden optar por uno u otro.

Cambios de tipo léxico

Dialectales: diminutivos en *ina* (3a, 51a), en *illo* (39a) y en *ica* (62b); pronombres: *la=le* (10b, 49b), *le=lo* (2a).

Verbales: *bajando=al bajar* (30a), *llegada=llegó* (42a), *empieza=empezó* (10b), *habrás visto=has visto* (46b), *no lo pueden recordar=no lo fueron recordar* (57b), *vio estar=estaba* (43a), *vas=irás* (62b).

Otros cambios gramaticales: *un=el* (41a), *aquel=ese* (28a), *al=su* (49a), *al=el* (2a), *si=que* (46b):

Por desconocimiento o incomprensión: *cordobán=cordobar* (19b), *bordón=cordón* (23a).

De concordancia: *las=la* (18b), *los=lo* (19b).

Ilógicos: *señor=señora* (48a); debe ser un lapsus o una contaminación con el verso 33a; *la hubo=lo hubo* (41b).

Por sinonimia: *acaban=terminan* (4a), *debes=puedes* (6b), *romera=señora* (33a), *puerto=alto* (27a), *de quién llevas=de quién es* (32a), *tantas vacas=vacada* (32a), *llegó=vino* (36a), *gentes convidadas=los invitados* (38a), *encaminar=enviar* (40b), *frente al castillo=a puertas del castillo* (42a), “cayose. . .hacia atrás”=“ . . .cayó mortal” (56b), *recordar=acordar* (57b), *sacar mañas=coger mañas* (61a), *la vas=la irás* (62b), *malos=duros* (67b), *cómo vive=qué se cuenta* (35b), *remediar=refugiar* (29b).

Inversión: *agua, vino=vino, agua* (57a).

Por paralelismo o repetición: “Dejó zapatos. . . quitó vestido. . .”=“quitó la media. . . / quitó el vestido. . .” (18a); “ya están. . . / y están. . .”=“ya están. . . / ya están. . .” (37); “por Dios y su caridad”=“por Dios y por caridad” (44b); “ellos me han de . . . / allí me han de. . .”=“allí me . . . / allí me. . .” (28b, 29b).

Por contaminación interna: “de quién llevas tantas vacas”=“de quién es esa vacada” (32a) que proviene del 30b: “gran vacada vio asomar”.

Por eliminación, remplazo y añadidos menores: “muchas gentes convida-

das de lejos llegando van” = “los invitados de lejos *a casa* llegando van” (38); “echó la mano. . .” = “echó mano. . .” (49a), “sino es. . .” = “sino. . .” (58a); “que en viendo” = “en viendo. . .” (62a), “y al conde. . .” = “el conde. . .” (2a), “se quitó. . .” = “quitó. . .” (18a), *zapato* = *vestido* (19a), y inicial añadida en el verso 27b y suprimida en 21a y 43a.

Modificaciones causadas por los cambios:

De tipo formal: el metro se ve afectado en una sola ocasión: al verso 40b le falta una sílaba (si no se hace hiato). La estructura formal interna pierde dos introducciones a diálogo (al parlamento del vaquero).

De tipo estilístico: se pierden algunos tópicos, como los contenidos en las introducciones eliminadas, el del valor del brial (“que valía una ciudad”) pero se añaden algunos paralelismos.

De tipo temático: el pequeño cambio del verso 46b (*que en vez de si*) provoca una ligera modificación: la romera afirma que la ha visto en Sevilla, con lo que da a entender que ella lo reconoce.⁶⁵

Los romances de “La loba parda” (Flor nva., pp. 266-268)

Versión núm. 8 (AIER II, pp. 106-107). Recitada por unas niñas que dijeron haberla aprendido en la escuela.

Cambios en la estructura narrativa

Estructurales mayores: se eliminan: el verso 10 (genealogía de la oveja), los versos 14 y 15 (premio y castigo a los perros), el verso 16 (“Los perros tras de la loba las uñas se esmigajaban”) y el verso 22 (referente al uso del rabo de la loba).

Estructurales menores: se acorta el motivo del uso de las partes de la loba. Hay una inversión de los versos 23 y 24. El verso 23 parece estar en proceso de eliminación ya que el primer hemistiquio está incompleto y en la segunda recitación, según nota, se omite todo el verso. *Supra* se ha vis-

⁶⁵ Por lo tanto el verso siguiente no es dubitativo (“¿La romera es de Sevilla?”) sino afirmativo, aunque se haya transcrito en la publicación entre signos de interrogación. A propósito de la puntuación de las versiones, cf. la ponencia de Ana Ma. Martins en el *Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales*, celebrado en Madrid en 1982. Las ponencias de este Coloquio se publicarán próximamente en una coedición de El Colegio de México y el Instituto Seminario Menéndez Pidal.

to que también se ha eliminado de la enumeración final el verso referente al rabo. Parece que la versión tiende a conservar tan sólo dos elementos: la pelleja y las tripas, es decir, los que inician y terminan la serie.

Cambios de tipo léxico

Verbales: entrará=entraría (5b), va=iba (18b)

Otros cambios gramaticales: entrar a=entrar en (15b), una=la (6a), navaja=navajas (7b), a un=al (18a), tu pelleja=la pelleja (21a); elisión de *de* (23a) y por “corrección” pa=para (21b), que deforma el metro.

Por desconocimiento: vihuelas=vijuelas (24a); *por error*: cañada=cayada (quizás contaminación con la *cayada* del primer verso). Hay un cambio de *agrias* por *altas* (“sierras muy agrias”, verso 17b) que no es propiamente por desconocimiento, sino porque el recreador no siente adecuado el uso del adjetivo *agrias* para calificar una sierra y lo remplacea por el empleado comúnmente.

Por sinonimia: subir=llegar (18a); alobadada=ya lobada (20b), en este último caso podría también suponerse que no se conoce la palabra, pero sí su sentido.

Por inversión: sana y buena=buena y sana (19b), el orden del texto oral es el habitual en la lengua común. En el verso 6b *cana* figura en el tercer lugar de la enumeración y no en el segundo como en el texto escrito.

Por contaminación: loba vieja=loba parda (6a) debido al título del romance; en el 6b se remplacea el adjetivo *parda* (que se acaba de incluir en el octosílabo anterior) por otro adjetivo, en este caso *coja*, que viene a ser una reiteración del *patituerta* que le precede; es pues una contaminación no textual pero sí semántica.

Modificaciones

De tipo formal: el cambio pa=para (21b) afecta el metro.

De tipo estilístico: se reduce el uso de la enumeración al acortar el final y eliminar la genealogía de la oveja. Se pierde también un motivo tópico hecho en forma antitética (premio / castigo, versos 14-15) con paralelismos internos.

De tipo temático: no hay pérdida de motivos significativos para la trama; sin embargo las eliminaciones empobrecen el relato al reducirse los detalles, descripciones y desviaciones del hilo central, que son tan características del género.⁶⁶

Versión número 12 (AIER II, p. 109)

Esta versión tiene dos características que hay que resaltar: es cantada y además producto de dos informantes. El texto oral, tal y como aparece en AIER presenta una interpolación (entre los versos 7 y 8) constituida por cuatro versos que evidentemente pertenecen a una versión diferente de la *Flor nueva*. Estos versos fueron añadidos posteriormente por el segundo informante porque pensó que se le habían olvidado al primero. Es evidente que nos hallamos ante dos tipos de versiones: una derivada directamente de la versión pidaliana y otra que amalgama la del texto escrito con otra versión oral. Puesto que el texto oral es cantado, podemos suponer que la música pertenece a esta segunda versión oral, y que se ha aplicado al texto de *Flor nva*. Tomaré la versión de AIER sin el añadido posterior del segundo cantor, es decir, la versión del primero, que es la derivada del texto escrito y responde a la intención de este estudio; sin embargo, con lo antes dicho he querido evidenciar la presencia palpable de otros pasos en la tradicionalización de un texto, como son la mezcla con otras versiones orales y la adquisición de la música.⁶⁷

Tipos de cambios

Estructurales mayores: eliminación de los versos 2 y 3 (descriptivos) y de los versos 14-15 (premio / castigo) y 16.

De tipo léxico:

Dialectales: vide = vi (4a).

Verbales: entrará = entra (5b), va cansada = cansada estaba (18b).

Otros cambios gramaticales: a correr = correrme (13b), pa = para (21b), sierras muy agrías = sierra muy agria (17b).

⁶⁶ Quizás este empobrecimiento no se deba totalmente al informante sino a un intermediario entre él y el texto escrito: el maestro de escuela que acortó el romance por razones pedagógicas. Cf. pp. 78-80.

⁶⁷ Cf. p. 69, donde se da un caso semejante en lo que se refiere a la incorporación de la música a un texto derivado de una versión libresca.

Por desconocimiento: trujillana = jicallana (12b), cotarrito = cotorrito (18a).

Sinonimia: la mi choza = mi chocita (1a), lobos = lobitos (4a), puntas = filos (7b), sacar = coger (8b), alobadada = enlobadada (20b), pelleja = pellejo (21a), atacarse = atarse (22b).

Inversión: va cansada = cansada estaba (18b).

Por paralelismo: aquí perro = aquí tú, perro (13a). El tú añadido repite el hemistiquio anterior (“aquí tú, perra. .”).

Eliminaciones, remplazos y añadidos menores: “cuál entrará en. . .” = “a ver cuál entra en. . .” (5b), “aquí perra. . .” = “aquí tú, perra. . .” (12b), “aquí perro. . .” = “aquí tú, perro. . .” (13a); adición de y inicial en los versos 9a y 18a. En el verso 22b se remplacea *bragas* por polainas, quizás porque *bragas* es ahora una prenda femenina; es pues un cambio de índole temporal.

Modificaciones

De tipo formal: los añadidos de los versos 5b y 12b aumentan una sílaba al verso; lo mismo sucede con la corrección *pa=para* del verso 21b.

De tipo estilístico: al eliminar el verso 2, se pierde la antítesis (alto / bajo) y el motivo tópico de la posición de la luna, así como la localización temporal (tópico inicial). También la pérdida de los versos 14-15 supone la de un motivo tópico (premio / castigo) con su antítesis.

De tipo temático: no hay pérdida de motivos significativos para la trama, pero se puede hacer la misma observación que a la versión anterior respecto al empobrecimiento temático del texto.

Versión número 20 (AIER II, p. 116)

La nota de los recolectores dice que se recitó “con entonación de poesía de colegio”.⁶⁸

⁶⁸ Flor nva. se publicó por primera vez en 1928; las reediciones hechas por Espasa-Calpe (1938) y sobre todo las de la colección Austral a partir de 1939 la difundieron por todos los países de lengua hispana, pero desde su publicación y primera reedición en “La lectura” (1933), llamó la atención de maestros y educadores.

Cambios en la estructura narrativa

Estructurales mayores: eliminación del verso 3, que supone un “intermedio” entre la introducción y la acción primaria. Eliminación del verso 13 (relativo al perro de los hierros) y de los versos 22 y 23 (rabo y cabeza).

Estructurales menores: se acorta el motivo de los perros y el de las partes de la loba.

Cambios de tipo léxico

Verbales: entrará=entrar (5b), corrieron=han corrido (17a).

Gramaticales: en el verso 6a se suprime *a* con lo que el verso resulta incongruente gramaticalmente; también la supresión de *la* en el verso 17a provoca un cambio gramatical (se suprime el complemento directo).

Por desconocimiento: trujillana=trujiana (12b), cotarrito=cotorrito (18a), agrias=altas (cf. versión 8, p. 83).

Por sinonimia: puntas=puntos (7b), y no=mas no (8b), a la otra=a la cuarta (9a), domingo de Pascua=días de Pascua (11b), esmigajaban=enmigajaban (26b), pelleja=pellejo (21a), bailen=toquen (24b), patituerta=paticoja (6b).

Por paralelismo o repetición: cf. el siguiente apartado.

Por contaminación: en el verso 6b el adjetivo *paticoja* (variante de *patituerta*), propicia la creación de *patisana*, que también está relacionada con el *orejisana* del verso 10b. De ello resulta la incongruencia *coja / sana*. *Orejisana* también da lugar a la variación, en el hemistiquio anterior, de *oveja churra*=*orejichurra*. Ambas variaciones suponen también un cambio por repetición.

Modificaciones

De tipo formal: el cambio de *otra* por *cuarta* afecta el metro.

De tipo estilístico: las creaciones *patisana* y *orejichurra* añaden una repetición al texto oral.

Delgadina, versión andaluza, publicada por Menéndez Pelayo (Mdez. Pelayo, p. 280). Tomada de Fernán Caballero⁶⁹ y versión canaria publica-

⁶⁹ Fernán Caballero, *Cosa cumplida . . . sólo en la otra vida*, Madrid, 1875, pp. 16-18 (*apud* Mdez. Pelayo, p. 280n).

da por Diego Catalán en *La flor de la marañuela* (Catalán I, 25),⁷⁰ que parece derivar de la anterior.

La versión canaria sigue muy de cerca a la andaluza (seis variantes en total), pero incluye variantes que proceden de una versión distinta.

Cambios en la estructura narrativa

Estructurales mayores: se elimina el último verso (35): “Los cencerros del infierno por el mal padre doblaban”, que es parte del dístico premio / castigo.

Estructurales menores: la especificación de los jarros: “unos en jarros de oro, otros en jarros de plata” (28) se varía, imitando la forma que toma el motivo en otras versiones: “no le deis por jarro de oro, ni menos por el de plata / dádsela por el de vidrio para que le riegue el alma”.⁷¹ El verso original se ha remplazado por un dístico, pero el motivo en sí no cambia.

El verso 29b: “ya la hallaron muy postrada”, de factura poco tradicional, se remplaza por una forma más simple y muy común en las versiones del romance: “Delgadina muerta estaba”, de mayor efecto dramático.⁷²

Cambios de tipo léxico

Lógicos: no se trata aquí de cambios en las concordancias ocasionados por la variación de otros elementos, sino de la restauración de las formas comunes que el texto escrito no tiene; así se pone el artículo al *rey*: “si padre rey. . .” = “si padre, el rey. . .” (14a) y a *otro*: “A otro día. . .” = “Al otro día. . .” (23a).

Por sinonimia: se quitó = se quedó (23a); con este cambio se pierde la referencia a la ventana (se quitó [de la ventana]) y se refiere el verbo a su estado de ánimo (“se quedó muy triste y desconsolada”); los pies = sus pies (32a).

⁷⁰ Versión publicada por José Peraza en *Romancero canario*, Sta. Cruz de Tenerife, 1940, pp. 45-47, y por Diego Cuscoy, “Folklore infantil”, *Tradiciones populares* II, Santa Cruz de Tenerife, 1944, pp. 92-94. Las variantes del texto de Cuscoy son: una = *la* (1b), “y si os pide. . .” = “y si os *pidiese*. . .”.

⁷¹ Cf. por ejemplo: “no le den por el de oro ni tampoco por de plata / denle por el de cristal para que refresque el alma” (Trapero, p. 122, Gran Canaria), “dásela por el de vidrio pa que le refresque el alma” (Catalán I, 23, Tenerife), “dáselo por el de vidrio para que le regue el alma” (*ib.*, II, 447, La Palma).

⁷² Cf. por ejemplo: Catalán I, 121 (Tenerife) y con variantes, *ib.*, 118 y 259, *ib.*, II, 495 (La Gomera) y 536 (Gran Canaria).

Por inversión: “y a sus hermanas ha visto” = “y ha visto a sus hermanas” (10a).

Modificaciones causadas por los cambios

De tipo estilístico: la variante del verso 28 no es importante en este aspecto, ya que aunque se pierde la forma tópica *unos, otros*, se remplaza por un esquema común: *no. .ni. .sino. .*⁷³ La eliminación del último verso, en cambio, deshace una oposición tópica (premio / castigo) y suprime un paralelismo.

De tipo temático: significativo para la historia es que se suprime el verso final que contiene el castigo celestial al padre; así, aunque se le hace justicia a la víctima, no se le hace al criminal, lo que va en contra de la “moralización” tan aguda que suele haber en el romancero. La reelaboración del verso 29b no cambia propiamente lo que se relata, pero sí la manera de presentar los acontecimientos.

El conde Olinos (Romancero tradicional de México [RTM, p. 182]). Versión posiblemente tomada del libro de Vicente T. Mendoza, *Cincuenta romances*, p. 58; la versión de Mendoza procede de Eduardo M. Torner, *Cuarenta canciones españolas armonizadas*.

El informante termina el romance en el verso 10: “es la voz del conde Olinos que por mis amores va”, es decir que corta ocho versos a la ya acortada versión publicada por Mendoza.

Hay un solo cambio léxico: el = su (3a) y dos reelaboraciones (seguramente cruces con otra versión): “Desde las torres más altas = De la torre del palacio” (7a) y “que por mí penando está” = “que por mis amores va” (10b).

Modificaciones causadas por los cambios

La eliminación cambia totalmente tanto el tema como la factura. Del romance-cuento se pasa a un romance-escena; el tema “amantes perseguidos” se convierte ahora en “el conde enamorado”, “el conde y la princesa”, o cualquier otro nombre que se le quiera dar a la pequeña historia que se relata.

El conde Olinos (versión personal). La versión que yo aprendí en la

⁷³ Cf. mi libro *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 111-115.

escuela⁷⁴ es básicamente la número 24 del "Suplemento. . ." (Mdez. Pelayo, p. 204), a la que se hicieron algunos cambios, seguramente para hacerla más asequible a los niños. He aquí las modificaciones hechas:

- 1 *Madrugaba el conde Olinos*, mañanita de San Juan,
- 2 *a dar agua a su caballo a las orillas del mar.*
- 6 de los castillos de arriba que me quieren *facér* mal.
- 10 y *oireis* a la *sirena* cómo canta por la mar.
- 11 Aquella no es la *sirena*, ni tampoco su cantar,
- 14 Uno lo *entierra* en el coro . . .
- 15 De ella nació *un verde olivo*, de él nació *un verde olivar*
- 16 ELIMINADO
- 18 Cuando hacía aire *de* abajo ambos se iban a *juntar*
- 19 La reina, que aquello *viera*, ambos los *mandó* cortar
- 21 Quien *tenga pena y tristeza* . . .
- 23 Detente. . . no me vengas *a enturbiar*
- 25 Cuando yo era verde *olivo* . . .
- 26 y ahora *que soy*. . . *no me puedes*. . .
- 27 para todos *correré*. . .

Como se ve, la maestra eliminó los regionalismos (*nin, dexobar*, etc.) y lo relacionado con la fonética del informante (*d'ella, 'n, d'abajo*, etc.); además introdujo una variante en el verso 6b: *facér* mal, para hacerlo coherente con el verbo del verso 26b. Por razones de metro, cambió plural por singular en el verso 15a y la forma del verbo *correr* (27a) y, por concordancia temporal, el *ve* por *viera* del verso 19 (que es además paralelo al 13). Para mayor claridad restauró los artículos del verso 15 y el *que* del verso 26; varió *oiredes* por *oireis* y añadió y a la enumeración final. Para que *oliva* no se confundiera con *aceituna* y resultara un absurdo, lo cambió por *olivo*. Quizás le pareció mal hablar de los amores de la reina a unos niños de siete años, así es que trocó el *mal de amores* del verso 21 por *pena y tristeza*, modificando la forma verbal para el metro; la misma "justificación" moral debe tener el cambio de *besar* por *juntar* (18b). El remplazo de los primeros versos por los de la versión de Torner (*Cuarenta canciones. . .*) debe obedecer a razones de gusto personal, lo mismo que la eliminación del verso 16 y el cambio de género de *mar* (9b).

Así pues las modificaciones se hicieron sobre todo por razones pedagógicas, tratando de que el lenguaje fuera el común y lo más claro posible. También esas mismas razones, pero con miras a la calidad poética del texto, fueron las que provocaron el trueque de los primeros versos por otros que ella encontraba más hermosos (y, de hecho, lo son).

⁷⁴ Institución Libre de Enseñanza, Madrid, 1935-1936, 2º grado de primaria (o su equivalente). Conservo el texto manuscrito.

Los textos de Flor nva. y los publicados por Menéndez Pelayo se han enseñado en las escuelas durante décadas y es ahí donde los aprendieron algunos de los informantes de las versiones que aquí se han examinado. Creo que ha sido provechosa esta confrontación entre el texto publicado y el texto enseñado, ya que hemos de tener en cuenta que no todas las versiones estudiadas proceden directamente del texto escrito, sino del texto enseñado y éste, seguramente, tenía variantes de tipo pedagógico con respecto al original. Quizá ciertas eliminaciones de versos no sean obra del receptor, sino del maestro, para aligerar el aprendizaje del poema; lo mismo puede pasar con algunos cambios temporales y con la eliminación de ciertos dialectismos.

A esa versión, ya modificada, aprendida en la escuela, yo le hice algunos cambios “inconscientes” como: “que conmigo va a casar” = “que por mí penando está”. Recreación propia creo que es *caminaba* por *madrugaba*. Cuando leí por primera vez Flor nva.⁷⁵ me atrajo la descripción del poder del canto (“Caminante que camina. . . / navegante que navega. . .”) y la incorporé, con una variante: “olvida su navegar” (para hacer paralelos los segundos hemistiquios del dístico). Tiempo después me pareció que alargaba mucho la primera parte del romance y la suprimí. Añadí también a mi versión el primer verso de la versión pidaliana: “Conde Niño por amores es niño y pasó la mar”, pero la coloqué al final, cambiando *Niño* por *Olinos*; esta adición sí prevalece.⁷⁶

El conde Arnaldos, versión canaria publicada por M. Trapero en *Romancero de Gran Canaria I* (Trapero, p. 111).

Esta versión no procede de Flor nva., como apunta el editor, sino de la Primav. (núm. 153). Las diferencias entre la versión oral y la pidaliana son notables: conde = infante, ausencia del verso 6 y variantes importantes en los versos 3, 5, 7, 9 y 11 de la versión de Flor nva. En cambio, las variantes del texto canario respecto a la versión de Primav., son de menor envergadura y las coincidencias textuales mucho más numerosas. Tomaré pues como antecedente de la versión canaria la ya citada de Primav.

Cambios en la estructura narrativa

Cambios estructurales: se elimina el verso 9 referente a las aves, parte de

⁷⁵ Recién llegada a México y antes de oír versiones cantadas.

⁷⁶ Además de esta versión recitada que, como se puede ver, conservé muy cercana a la aprendida en la escuela, poseo una versión cantada, aprendida en México, mezcla de la escolar y las diferentes versiones cantadas por los españoles exiliados. Lo curioso es que ambas versiones están perfectamente separadas y acudo espontáneamente a una o a otra según recite o cante.

la enumeración del poder del canto. El verso 7 contiene dos modificaciones de una cierta importancia: en el primer hemistiquio se varía *facia* por *no tenía*, con lo que el contenido semántico se cambia por lo opuesto y los efectos del canto, en vez de ser calmantes son revulsivos; la magia se ha interpretado en su faceta de magia negra: trastornos violentos, efectos espectaculares; quizás esta idea sobre los efectos de la magia sea la que haya llevado a suprimir el verso 9, que no se conjuga con ella (aves tranquilas en un mar agitado). El segundo hemistiquio del verso es una recreación. Siguiendo con la concepción del canto como productor de efectos violentos, se elimina, naturalmente, la calma de los vientos; el sentido de lo recreado no está muy claro: “que no la podía esperar”, pero creo que se puede interpretar que lo que no se puede esperar es la calma del mar, lo que va de acuerdo con la idea rectora de la magia violenta. Otra pequeña recreación hay en el verso 8a: “los peces que andan nel hondo” = “que a los peces que no les gusta el fondo”, recreación no muy afortunada y que introduce una pequeña variante que no parece significativa, salvo en lo que respecta al metro (11 sílabas).

Cambios léxicos: hay algunos cambios verbales: *hubiese*=*tuviera* (1a), *traía*=*eran* (5a; aquí cambia el sujeto de *galera* a *velas*), *facia*=*tenía* (7a), así como remplazo de artículos: *un*=*su*, *la*=*su* (3a) y otros cambios como *te*=*le* (11a), *esta*=*esa* (13a).

Se eliminan algunos arcaísmos como *fabló*=*habló* (10a), *digasme ora*=*ahora diga* (11b), *haber*=*tener* (1a), *facer*=*tener* (7a), *hondo*=*fondo* (8a), *ejarcia*=*jarcia* (5b), así como los ya citados (versos 1a y 7a).

Deformación fónica es *Alvarado* por *Arnaldos* (2a, 10a).

Hay inversión en el verso 6b: “diciendo viene” = “viene diciendo” y dos variaciones por sinonimia: *aguas*=*olas* (1b), *la mañana*=*mañanita* (2b), y unas cuantas adiciones mínimas que consisten en la conjunción *que* al comienzo de los versos 4a, 6a y 8a, que deforman el metro; en el caso del verso 4a quizás haya un contagio con el 4b.

Las diversas variaciones son significativas para el metro (cuatro de ellas lo trastornan). La eliminación del verso 9, además de acortar la enumeración, deshace las oposiciones *cielo* / *mar*, *aves* / *peces*. Las modificaciones no afectan la historia.

Misa de amor, versión canaria publicada por M. Trapero (Trapero, p. 215, procedente de Flor nva. [pp. 225-226]).

Nos hallamos ante una versión sumamente acortada: siete versos y medio contra 14 de la versión original. Se ha eliminado casi toda la descripción de la dama (versos 5 al 8), la segunda mención de la entrada a la iglesia (verso 9), el verso 11 referente al cantor del coro, y falta el segundo hemistiquio del verso 13. De todas estas eliminaciones, sólo la del verso

9 parece coherente, ya que al reducirse la descripción de cinco versos a uno, no hay un corte entre la entrada y los efectos de ella, por lo que no es necesaria la reiteración de dicha entrada.

Hay una reelaboración de los versos 12 y 13a en donde se explicita el nerviosismo del cura y de los monaguillos; al añadir esta noción, se ha tenido que eliminar la especificación de las tareas de estos personajes, especificación superflua para la historia (ya que las tareas son de sobra conocidas) y cuya eliminación, por lo tanto, no la afecta.

La mayoría de los otros cambios son debidos a una adaptación dialectal-temporal: *damas*=*chicas* (2a, 10a), *mantellín*=*mantilla* (4b), *abad*=*cura* (12a), *trocado*=*equivocado*, *lición*=*lección* (12b), *monacillos*=*monaguillos* (13a); el cambio de *la mi señora* por *la muy señora* no implica sinonimia, como los anteriores, pero tiene la misma causa: la forma arcaica *la mi* se trueca por una moderna y habitual en el habla y fónicamente parecida: “[ser] muy señora”, que se conjuga bien con el empaque de la dama. Hay otras pequeñas sinonimias como: *cuando*=*donde* (2a), *por decir*=*en vez de decir* (14a); esta última afecta el metro; lo mismo pasa con las adiciones de *y* (4b y 13a).

Los efectos de las variaciones son significativos en varios niveles: hay alteración en la rima (falta el segundo hemistiquio de un verso), en el metro (cuatro versos cortos de nueve sílabas) y en la estructura formal interna (eliminación de más de la mitad de los versos). Se elimina prácticamente la primera enumeración (tópico formal) y algunos tópicos temáticos como *oro*, *perlas*, *relumbrando como el sol*. Las eliminaciones no son significativas para la historia, pero tienen como resultado una condensación del relato en sus elementos esenciales: introducción (dos versos), entrada del personaje y descripción de su belleza (dos versos), efectos que causa dicha belleza (tres versos y medio). *Misa de amor* es un romance cuyo atractivo reside más que en la pequeña anécdota, en la larga descripción de la belleza de la dama; prevalece pues lo lírico sobre lo narrativo. El receptor lo ha reestructurado para que lo narrativo prevalezca sobre lo lírico. Hay una modificación de tipo genérico que es menester resaltar.

Voy a tratar ahora de resumir las observaciones y conclusiones parciales diseminadas en los pequeños análisis de los romances.

Cuando se confronta el texto-base con el texto oral aparecen una serie de variantes introducidas por el receptor. Dichas variantes están propiciadas o causadas por ciertos factores; es decir, que las variaciones son el resultado del estímulo ejercido por una serie de elementos. Las variaciones han modificado el texto y han conformado una nueva versión del romance. Estas modificaciones pueden ser relevantes o no en cuanto a forma, estilo y contenido, es decir que pueden o no afectar las características ge-

néricas o la historia relatada. Su cuantificación nos dará su alcance e importancia.

Hay pues tres fases en el estudio de una versión: comprobación de los cambios, hipótesis sobre sus causas y cuantificación de las variaciones. Ello nos da tres grandes hitos: recreaciones, causas e importancia. Las recreaciones se pueden dividir en aquellas que afectan léxico y sintaxis y aquellas que afectan la estructura narrativa. Cada apartado se puede subdividir según sus clases. Se puede asimismo emitir hipótesis sobre la génesis de las variaciones especificadas en el apartado anterior y, finalmente, la importancia de las variaciones se puede clasificar según el plano afectado (forma, estilo, historia).⁷⁷

De acuerdo con lo visto, la mayoría de los cambios léxicos consisten en una sinonimia o equivalencia, lo cual indica que al recreador le falla la memoria textual, pero no la semántica, y conforma el motivo con su propio saber lingüístico (dialecto, idiolecto, formas comunes del habla), literario (tópicos, contaminaciones, cruces) o vital (medio ambiente). Los otros cambios léxicos pueden ser coherentes con la historia, matizar situaciones o personajes, etc., o bien deformar el sentido, oscurecerlo o hacerlo incoherente (deformaciones fónicas, lapsus). Las eliminaciones y añadidos menores no tienen, generalmente, gran importancia, ya que pocas veces afectan la forma (metro, rima) o el sentido del verso.

Los cambios en la estructura narrativa, aunque más escasos, suelen ser más importantes. Consisten en supresiones totales o parciales, adiciones y ampliaciones y remplazos de motivos. También son frecuentes los cambios posicionales.

Lo más notable en este aspecto es la reducción de las enumeraciones, sobre todo de las descriptivas (avíos de la condesa, genealogía de la borrega y partes de la loba, efectos del canto del marinero, descripción de la belleza de la dama). Hay una marcada propensión a centrar el relato en las acciones, y de éstas, en las significativas para la trama; así se reducen al mínimo las desviaciones del hilo central y se tiende a debilitar la técnica dilatatoria en relación con la historia. No sucede lo mismo en relación con la forma: persiste el estilo tradicional con sus "adornos"; repeticiones y paralelismos abundan y, aunque los otros procedimientos (enumeración, oposición) se utilicen parcamente, no se eliminan. Es gracias principalmente al estilo que los textos tradicionales conservan su ser, ya que su estructura narrativa, centrada en la acción principal, los acerca a los romances vulgares.⁷⁸

En cuanto a la razón de los cambios antes mencionados, debemos decir que hay una serie de factores que propician o provocan las variaciones.

⁷⁷ Cf. "Apéndice", pp. 79-81.

⁷⁸ Cf. "Dos facetas estilísticas de un romance tradicional", pp. 158-178.

Muchos de ellos no se pueden detectar con seguridad, por ejemplo, gusto personal, sensibilidad (o falta de ella), asociaciones particulares a un re-creador, fallas de memoria, etc. Otros nos parecen más claros, pero sólo podemos considerarlos como “posibles” ya que puede haber actuado (en vez de, o también) alguno de los indetectables.

Los cambios léxicos pueden ser impulsados por el dialecto o idiolecto del transmisor, por desconocimiento de una palabra o por cambio de sentido de la misma (variación de orden temporal), así como por contaminación interna o por el peso que suponen las formas comunes del habla; se ve bastante claro que los recreadores tienden a remplazar las desviaciones de la norma lingüística; también la tendencia a la repetición y los tópicos genéricos pueden ser causa de cambio, sin olvidar la influencia del medio y la cultura, o sea, como se dijo *supra*, por factores de índole lingüística, literaria o vital.

De manera general puede decirse que las eliminaciones totales o parciales responden a un deseo de mayor brevedad o concentración, y las ampliaciones e inclusiones al de desarrollar, especificar o aclarar. Los cruces pueden tener también una razón genérica (un motivo o una situación atrae a un motivo tópico, y la estructura formal a uno funcional) o estar propiciados por una asociación de palabras. También hemos visto cómo las ampliaciones, cruces y recreaciones personales pueden tener una motivación “formal” (completar un dístico, “rellenar” un hemistiquio), narrativa (balancear, quitar o dar más peso a un motivo, según la apreciación del recreador), estilística (gusto por un procedimiento o recurso), poética e incluso pedagógica. Las eliminaciones de versos, tan frecuentes, además de responder a lo ya dicho, también pueden ser consecuencia de un deseo de encadenamiento más estrecho entre las acciones; a su vez la eliminación provoca pequeños ajustes (generalmente reelaboraciones) en el verso posterior, y encadenamientos lógicos que a veces implican cambios posicionales. Estos cambios posicionales pueden (y suelen) obedecer también a una apreciación distinta de la continuidad narrativa o de la estructuración de la narración (lógica narrativa).

En cuanto al tercer gran hito: las modificaciones significativas, diremos que las de tipo formal no suelen tener un gran peso en lo que se refiere al metro, y pocas veces en lo que se refiere a la rima (en nuestros textos sólo en uno de ellos). La presentación del relato tampoco se suele ver afectada, pero cuando lo es, reviste una gran importancia (en nuestro corpus, el paso de romance-cuento a romance-escena de la versión mexicana de *El conde Olinos* y la restauración del carácter narrativo en *Misa de amor*). Las modificaciones de tipo estilístico son numerosas, pero, en conjunto, la pérdida de tópicos casi se balancea con su adquisición, por lo que no se ve afectado el estilo tradicional. Importantes, aunque escasas, son las modificaciones que afectan significativamente la historia, ya que, cuando

se dan, marcan fuertemente el romance y son motor para transformaciones profundas en lo narrado y punto de partida para nuevas historias.

A estas modificaciones habría que añadir una cuarta referente a la manera de vida de un texto, es decir, el paso del recitado a la canción, que se da en el corpus en pocos textos, pero que es de gran relieve, ya que supone la readquisición de una parte esencial del ser del romance: la música, que se había perdido en el proceso de plasmación por escrito de una manifestación oral.

El análisis de los textos nos ha permitido comprobar que las variantes se dan desde los primeros momentos de la vida oral de una versión, y que uno o dos transmisores causan ya una buena parte de las variaciones posibles; las versiones nos muestran, creo yo, un panorama representativo de la clase de variantes, desde las mínimas a las significativas, y de la gama de su frecuencia: desde textos con tres o cuatro, hasta textos con casi cien.

Naturalmente que partiendo de este análisis no se pueden sacar conclusiones sobre la tradicionalización de un texto común, es decir, del trabajo del autor-legión sobre textos creados por un autor (popular o no), puesto que las versiones de Flor nva. están hechas con materiales tradicionales y las librecas restantes están recogidas de la tradición oral. Así es que sólo hemos presenciado un momento en el recorrido de algunas versiones ya tradicionales. La ventaja de este corte temporal sobre otros es que aquí se ha contado con versiones-base de las que otras versiones derivan, es decir, que es evidente la ascendencia de los textos y hay una mayor seguridad en la cronología de los cambios.

Lo interesante es, creo yo, haber visto cómo se ha llevado a cabo el paso de un texto a otro en un corto espacio de tiempo.⁷⁹ Es también atractivo ver cómo un texto fijado por la imprenta vuelve a su modo de vida típico, es decir, a la oralidad del pueblo.⁸⁰ Tampoco se puede dejar de sopesar la importancia de las publicaciones que difunden los romances y el impacto que ello causa. La difusión (escolar o no) modifica la tradición local, porque en un caso se trata de versiones facticias y en los otros porque pertenecen a una zona geográfica distinta. Algunas veces, la tradición local es anulada parcialmente por la recién llegada, puesto que muchos transmisores remplazan el texto local por el libresco, o bien el aprendizaje de este último texto les impide aprender el propio de su comunidad. Así pues, circulan y viven en un lugar determinado dos tipos de versio-

⁷⁹ Que es el caso de las versiones aprendidas directamente del libro, o en la escuela, y el de las aprendidas de estas personas. Dadas las fechas de publicación y recolección, y la edad de los informantes, la cadena de transmisores, en caso de haberla, debe ser reducida.

⁸⁰ Sánchez Romeralo observa en el tomo IX del *Rom. trad. (Romancero rústico)*, p. 206, que varias versiones de *La loba parda* recogidas en ese volumen derivan de la de Flor nva. e indican que, como deseaba Menéndez Pidal, las versiones por él recreadas ya han pasado a vivir en la tradición.

nes: la propia y la ajena (que, naturalmente, es sentida por sus detentores como propia). Con frecuencia ambos tipos de versiones se mezclan y circulan entonces tres clases de textos que se recrean mutuamente.

En el fondo, y pese a lo que muchos opinan, la difusión modificadora no atenta contra la libertad vital de un texto, sino que da un nuevo ímpetu al romance. Como las razas y las culturas, los textos tradicionales degeneran y se agotan en sí mismos si no se injertan con elementos externos que los revitalicen. Además, no olvidemos que la difusión libresca se asemeja bastante a la difusión oral. Las versiones locales no son el producto de una sola versión recreada lentamente por la comunidad, sino también el resultado de las aportaciones hechas por gente de otras localidades que tuvieron contacto con esa comunidad.⁸¹ La difusión de un texto escrito no es, por otra parte, ajena al romancero y hubo un buen número de romances que originariamente se difundieron mediante la imprenta y después pasaron a la oralidad, es decir que esta forma de difusión forma parte de la fenomenología del romancero. El hecho de que cada día se acrecienta esta forma de transmisión (o una semejante) debido a los medios de comunicación masiva y a la mayor escolaridad popular, creo que justifica el tema de este estudio.

⁸¹ Ciertamente es que en el caso de versiones escolares el impacto es mayor, puesto que suele alcanzar un número más amplio de personas (todos los niños de esa escuela) que el de la versión traída por un viajero. Además, la versión escolar ha sido impuesta y la otra aprendida por gusto personal; por otra parte, la dirección de un maestro debe producir versiones más textuales.

APÉNDICE

RECREACIONES

Cambios de tipo léxico y sintáctico

A. *Remplazos*

I. *Equivalentes*

1) *De tipo semántico*

- a) Formas verbales (tiempo, modo)
- b) Categorías gramaticales
- c) Género y número
- d) Sinónimos
- e) Términos semejantes o parecidos

2) *De tipo sintáctico*

- a) Inversión
- b) Construcciones paralelísticas

II. *No equivalentes*

1) *De tipo semántico*

2) *De tipo fónico*

- a) Palabras deformadas
- b) Lapsus

B. *Eliminaciones y añadidos menores*

- a) Partículas gramaticales (preposiciones y conjunciones)
- b) Otros elementos de la oración

Cambios en la estructura narrativa

A. *Totales (eliminaciones e inclusiones)*

1) *Temáticos*

- a) Episodios
- b) Escenas
- c) Motivos
- d) Personajes

2) *Funcionales*

- a) Introducción a diálogo o escena
- b) Transiciones temporales y espaciales

B. *Parciales*

I. *Temáticos (en los elementos mencionados en A. 1)*

- 1) *Acortamiento*
- 2) *Ampliación*

- a) Mediante motivos nuevos
- b) Mediante motivos desdoblados

3) *Remplazos*

- a) Cruces
- b) Creación o recreación

II. *De tipo formal*

1) *Cambios posicionales*

Causas⁸²

En léxico y sintaxis

- 1) Por idiolecto o dialecto
- 2) Por adecuación a la norma
- 3) Compensaciones para el metro
- 4) Concordancias gramaticales
- 5) Contaminaciones internas
- 6) Desconocimiento de un término
- 7) Cambio de sentido de un término
- 8) Tendencia a la repetición
- 9) Influencia de tópicos genéricos
- 10) Influencia del medio

En la estructura narrativa

I. *Eliminaciones y acortamientos*

- 1) Deseo de brevedad
- 2) Deseo de concentración
- 3) Deseo de encadenamiento más estrecho
- 4) Razones pedagógicas

II. *Ampliaciones e inclusiones*

- 1) Deseo de desarrollar
- 2) Razones genéricas (cruces)
- 3) Asociaciones
- 4) Razones de índole formal (completar verso o dístico)
- 5) Razones de índole narrativa (aclaraciones, especificaciones)
- 6) Razones de índole estilística
- 7) Razones de índole estética (gusto personal)
- 8) Razones de índole pedagógica

⁸² Hay varias causas más que se pueden detectar, pero que no aparecen en estos textos, como, por ejemplo, la interpretación de un motivo debido a la polivalencia de una palabra (cf. mi artículo "Palabra y contexto en la recreación del romancero tradicional").

III. Cambios posicionales

- 1) Encadenamiento de motivos
- 2) Continuidad narrativa
- 3) Lógica narrativa (del recreador)

Importancia*Modificaciones significativas*

- I. *De tipo formal*
 - 1) Rima
 - 2) Metro
 - 3) Estructura formal interna
 - 4) Presentación del relato (cuento, escena, etc.)
- II. *De tipo estilístico*
 - 1) Tópicos formales
 - 2) Tópicos temáticos
- III. *De tipo temático* (significado para la historia)
- IV. *Modales* (paso de poema a canción)

3. LA RELIGIÓN EN LOS ROMANCES NO RELIGIOSOS

Decía Emilio Lafuente, refiriéndose a la canción lírica de tipo tradicional, que pese a ser España un país eminentemente religioso, las coplas de este tipo eran escasas. La religiosidad popular se manifestaba más bien bajo el aspecto de motivos secundarios en una gran parte de las coplas profanas.⁸³ Algo semejante sucede con el romancero. Los romances religiosos tradicionales no son muchos, sin embargo los motivos religiosos abundan en el romancero, si atendemos al conjunto de los textos, aunque en cada texto individual sólo suelen aparecer con parquedad.

La materia religiosa es pues, sin duda alguna, un componente del romancero de tradición oral digno de tomarse en cuenta ya que es un elemento tanto de creación como de recreación. Su presencia merece ser deslindada y examinada en sus niveles y funciones más importantes. Voy a intentar aquí una aproximación a esta cuestión.⁸⁴

Lo primero que salta a la vista cuando se revisan los motivos religiosos del romancero son los dos niveles en los que aparecen: el general, donde el elemento religioso no tiene un valor específico como tal y no sacraliza por lo tanto el texto,⁸⁵ y el particular, donde cumple una función primordialmente religiosa y da al texto matices de este tipo.

⁸³ Cf. Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, Bailly-Balliere, Madrid, 1865, 2a. ed., 2 t., t. I, p. XX.

⁸⁴ No trataré aquí el romancero sefardí, ya que la cuestión religiosa en esta tradición ha sido vista con penetración tanto por Paul Bénichou (*Romancero judeo-español de Marruecos*, pp. 286-290) como por S.G. Armistead y J.H. Silverman (*En torno al romancero sefardí*, pp. 127-148; el estudio es de 1965).

⁸⁵ Dice Bénichou en el estudio citado en la nota 84 que en los romances judeo-españoles "lo único que ha sido eliminado es lo que parecía implicar de parte del recitador una adhesión a las creencias o a la devoción cristiana; en cambio no estorbaba en ningún modo la alusión objetiva a cosas y costumbres cristianas" (*op. cit.*, p. 288). Es a estas alusiones objetivas a cosas y costumbres a las que me refiero por "nivel general".

Nivel general

En este nivel encontramos los motivos religiosos en dos estratos: el de la lengua y el del entorno.

Por nivel lingüístico me refiero aquí a la serie de expresiones con menciones religiosas que han perdido casi totalmente su sentido original y que han pasado a ser parte de la lengua común; su uso no delata, pues, una intención religiosa.

Así las simples exclamaciones como:

Por los campos de Malverde una muchacha venía
vestida de colorado ¡Mi Dios, qué bien parecía!

Mdez. Pelayo, p. 227

¡Ay Dios, qué buen caballero fue don Rodrigo de Lara. . .

Primav. 20

o bien ciertas invocaciones que denotan pesar, conflicto o sorpresa, sin que el que las profiere intente realmente llamar en su ayuda a la divinidad, por ejemplo:

¡Válgame la Virgen Santa, la Virgen Santa María!
creí traer a una mora y traigo una hermana mía.

AIER I, p. 254

Alzó los ojos arriba y dijo ¡Válgame Cristo!
¡Si matare a la infantina está mi reino perdido!

Mdez. Pelayo, p. 172

Dentro de las muchas fórmulas que emplea el romancero hay bastantes con menciones religiosas, que son fórmulas comunes en el habla y que de ninguna manera dan un tono sacro a los textos. Por ejemplo expresiones del tipo de: "Siete hijas le dio Dios" (AIER I, p. 51), "Por esos montes de Dios" (Mdez. Pelayo, p. 289), "A Dios quiere dar el alma" (Primav. 146a), "la crió Dios tan ligera" (Mdez. Pelayo, p. 299), "Calla por Dios. . ." (Cossío, p. 60), y más formulísticas aún: "Dios se lo pague. . ." (*ib.*, p. 61), "Hasta que Dios quiera" (AIER I, p. 86).

También tienen este carácter los saludos y las despedidas como: "Ven-ga con Dios, el caballero" (Cossío, p. 24), "Dios la guarde, la mi madre" (Mdez. Pelayo, p. 207), "Buenas tardes nos dé Dios" (AIER I, p. 189), "Bue-nos días les dé Dios" (*ib.*, p. 154), "Manténgate Dios, Maestre" (Primav.,

65), “Vaya con Dios, caballero” (AIER I, p. 130), “Vete con Dios, pastorcillo” (Primav., 145), “Dios te salve. . .” (*ib.* 26).⁸⁶

Formulísticas son también las peticiones, que casi siempre se hacen en nombre de Dios, de la Virgen o aun de los santos: “Por Dios te lo pido, paje” (Cossío, p. 50), “Por Dios denos caridad” (*ib.*, p. 40), “Por Dios no le digas nada” (*ib.*, p. 29), “Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad” (AIER I, p. 161), “Por Dios le pido al pastor, por Dios y la Madalena” (Mdez. Pelayo, p. 202), “Por Dios y la Santa Clara” (AIER I, p. 223).

Las negativas también suelen consistir en fórmulas sacras como: “No lo mande Dios del cielo” (Primav., 82a), “No lo quiera Dios del cielo ni la sagrada María” (Cossío, p. 77), “No lo quiera Dios del cielo ni la Virgen de la Estrella” (*ib.*, p. 49), “. . . ni su madre soberana” (Mdez. Pelayo, p. 241), “. . . ni la Virgen del Pilar” (AIER I, p. 301), “. . . ni la Virgen del altar” (*ib.*, p. 308). Como se ve, el primer hemistiquio es prácticamente invariable y se basa en la expresión de uso corriente en el habla “no lo quiera Dios”, especie de conjuro ante una posible desgracia, y que tiene, por ese carácter, un valor religioso. Para formar el segundo hemistiquio se acude a la repetición de la idea, invocando otro nombre santo (generalmente el de una Virgen) cuya terminación se conjugue con la rima del romance. Si bien es cierto que la mayoría de las veces la negativa responde a una petición deshonrosa, lo que quizás justificaría la invocación celestial, otras veces no es así,⁸⁷ por lo que podemos pensar que la fórmula, como en el caso de los saludos, tiene un significado general, aquí de negación; sin embargo, creo que ocasionalmente puede conservar su valor de conjuro, y que la mención divina refuerza la negativa.

Las maldiciones suelen aparecer sin ninguna referencia religiosa (cf. por ejemplo la proferida por Blanca Niña), pero, en ocasiones, se utiliza la sanción celestial con la fórmula: “Permita Dios. . .” (Ledesma, p. 163), “Dios quiera. . .” (AIER I, p. 53), “Dele Dios. . .” (Primav., 114). También, a veces, a los dictados del destino se antepone la voluntad divina: “Quiso Dios y su fortuna” (AIER I, p. 41).

El valor de todas estas expresiones es meramente sociocultural, ya que delatan el ámbito al que pertenecen los textos, es decir, un ámbito cristiano. En su origen estas fórmulas responden desde luego a una imposición religiosa: no es el hombre quien rige los destinos, sino Dios; él niega, con-

⁸⁶ A veces hay conciencia del contenido y la fórmula se adapta a la situación: en *La esposa de don García*, el caballero y los moros se saludan formulísticamente invocando a Dios, pero en una versión santanderina el caballero dice: “Mahoma os guarde a los moros y Dios a la blanca niña” (Cossío-Maza I, 13), patentizando así las diferencias religiosas entre unos y otra. Sin embargo esto es excepcional y la fórmula suele usarse solamente por su valor como saludo, sin fijarse en las implicaciones de su contenido.

⁸⁷ Como en el caso del asesino de Marbella que, ante la petición de buscar un confesor, exclama: “No quiera Dios del cielo que tú lleges allá” (Cossío, p. 69).

cede, permite, protege y sanciona; por eso hay que invocarlo so peligro de caer en la herejía. Pero, con el tiempo, esta manera de decir ha permitido buena parte de su carácter original y se ha convertido en la manera normal de saludar, pedir, negar, etc. Un ejemplo clarísimo es la palabra *adiós*, utilizada por todos, incluyendo a los ateos, sin que se tenga conciencia de su contenido sacro.

El ámbito cristiano aparece con profusión en la temática de los romances y conforma gran parte del entorno donde se mueven los personajes; tampoco “sacraliza” el texto ya que los motivos proceden de la vida diaria y delatan usos y costumbres de una sociedad.

Esta clase de motivos pueden utilizarse con valor primario y secundario dentro de la narración, o como simples telones de fondo.

La iglesia, por ejemplo, es teatro de varios acontecimientos. Allí se entierra a los nobles y a los poderosos:

A ella, como hija de reyes, la entierran en el altar,
a él, por ser hijo de condes, dos pasitos más atrás.

El conde Olinos, Díaz R.

Aquí se entierran los reyes, caballeros de Castilla,
y aquí se enterró don Pedro, la prenda que más querías.

La muerte ocultada, Mdez. Pelayo, p. 236

Mandan tocar las campanas ya lo llevan a enterrallo
allá en la iglesia mayor que llaman de Santiago
en la tumba muy rica, como requiere su estado.

Primav., 50a

Allí van las damas y los caballeros a oír misa: “¿De qué tiempo en esta tierra las paridas van a misa?” (AIER I, p. 133), “En Sevilla está una ermita cual dicen de San Simón / adonde todas las damas iban a hacer oración” (Primav., 143), “Un día el rey y la reina juntitos a misa van” (AIER I, p. 34). O a otros menesteres menos santos:

Pa misa diba un galán caminito de la iglesia;
no diba por oír misa ni pa estar atento a ella,
que diba por ver las damas, las que van guapas y frescas.

El galán y la calavera, Mdez. Pelayo, p. 316

Detrás del altar mayor Tenderina le ha llamado.
— ¡Válgame Dios, muchachuelo! si fueras de ventiún años

comieras conmigo en mesa y durmieras a mi lado.

Galiarda, ib., p. 182

Cuando salieron de misa su papá le platicaba:
— Delgadina, hija mía, tú me gustas para dama.

RTM, p. 85

Las bodas y los bautizos en la iglesia son escasamente mencionados, y casi siempre de manera sucinta:

Él la cogió por un brazo, la llevó al pie del altar.

El conde Claros, Cossío, p. 45

Vete ahí a la Casa Santa a bautizar esa niña.

Las dos hermanas, Alvar-71, 187a

Las campanas de Roma ya repicaron
porque los peregrinos ya se casaron.

Los peregrinos, García Lorca, p. 657.

El convento, alternativa para la mujer a quien se le cierran las posibilidades mundanas, aparece varias veces:

Siete años he esperado, otros siete esperaré,
si a los catorce no viene, monjita me meteré.

Las señas del esposo, Díaz R.

Las bodas y los torneos por doña Elvira serán,
la princesa en un convento su vida rematará.

La condesita, Mdez. Pelayo, p. 176.

y yo, si no me casare, en religión puedo entrar.

Primav., 117

alternativa muchas veces impuesta por la familia:

El emperador de Roma tiene una hija bastarda
que la quiere meter monja y ella quiere ser casada.

La bastarda, Schindler, p. 64

Yo me quería casar con un mocito barbero
y mis padres me querían monjita de monasterio.

La monjita, Díaz R.

Pusiste a mi padre en hierros y a mi madre en orden santa.

Primav., 12

Motivos de índole religiosa aparecen muchas veces cumpliendo una mera función estructural, me refiero sobre todo a las localizaciones temporales, que suelen fecharse de acuerdo con las festividades religiosas más conocidas: la mañana de san Juan pasea el conde Olinos (AIER I, p. 73), se asoma la bastarda a la ventana (Cossío, p. 118) y Guarinos se escapa de los moros (Primav., 186), la noche de Navidad regala el conde Flores el anillo a su esposa (Cossío, p. 51) y se entrega la princesa al conde Claros (*ib.*, p. 45), en Pascua florida cautivan los moros a la que será su reina (AIER I, p. 45) y también a la hermana de don Bueso (Alvar-71, 188f.); el día de san Antón libra batalla el obispo don Gonzalo (Primav., 82), la mañana de san Simón, o la de la Ascensión sale al balcón la adúltera (Poncet, p. 135; Catalán I, 101) y por Pascua o por la Trinidad se espera el regreso de Mambrú (Córdova-47, p. 82).

Esta clase de localización aúna la ventaja de la precisión (fecha conocida que da verosimilitud a la historia) a la de la vaguedad (cualquier mañana de san Juan, cualquier día de Pascua) y además tiene fuerza nemotécnica por la singularidad de la fecha de una festividad importante. Rara vez estas fechas tienen un valor religioso en el romance; de las arriba citadas, sólo quizás la de la noche de Navidad sacraliza más el matrimonio; el día de san Juan no remite a la religión, sino al amor o a la fiesta; lo mismo sucede con la Ascensión, día en que los enamorados enraman las puertas de su amada, y la Pascua es ocasión para rapto puesto que las muchachas salen a recoger flores.

Esta función de "ocasión propicia" también la cumplen las romerías ya que es cuando un personaje sale de su hábitat sin la protección que en su casa tiene, amparado solamente por la santidad de su propósito; raptos, asesinos y forzadores aprovechan esta circunstancia: en el camino a Santiago viola el conde Miguel del Prado a la sobrina del rey (Mdez. Pelayo, p. 185), al regreso de una romería a San Salvador y a Santiago matan los moros al conde Flores y raptan a la condesa (*ib.*, p. 195) y a la vuelta de la de san Juan de Letrán asesina Galván al padre de Gaiferos (*ib.*, p. 198).

Los romeros (o palmeros) que frecuentan los caminos son utilizados a veces para cumplir la función de informantes (*La aparición*, Mdez. Pelayo, p. 47), pero sobre todo para permitir que un personaje se oculte bajo su atuendo. De romera viste la condesita para poder circular libremente:

Se quitó las medias de seda, de lana las fue a calzar,
quitó los zapatos de raso, los puso de cabral
encima del hábito verde, que valía una ciudad,
encima de aquel se puso un hábito de sayal
y una bolsa de romera sobre sus hombros echó atrás.

AIER I, p. 161

y para acercarse al conde, so pretexto de pedir limosna:

Yo le pido una limosna para poder caminar.

Ibid., p. 163

El mismo ardid utiliza el raptor de la dama pastora (*ib.*, p. 96); Gaife-ros y su tío, para llevar a cabo su venganza, deciden ir

en figura de romeros, no nos conozca Galván.

Primav., 172

Cuando el conde Claros se ve en la necesidad de rescatar a su amada del castigo paterno, acude a otra clase de disfraz, también tomado del entorno religioso, el de fraile. En este romance se aprovechan dos aspectos del sacerdote: el oficial, que permite al caballero acercarse a la condenada en su carácter de salvador de almas:

Deténganse, cortesanos, deténgase la hermandad,
si esa alma no se confiesa, esa alma se perderá.

Alonso, p. 170

y el popular, la visión del fraile sensual y corrupto:

y en tanto que te confieso un abrazo me has de dar.
— Apártese allá el traidor, que a mí non ha de llegar.

Mdez. Pelayo, p. 181

que permite al protagonista (y al oyente) asegurarse de que la mujer es digna de ser salvada.

Como hemos dicho, ninguno de los motivos que hemos mencionado sacraliza el texto ni da un tono devoto a la historia, ni plantea cuestiones religiosas, sino que refleja el entorno de una sociedad cristiana.

A medio camino entre los motivos generales y los particulares están

los motivos que tienen que ver con la religión de una manera particular. Entre ellos está el papel que desempeña el clero entre los poderosos; la riqueza y el poder que poseen están expresados varias veces, por ejemplo:

Arzobispo es de Toledo, Maestre de Santiago,
abad era en Zaragoza, de las Españas primado.⁸⁸

Primav., 35

Asimismo, las posesiones del prior de San Juan excitan la envidia del rey y dan lugar a un romance (Primav., 69) que relata las vicisitudes del prior para conservar su castillo.

La otra cara de la moneda, el papel benéfico de la iglesia, también se halla en el romancero:

y las monjas de Santa Ana con las de la Trinidad
llevaban un crucifijo para el buen rey rogar,
con ellas va un arzobispo y un perlado y cardenal.

Ibid., 190

El clero pide al rey el perdón del conde Claros (que, por cierto, el rey no concede); los monjes ponen treguas entre el rey y Fernán González (*ib.*, 16) y el papa, los curas, monjas y frailes cumplen con su papel en la sociedad que ellos han creado, rezando, bautizando, casando y confesando a los moribundos.

Y no falta una paradoja. En ese mundo tan cristiano, el máximo héroe español, el Cid, no sólo no besa la mano al papa, sino que lo amenaza y lo amedrenta:

Si no me absolveis, el papa, seriaois mal contado
que de vuestras ricas ropas cubriré yo mi caballo.

Ibid., 33

y es que hay barreras que los clérigos, por altos que estén, no deben traspasar.

Nivel particular

Hay sin embargo un buen número de romances que, sin ser propiamente

⁸⁸ No olvidemos que los nombramientos eclesiásticos iban unidos a la posesión de tierras y villas.

religiosos, toman elementos de ese tipo para cumplir funciones relacionadas directamente con la fe. Trataré ahora algunos de los temas más comunes.

Cristianismo vs. paganismo

La Reconquista, además de la justificación material, tuvo carácter de cruzada contra los infieles. No sólo los moros invadieron tierras ajenas, sino que trajeron con ellos una religión distinta. La cercanía entre las dos creencias exacerbó la fe cristiana, que fue la bandera que enarboló el celo castellano. Si es cierto que quizás en la mente de los españoles, tanto la conquista de tierra y poder como el triunfo de la fe cristiana tenían la misma importancia, en el romancero fronterizo se manifiesta sobre todo la faceta guerrera y caballeresca, y sólo secundariamente la religiosa. Cristianos y moros pelean “por ganar honra”: “¿Cual será aquel caballero que por ensalzar su fama. . .” (Primav., 95), “Hoy pierdes toda tu gloria y Albayaldos se la gana” (*ib.*, 88a), “No lo mande Dios del cielo que de miedo nos volvamos / que no queremos perder la honra que hemos ganado” (*ib.*, 82a), “Muerto queda don Alonso, eterna fama ganara” (*ib.*, 96b). También combaten para quedar bien ante las damas: “mozos codiciosos de honra, pero más enamorados / por amor de sus amigas todos van juramentados / de llegar hasta Granada. . .” (*ib.*, 82a), “que si caballero moro hubiere que lo merezca / que por servir a las damas me venga a echar de la Vega” (*ib.*, 87). Las luchas se entablan asimismo para vengar a un caballero muerto “mas a la fin Sayavedra de ellos fue muy bien vengado” (*ib.*, 73a), para pedir rescate: “y cargó tres cargas de oro, al buen rey se las envía / prometió ser su vasallo con parias que le daría. / Los castellanos quedaron contentos a maravilla” (*ib.*, 78), y hasta para recuperar el ganado robado: “Adelante, caballeros, que me llevan el ganado” (*ib.*, 82).

Aunque, como se ha dicho, en general la tónica sea heroica, no faltan las alusiones religiosas, desde el grito de guerra invocador “¡Santiago!” (Primav., 73 y 89), la confianza en Dios para lograr el triunfo: “a Jesús se encomendaba” (*ib.*, 90), “confiando en la gran victoria que de ellos Dios le daría” (*ib.*, 74), las señas cristianas en los pendones: “en el estandarte traen un Cristo crucificado” (*ib.*, 92a) hasta hacer las conquistas en nombre de la divinidad: “y así se ganó Antequera a loor de Santa María” (*ib.*, 74). Todos estos motivos tienen su contrapartida en el lado moro, aunque con menos frecuencia, por ejemplo: “Alá te guarde, mi hijo, Mahoma vaya en tu guarda” (*ib.*, 72), “si Mahoma me ayudara” (*ib.*, 96b), “Rogando iba a Mahoma y Alá le suplicaba / le demuestre algún cristiano en que sangriente su lanza” (*ib.*, 90), “Las damas moras los miran de las torres del Alhambra” (*ib.*, 75).

Un solo romance menciona la conversión religiosa, el de Sayavedra (*ib.*, 96). Solamente dos romances exaltan la fe cristiana, el del tornadizo

devoto de María (*ib.*, 86), que es un texto plenamente religioso, y el de Garcilaso de la Vega (*ib.*, 93) que mezcla lo heroico y caballeresco con la devoción, ya que el moro orgulloso que viene a retar al campo contrario, añade a su soberbia el sacrilegio:

Aqueste perro, con befa, en la cola del caballo
la sagrada Ave María llevaba, haciendo escarnio.

El honor profano se satisface con la muerte del moro y el religioso con el gesto pío de Garcilaso:

quitó el Ave María de la cola del caballo
hincado de ambas rodillas con devoción la ha besado
y en la punta de su lanza por bandera la ha colgado.

En los romances caballerescos son quizás más frecuentes los motivos que subrayan las diferencias religiosas entre ambos bandos. Los caballeros se encomiendan a Jesucristo y a santa María (Primav., 189, 165), las doncellas moras juran por Mahoma (*ib.*, 188). Guarinos rehúsa la conversión que le ofrece el rey moro (*ib.*, 186) y Moriana muere afirmando su fe (*ib.*, 121). El rey Marsín reniega de Mahoma cuando es vencido por Roldán (*ib.*, 183) y cuando don Beltrán maldice el pan, aclara: “el que comían los moros, que no el de la cristiandad” (*ib.*, 185a). El amor suele ser vehículo para la conversión, pero la religión también pone su granito de arena; en el caso de Guiomar, además de Montesinos, influye que “Dios todopoderoso en su corazón fue a entrar” (*ib.*, 178) y en la amante de Valdovinos los repentinos remordimientos religiosos del caballero:

que vos mora y yo cristiano hacemos la mala vida
y como la carne en viernes que mi ley lo defendía.

Primav., 169

Donde se halla más claramente expresada la oposición religiosa es en los romances novelescos de tradición oral moderna. En los romances de cautivos casi siempre se alude a la diferencia de creencias. En *La hermana cautiva* la cristiana reacciona ante el “insulto” del caballero: “No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva” (AHER I, p. 245), “que soy cristianita, bautizada en pila” (*ib.*, p. 240), y el galán responde: “Si estás bautizada, yo te llevaría” (*ib.*, p. 239), o, más explícitamente aún: “Si fueras cristiana, yo te llevaría / mas si fueras mora, ahí te dejaría” (*ib.*, p. 238). El romance que más utiliza los motivos religiosos es el de *Las dos hermanas*. Además de comenzar muchas veces con una santa romería, que tiene un resultado inmediato: “y por gracia del Dios padre engendrado lo tenía”

(Mdez. Pelayo, p. 195), el romance utiliza el contraste entre ambas hermanas: cristiana esclava y desgraciada / mora poderosa y feliz, para resaltar la superioridad de la primera, ya que Dios da un hijo varón a la cristiana, mucho más valioso que la simple hija que concede a la mora. Esta diferenciación sexual corrobora el valor de una cristiana frente a una pagana.⁸⁹ El bautizo, además de ser el motivo que lleva al descubrimiento, es, generalmente, una preocupación de la mora, que así se revela como cristiana; vemos después que la mora no lo es tanto ya que: “aunque renegué de boca, de corazón non tovía” (*ib.*, p. 197), o aún más: “Debajo de mi refajo traigo la Virgen María / y la rezo tres rosarios, tres rosarios cada día” (Cossío, p. 77). Imbuida de la importancia de la verdadera fe exclama ante la proposición del marido de casar a su hermana “con lo mejor de Turquía”: “No quiero mezclar mi sangre con la de perros maldita” (Primav., 130), olvidando que acaba de tener un hijo con el rey moro; en el mejor de los casos, expresa el horror que le produce tal casamiento: “¡No lo quiera Dios del cielo, ni la sagrada María / dos hijas del conde Flores maridar en morería!” (Cossío-Maza 1, 208). La importancia de la religión es tan grande, dado el enfrentamiento religioso que trae consigo la trama de la historia, que en una versión extremeña el rey moro, admirado seguramente por lo milagroso del reencuentro, se convierte súbitamente:

Mandó al rey echar un bando por toda la cercanía
que el que no se bautizara pena la vida tenía.

Gil-31, p. 29

con lo que se anula el conflicto religioso que plantea el romance.

Además de estos ejemplos concretos, los recreadores, conscientes de la diferencia religiosa que coloca en el lado bueno a los cristianos y en el malo a los infieles, convierte en moros a los personajes que cometen traiciones, alevosías o grandes pecados carnales. Así, el padre de Delgadina: “Tres hijas tiene el rey moro. . .” (Mdez. Pelayo, p. 281), el malvado cuñado de Filomena: “Se acercó a ella el rey moro y le pidió la más pequeña” (AIER I, p. 195), el incestuoso hermano de Tamar: “Un rey moro tenía un hijo. . .” (*ib.*, p. 206). Moro es el asesino del padre de Gaiferos (Mdez. Pelayo, p. 198) y mora la reina que manda matar al conde Olinos (*ib.*, p. 204).

La importancia de la práctica religiosa

Además de los motivos citados *supra* que incluyen prácticas como la mi-

⁸⁹ Cf. Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, op. cit., p. 222.

sa, el bautismo, etc., hay en el romancero un buen número de motivos que revelan la piedad o impiedad de los protagonistas. El sentido de estos motivos es, generalmente, mostrar la calidad humana de los personajes. Así, la adúltera, además de maldecir al marido para que no le impida dar rienda suelta a su liviandad, añade en algunas versiones: “y muera sin confesión” (Cossío, p. 60), lo que delata su total perversidad ya que desea no sólo su muerte sino su condenación eterna. También la maldad de la mala suegra se recalca al jurar en falso, nada menos que por Cristo, para dar veracidad a la calumnia contra su nuera: “Tan verdad es, hijo mío, como Cristo está en el altar” (*ib.*, p. 67). Los personajes buenos, en especial las víctimas, muestran su calidad al cumplir con sus deberes religiosos a la hora de la muerte, confesándose, encomendándose, etc., con gran insistencia (Valdovinos, *Primav.*, 165); doña Blanca (*ib.*, 68); Isabel de Liar (*ib.*, 104). Algunas veces, la oración misma forma parte del texto, como sucede en *El conde Alarcos* (*ib.*, 163). La inclusión del rezo incide en la piedad del personaje y hace más conmovedora la escena. La preocupación por el alma es otra de las señales de la bondad de las víctimas, que no se lamentan por su muerte inminente (que aceptan resignadamente, como buenas cristianas), sino por su alma: “suspiro por la mi alma que sin confesión morirá” (*La mala suegra*, Cossío, p. 69), o por la del hijo que morirá con ellas: “yo siento la criatura, que queda sin bautizar” (*Conde Claros*, Catalán I, 236). Las vengadoras de su honra, aunque matan a su violador, demuestran su calidad no sólo por haber defendido su cuerpo, sino porque procuran que el asesinado por ellas muera cristianamente: “Con el agua de la fuente diérale el perdón la niña / con el agua de la fuente sus pecados lavaría” (Mdez. Pelayo, p. 229); “a la iglesia de San Juan yo a enterrarte llevaría / . . . / cada domingo del mes un responso te echaría” (*ib.*, p. 226).

Hemos visto que todos estos motivos tienen la función de subrayar el carácter moral de los personajes, que a sus obvias cualidades o defectos añaden la piedad o el pecado. También sirven, a veces, para mostrar la faceta positiva de un personaje que ha cometido una acción censurable, como en el caso de la novia del conde Claros, liviana, pero buena cristiana. El uso de estos elementos reforzadores depende muchas veces de los recreadores que desean insistir o no sobre la bondad o maldad de los personajes, o que los ven de diferente manera: totalmente malos, con algo bueno, forzados por las circunstancias, etc., por lo que no en todas las versiones aparece la piedad o impiedad. Por ejemplo, en algunos textos, el marido de Marbella se preocupa por buscarle un confesor, o por enterrarla en sagrado (Díaz-Delfín I, p. 88), la doncella de *Venganza de honor* no siempre lleva el cadáver a la iglesia ni reza por su alma, las versiones de *La adúltera* y *La mala suegra* sólo a veces incluyen el motivo religioso, etc. Es decir que este tipo de motivos son recursos opcionales de creadores y recreadores.

Insólito es el motivo del entierro fuera de sagrado, porque no sirve para mostrar impiedad de quien lo invoca, ni refuerza el carácter moral del personaje, sino que es usado para otros menesteres, como son recalcar la intensidad de la pasión amorosa, causa de la muerte. La tonalidad religiosa está presente, aunque muchas veces se nos escapa: es creencia popular que amar demasiado ofende a Dios,⁹⁰ es por eso que se pide ser sepultado en tierra no consagrada, ya que el personaje está consciente de su “pecadora” pasión. Este es el caso de *El pastor desesperado* (Mdez. Pelayo, p. 254) y de otros romances que incluyen a veces el motivo, como *El conde Olinos* (Catalán II, 582). Otras veces, el motivo se utiliza para señalar la desgracia de un personaje, bien cuando el amor es causa indirecta de la muerte, por ejemplo en *El conde preso* (*ib.*, 394) y *Don Gato* (Cossío-Maza II, 319), bien cuando la muerte es por otras causas, por ejemplo en *Don Manuel* (*ib.*, 316) o en algunas canciones y coplas americanas de tema rural.⁹¹ El motivo se incluye también en varios corridos (género estrechamente emparentado con el romance); en uno de ellos,⁹² el entierro fuera de sagrado no es el castigo a la pasión amorosa, sino por haber pecado contra el cuarto mandamiento.

Menos común es el uso de motivos religiosos para dar solemnidad a un acto público o privado; sin embargo, se pueden hallar varios ejemplos; el más conocido es sin duda el de *La jura de Santa Gadea*:

En Sancta Gadea de Burgos, do juran los hijosdalgo,
allí le toma la jura el Cid al rey castellano.

Primav., 52

En otras versiones se insiste sobre el carácter sacro de la ceremonia:

En Santa Gadea de Burgos estaba el rey asentado
cuando se llegó el Cid con un libro en la su mano
en que están los Evangelios y un crucifijo pintado.

Ibid., 53

Los jueces de Carloto pronuncian la sentencia: “En el nombre de Jesús. . . / y de la Virgen, su madre. . .” (*ib.*, 167) y el marqués de Mantua

⁹⁰ “Yo no sé que cantar cante / para no ofender a Dios / todos los cantares tienen / su palabrita de amor” (Córdova-49, p. 273).

⁹¹ Cf. al respecto J.K. Leslie, “Un romance español y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema No me entierren en sagrado”, que resume además los datos de la propagación del tema en el continente americano.

⁹² Se trata del corrido de *El hijo desobediente* (ver, por ejemplo, V.T. Mendoza, *Lírica narrativa de México*, p. 257). Es curioso anotar que se ha recogido en España (cf. AIER II, p. 303).

hace juramento sobre el altar y a los pies de un crucifijo, invocando a Dios, a santa María y al santísimo sacramento (*ib.*, 165). Menos rimbombantes, pero igualmente válidos, son los juramentos hechos por diversos personajes, aunque solamente se enuncien brevemente: "Tengo jurado, sobrino, allá en San Juan de Letrán. . ." (Mdez. Pelayo, p. 199), "Tengo una promesa hecha con la Virgen de la Estrella. . ." (Alvar-71, 168*b*). Este tipo de juramentos equivalen a una negativa tajante, y basan su inamovilidad en su carácter sagrado.

El temor de Dios

Este motivo es utilizado en el romancero para fundamentar los escrúpulos de un personaje empujado a hacer una acción responsable que va contra las leyes divinas. Se manifiesta así el conflicto entre lo mandado por Dios y lo ordenado por los hombres. Los criados de Galván, que deben obediencia a su señor, tienen órdenes de matar a Gaiferos. Ante la situación, invocan a Dios y a la Virgen y se preguntan angustiados:

Si este niño matamos, ¿qué galardón nos darán?

Primav., 171

Silvana responde a la proposición incestuosa de su padre recordándole el castigo divino:

y las penas del infierno, padre, ¿quién las pagaría?

Schindler, p. 59

y ante la insistencia del rey, que alega dispensa papal:

Pero Dios está en los cielos, que [a] aquel nada se le olvida.

Ibid.

Más alta que la autoridad del papa está la del Creador, más grave es ofender a Dios, que desobedecer al padre, como se explicita en las versiones mexicanas de Delgadina: "que es ofensa para Dios. . ." (RTM, p. 85).

El rey no puede desoír la petición de justicia de Jimena porque la religión manda que se atiendan los agravios y se dé satisfacción a las víctimas, pero se le plantea un conflicto de tipo político:

Si yo prendo o mato al Cid, mis cortes revolverse han
pues si lo dejo de hacer Dios me lo ha de demandar.

Primav., 30*a*

En los tres ejemplos citados, las funciones narrativas del motivo son diferentes; en *Gaiferos* los escrúpulos de los criados abren el camino para la salvación del héroe; en *Silvana*, las poderosas razones invocadas por la muchacha y la "sordera" de su padre, recalcan la maldad de éste, dispuesto a hacer caso omiso a la ley de Dios y a pecar con todos los agravantes; en el romance de Jimena se enfrentan el rey como católico y ungido ante Dios, y el rey detentor del poder en la tierra y responsable ante sus gobernados. Se crea así una situación angustiosa que da dramatismo a la situación. En los tres casos es un personaje distinto al del dilema quien da la solución.

El papel del diablo

Pese a lo que pudiera pensarse, el demonio no es muy utilizado en el romancero tradicional. Sirve a veces para justificar la maldad inesperada de un personaje:

Mira que soy tu cuñada, mira que el diablo te tienta.

Blancaflor y Filomena, Alonso, p. 85

En *La dama y el pastor* aparece en algunas versiones para hacer que los rechazos del pastor, un poco chocantes a los ojos modernos, tengan una justificación ético-religiosa: "Tú eres diablo, y no me engaño" (Cosío, p. 122). Pero el romancero respeta por lo general el libre albedrío de los personajes y, cuando éstos son malvados, no es porque los impulse el demonio, sino su propia maldad humana. El diablo desempeña, pues, poco papel en la intriga y su parca aparición en el romancero tradicional cumple sobre todo una función punitiva en los pocos romances donde aparece sistemáticamente, por ejemplo en *Delgadina*: "el alma del rey su padre pa los infiernos bajara" (cf. *infra*, p. 130).

La ayuda divina

Es éste un motivo importante en el romancero y su presencia alcanza una amplia gama de realizaciones que se pueden agrupar bajo el rubro de "milagros". Representan la persistencia de lo sobrenatural en las narraciones populares, justificada en el mundo cristiano mediante elementos tomados de la religión vigente.⁹³

En la mayoría de los casos la divinidad viene en ayuda de un personaje

⁹³ Cf. a este respecto mi artículo "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional".

en situación angustiosa. Así, la Virgen, invocada por una parturienta desamparada, acude al trance:

¡Virgen de la Aparecida, Virgen de la Soledad!
Apenas la ha invocado, la Virgen allí está ya.
— Ánimo, ánimo, infantina . . .

Montesinos, Cossío, pp. 36-37

Ay, que el parto le venía, ay que el parto le llegaba.
— ¡Santa María es mi madrina, santa María es mi abogada!
Un niño en brazos traía, un niño en brazos llevaba,
Jesucristo le decía, Jesucristo le llamaba.
El niño rosas traía, el niño rosas llevaba,
cuatro o cinco en una piña, cuatro o cinco en una caña.
— De la caña más florida, de la caña más granada
ay, dale a la blanca niña, ay, dale a la niña blanca
ay, pues ella estaba en cinta, ay, pues ella en cinta estaba.
ay, parió una blanca niña . . .

Ay un galán. . . , Mdez. Pelayo, p. 211

En esta situación particular, la Virgen cumple efectivamente el papel de madre universal que le asigna la religión; en estos romances su función es meramente de índole moral ya que su presencia no afecta en modo alguno el desarrollo de la trama, sino que palia la angustia de la parturienta alejada de su familia (y también la angustia de los oyentes que sienten la terrible situación de la protagonista).

Angustiosa es, sin duda, la situación de Filomena, violada y mutilada por su propio cuñado y abandonada en un yermo, “donde cristiano no entra”. Es una situación ideal para que los recreadores hagan intervenir a la divinidad; así pues, por aquellas tierras desiertas aparece un pastor “de mano de Dios viniera” (Mdez. Pelayo, p. 201), “que enviado de Dios era” (*ib.*, p. 294); la lengua mutilada habla “por la gracia de Dios padre” (*ib.*, p. 201); la carta escrita por Filomena es llevada por “los ángeles del cielo” (Echevarría, p. 405) o por el mismo Dios:

Válgate Dios, mujer mía, ¿quién te trajo acá esas nuevas?
— A mí me las trajo Dios . . .

Catalán I, 130

La alevosía del crimen ha propiciado la intervención divina, intervención que apunta en varias versiones con la llegada providencial del pastor, pero que sólo en unas pocas se extiende a petición y mensajero.

Es muy claro cuando se examinan muchas versiones de un romance que los milagros, aunque son elementos para la recreación, se usan con parquedad. Creadores y recreadores tienen una resistencia a usar lo maravilloso, como ya observó acertadamente Menéndez Pidal,⁹⁴ y lo milagro entra en esta categoría.

Pese a esta parquedad, se pueden citar varios casos más de ayuda divina: un ángel abre ventanas para que Delgadina pueda pedir auxilio (Alonso, p. 156), otro lleva al conde Claros el mensaje de la hija del rey (Ledesma, p. 181) y Dios conduce a la perrita que habrá de permitir la salvación de Gaiferos (Mdez. Pelayo, p. 198).

Una variante de la ayuda divina son las "licencias" que da Dios para algunos acontecimientos sobrenaturales, por ejemplo, por su gracia pueden hablar el caballo y la espada del conde Olinos para asegurarle la victoria (*ib.*, pp. 203-204), por "milagro de Dios" habla el recién nacido de Marbella (AIER I, p. 111) y con permiso celestial se aparece la amada difunta (Catalán I, 12).

Dios no siempre se manifiesta ante las víctimas, sino también a veces ante los pecadores. Uno de los romances del rey Rodrigo basa su intriga en la creencia cristiana del arrepentimiento y el consiguiente perdón divino. El rey, violador y causante de la pérdida de España, goza de este privilegio, tras la debida penitencia terrenal, ordenada por Dios con miras a la salvación de su alma:

fuele luego revelado de parte de Dios un día
que le meta en una tumba con una culebra viva
y esto tome en penitencia por el mal que hecho había.

Primav., 7

El motivo, como hemos dicho, se basa en la expiación, pilar de la fe católica. El pecado de la lujuria, causa de todo lo acaecido, se condona mediante el sufrimiento *ad hoc*:

Cómeme ya por la parte que todo lo merecía.

Ibid.

y el rey (quizás por ser rey, y no forzador cualquiera), va a gozar de los placeres celestiales:

Aquí acabó el rey Rodrigo, al cielo derecho se iba.

Ibid.

⁹⁴ Cf. *Romancero hispánico* I, pp. 77-78.

Muchas de las manifestaciones divinas van acompañadas de hechos insólitos que refuerzan el carácter maravilloso de la intervención celestial. El romance de Delgadina, en sus diferentes versiones, agrupa una buena parte de ellos y es ideal para ejemplificar esta clase de motivos ancilares:

A la cabecera tiene una fuente de agua clara,
 los ángeles la rodean encomendándole el alma,
 la Magdalena a sus pies cosiéndole la mortaja:
 el dedal era de oro y la aguja era de plata.
 Las campanas de la gloria ya por ella repicaban.

Catalán I, 25

San José tiene la vela, la Virgen la amortajaba.

AIER I, p. 222

Los ángeles le cantaban con clarines y guitarras.

Mdez. Pelayo, p. 286

Gorgorina en el cielo sentada en silla de plata
 toda llena de serafines y cuatro ángeles de guardia.

Catalán I, 118

En lo más alto del cielo tengo dos sillas sentadas
 una tengo para mí y otra tengo pa mi hermana.

Ibid., 260

Las estrellitas del cielo se han vuelto unas escaleras
 para subir Delgadina que ha sido muy santa y buena.

Díaz-Delfín, II, p. 102

El pelo de Delgadina una Virgen lo peinaba
 y el pelo del rey su padre los demonios le arrancaban.

AIER I, p. 225

A los pies de Delgadina manaba una fuente clara.
 La cama de Delgadina de ángeles está rodeada
 y una paloma en el medio que a todo el mundo alegraba.
 La cama de sus hermanas de demonios está rodeada
 y un fantasma en el medio que a todo el mundo espantaba.

Ibid., 233

La cama de Delgadina llena de ángeles estaba
 y la Virgen en el medio haciéndola la mortaja
 y la cama de su padre llena de diablos estaba
 y la culebra en el medio roéndole las entrañas.

Alonso, p. 156

Los cencerros del infierno para su padre tocaban,
 las campanas de la gloria por Algarina doblaban.

Mdez. Pelayo, p. 282

Las campanas del paraíso ellas de sou se tocaban
 por l'alma de Delgadina que a los cielos caminaba.
 El alma del rey su padre pa los infiernos bajara.

Ibid., 250

Vemos pues que la imaginación popular encuentra en esta clase de motivos milagrosos un vehículo de recreación bastante variado con qué plasmar el tema de la intervención divina. Ello permite un bordado que si bien quizás vulgariza el romance por la excesiva presencia de la religión popular, tiene a veces logros poéticos (por ejemplo la Virgen que peina a la niña, la fuente clara, motivos tradicionales en la lírica), así como de composición literaria (paralelismos, antítesis y enumeraciones) que realzan el texto.

La intervención divina para solucionar conflictos

Una historia ha llegado a un punto crítico; la protagonista va a ser obligada a hacer algo que está en contra de sus sentimientos, o de su moral. Va a cometer un pecado, va a faltar a sus juramentos, va a traicionar su amor. La solución del conflicto puede ser humana (mata al villano, su enamorado llega a tiempo para impedir el hecho fatal, etc.) o divina. Veamos algunos ejemplos de esta última: doña Ángela jura fidelidad a su amante; éste se ausenta y el padre la casa con otro; ella, buena hija, obedece, pero antes de consumarse el matrimonio pide a Dios su muerte para no faltar a su palabra: "tan fuerte se lo pidió que allí se queda tendida" (Díaz-Delfín 1, p. 103); Delgadina, vencida por el prolongado tormento de la sed, accede a las proposiciones paternas: "la palabra cumplirela, aunque sea de mala gana" (Mdez. Pelayo, p. 248); ante la eminencia del pecado, el cielo permite (o provoca) su muerte; don Juan, desesperado por la muerte de su amada, quiere matarse junto a su cadáver, pero, ante tamaño pecado:

La Virgen que ha oído eso a su hijo le decía:

— Hijo mío de mi alma, hijo mío de mi vida,
da la vida a dos galanes, que bien que la merecían.
Ya dio la mano a don Juan, lo mismo que el primer día.

Alonso, p. 111, nota 1

Los conflictos también se solucionan a veces, si no por la intervención directa de Dios, sí por la de su representante en la tierra. En efecto, el papa, figura no siempre tratada con respecto (cf. *supra*, p. 98), dirime los problemas más peliagudos: casa a los primos.

Para Roma caminan dos pelegrinos
pa que los case el papa, porque son primos.

Gil-56, p. 47

zanja disputas entre dos pretendientes:

y echaron cartas a Roma; non tardaron más que un día;
las cartas vienen diciendo que don Juan lleve la niña,
que el matrimonio se acaba echándole tierra encima.

Mdez. Pelayo, p. 256

e, incluso, avala el incesto:

No te dé pena, hija mía, que en Roma dispensa el Papa;
te casarás con tu hermano y serás reina de España.

Cossío, p. 20

con lo que el conflicto de honor y pecado se resuelve satisfactoriamente. No hay que extrañarse demasiado por esta solución tan peregrina ya que, en la mente de la gente, justo es que Tamar, la víctima, sea reivindicada, y si lo autoriza el papa es como si lo autorizara Dios, a quien todo le está permitido.

Este último ejemplo nos lleva a examinar más de cerca un motivo muy importante en el romancero:

La justicia divina

Es éste, quizás, el papel más relevante que desempeña el elemento religioso, y también tiene muchas veces que ver con un conflicto, generalmente de tipo moral. La historia se ha desarrollado y ha llegado al desenlace; pero en esta historia ha habido una víctima inocente y un malvado que

ha triunfado. El romancero tiende a no admitir esta clase de finales porque, si bien la injusticia es un elemento de gran importancia novelesca, el triunfo del mal desagrada. Ante la disyuntiva, el creador o recreador acude a la solución intermedia: habrá injusticia (villanías, traiciones, muertes, etc.) porque ello da fuerza e interés al relato, pero esa injusticia será reparada en el más allá. Así el impacto de la historia será poderoso y la moral (o los buenos sentimientos) no se verán menoscabados.

El padre de Delgadina y la mala suegra sufrirán los tormentos del infierno, mientras Marbella y Delgadina gozan de los placeres celestiales; el alma de la doncella forzada va al cielo, mientras que las de sus forzadores “para los infiernos iban” (AIER I, p. 264). Es cierto que ninguna versión (que yo sepa) consigna que Tamar es recompensada en el más allá, pero en algunas el hermano violador es condenado y llevado por los demonios:

Unos le llevan el cuerpo, otros le llevan el alma,
el más pequeño de ellos lleva el colchón, las almohadas.

AIER I, p. 215

Los amantes desgraciados se convierten al morir, generalmente, en ámbolos o pájaros, pero otras veces en ríos, ermitas, altares, etc., con virtudes especiales:

Curan cojos, sanan mancos, ciegos, cuantos allí van.

Cossío, p. 32

La reina “llegó a cegar”, seguramente en castigo a su maldad, y pide curación; los amantes se la niegan:

— Quítese de ahí, mala reina, de ahí se puede quitar.
Cuando éramos olivos, bien nos mandaba cortar,
cuando éramos palomas, bien nos mandaba tirar,
y ahora *que somos ángeles* no te queremos curar.

Ibid.

La justicia divina se ha ejercido una vez más, premiando a las víctimas y también dándoles la satisfacción de la venganza.⁹⁵

⁹⁵ A veces las enseñanzas cristianas prevalecen sobre el deseo de revancha y, en otra versión del mismo romance, después de haber negado la curación a la mala madre, se acaba por acceder a ella, especificando que “para que Dios nos perdone, tenemos que perdonar” (Alonso, p. 199).

A veces, la justicia de Dios es invocada por la víctima; el cielo no responde en el caso de la duquesa de Guymaraes (Primav., 108), pero sí a la mujer de Alarcos, cuando ésta emplaza al rey y a su hija:

Mas yo no perdono al rey ni a la infanta, su hija,
sino que queden citados delante la alta justicia,
que allá vayan a juicio dentro de los treinta días.

Los doce días pasados la infanta ya moría,
el rey a los veinte y cinco, el conde al treinteno día,
allá fueron a dar cuenta a la justicia divina.

Primav., 163

El rey don Fernando, pese a cumplir con rigor sus deberes religiosos:

Desde el Miércoles corvillo hasta el jueves de la Cena
que el rey no hizo la barba ni peinó la su cabeza.
Una silla era su cama, un canto por cabecera. . .

Ibid., 64

comete una injusticia al condenar a los inocentes Carvajales, quienes lo emplazan:

Querellámonos, el rey, para ante el soberano,
que dentro de treinta días vais con nosotros a plazo
y ponemos por testigos a san Pedro y a san Pablo,
ponemos por escribano al apóstol Santiago.

Ibid.

el rey no lo toma en cuenta, y

antes de los treinta días él se fallara muy malo;
y desde que fueron cumplidos, en el postrer día del plazo,
fue muerto dentro en León, do la sentencia hubo dado.

Ibid.

Hay que anotar que la justicia divina no es aquí un simple motivo para satisfacer el sentido moral de una historia trágica, sino que es el meollo del romance, lo que le da su ser y su interés. Me pregunto si no nos encontramos aquí ante un texto más bien religioso, ya que lo que se des-

prende de él es que Dios castiga al injusto, aunque cumpla sus deberes devotos. Esta debe haber sido la fuerza que soldó el fragmento del romance antiguo al texto más moderno,⁹⁶ convirtiendo un romance histórico-novelesco en un texto con intención religiosa.⁹⁷

La justicia divina y la política

Evidentemente, un motivo tan importante como la religión no podía desaprovecharse para cumplir propósitos mucho más mundanos como la propaganda política. El ejemplo perfecto en este aspecto es el romance del rey don Pedro (Primav., 66 y 66a) que tiene un clima sobrenatural y sobrecogedor que es insólito en el romancero: agüeros, bulto negro que baja del cielo, figura espantable:

la cabeza desgreñada, revuelto trae el cabello,
con los pies llenos de abrojos y el cuerpo lleno de vello,
en su mano una culebra y en la otra un puñal sangriento,
a su lado, de trailla, traía un perro negro,
los aullidos que daba a todos ponían gran miedo.

Primav., 66a

El malvado rey es amenazado por el terrible enviado del Señor:

A grandes voces decía: —Morirás, el rey don Pedro,
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
mataste tu propio hermano, el Maestre, sin consejo
y desterraste a tu madre; a Dios darás cuenta de ello;
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello.

Ibid.

El autor aprovecha para enumerar los crímenes del rey, y no se olvida de dejar sentado que Dios está enterado y enojado por ello. Sin embargo, Dios es clemente, y pese a destierros, cárceles y crímenes, le ofrece descendencia y larga vida:

⁹⁶ Cf. a este respecto Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* I, pp. 310-314. Según el maestro, el texto que habla de la virtud religiosa se refiere a Fernando III el Santo y sería del siglo XIII, mientras que el que habla del emplazamiento es de principios del XIV.

⁹⁷ Hay alguno que otro ejemplo de esta clase de transformación (además, claro está, de las versiones a lo divino); quizás el caso más conocido sea el de *El caballero burlado*, que en varias versiones adquiere un final inesperado al concluir: "y entonces vio el caballero que era la Virgen María" (Cossío-Maza I, 62), con lo que el tema novelesco del ingenio femenino se anula para convertir el romance en el relato del escarmiento, de la lección dada por la divinidad a un caballero lujurioso.

que si tornas a quererla darte ha Dios un heredero.

Ibid.

pero también especifica lo que pasará si no se enmienda:

y si no, por cierto sepas, te vendrá desmán por ello;
serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
y tu hermano don Henrique te habrá de heredar el reino,
morirás a puñaladas, tu casa será el infierno.

Ibid.

Así pues, la muerte del rey viene siendo un castigo divino debido a su maldad y, sobre todo, a hacer caso omiso de las advertencias celestiales. Don Henrique, su asesino y heredero, es sólo el brazo ejecutor de la voluntad de Dios y de su justicia. La ira divina tiene que manifestarse en ese clima terrorífico para hacer más patente la culpabilidad del rey y disminuir casi totalmente la importancia de la usurpación del poder mediante el asesinato.

No hay que pensar que éste es el único romance en que la justicia divina está al servicio de la política. También algunos romances del ciclo del rey don Sancho justifican el asesinato del monarca. El Cid es el encargado de pronosticarlo y de achacar las futuras desgracias a la violación del cuarto mandamiento:

mas nunca se logran hijos que al padre quiebran palabra,
ni tampoco tuvo dicha en cosa que se ocupaba.
Nunca Dios le hizo merced, ni es razón que se la haga.

Primav., 40⁹⁸

y Arias Gonzalo declara abiertamente la muerte de Sancho como un castigo a la desobediencia a su padre moribundo:

porque la muerte del rey permisión de Dios ha sido
porque quebrantó el mandado que el rey su padre le hizo.

Ibid., 47b

Los partidarios de Alfonso no podían dejar pasar la oportunidad de presentar el asesinato a traición como una consecuencia de los actos mal-

⁹⁸ Al faltar un hemistiquio en el texto de Primavera, los versos quedan sin unidad ni rima. He subsanado esta falla juntando los hemistiquios de un mismo verso.

vados de Sancho, que iban en contra de lo dispuesto por Dios y que, por lo tanto, provocaron su desagrado y ocasionaron el debido castigo.

Otros motivos religiosos de menos importancia o difusión

Quedan aún por consignar algunos motivos de índole religiosa que no tienen la difusión o la importancia de los ya mencionados. Entre ellos están las fórmulas religiosas que se utilizan a veces después de concluido el romance, por lo que no desempeñan ningún papel en la historia relatada en él; por ejemplo:

¡Válgame nuestra Señora y la sagrada María!

Don Belarde, AIER I, p. 24

¡Válgame nuestra Señora y la Virgen soberana!

La mala yerba, *ibid.*, p. 82

invocaciones que deben ser herencia de los romances vulgares en donde contribuyen a recalcar el contenido milagroso de la historia, cosa que no viene al caso en romances que no tienen este contenido. También es posible que sean una simplificación de las fórmulas juglarescas “de oficio”; recuérdese el final de *El conde Alarcos* (Primav., 163): “Acá nos dé Dios su gracia y allá la gloria cumplida”. En los romances de tradición oral moderna estas exclamaciones están puestas en boca del narrador, y no en la de los personajes, como sucede con las otras invocaciones de tipo religioso; los editores suelen imprimirlas en bastardillas para indicar que, en su opinión, no forman parte del romance, sino que son un añadido del cantor.⁹⁹

Otro motivo de menor importancia es el de la niña encerrada en un convento contra su gusto. Figura secundariamente en algunos romances (cf. *supra*, pp. 95-96), pero es la base de uno de ellos, *La monjita*. El motivo pertenece a la lírica tradicional, donde tiene una cierta frecuencia;¹⁰⁰ el romance a que me refiero lo trata con detenimiento y con un sentido anti-religioso; podríamos decir que es un texto de “protesta” contra esta práctica tan común, tan devota, con tanto prestigio, pero tan poco humana. El clima que rodea la entrada al convento es aterrador: en una ocasión gozosa como es un paseo, de pronto la protagonista se encuentra “al re-

⁹⁹ Mucho más raras son las invocaciones al comienzo del romance (muy comunes en el romancero vulgar); un ejemplo de ellas puede encontrarse en Mdez. Pelayo, p. 207.

¹⁰⁰ Cf. Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, p. 190, así como su antología *Lírica hispánica de tipo popular* (Frenk, 118-122).

volver una esquina” con un convento abierto. De él salen doce monjas, “todas vestidas de negro con una vela en la mano, que parecía un entierro”; las monjas arrebatan a la niña, la llevan a la oscuridad del convento, la despojan de sus adornos y le cortan su largo pelo. La niña se lamenta:

¡pulseritas de mis manos, anillitos de mis dedos,
pendientes de mis orejas, collarcitos de mi cuello!
¡Lo que más pena me daba era mi mata de pelo!

Díaz R.

El romance termina con este lamento por su belleza y su juventud perdida. Aquí la religión está presentada en su faceta oscura, de una manera completamente distinta de la habitual.

Conclusiones

Después de este rápido vistazo a los principales motivos de índole religiosa presentes en el romancero, y a sus diferentes funciones, queda patente la importancia que tienen como elementos constitutivos de parte de su lenguaje, sus escenarios, trasfondo y ambiente. También se ha visto cómo en algunos romances se acude a estos motivos para caracterizar personajes, dar mayor relieve a la historia e, incluso, para sustentarla. Asimismo se utilizan para dar interés y dramatismo a las situaciones, para tajar nudos gordianos y para satisfacer el deseo de justicia de creadores, recreadores y auditores. A estas funciones narrativas se unen muchas veces funciones poéticas y formales y, a veces, políticas.

Es importante resaltar que los motivos religiosos no suelen sacralizar el texto y son usados muchas veces como una opción más entre otras, cumpliendo funciones que podrían realizar motivos profanos.

En cuanto a las diversas clases de motivos religiosos, puede decirse que se utilizan los que componen la religión popular, donde se mezcla la fe, la superstición, la milagrería, las creencias ingenuas y la práctica diaria de un pueblo inmerso en el catolicismo, en un mundo regido, regulado y sancionado por la Iglesia, pero donde a veces también hay lugar para críticas que apuntan tímidamente en algunos textos.

Pese a la utilización profusa que el romancero hace de la materia religiosa, las historias narradas están fincadas en hechos humanos y sólo tangencialmente tocan la relación del hombre con la divinidad.

4. LOS NÚCLEOS DE INTERÉS SECUNDARIO Y SU PAPEL EN LA TRANSFORMACIÓN DE LOS ROMANCES

En el Tercer Coloquio sobre el romancero, que se celebró en Madrid en diciembre de 1982, presenté la primera parte de este trabajo, que ahora resumo: cuando un romance tiene desde su creación dos núcleos de interés, uno representado por el tema original y otro por un motivo principal o un subtema, puede darse el caso de que el segundo núcleo adquiera tanta importancia que llegue a dominar temáticamente el romance. Esto sucede si en un momento dado surgen factores que debiliten el tema original, o si éste tiene una debilidad intrínseca, que se manifiesta con el correr del tiempo. Ante estos fenómenos, algunas versiones se transforman para reorganizarse alrededor del segundo núcleo y, generalmente, hay un cambio de funciones de los diferentes motivos que integran el romance.

Ejemplifiqué el proceso con el romance de *Delgadina*, presentando las versiones con pequeñas variantes que reflejan el debilitamiento del tema original y la importancia que va adquiriendo el segundo núcleo. El factor que debilita el primer núcleo es el tema del incesto, que choca a ciertas sensibilidades. El interés del público se ha volcado hacia el segundo núcleo: el tormento a que es sometida la niña. El romance, ante estos dos factores, se ha transformado en otro en algunas versiones. El tema del nuevo romance no es ya el padre pecador, sino el padre cruel, y el tormento de la sed, cuya función era vencer la resistencia de la niña para que accediera al incesto, se convierte en un castigo riguroso y excesivo que lleva a *Delgadina* a la muerte.¹⁰¹

Después de este rápido resumen del contenido de la ponencia, examinaré ahora otros romances que presentan cambios temáticos apoyados en

¹⁰¹ Esta ponencia se publicará en el libro que recoge las intervenciones de los especialistas que participaron en el *Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales*, que está preparando el Instituto Seminario Menéndez Pidal. Será una coedición de dicho Instituto y de El Colegio de México.

otro núcleo de interés; también trataré de ver qué factores propician el cambio.

El conde Olinos cuenta la historia de dos amantes que mueren a causa de su amor, amor tan fuerte que no puede ser anulado por la muerte y que triunfa a pesar de ella.¹⁰² Menéndez Pidal tituló acertadamente este romance *Amor más poderoso que la muerte*,¹⁰³ tema de gran poder dramático y narrativo y que, además, contiene elementos maravillosos que encantan la imaginación. Las muertes y las transformaciones son las que plasman dicho tema al presentar las sucesivas resurrecciones de los amantes hasta llegar a aquella que les asegura la invulnerabilidad, en unas versiones río y fuente, en otras cosas sagradas como ermita y altar (intocables) o en aves (inalcanzables).

Pese a lo atractivo del tema, hay un buen número de versiones que eliminan la última parte; esta eliminación crea un nuevo romance con un nuevo tema: "amores desgraciados". La historia relata cómo la oposición materna hace imposible la realización del amor y lleva a la muerte a ambos amantes:

- Estaba don Fernandito la mañana de San Juan
dándole agua a su caballo a la orillita del mar.
Mientras el caballo bebe se puso a echar un cantar.
La reina que estaba oyendo desde su palacio real:
- 5 — Mira, hija, cómo canta la serenita del mar.
— No es la serenita, madre, ni tampoco lo será,
que es don Fernandito, madre, que me viene a mí a buscar.
— Si es don Fernandito, hija, que te viene a ti a buscar,
si es don Fernandito, hija, le mandaremos matar.
- 10 — No le mande matar, madre, que a mí me mandan ahorcar.
Otro día a la mañana juntos iban a enterrar.
A ella, como hija de reina, la entierran junto al altar,
y a él, como hijo del conde, un poquito más atrás.

Córdova-47, p. 272 (Santander)

El cambio ha sido posible gracias a la existencia de un segundo foco de interés: la muerte de los amantes, que por sí solo puede constituir el núcleo temático de una historia.

Los factores que propician este cambio temático son de índole diferente a los de *Delgadina*. En el caso de *El conde Olinos* vamos a ver dos tipos de elementos: los que le restan fuerza al tema original y los que apoyan el subtema.

Entre los primeros debemos incluir un factor importante que actúa,

¹⁰² Ver, por ejemplo, la versión asturiana publicada por Mdez. Pelayo, pp. 204-205.

¹⁰³ Cf. Flor nva., p. 142.

no sobre el tema, sino sobre las dimensiones del texto: la tendencia de la tradición oral actual al acortamiento de la narración trabada. Sería muy largo, y estaría fuera de lugar, emitir aquí algunas hipótesis sobre la razón de tal fenómeno. Solamente quiero consignar que existe dicha tendencia y que es muy clara en la canción lírica folklórica donde pocos textos con estrofas relacionadas entre sí (o sea, que constituyen una especie de "narración" de tipo lírico) sobrepasan las cinco cuartetas (lo común es que tengan tres), y donde se nota un dominio preponderante de la copla suelta, que guarda con las demás coplas de la canción tan sólo una unidad de tipo temático general.¹⁰⁴ El romancero también sufre las consecuencias de este deseo de brevedad, bien suprimiendo episodios, bien reduciendo los existentes; incluso cuando se amplía un texto, se suele reducir en otras partes.¹⁰⁵ No es éste, desde luego, un fenómeno total, pero sí puede decirse que está bastante extendido.

Podemos pues decir que, puesto que existe tal tendencia al acortamiento de los textos, ésta puede ejercerse con más facilidad en aquellos romances que poseen un segundo foco de interés colocado como, en este caso, en el centro del texto e independiente del episodio siguiente.¹⁰⁶

La tendencia al acortamiento se observa ya en algunas versiones originales (amor más poderoso que la muerte) en donde la parte de las transformaciones se reduce al mínimo y se abrevia notablemente la parte de la venganza de la hija (motivo que debe ser una ampliación al romance original en pro de la "justicia poética"; cf. *supra*, p. 111), por ejemplo:

- Madruga don Fernandito la mañana de San Juan
 a dar agua a sus caballos, si la quisieran tomar.
 Mientras sus caballos beben Fernandito echa un cantar.
 La reina llamó a su hija: — Hija, levanta a escuchar
 5 cómo canta la serena, la serenita del mar.
 — No es la serenita, madre, ni tampoco lo será,
 que es don Fernandito, madre, que me viene a mí a buscar.
 — Si te viene a buscar, hija, le mandaremos matar.
 — Si le manda matar, madre, mándeme a mí afusilar.
 10 Él acaba de morir, ella acaba de expirar.
 Ella, como hija de rey, la entierran en pico altar,
 y él, como un poco más pobre, le enterraron más atrás.
 A la puerta de la iglesia mana un rico manantial
 donde curan esos males y otros muchos que Dios da.

¹⁰⁴ Cf. CFMI, p. XVII, así como mi libro *El romancero y la lírica popular moderna*, p. 16.

¹⁰⁵ Cf. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero*, pp. 217-323, en que se estudian las versiones de *Gerineldo* + *La condesita*.

¹⁰⁶ Por "independiente" me refiero a que el motivo de la muerte no implica obligatoriamente resurrección (o transformación, como en este caso); es el tema del romance el que dicta la sucesión de motivos, pero éstos no dependen *per se* uno del otro.

- 15 La reina, como era reina, un dedo se fue a curar.
 — Vete de ahí, mala madre, no te vengas a curar,
 que cuando éramos cristianos bien nos mandastes matar,
 y ahora que somos santos nos vienes a perturbar.

Cossío-Maza I, p. 83 (Santander)

Una sola transformación y nada más cuatro versos para el episodio de la venganza.

En muchas otras versiones se suprime este episodio final, y en varias de ellas también se reduce el motivo de las transformaciones a una:

- Se levantó el conde Lirio una mañana de San Juan
 a darle agua a un caballo a las orillas del Jordán.
 — Alevanta niña, escucha las sirenas en el mar.
 — Esas no son las sirenas, mucho menos su cantar,
 5 ese será el conde Lirio que a mí me vendrá a buscar.
 — Si ese fuera el conde Lirio lo mandaría a matar.
 — De matar al conde Lirio yo viva no he de quedar.
 Juntos los mandó a matar juntos los mandó a enterrar,
 uno en el altar mayor otro en el verde olivar.
 10 Nació una bella paloma, nació un bello gavián;
 alzó el vuelo la paloma, alzó el vuelo el gavián
 y se fueron a encontrar a la orilla del Jordán.

Almoína, pp. 48-49 (Venezuela)

- Estaba don Fernandito la mañana de San Juan
 dando beber al caballo a las orillas del mar.
 Mientras el caballo bebe se puso a echar un cantar.
 — Mira, hija, cómo canta la serenita del mar.
 5 — No es la serenita, madre, ni tampoco lo será,
 que es el rey don Fernandito que a mí me viene a buscar.
 — Si te viene a buscar, hija, le mandaremos matar.
 — Si le mandan matar, madre, mándeme a mí degollar.
 A él como hijo de rey lo entierran en un altar,
 10 a ella, como hija de reina, cuatro metros más allá.
 De él salió un olivo, de ella salió un rosal
 donde se curan los dedos de otros males que Dios da.

García Matos, 168B (Madrid)

- Mañanita de San Juan se levanta el conde Nilo
 a dar agua a su caballo en las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe él se ponía a cantar
 y las aves que pasaban se ponían a cantar.
 5 La reina llama a su niña, la llama desde el portal

- y verá qué lindo cantan las sirenitas del mar.
 — Madre, no son las sirenas las que usted oía cantar,
 que es el conde Bejardino con quien me voy a casar.
 — Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar
 10 y a los tres días siguientes lo mandaré a enterrar.
 — Yo me volví una iglesia, él un rico altar
 donde celebran la misa la mañana de San Juan.

Santullano, pp. 204-205 (Cuba)

Una sola transformación, como se dijo, y ésta abarca tres versos en un texto y dos en los otros, lo que representa un sexto del romance (y no casi la mitad como en los textos más completos).

Hemos comprobado, a través de estos ejemplos, no sólo la tendencia al acortamiento, sino el debilitamiento del motivo de las transformaciones. A primera vista, no hallamos ninguna razón para que esto suceda. Ya habíamos visto en *Delgadina*¹⁰⁷ la importancia que posee una estructura concéntrica enumerativa, y resulta que esa es justamente la estructura del motivo que nos ocupa; también vimos el relieve formal que el motivo tiene en las versiones comunes (casi la mitad del texto), amén de una función poética destacada. Quizás lo que esté actuando (junto con la tendencia al acortamiento) sea lo que se puede llamar escasa tradicionalidad del motivo en la poesía popular española (no así en la francesa, donde abunda); en efecto, no recuerdo otro romance que lo posea; en un género donde los tópicos de toda clase son tan importantes, un motivo no tópico tiene mucha menos fuerza “tradicional” y ello puede redundar en su debilitamiento progresivo. Aunado a lo anterior, no está de más anotar que las transformaciones contienen un elemento de tipo maravilloso que tampoco suele ser muy del agrado del público español cuando rebasa las dimensiones e importancia de un simple motivo; ya Menéndez Pidal observó este fenómeno.¹⁰⁸ Quizás podríamos considerar las transformaciones de tipo sacro (como ermita, altar, etc.) como un esfuerzo de la tradición por justificar, mediante la religión, esas transformaciones maravillosas que le molestan.¹⁰⁹

Tenemos pues tres factores que debilitan el motivo de las transformaciones: la tendencia al acortamiento, la falta de arraigo tradicional y el rechazo a lo maravilloso. Estos factores no son, desde luego, decisivos. Los factores de peso para el cambio de tema los encontramos entre aquellos elementos que dan importancia al subtema. El más destacado sin duda es la tradicionalidad del tema de los amantes muertos a causa de su amor.

Sería inútil enumerar aquí todos los textos tradicionales (baladas, cuen-

¹⁰⁷ Cf. nota 101.

¹⁰⁸ *Romancero hispánico* 1, p. 77.

¹⁰⁹ Cf. mi artículo “Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional”.

tos, leyendas) que tratan dicho tema en la literatura universal; Romeo y Julieta bastan como ejemplo ilustre.

En el Romancero, tanto tradicional como vulgar, aparece profusamente la muerte por amor en sus distintas variantes: por abandono: *El duque de Alba*; debido a la muerte del amante: algunas versiones de *La muerte del príncipe don Juan*, *Doña Alda*, *La aparición* y *La muerte ocultada*; muerte por oposición familiar: *La muerta resucitada*, *Los novios desgraciados*.¹¹⁰ Como se ve, el tema cuenta con abundantes ilustraciones y de ello podemos deducir que el segundo foco temático atrae poderosamente la atención de la gente y su interés es suficiente para sostener una historia.

Ahora bien, hay otro factor que contribuye a la desaparición del tema original: además de la popularidad de la muerte por amor, hay que decir que los romances que la contienen, ya sea como sostén de la historia, ya como una ampliación, la utilizan como colofón por su alto contenido dramático; por lo tanto el motivo es un motivo “final” tradicional.

El cambio de tema en *El conde Olinos* se debe, pues, a la combinación de varios factores que pertenecen a la fenomenología del romancero: dos tendencias de la tradición oral: el acortamiento de los textos y el rechazo a lo maravilloso, y tres facetas del trabajo de la misma: rechazo de un tema de escasa tradicionalidad (las transformaciones) y preferencia marcada por un tema tópico (la muerte por amor); es también esta “fuerza” de lo tópico la que se ejerce sobre la situación posicional de un motivo (la muerte, motivo “final”). La presencia de este tópico posicional se conjuga perfectamente con la tendencia al acortamiento; cada una de ellas propicia la otra. Por otra parte, la muerte por amor es suficiente para satisfacer la necesidad que la gente tiene de oír contar algo extraordinario, y la muerte de los enamorados, por muy tópica que sea, no deja de ser algo fuera de lo común, y sobre todo más creíble que las transformaciones. No olvidemos que el romancero tiene una marcada preferencia por el realismo (lo extraordinario, pero posible).

El caso de *El conde Olinos* presenta diferencias con el de *Delgadina*; la más destacada es que en el romance que acabamos de ver, no hay cambio en las funciones de los motivos. Ello se debe a que el núcleo que ha desaparecido, y que le daba su tema al texto, aparece *después* del segundo núcleo de interés, mientras que en *Delgadina* el núcleo principal (el incesto) aparece *antes* del segundo (el tormento). La historia pues no tiene que reorganizarse con el nuevo enfoque y los motivos del *Conde Olinos* conservan su función, ya que el encadenamiento lógico no se corta en ningún momento: los motivos anteriores a la muerte por amor llevaban a

¹¹⁰ Respectivamente: Mdez. Pelayo, p. 189, *ib.*, p. 254; Cossío-Maza I, 18-25; Alvar-66, p. 19; Alvar-71, 214*b*; Mdez. Pelayo, pp. 288-289, y Alvar-71, 212*c*; Mdez. Pelayo, p. 255; Gil-56, p. 58.

ésta (y siguen haciéndolo) y la muerte era la que llevaba a las sucesivas resurrecciones y nuevas muertes hasta llegar a la resurrección final que ejemplificaba el triunfo del amor sobre la muerte.¹¹¹

Ahora bien, ¿qué pasa cuando el segundo núcleo de interés no es lo suficientemente fuerte para mantener el romance y el núcleo principal tiene una debilidad intrínseca?

Este es el caso del romance de *La infantina* (Primav., 151) del que quedan escasas versiones puras en la tradición oral. He aquí una de ellas:

- A cazar va el caballero, a cazar como solía.
 Los perros le iban cazando y el halcón perdido había
 ¿Dónde le cogió la noche? En una montaña escura
 donde cae la nieve a copos y ay se apaña el agua fría,
 5 donde canta la leona y el león la respondía.
 Arrimárase a un roble, alto es a maravía.
 Las raíces tiene de oro, las hojas de plata fina.
 En el pimpollo más alto vido estar una infantita;
 cabellos de su cabeza todo aquel roble cubría,
 10 los ojos de la su cara todo el monte esclarecían.
 — ¡Ay, válgame Dios del cielo! ¿Qué es esto que yo veía?
 ¿Si es ángeles del cielo o es persona nacida?
 — Persona soy, caballero, como ti fui yo nacida.
 Estas fadas me fadaron en halda de una mi tía,
 15 que me quede aquí siete años, siete años y más un día.
 Hoy se cumplen los siete años, o mañana al mediodía.
 Por tu vida, el caballero, llevísume en tu compañía.
 O llevísume por mujer, o llevísume por amiga,
 o llevísume por esclava, os serviré toda mi vida.
 20 — Por muzer, la mi señora, por muzer la más querida.
 Madre vieza tengo en casa, su consejo tomaría.
 A la vuelta el caballero no halló roble ni niña.
 ¿Qué merece el caballero que tal niña perdería?
 Que le aten de pies y manos y le arrastren por la vía.

Armistead-Silverman, p. 175

El tema que conforma el romance es la cobardía del caballero que no osa tomar lo que el destino le depara sin ir a pedir consejo a su madre. Su indecisión hace que pierda su oportunidad y, enojado consigo mismo,

¹¹¹ Secuencias temáticas principales para ambos temas: Llegada del conde / canción que delata su presencia / confesión de amores / oposición de la madre / asesinato del conde / muerte de la niña / entierros simultáneos y cercanos = *Muerte por amor*... — Resurrección como plantas / enojo de la reina / orden de talarlas / resurrección final invulnerable = *Triunfo del amor sobre la muerte*.

castiga su tontería con rigor desmedido.¹¹² Es, desde luego, un buen estudio del hombre pusilánime, no liberado aún de la tutela materna, y tan inmaduro que quiere redimir su hombría aplicándose un castigo desproporcionado a la falta cometida. Pero la psicología del cobarde no tiene gran interés para los poseedores del romancero, y la historia narrada tiene poco atractivo; está pues destinada a perderse o a sobrevivir penosamente. Sin embargo, este romance contiene una parte extraordinaria (elemento de primer orden en el romancero) y con un gran atractivo poético, el comienzo:

A cazar va el caballero, a cazar como solía
 los perros lleva cansados, el falcón perdido había.
 Arrimárase a un roble, alto es a maravilla,
 en una rama más alta viera estar una infantina,
 cabellos de su cabeza todo el roble cobrían.

Primav., 151

sobre el cual han bordado recreadores antiguos y modernos:

el tronco tiene de oro, las ramas de plata fina.
 . . .
 y con la luz de sus ojos todo el monte esclarecía.

Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* II, p. 415¹¹³

con el lustror de sus ojos la montaña encendería.

Armistead-Silverman, p. 176

Se le escureció la noche en una triste montiña
 donde no cantaban gallos, menos cantaban gallinas,
 sólo cantan tres culebras, todas tres cantan al día.

Catalán I, 344

donde canta la leona y el león que respondía.

Alvar-71, 196b

No hay duda, creo, del germen narrativo-poético que se halla en el comienzo de *La infantina*, ni del aprovechamiento que de él ha hecho la

¹¹² Cf. A este respecto lo que dice P. Bénichou (*Romancero judeo-español de Marruecos*, pp. 120-122, así como Armistead-Silverman, pp. 176-177).

¹¹³ Hay testimonio de la presencia de estos motivos en 1683, pero Menéndez Pidal opina que son anteriores (*Romancero hispánico*, II, p. 415).

tradición, bien insistiendo en lo maravilloso de la figura de la niña, bien haciendo del bosque un lugar inhóspito, solitario, y hasta cierto punto aterrador y misterioso. Todo ello indica una marcada preferencia por el pasaje, un interés hacia él.

Sin embargo, este núcleo de interés no constituye un tema, sino un simple motivo, un motivo de gran fuerza poética pero que, evidentemente, no puede por sí solo soportar el peso de un romance. Ante este caso particular de falta de interés del tema principal y presencia de un motivo altamente atractivo, la tradición reacciona, en la mayoría de los casos, olvidando el romance, pero salvando el motivo que la fascina. Y lo salva por el medio más simple, que es incorporarlo a otros romances donde haya una circunstancia parecida que permita su aceptación; este romance es el de *El caballero burlado*, mucho más interesante, y que coincide con *La infantina* en varios puntos: encuentro de un caballero y una niña, en el campo, junto a un roble; la única diferencia es que la infantina se ofrece al caballero: “si quisieres por mujer, si no, sea por amiga” y la burladora sólo busca protección en su viaje. He aquí un ejemplo de esta fusión:

- Allá arriba en aquel monte, allá en aquella montiña,
do cae la nieve a copos y el agua muy menudina,
donde canta la culebra, responde la serpentina,
al pie del verdoso roble se veyé la blanca niña,
- 5 con peines de oro en la mano con que los cabellos guía,
cada vez que los guiaba el monte resplandecía.
Allá arriba en aquel monte un caballero venía,
que las carreras perdiera, que las carreras perdía.
Tuvo miedo el caballero, tuvo miedo y pavoría
- 10 que se perdiese en el monte e que osos le comerían.
— Non hayades, señor, miedo, nin miedo nin pavoría,
que yo cristianilla soy, de las cristianas nacidas.
— ¿A cual dello quiere ir, a las ancas o a la silla?
— En la silla, caballero, que allí me pertenescía.
- 15 Ya camina el caballero, con la doncella camina,
en medio de las carreras de amores la requería.
— Tate, tate, caballero, non toques ropa mía
que fija soy de un malato y de una malatofiña;
el home que me tocara malato se tornaría,
- 20 el campo que yo trillare nunca otra yerba daría,
caballo que yo montara muy quedo reventaría.
— Apeadvos, apeadvos, apeadvos por mi vida,
y non culpeis a mi fe si fago descortesía,
que si el caballo revienta mal ganancia yo tendría.
- 25 Estas palabras diciendo de la montaña salían
do las campanas se oyeran que en la ciudad se tañían.
A la salida del monte, a la entrada de la villa
tornábase la doncella con la su faz alegrina,

- tornárase la doncella, calcárase grande risa
 30 y con falangueras chufas al caballero decía:
 — A fijas del rey del monte creyestes lo que decían.
 Fiz puesta con mis hermanos cien vasos de plata fina
 de rondar con vos el monte volver con honra a la villa.
 — Atrás, atrás, la señora, atrás, atrás, vida mía
 35 que en la fuente do bebimos quedó mi espada perdida.
 — Miente, miente el caballero ca la traedes ceñida.

Mdez. Pelayo, pp. 217-218

Ahora bien, esta incorporación del motivo de *La infantina* al *Caballero burlado* no deja de tener consecuencias en una parte de la tradición. Tenemos ahora un romance con dos núcleos de interés disímboles: el primero, el ingenio de la niña para evitar una violación, y el segundo, la descripción de un encuentro maravilloso en un clima también maravilloso. El alto bosque oscuro donde canta la culebra, y la niña cuyo pelo dorado cubre el roble, anuncian un suceso fuera de lo común. Todo ello se conjuga mal con la figura de la hija del rey que burla al caballero. Los recreadores sintieron sin duda ese desequilibrio y lo subsanaron dando al romance el final de *La hermana cautiva*, romance que tiene también puntos de contacto con *El caballero burlado* (encuentro de un caballero y una niña, viaje a caballo, declaración del linaje de la doncella). El suceso insólito anunciado por la introducción no es ya la burla, sino la recuperación sorpresiva de la propia hermana, acontecimiento extraordinario, como extraordinario es el comienzo del romance.

Pero he aquí que, nuevamente, los núcleos de interés desempeñan su papel transformador. Tenemos ahora un romance con tres núcleos: inicio con clima mágico, burla a un caballero y encuentro casual de dos hermanos. El primero tiene gran poder poético, el tercero lo tiene dramático; así pues, el motivo de la burla ingeniosa queda en desventaja y se va, a su vez, debilitando.

En algunas versiones (bastante escasas) conserva su función, que era, en el texto original, evitar una violación propiciada por la soledad del campo. Un ejemplo de estas versiones es el siguiente:

- A cazar va el caballero, a cazar como solía,
 lleva los perros cansados y el hurón perdido ía.
 Se le oscureció la noche en una grande montía
 donde cantan tres culebras de noche y también de día;
 5 una canta a la mañana, otra canta a mediodía,
 otra canta a media noche, la que más miedo metía.
 Alzó los ojos al cielo a ver si el alba venía
 y en lo más alto del árbol vio que estaba una infanta niña,
 que con el pelo de su cabeza todo el árbol lo cubría.

- 10 Le ha tocado con su lanza a ver si era cosa viva.
 — No me toque, caballero, no lo haga, de cortesía.
 Soy hija del rey Melate de la gran Melatería,
 y el que se arrimare a mí, Melate se volvería.
 Hay siete años, va pa ocho, que estoy en esta montía,
 15 comiendo las verdes hierbas, bebiendo del agua fría;
 ahora que va pa los nueve, me marchó en tu compañía.
 — ¿Dónde quiere ir, señora, en el anca o en la silla?
 — En la silla, caballero, honra tuya y honra mía.
 Caminaron siete leguas, palabras no se decían;
 20 a la entrada de las ocho, la niña se sonreía.
 — ¿De qué se ríe la infanta, de qué se ríe la niña?
 ¿O se ríe del caballo, o se ríe de la silla?
 — No me río del caballo ni tampoco de la silla,
 me río del caballero y su grande cobardía,
 25 hallar la infanta en el monte y tratarla de cortesía.
 — ¡Vuelva pa atrás, mi caballo, vuelva pa atrás, vida mía,
 que allá donde aparejé una espuela se me olvida!
 — Adelante, caballero, no lo hagas, de cortesía,
 que si era la espuela de plata, de oro se te volvería,
 30 que mi padre tiene tanto, que contarle no sabría,
 y mi madre tanta plata, que con ella no podía,
 los cerrojos de la puerta de oro se le volverían,
 mi padre llaman don Pedro, mi madre doña María.
 — Por las señas que me has dado, eras una hermana mía,
 35 que se le perdió a mi padre en un jardín que tenía,
 cogiendo ramos de flores para la Virgen María.

Catalán I, 243

En otras versiones (las más),¹¹⁴ vemos que de los dos motivos que componen el tema del caballero burlado: enfermedad fingida para salvaguardarse (engaño) y descubrimiento del truco con el fin de reírse del caballero crédulo (burla), sólo se conserva este último:

- A cazar fue el cazador, a cazar como solía,
 en el medio de los montes que de noche se le hacía,
 donde no cacareaban perros, gallos ni gallinas,
 sólo cantan tres culebras, todas tres cantan al día;
 5 una canta a la mañana, otra canta al mediodía
 y otra cantaba de noche así que el sol se ponía.
 y vio una mata de pelo que todo un árbol cubría
 y la tentó con su lanza por ver si era cosa viva.
 — Tate, tate, caballero, no mates lo que Dios cría,

¹¹⁴ Éste es el tipo de versiones más frecuente en las Canarias (cf. Catalán y Traperó), pero también existe en otras regiones (ver, por ejemplo, AIER I, p. 281, y Alvar-71, 196d).

- 10 que hay siete años y va pa ocho que estoy en esta montiña,
comiendo las yerbas verdes y bebiendo el agua fría.
— Bájese pa aquí, la dama, bájese pa aquí, la niña.
¿Dónde se quiere montar en las ancas o en la silla?
— En las ancas, caballero, pa su honra y pa la mía.
- 15 En el medio del camino que se sonríe la dama.
— ¿De qué se sonríe la dama, de qué se ríe la niña?
¿si se ríe del caballo o se ríe de la silla?
— Ni me río del caballo ni me río de la silla,
me río del caballero de su poca cobardía.
- 20 — ¡Vuelvo pa atrás el caballo que una prenda se me olvida!
— Si la prenda fuera de oro, de plata se volvería;
cata aquí las casas blancas donde mis padres vivían,
mi padre lo llaman Juan, mi madre doña María;
cata aquí el jardín de flores donde yo me divertía
- 25 cogiendo lirios y flores para un cristal que tenía.
— Por las señas que usted da tú eres una hermana mía.

Ibid., 347

Al anularse el motivo del engaño, que era el pilar de la historia, el motivo de la burla cambia de función: la niña no se ríe de la credulidad del caballero, sino de su timidez.¹¹⁵ Ya ha desaparecido, de hecho, el núcleo temático de *El caballero burlado*. Los rastros textuales que quedan del tema original son aprovechados para dar lugar al reconocimiento, pero no son indispensables para la nueva historia.

Finalmente, en algunas versiones, el proceso de eliminación del segundo núcleo temático se completa al desaparecer también el motivo de la burla:

- Salió el cazador cazando, cazando como solía
lleva sus perros cansados y la hurona perdida;
se le escureció la noche en una triste montiña
donde no cantaban gallos, menos cantaban gallinas,
- 5 sólo cantan tres culebras, todas tres cantan al día;
una canta a la mañana, otra canta al medio día,
otra canta por la tarde después que el sol se ponía.
Y me arrimé a un pino verde por ver si venía el día;
en los gajitos más altos peinaba una infanta niña,
- 10 bonito pelo peinaba, todo el árbol lo cubría.
Y le toqué con mi lanza por ver si era cosa viva.
— Tate, tate, cazador, no mates lo que Dios cría,
siete años va pa ocho que estoy en esta montiña,
comiendo las verdes yerbas, bebiendo las aguas frías;

¹¹⁵ Y aquí se retoma de cierta manera el tema de *La infantina*.

- 15 si me llevaras de aquí me voy en tu compañía.
 — ¿Dónde quiere ir la dama, dónde quiere ir la niña?
 ¿quiere ir en el caballo o quiere ir en la silla?
 — En la silla, caballero, que es la honra suya y mía.
 Cata allá las casas blancas donde mis padres vivían,
 20 cata allí el jardín de flores donde yo me divertía;
 mis padres eran muy ricos, mucho oro y plata tenían.
 — ¿Cómo se llama su padre? ¿cómo se llama su madre?
 — Mi padre se llama Juan, mi madre llaman María.
 — Por las señas que usted da, usted es una hermana mía
 25 que se le perdió a mi padre una mañanita fría,
 cogiendo lirios y rosas para un Cristo que tenía.

Ibid., 344

Así la historia adquiere una unidad cabal: un caballero tiene un encuentro fuera de lo común, en un clima acorde con él, y la niña encontrada en tales circunstancias es nada menos que la hermana perdida. Núcleo poético y núcleo dramático se adecuan perfectamente y cada uno sostiene y apoya al otro.

Parece que en la tradición actual¹¹⁶ *La infantina* se ha perdido casi totalmente, *El caballero burlado* quizás esté en vías de extinción y *La hermana cautiva* ha adquirido una mayor importancia gracias a la revitalización dada al tema por los motivos tomados de los romances mencionados. Estas nuevas versiones que remplazan el encuentro en la fuente por el encuentro en el bosque, si bien pierden definitivamente la parte del rapto, celos de la reina mora y trabajos penosos (eliminados ya en una buena parte de las versiones comunes octosilábicas), así como el tema del cautiverio (de gran tradición en el romancero), adquieren sin embargo una mayor belleza gracias al motivo tomado de *La infantina*.¹¹⁷

Hemos visto cómo la coexistencia de núcleos de interés con diferente peso y adecuación puede contribuir a la transformación de los textos. En el proceso de variación del romancero no sólo actúan ciertos factores temporales (interés en lo novelesco en detrimento de lo histórico o de lo épico),¹¹⁸ sino también factores de otro tipo como son los morales, estructurales, genéricos, narrativos, estilísticos y poéticos, según hemos podido ver a lo largo de este trabajo. Estos factores no emanan, por lo general, de un cambio en el gusto de la gente, puesto que se pueden manifestar en cualquier época, sino que se relacionan con la sensibilidad varia

¹¹⁶ Me baso, desde luego, en las colecciones a mi alcance.

¹¹⁷ De paso, es interesante anotar que estas versiones de *La hermana cautiva* no han sido generadas, como es lo común, por su propio texto, sino por otros.

¹¹⁸ Como muy bien lo han mostrado P. Bénichou (*Creación poética en el romancero tradicional*), Di Stefano (*Sincronía y diacronía nel romanzero*) y otros ilustres investigadores.

de los grupos humanos, que provoca reacciones, también varias, ante los textos. Esto explica el porqué versiones de distintos tipos (*Delgadina* con incesto y sin él, *El conde Olinos* completo o acortado, *La infantina* en sus versiones puras, *La infantina* + *El caballero burlado*, estos dos romances con el desenlace de *La hermana cautiva*, y éste con el comienzo de *La infantina*) coexisten en el tiempo y muchas veces en el espacio.

La importancia del tiempo no puede, de todas formas, ser dejada de lado. El paso por él pone a prueba la fuerza de un núcleo temático y su poder de supervivencia, y explota las posibilidades existentes en otros núcleos de un romance.¹¹⁹ Es también el transcurso del tiempo el que permite que los diferentes tipos de versiones vayan conformándose y perfeccionándose de acuerdo con los criterios de cada grupo "sensorial".

La existencia de dos o más núcleos de interés en un romance activa, pues, la capacidad de la tradición para manifestar las distintas apreciaciones de su contenido y facilita su expresión. Creo que el haber resaltado aquí la presencia de dichos núcleos puede contribuir al estudio de la fenomenología del romancero.

¹¹⁹ "Todo poema tradicional es, por esencia, una estructura 'imperfecta' que busca dinámicamente su 'perfección' mediante el desarrollo de posibilidades poéticas contradictorias que preexistían en potencia en el estado anterior del texto." D. Catalán, "Memoria e invención. . .", p. 18.

5. DOS FACETAS ESTILÍSTICAS DE UN ROMANCE TRADICIONAL

El romancero, como género folklórico que es, está sometido a varias influencias estilísticas de parte de los diferentes grupos culturales que lo utilizan. Cada manejador de él está condicionado por sus propias circunstancias históricas, geográficas, sociales o personales. En lo que a técnica se refiere se pueden distinguir varios grados que van desde el de poeta de oficio hasta el de simple aficionado, cada uno con las variantes emanadas de la capacidad personal para realizar el "oficio". En lo que concierne al estilo, éste va desde el culto hasta el vulgar, pasando por varios grados intermedios.

Las realizaciones, pues, son múltiples, tan variadas como pueden serlo la cultura que dicta el estilo y la técnica de los creadores, refundidores y recreadores de los textos. Hay, naturalmente, un estilo básico que es el correspondiente al género, es decir, el estilo tradicional; en éste se insertan las influencias de que he hablado, creando pequeñas desviaciones que no logran, por lo general, afectar al texto más que parcialmente, y que no son obvias más que cuando se trata de casos extremos.

Si en el romancero viejo resalta en muchos textos la mano del poeta culto,¹²⁰ en el romancero de tradición oral moderna es evidente que es mucho más fuerte la influencia del estilo vulgar, representado por el cantar de ciego, que la de la poesía culta.¹²¹ No hace falta destacar que el cam-

¹²⁰ Cf., por ejemplo, el final de *Las quejas de doña Urraca* (Primav., 37), los versos 16-21 de *El alcaide de Alhama* (*ib.*, 84a), el comienzo de *La mañana de Sant Joan...* (*ib.*, 75) o la metáfora del pendón del romance de *Doña Blanca* (*ib.*, 68 y 68a).

¹²¹ Aunque desde luego esta influencia no se halle totalmente ausente, cf. por ejemplo algunas versiones recogidas en Canarias (Catalán II, 492 y 496). También aparecen con cierta frecuencia elementos semicultos propios de cierto tipo de romance de ciego (como los contenidos en la colección de Caro Baroja); esto es bastante claro en algunos romances religiosos. Asimismo es común encontrar textos directamente influidos por la canción de tipo romántico (cf. *infra*, p. 214).

bio en la clase de influencias dominantes se debe al ámbito en el que vive y se desarrolla hoy el romancero, aquel en el cual no solamente está difundido con mayor amplitud e intensidad, sino también al que pertenece el grueso de los informantes de los recolectores contemporáneos.

En la vulgarización de un texto tradicional intervienen dos tipos de influencias: una vital y una literaria (que a veces coinciden); la primera es el resultado de la realidad circundante; el recreador toma los elementos a su alcance y varía lo desconocido por lo conocido, lo ajeno por lo propio;¹²² la influencia literaria proviene del conocimiento, y aprecio, de los romances vulgares; su estilo se impone muchas veces al tradicional, condicionando las recreaciones. Naturalmente, también se da el caso contrario: el enriquecimiento de un texto vulgar o de una versión vulgarizada, con elementos tradicionales temáticos o formales.¹²³

La cuestión básica que se plantea al hablar de influencias vulgares en un texto tradicional, o viceversa, es, desde luego, qué es lo que caracteriza a cada uno de los estilos mencionados. Yo diría que los rasgos principales que se oponen son la rapidez narrativa frente a una técnica dilatoria, y la pobreza estilística frente al uso abundante de figuras y otros recursos literarios.

La rapidez narrativa no tiene que ver tanto con el número de versos de un romance, como con la ausencia de motivos secundarios ("bordado") no indispensables para el hilo de la trama. Pensemos en las diferencias a este respecto entre un largo romance vulgar como *La hermana perdida* (Schindler, pp. 75-77) con sus 143 versos, de los cuales 130 son indispensables para el desarrollo de la trama, y el romance del *Prisionero* (Primav., 114a), del que se puede, sin perder el hilo del relato, suprimir más de una tercera parte.

A este "bordado" temático corresponde uno formal. La manera de plasmar la historia, o sea el estilo, es muy distinto en ambos tipos de romances. En el texto vulgar antes citado es notable la escasez de recursos: cuatro enumeraciones duales y una plural con anáfora, una oposición y tres repeticiones: diez recursos en casi 150 versos. En los 20 de *El prisionero* hay ocho enumeraciones (seis duales y dos terciarias), de las cuales una es distributiva, tres oposiciones (una hecha en forma paralelística) y cinco repeticiones, es decir, 18 recursos.

A estos rasgos primarios hay que añadir los tópicos y fórmulas presentes en los textos tradicionales, pero no en los vulgares, así como el uso en los primeros de motivos con valor folklórico (por ejemplo: oro, plata, la orilla del río o mar, peinarse, salir de caza, etcétera).

¹²² Así se troca la espada en escopeta (*La adúltera*, Poncet, p. 137), la armadura en chaqueta (*ib.*, Alvar-71, 199a), el rey en simple hombre rico (*Delgadina*, Mdez. Pelayo, p. 282), el caballero en pastor (*Blancaflor y Filomena*, Beutler, p. 356), etcétera.

¹²³ Cf. mi artículo "Contribución de los romances vulgares al romancero tradicional".

Para justificar lo antes dicho y como una cala en el estudio de las relaciones entre romances vulgares y tradicionales, voy a examinar aquí un romance tradicional que presenta, en algunas de sus versiones, una notable influencia vulgar. Se trata del romance de *La mala suegra*, del cual existen dos tipos de versiones: con rima en *á*, que nombraré versiones tipo A, y con rima predominante en *áe*, a las que me referiré como versiones tipo B. Las versiones A son de tipo tradicional mucho más puro que las B, que están bastante cercanas, narrativa y estilísticamente, al romancero vulgar, sin dejar de tener rasgos tradicionales.

Es imposible saber si las versiones B son textos que han ido perdiendo el lenguaje y el estilo tradicional en su desplazamiento temporal, o bien si se trata de textos emanados de una refundición hecha por un poeta vulgar, en su estilo característico, y que han conservado desde su origen algunos rasgos tradicionales o los han ido adquiriendo con el tiempo (bien por cruce con las versiones tipo A, bien por el mero proceso de tradicionalización). También podría pensarse que son muestras del romance original y que las versiones A, emanadas de éste, se han ido tradicionalizando. Yo me inclino por la hipótesis de la refundición vulgar, que parece apoyar el cambio de rima y la presencia de muchos rasgos estilísticos que, por ser tantos y tan semejantes de versión a versión, no creo que sean producto de múltiples recreaciones, sino más bien de una sola que cambió fundamentalmente el estilo de un texto dado; este cambio propició desde luego recreaciones en el mismo estilo, pero de pequeña importancia o extensión.

Sea cual fuere la explicación acertada, no hay duda de que nos encontramos ante un caso poco común: el de un romance con dos tipos de realizaciones, pero con una misma estructura narrativa básica, puesto que se cuenta la misma historia; es por lo tanto fácil ver las diferencias entre ellas y sacar algunas conclusiones que quizás puedan aplicarse al estudio, más general y documentado, de la influencia vulgar en los romances tradicionales.

Primeramente voy a comparar dos versiones representativas de cada tipo,¹²⁴ tanto en lo que se refiere a estructuras narrativas como al uso de recursos y procedimientos.

Aunque hay algunas diferencias de una versión a otra en cuanto al número de escenas y de núcleos temáticos, la estructura narrativa básica es la misma para ambos tipos de versiones:

I Casa de la suegra

Escena 1: suegra y nuera

¹²⁴ Versiones tipo A: Marazuela, p. 385 (Segovia) y Cossío-Maza I, 141 (Santander); tipo B: Gil-56, pp. 27-28 (Extremadura) y García Matos 74b (Madrid), que nombraré respectivamente A1, A2, B1 y B2.

Núcleos temáticos:

dolores de parto
 deseo de estar con los padres
 la suegra incita a la visita a
 los padres
 (A1, A2, B2)

Variante

la suegra propone la visita
 (B1)

Transición o introducción a
 escena (todas)

Escena 2: madre e hijo

Núcleos temáticos:

pregunta acerca de la esposa (todas)
 acusaciones de la suegra (falta en A2)
 x dudas de él y afirmación de ella (A1)
 x amenazas de la madre (A2)
 disposiciones para viaje (falta en B2)

Transición: viaje (A2)

II Casa padres de ella

Escena 1: marido y anunciante

Núcleos temáticos:

anuncio del nacimiento
 maldiciones de él
 (todas)

Escena 2: madre e hija

Núcleos temáticos:

x anuncio de la llegada del marido
 x disposiciones para su recibimiento
 (A1, A2)

Escena 3: marido y mujer

Núcleos temáticos:

orden de levantarse (todas)
 protestas de ella (todas)
 amenazas de él (todas)

- x preparativos viaje de ella (A1, A2)
- x preparativos viaje de él (A1, B2)

III En el campo

Escena 1: marido y mujer

Núcleos temáticos:

- agonía de la mujer (todas)
- x motivo de la confesión (A1, B2)
- x disposiciones para entierro (A2)
- motivo del asesinato (B1, B2)

Transición (todas)

Escena 2: padre e hijo

Núcleos temáticos:

- arrepentimiento del padre (A1)
- acusación del hijo (A1, A2, B1)
- venganza del padre (A2)
- noticia de la muerte + acusación
- hijo (B2)

Variante

noticia muerte suegra (B1)

Los núcleos temáticos no indispensables para el hilo de la trama (marcados con x) responden al deseo de una narración más rica; vemos que suelen darse en las versiones A: dudas del hijo y juramento de la madre (A1), amenazas de la madre (A2), rápida descripción del viaje (A2), escena entre madre e hija (A1, A2), preparativos de ella (A1, A2) y disposiciones para el entierro (A2). Las versiones B no carecen siempre de estos núcleos suplementarios, por ejemplo los preparativos del marido para el viaje final y el motivo de la confesión están en B2 (y también en A1, pero faltan en A2 y B1); sin embargo, en las versiones A dominan los “bordados” narrativos.

Consecuencias de la transmisión oral son la pérdida de las acusaciones de la suegra en A2 y la falta de disposiciones para el primer viaje del marido en B2. Ambas elisiones provocan un salto brusco en la narración que afecta parcialmente la lógica narrativa; son muestras del deterioro que pueden causar uno o varios transmisores. En cambio, en la variante de la primera escena de B1 (muy común en este tipo de versiones) en que, sin mediar deseos de la mujer, la suegra la incita a ir a casa de sus padres, encontramos el lado positivo de la tradicionalización, ya que varía sin deformar ni la historia ni la estructura narrativa y refuerza el tema (maldad de la suegra).

Los finales son siempre donde la recreación se ejerce, si no con más

diversidad, sí con más intensidad. En las variantes del tipo B hay una influencia directa de un romance vulgar cuyo tema es el asesinato de una muchacha por su novio debido a “un falso testimonio” levantado por los padres de ella.¹²⁵ Así, asesinato, sonar de campanas y pastor informador provienen de él y se adaptan a la historia de diferente manera: en B2 haciendo que sea el niño, y no el pastor, el que acuse al asesino, y en B1 que el pastor haga del conocimiento público el castigo de la mala suegra.¹²⁶

Hemos visto que, aunque la estructura narrativa es muy semejante en ambos tipos de versiones, sí existe una diferencia que se manifiesta en un empobrecimiento de los núcleos temáticos en las versiones tipo B; el cruce que estas versiones poseen refuerza el tono y la factura “vulgares” de los textos.

Pero la rapidez narrativa y los pequeños cruces no bastan para hablar de una vulgarización. Hay que examinar también el estilo, que es factor de primera importancia en los textos orales.

Las versiones-muestra presentan diversos tipos de elementos estilísticos tradicionales que pueden agruparse en tres conjuntos: el de los recursos formales (repetición, enumeración y oposición), el de los recursos estructurales (introducciones a diálogo y a escena, transiciones temporales y espaciales), y el de los recursos temáticos (motivos tópicos). La distribución entre ambos tipos de versiones es la siguiente:

Recursos formales:	A:	76	B:	24
Recursos estructurales:	A:	17	B:	15
Recursos temáticos:	A:	43	B:	15
<i>Totales:</i>	A:	136	B:	54

Si tenemos en cuenta que las versiones tipo A tienen un promedio de 60 versos y las de tipo B de 30, la relación de la presencia de los elementos tendría que ser de 2 a 1, lo que no se cumple en ninguno de los grupos ni en el conjunto de recursos. Examinemos más de cerca los resultados.

Recursos estructurales

Hay un número semejante de introducciones a escena y de transiciones temporales y espaciales, pero dado el número de versos y el número de

¹²⁵ No he podido localizar el romance en ninguna de las colecciones a las que tengo acceso, pero estoy segura de haberlo leído u oído en alguna ocasión.

¹²⁶ No creo que pueda calificarse de “vulgar” el final de la versión A2: “Eso no lo hará usted, padre, eso no lo hará usted tal / que las suegras y las nueras siempre se han querido mal / las unas por hablar mucho, las otras por no callar / y cuñadas y cuñadas como cuchillo y puñal”; me parece más bien una recreación popular, no muy afortunada, hecha con recursos muy comunes (paralelismo, *oppositum*, parejas semejantes, etcétera).

núcleos temáticos de cada tipo de versiones, la relación es de 2 a 1 a favor de las versiones B. Las introducciones a diálogo sí predominan en las versiones A (2/1), pero tomando en cuenta los factores ya mencionados, la relación queda 1 a 1. Se puede decir que, en conjunto, las versiones tipo B tienen un andamiaje más sólido.

Tópicos temáticos y formales

Las versiones tipo A contienen un número bastante alto de tópicos consagrados en la poesía popular, por ejemplo: *pan, vino, camisa, peinarse, bordar, vestirse y calzarse, seda, oro, gavilán, cebada, ir en ancas*, etc., además de otros tópicos que también hallamos en las versiones B como *palacio, pastor, campanas* y otros, números como 3 y 7, invocaciones religiosas y formas del tipo *si te quieres + infinitivo* (“si te quieres apear”), además de introducciones y transiciones como “a la entrada de”, “al revolver una esquina”, “de las 7 pa las 8”. La relación es de 3 a 1 a favor de las versiones A.

En el uso de recursos formales es donde se manifiesta con más ímpetu la diferencia entre ambos tipos de versiones. Resalta en las versiones B la carencia casi total de esquemas sintáctico-temáticos (paralelismo estricto, enumeración con variación serial, respuesta-calco, etc.); también es escaso el paralelismo sintáctico. Recursos como repeticiones, enumeraciones y oposiciones, aunque aparecen tanto en A como en B, abundan más en el primero en una relación de algo más de 3 a 1 (oposiciones: 13/3, repeticiones 33/12, enumeraciones 30/9).¹²⁷

No hay duda de que el lenguaje tradicional, con su bagaje formulístico de tópicos formales y temáticos es determinante en el estilo del romance. Al comparar los textos-muestra hemos podido medir en cierta forma la presencia de este lenguaje y confirmar que las versiones tipo A son bastante más ricas en este aspecto.

Veamos ahora, tomando ejemplos de un corpus más amplio,¹²⁸ cómo se trata una determinada escena en cada tipo de versión. He elegido la escena entre madre e hijo (1-2), crucial en la trama de la historia en sus dos primeros núcleos temáticos, y reforzadora en los restantes. La escena comienza con la pregunta del marido sobre su mujer:

¹²⁷ Hay que anotar que en las versiones B las enumeraciones son de tipo tradicional (dos o tres elementos). Los romances vulgares, en especial los semicultos, suelen contener bastantes enumeraciones, pero éstas constan, generalmente, de muchos más elementos.

¹²⁸ Consta éste, además de las versiones-muestra, de las siguientes: *Tipo A*: Alonso, p. 159 (Palencia), Cossío-Maza 1, 136, 139, 140 (Santander), Mdez. Pelayo, p. 222 (Asturias), Gil-31, p. 48 (Extremadura), García Matos, 74 (Madrid). *Tipo B*: Alvar-71, 204 (Málaga), Mdez. Pelayo, p. 326 (Soria), *ib.*, p. 299 (Andalucía), *ib.*, p. 330 (Aragón), Cossío-Maza 1, 155 (Santander), AIER 1, p. 117, León, y Traperó, p. 198 (Canarias).

Tipo A:

¿Dónde está el mi espejo, madre, el mi espejo dónde está?
 — ¿Por cuál preguntas tú, hijo, po el de vidrio o el de cristal?
 — Pregunto por mi Marbuena, mi Marbuena dónde está.

Marazuela, p. 385

Deme usté el espejo, madre, donde me suelo mirar.
 — ¿Cuál espejo quieres, hijo, el de oro o el de cristal?
 — No pregunto por el de oro, menos por el de cristal,
 que pregunto por Algora, doña Algora ¿dónde está?

García Mtos, 74 y semejante Alonso y Cossío-Maza

¿Dónde está el espejo, madre, en que me suelo mirar?
 — Quieres el de plata fina o quieres el de cristal,
 o lo quieres de marfil, también te lo puedo dar.
 — No quiero el de plata fina, ni tampoco el de cristal,
 ni tampoco el de marfil, que bien me lo podéis dar,
 quiero la mi esposa Arbola que ella es mi espejo real.

Mdez. Pelayo, p. 222

Tipo B:

... ¿y Carmela, dónde está?

Gil-31, pp. 27-28, García Matos 74b, Mdez. Pelayo, p. 326, Trapero, p. 198

¿Dónde está la mi Carmona que a recibirme no sale?

Mdez. Pelayo, p. 330

... Buena noche tenga, madre.
 ¿Qué ha sido de mi Carmela que no ha salido a esperarme?

Alvar-71, 204

Los romances tipo B tratan el pasaje escuetamente, con poquísimo adorno temático y formal. En el último ejemplo hay una pequeña ampliación en el saludo a la madre, pero los primeros ejemplos son la sequedad misma.

Los romances tipo A no sólo tratan el pasaje en más versos (3, 4, 6, contra 1/2, 1 y 1 1/2), sino que utilizan (caso en verdad no muy frecuente en el romancero) una metáfora y juegan con la doble posibilidad (realidades diferentes) para dar lugar a una serie de preguntas y respuestas que

dilatan la llegada del núcleo de la escena (quejas y acusaciones de la suegra). Este detenimiento en motivos no esenciales, o en la enunciación de estos motivos, es parte fundamental del estilo romancístico que se deleita tanto en lo que cuenta como en la manera de contarlo, tanto en la trama como en sus adornos.

El pasaje está elaborado en un estilo plenamente tradicional; se utiliza uno de los esquemas favoritos del romancero: la serie de hipótesis (. . . o . . . o . . .) seguida de la respuesta-calco: “no . . . ni . . . sino . . .” (tres versiones), “no . . . ni . . . ni . . . sino . . .” (una versión) que combina la enumeración con la oposición.

Además de la repetición que supone la respuesta-calco, hay otras repeticiones: en el primer ejemplo un hemistiquio paralelístico por inversión y el esquema de repetición textual — — —X/X— — —; en el segundo ejemplo, aunque falta el paralelismo, subsiste el esquema repetitivo; el tercer ejemplo carece de estas repeticiones; sin embargo, posee un esquema enumerativo que quizás sea el que más abunda en el romancero: tres elementos: los dos primeros rigen un hemistiquio y el tercero un verso¹²⁹ en este caso doble, debido a la respuesta-calco.

Resalta claramente la diferencia entre los dos tipos de versiones: escasez de recursos formales/abundancia de ellos; motivo esencial (pregunta)/motivo esencial + motivo secundario y, por lo tanto: rapidez narrativa/técnica dilatoria.

La continuación de la escena también presenta marcadas diferencias en ambos tipos de versiones. El parlamento de la suegra (segundo en las versiones A y primero en las B) va a enterarnos del chisme urdido por ésta para perder a la nuera. Dos motivos principales aparecen en el conjunto de los textos: los reproches de la esposa al marido:

que la cerrabas el vino, que la cerrabas el pan,
que la cerrabas la carne salada y de por salar.

Cossío-Maza I, 140

y el insulto directo a él y a su madre:

A mí me ha llamado tuna, a ti hijo de truhán.¹³⁰

García Matos, 74

¹²⁹ Para este esquema, cf. mi artículo “Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular”.

¹³⁰ En una versión (Mdez. Palayo, p. 222) aparece el desprecio a lo que la suegra tiene: “como si yo no tuviera pan y vino que le dar”, seguido de la mención del engaño al marido: “fue preñada de un judío y a ti te quiere engañar”.

En lo que concierne a la trama, cualquiera de los motivos principales enunciados es suficiente para el fin que se persigue. Las versiones tipo B eligen todas el segundo, que tiene más fuerza y justifica mejor (si ello es posible) la bárbara acción del marido. También algunas versiones de tipo A utilizan este motivo (tres), pero la mayoría utiliza el primero (cinco) y una versión incluye los dos (Cossío-Maza I, 136). Se nota aquí una tendencia a lo tradicional en las versiones A (mención de tópicos como el pan y el vino y utilización de un esquema enumerativo tópico).

Además de lo anterior, las versiones tipo A suelen ampliar la escena con otros motivos menores¹³¹ que refuerzan el tema y delinear con más vigor el personaje de la suegra, que no sólo miente para acusar a la nuera, sino que pide su muerte, jura en falso ante las dudas del hijo:

Pues si no es verdad, hijo mío, la lengua se me eche atrás.

Marazuela, p. 385

Si tú no la matas, hijo, donde pronto la hallarás. . .
— ¿Cómo quiere que la mate no sabiendo si es verdad?
— Es tan verdad, hijo mío, como hay Dios en el altar.

Alonso, p. 159

y refuerza su petición de venganza con amenazas:

Si no la matas, mi hijo conmigo no has de parar
no has de beber de mi vino, no has de comer de mi pan,
no has de comer de mi carne salada y de por salar.

Cossío-Maza I, 141

y si esto no se averigua mi palacio no heredad.

Cossío-Maza I, 139

ni conmigo has de vivir ni mis rentas has gozar.

Mdez. Pelayo, p. 223

e incluso llega a ordenar al hijo que salga a buscar a la esposa:

Ensilla luego el caballo, ya te puedes caminar.

Cossío-Maza I, 139

¹³¹ Dos de ellas no lo hacen y sí, en cambio, una versión del tipo B. Son versiones mixtas (cf. *infra*, pp. 143-144).

Al bordado temático corresponde muchas veces el bordado formal: esquemas enumerativos con su dosis de paralelismo en el motivo de los reproches y en el de las amenazas y presencia a veces de tópicos con oposición (Cossío-Maza I, 136).

Las versiones tipo B no están exentas de pequeños bordados formales, por ejemplo, una versión tiene repeticiones paralelísticas:

No me hables de Carmela, no me hables de esa infame.

Alvar-71, 204

y otra, una enumeración dual simétrica:

y me ha dicho puta vieja y a ti, hijo de malos padres.

Mdez. Pelayo, p. 330

lo que muestra que estamos ante un romance que, pese a todo, no deja de tener marcas del estilo tradicional.

Veamos ahora, frente a frente, versiones de cada uno de los tipos:

No me trates de Marbuena ni la vuelvas a nombrar;
dice que la medimos el vino, que la pesamos el pan,
que la negamos la carne saladita y por salar,
a mí me trató de puta y a ti, de hijo de un curial.
— ¿Cómo se lo he de creer, madre, no sabiendo la verdad?
Si me lo dice de burlas, me pondré a descansar,
si me lo dice de veras, me pondré a caminar.
— Ya sabes, hijo mío, que yo no me sé burlar,
¡Malditos sean los hijos que a sus padres no creerán!

Cossío-Maza I, 136

La Carmela, hijo mío, nos ha tratado muy mal:
de putas y de ladrones hasta el último linaje.

Mdez. Pelayo, p. 326

La confrontación no necesita muchos comentarios. Como en el caso del parlamento anterior se aprecia en el primer tipo el detenimiento dado por el bordado formal y temático, y la rapidez que emana de un tratamiento escueto en estos mismos aspectos en el segundo tipo.

Hemos analizado en estas páginas el fenómeno de las influencias vulgares en un romance tradicional desde el punto de vista del estilo y de la plasmación de una historia. Veamos ahora nuestros textos desde una

perspectiva diferente. Decíamos antes (p. 132) que el refundidor o recreador puede desear arraigar el romance en su medio, cambiando lo que siente ajeno por lo propio. Si bien esto redundaría en la verosimilitud de lo que se está contando, y aquí aparece el carácter noticioso que tiene el romance, merma su poder “legendario” de cuento folklórico, cuento que llega del pasado y que evoca un mundo alejado de la realidad circundante, con todo el poder de encantamiento que esto puede conllevar. Las dos tendencias: noticia y cuento, están presentes en todos los romances creando una tensión que se resuelve en los textos tradicionales a favor de la segunda, y en los vulgares a favor de la primera, pero tanto unos como otros poseen ambas.

Veamos nuestros dos tipos de versiones a la luz de lo anterior y fijémonos en algunos rasgos que pueden delatar una u otra tendencia.

En las versiones tipo A el personaje femenino se llama Marbuena, Marbella, Arbola, Anarbola, Algora, nombres todos ellos inusitados, los dos primeros con connotaciones de carácter y belleza referidos a la protagonista. Las de tipo B han remplazado estos sonoros y extraños nombres (cercanos a lo legendario) por el muy común de Carmela y Carmelita; una versión la nombra Carmona, lo que es un intento de conciliación de lo no común (no es un nombre de mujer) con lo conocido (localidad geográfica y gran parecido con *Carmen*). Además, mientras que en las versiones A el nombre suele ir precedido de *doña* (lo que le da un estatus social alto, fuera de la realidad inmediata), en las de tipo B va acompañado generalmente del artículo *la*, que refleja un estatus social contrario y acorde con el medio en que se canta hoy el romance.

El protagonista masculino es designado en las versiones del tipo A con nombres tradicionales en el romancero: Bueso, Hueso, Boyso, Pedro, siempre con el *don* antepuesto, y también por su título: conde. Las versiones B lo nombran Pedro, generalmente a secas (y una versión Juan y otra don Bueso). Vemos que también aquí los nombres se han vulgarizado, se ha perdido casi totalmente el tradicional, pero hoy inusitado, *Bueso*, y si se ha conservado el también tradicional *Pedro* es porque es muy común; *Juan* delata también esta tendencia a lo circundante; además, en casi todos se ha perdido el *don*, otra adaptación al medio.

Otro personaje ha sufrido este proceso: la persona que da albricias al marido por el nacimiento del hijo: en las versiones A es el paje o el portero,¹³² servidores palaciegos que se transforman, en las versiones B, en la comadre, más acorde con la realidad.

Los ofrecimientos de la suegra pueden también servir para ejemplificar los dos “mundos” en que se mueve el romance. En todas las versiones B, excepto en una, se habla de cena y ropa limpia, previsiones que delatan

¹³² En dos versiones es la suegra, en una no se especifica y en dos falta esta escena.

lo cotidiano, la realidad circundante. En las versiones A también se habla de la cena, pero es la cena tópica propia de los relatos (“Yo le daré de mi vino, yo le daré de mi pan”); no se alude a la muda, más propia del campesino, y en cambio se menciona la caza (paloma, perdiz) y la comida para el caballo y el gavilán, que reflejan la señorial condición del marido.

Este mundo de nobles señores tiene otras referencias en las versiones A: Marbella se pasea “por su palacio real”, “por su sala real”; es hija de rey o de conde y esposa de conde o de caballero; es madre de un “infante” o de “un condesito, rey de Portugal”.

Las versiones B no han eliminado totalmente estos motivos folklóricos y legendarios. Aunque sólo se menciona el palacio en tres de ellas, el infante aparece en cinco y Carmela es condesa de Olivares en dos, reina en otra y princesa en otra más.

En resumen, las tendencias son claras: las versiones A están más cercanas al cuento folklórico y al mundo lejano (aunque real) de nobles personas, y en las versiones B pesa mucho más la realidad circundante. Sin embargo, hemos visto que el relato de las versiones B no deja de tener marcas que lo alejan del entorno cotidiano y que hacen que el texto siga fincado en un mundo fuera de lo común.

Interinfluencia

Naturalmente, no todos los textos de uno y otro tipo tienen siempre a lo largo del relato estas diferencias tan marcadas. Vimos, por ejemplo, que en la estructura de las versiones-muestra no había tanta diferencia en el tratamiento de algunos núcleos temáticos. Por vulgarizadas que estén las versiones tipo B no dejan por ello de tener, como vimos, una dosis razonable del estilo tradicional; a su vez, las versiones tipo A también sufren ocasionalmente una influencia vulgarizante. Dado que ambos tipos de versiones conviven en el tiempo y en el espacio (al menos en el espacio cercano que representa una provincia, ya que tenemos versiones de Santander, de Madrid y de Extremadura de los dos tipos), hay lógicamente contaminaciones que pueden alcanzar varios grados de importancia. Fijémonos por ejemplo en el texto publicado por Bonifacio Gil en el tomo I de su *Cancionero popular de Extremadura* (Gil-31, pp. 48-49); pertenece por la rima al tipo A, pero tiene una fuerte influencia del tipo B. Su estructura, en lo que se refiere a motivos secundarios, es la más sencilla: sólo posee diez de ellos, que es el promedio que poseen las versiones tipo B (contra 15 de promedio en las A). El motivo de la cena (escena entre suegra y nuera) presenta una mezcla que caracteriza el mestizaje del texto, ya que existe el de la caza (motivo tradicional):

y de la caza que traiga te mandaré la mitad:
de los conejos los medios, de las perdices el par.

con su muy típica enumeración distributiva y motivos tópicos como caza, conejos y perdices, y también un motivo propio de las versiones B:

le pondré la ropa limpia, camisa para mudar.

En la escena siguiente falta el motivo del espejo, propio de las versiones tipo A; tampoco están ni el de los reproches del marido, ni ninguno de los motivos secundarios reforzadores (dudas, juramento de la madre, amenazas etcétera):

A la noche vino Bueso: — ¿Pues y Arbola, dónde está?
— Ha ido a parir con su madre, nos ha tratado muy mal:
a mí me trató de tuna, a ti, hijo de rabadán.

Pese a la enumeración distributiva y armónica, la escena es indiscutiblemente muy semejante a las del tipo B, aunque los nombres de los protagonistas correspondan a las de tipo A. En esta versión no es el recién nacido el que habla para acusar a su abuela, sino que es Arbola misma la que predice el castigo de la suegra, y aquí vuelve la influencia vulgar, ya que el último verso es un préstamo tomado de *La hermana malvada*.

Veamos ahora el caso contrario: la presencia de elementos propios de las versiones A que se infiltran en una versión de tipo B. Tomaré como ejemplo la versión soriana publicada por Menéndez Pelayo (p. 326). El texto tiene varias ampliaciones en la escena en casa de los padres de Carmela como el diálogo madre-hija que, además de tener la rima en *á* de las versiones del primer tipo, comprende una enumeración tópica con respuesta-calco:

y si es mi marido, madre, que se pase por acá,
beberá del rico vino, comerá del rico pan.
— Ni quiero tu rico vino, ni quiero tu rico pan,
te digo que te levantes, bien te puedes levantar.

Tiene también el motivo secundario de los llantos de las doncellas, que aquí se aumenta, no muy afortunadamente, con la manifestación de dolor de perros y caballos; está hecha en forma enumerativa con versos de tipo paralelístico (enumeración serial) y con rima en *á*:

Las monjas que la vestían no dejaban de llorar,
los perritos en la calle no dejaban de ladrar,
los caballos de la cuadra no dejaban de relinchar.

En lo demás, la versión es muy semejante a las otras de su tipo y, salvo en la escena citada, se hace patente la rapidez narrativa y el escaso uso de recursos tradicionales.

Muy curiosas son dos de las versiones sorianas publicadas por Schindler.¹³³ Tienen rima en *áe*, pero poseen muchas de las características de las versiones A, tanto en lo que se refiere a núcleos temáticos (anuncio de la llegada del marido [versión 2], preparativos para el viaje de ella [versión 1], petición de confesión [versión 2]), como a tópicos de la misma índole (albricias [1 y 2], vestir y cazar [1], tocas y briales [2], ir en ancas [1 y 2], 7 leguas sin hablar [2], etc.), como a recursos tópicos formales (más de 50 en total); abundan los elementos “legendarios” (doña, palacio, infante, paje, conde, etc.) y el número de versos de cada texto (42) sobrepasa el promedio del de las versiones B. Sin embargo, ambas versiones no están exentas de rasgos tipo B, como los insultos a la suegra y la rapidez de la escena entre madre e hijo (falta también el motivo del espejo). Quizás estemos aquí ante una refundición de una versión B ampliada con motivos de las del tipo A. La refundición se ha hecho en un lenguaje plenamente tradicional, lo que explicaría la abundancia de tópicos formales, aun en motivos propios del B, como por ejemplo: “No ha preguntado por cena ni tampoco por manjares / que sólo ha preguntadillo por Guillermina a su madre” (más elaborado que el común “¿Dónde está la mi Carmela que a recibirme no sale?”).

Este refundidor “tradicionalista” ha efectuado un trabajo opuesto al del refundidor “vulgarista” que dio lugar a las versiones B. Ambos refundidores representan facetas polares de la reelaboración de un texto; entre ambos extremos hay una gama de realizaciones que pueden tender hacia uno u otro polo. Todo ello conforma el amplio espectro de la recreación romancística.

¹³³ Versión de Ólvega, p. 50 y versión de Arbujuelo, p. 51, que llamaré respectivamente 1 y 2.

6. LAS PAREJAS EN EL ROMANCERO

Es sumamente común la aparición de parejas en los romances. No me refiero ahora a las parejas de términos semejantes como *niña y doncella*, *lloraba y gemía*, etc., sino a las parejas de personajes (caballero-dama, padre-madre, moro-cristiano, etc.) que aparecen en muchos textos hermanados en un verso o dístico, por ejemplo:

La dama murió a la una y el caballero a las dos.

Mdez. Pelayo, p. 290

La pareja siempre implica una pequeña enumeración; asimismo contiene intrínsecamente una semejanza entre los dos términos, ya que forman parte de una misma serie y pertenecen, por lo tanto, a un mismo campo semántico, campo que puede ser restringido, como *matrimonio* o *padres*, que sólo contienen dos términos, o más amplio como *familia*, *clase social*, *oficio*, etc. Al mismo tiempo, hay entre ambos términos una relación de oposición más o menos marcada: *hombre/mujer*, *viejo/joven*, *moro/cristiano*, si cada miembro de la pareja representa cada uno de los polos de un eje semántico; si los miembros no se hallan en los extremos de dicho eje, se establece entre ellos una diferencia; por ejemplo, *conde* y *marqués* están a medio camino entre *caballero* y *rey*, polos del eje semántico *nobleza*.

Si la enumeración implícita en la pareja no suele tener relevancia, no sucede lo mismo con las relaciones de semejanza y oposición, ya que dan pie a que se insista en una u otra, según los requerimientos de la historia que se está contando, destacando la faceta conveniente intrínseca al binomio; así, por ejemplo, cuando el narrador de *Blancaflor y Filomena* nos dice:

Él se montó en su caballo y ella se montó en la yegua.

Alvar-71, 151c

está recalcando la diferencia hombre/mujer y, en este caso, lo está haciendo reforzando la oposición intrínseca a la pareja con la mención de la diferencia en el sexo de las respectivas monturas. Es importante que se insista tanto en la diferencia sexual como en la oposición de ambos personajes, ya que poco después habrá una acción violenta de carácter sexual.

En *Las dos hermanas*, la pareja mora/cristiana parecería opuesta; sin embargo, el narrador, aunque muchas veces aprovecha esta oposición intrínseca para marcar otras diferencias entre las dos mujeres (reina/esclava, rica/pobre), otras veces resalta su similitud y las presenta en idéntico estado, para privilegiar ahora su semejanza:

La mora estaba preñada la cristiana estaba encinta.

AIER I, p. 41

semejanza que sin duda tiene que ver con la liga de sangre que une a ambas y que va a descubrirse en cierto momento. La dicotomía mora/cristiana es aquí secundaria puesto que domina el paralelismo que se establece entre las dos, resaltando no su fe, sino su calidad de mujeres, y marcando mediante todo ello una relación entre ellas.

Paralelismo y antítesis son pues los dos procedimientos que se usan para insistir en las semejanzas o diferencias entre los miembros de la pareja. Generalmente el procedimiento elegido es muy claro, por manifestarse además en otros elementos del verso, por ejemplo:

Ella se toma el buen vino a mí el vinagre me entrega.

Trapero, p. 70

(Ella, bebida buena/él, bebida mala = oposición entre ella y él.)

Sin embargo, algunas veces es la historia que se está relatando la que da su ser al procedimiento usado. Por ejemplo en un verso como:

Don Carlos tendió la capa, la niña tendió el verdal (brial).

AIER I, p. 289

la antítesis entre las prendas (masculina/femenina), que se corresponde con la de los personajes (hombre/mujer), podría hacernos pensar que, como en el caso antes citado de *Blancaflor y Filomena*, se trata de resaltar la oposición entre la pareja. Pero lo que la historia nos cuenta es un acto de amor entre dos personajes; así pues lo pertinente aquí es tanto la repetición de la misma acción (*tender*) como la semejanza intrínseca a las pare-

jas de términos: capa-brial = prendas de vestir, Carlos-niña = enamorados; cada quien tiende una prenda característica de su atavío (luego *capa* y *brial* son equivalentes) y ello traduce la concordia, el acuerdo entre los personajes.

Hechas estas aclaraciones, voy a consignar a continuación las diferentes realizaciones que puede tener cada uno de los procedimientos, y que establecen matices en la plasmación de la semejanza o de la oposición.

Paralelismo semántico

Sinonimia:

y de ella nació una fuente y de él nació un manantial.

AIER I, p. 70

Él acaba de morir y ella acabó de expirar.

Ibid., p. 71

Se trata aquí de una variante del paralelismo estricto con variación por sinonimia,¹³⁴ variante porque la repetición textual no sólo no alcanza la última palabra de cada hemistiquio, sino porque tampoco se extiende al pronombre. Si bien hay una sinonimia perfecta entre *fuelle* y *manantial*, y entre *morir* y *expirar*, los pronombres tienen su significado bien diferenciado. Esto se debe naturalmente a que el esquema paralelístico se está aplicando a una pareja y la repetición semántica marca aquí la estrecha relación entre sus dos miembros.

Una variante de esta clase de paralelismo aplicado a una pareja es aquel en el cual la última palabra del segundo verso o hemistiquio, aunque formalmente no sea un sinónimo, se toma como tal debido a la proximidad fónica con su pareja del verso o hemistiquio anterior. No es algo muy frecuente, pero aparece algunas veces por necesidades de rima, como en el verso siguiente:

De ella salió un olivo, de él un rico olivar.

Alonso, p. 198

El contenido del romance nos informa que lo que nació de las respecti-

¹³⁴ Por ejemplo "Al pie de una fuente *fría*, al pie de una fuente *clara*" (Mdez. Pelayo, p. 209). El procedimiento se usa con una cierta frecuencia en el romancero, aunque su origen es seguramente lírico, ya que abunda en canciones antiguas y modernas.

vas tumbas fueron sendos árboles, por lo que *olivar* no es aquí un colectivo sino una forma anómala de *olivo*, obligada por la rima.

Equivalencia total:

Sombrero de plumaje lleva el romero
y la peregrinita de terciopelo.

AIER II, p. 215

Lo que lleva cada miembro de la pareja equivale de hecho a lo que lleva el otro; así, tanto *plumaje* como *terciopelo* indican lujo, por lo que tanto el sombrero de él como el de ella son lujosos, y el uno equivale al otro. El uso de la misma prenda, de idéntica calidad, y la sinonimia entre *romero* y *peregrino* están reforzando la semejanza entre él y ella.

Equivalencia por cercanía espacial o temporal:

Uno lo entierran en el coro y otro en el pie del altar.

Mdez. Pelayo, p. 205

Él murió a la medianoche y ella a los gallos cantar.

AIER I, p. 72

El espacio que media entre los entierros y las horas de las muertes no es significativa; domina la semejanza, que se basa, además de en la misma acción para ambos personajes, en la historia relatada: la de dos amantes separados en vida por la oposición materna y unidos en la muerte.¹³⁵ Lo que se quiere resaltar en estos versos no es la lejanía de las tumbas sino su cercanía (en la misma iglesia), no la diferencia entre las horas de las muertes, sino su acontecer inmediato.

Reciprocidad idéntica:

que ella sea tu mujer y tú seas su marido.

Alonso, p. 14

Yo soy tu querido esposo, tú mi querida mujer.

Díaz R.

¹³⁵ Más adelante veremos que el motivo del entierro puede incluir una oposición relacionada con la historia (cf. *infra*, pp. 151-152).

Cada hemistiquio dice lo mismo, ya que ser la mujer de alguien implica que ese alguien es su marido (y viceversa), por lo que se explicita en la segunda parte lo implicado en la primera y se implica lo explicitado ya. El paralelismo entre ambos versos emana sobre todo del estilo romancístico, de la utilización profusa de la reiteración y también de dar un hemistiquio (o verso) a cada miembro de la pareja (cf. *infra*, p. 155).

Reciprocidad equivalente:

Cada miembro de la pareja hace lo mismo con respecto al otro:

Él me diera una sortija, y yo le di un pendón labrado.

Primav., 168

Por tus amores, Valdovinos, cristiana me tornaría;
yo, señora, por los vuestros, moro de la morería.

Mdez. Pelayo, p. 69

En el primer ejemplo se intercambian regalos, en el segundo se ofrece la misma clase de sacrificio (cambiar de fe); aunque de hecho *sortija* y *pendón* no sean sinónimos, y fe cristiana y fe mora tampoco (de acuerdo con los creyentes de cada fe), los términos implican lo mismo y el segundo miembro de la pareja da u ofrece un equivalente de lo recibido.

Paralelismo con oposición sin relevancia:

La garza, como es ligera, en un vuelo pasó el mar,
el gavilán, como es torpe, en dos lo vino a pasar.

AIER I, p. 79

La diferenciación normal entre la pareja arrastra una diferenciación en su manera de ser. Hay una oposición (además de la habitual entre ella/él) tanto en la calidad (ligera/torpe), como en los vuelos (uno/dos); la última es consecuencia de la anterior y ésta a su vez emana de las características propias a cada sexo. Sin embargo, en lo que se refiere al paralelismo entre la pareja, estas oposiciones no son significativas puesto que el resultado es el mismo: tanto ella como él pasan el mar e, implícitamente, se reúnen. La sinonimia adquiere matices de diversificación debido a las diferencias propias a cada miembro de la pareja, pero hay una reiteración de lo hecho por la garza en lo que hace el gavilán.

Paralelismo con oposición con relevancia secundaria:

Como era hija de rey la ha enterrado en el altar,
a él, como hijo de conde, tres pasitos más allá.

Alvar-71, 166e

Un matiz importante separa este ejemplo del anterior y es que la diferencia *princesa/conde* tiene que ver en la historia: un conde no es un marido digno de una princesa (“que para casar contigo le falta la sangre real”, dice el romance) y la diferencia de clases justifica aquí (y así se explicita) la distancia que separa las tumbas; la diferencia de clases no deriva de la diferencia de sexo (es decir, la oposición *ella/él*) sino de requerimientos de la historia misma, y el motivo que causa la muerte de ambos amantes no podía ser olvidado y se reitera a propósito del entierro. Sin embargo, pese a las oposiciones, la pareja se nos presenta como unida, tanto por el entierro simultáneo como por la pequeña distancia que separa sus tumbas, “tres pasitos”, distancia que el diminutivo reduce aún más. La diferencia de clases impide que los entierren juntos, pero el amor que había entre la pareja hace que la distancia entre ambos sea mínima. La oposición tiene una importancia secundaria, mientras que la unión la tiene primaria.¹³⁶

Hemos visto que, pese a las diferencias que presenta la expresión de la dualidad, el paralelismo semántico se manifiesta en todas las ocasiones y refuerza a la pareja como semejante.

Antítesis

Antítesis total: Cada miembro de la pareja hace o recibe cosas opuestas:

Ella se come la carne y a mí los huesos me entrega.

Trapero, p. 69

Yo estoy en el cielo muy bien asentada
y tú en el infierno ardiendo en las llamas.

Alvar-71, 223c

La diferencia entre ambos miembros está resaltada y subrayada para hacerla total: *comida buena/comida mala; premio/castigo*. El último ejem-

¹³⁶ En el caso anterior, la oposición no estaba dictada por la historia, sino por el afán de bordado, característico del estilo romancístico.

plo citado está mucho más elaborado, ya que se oponen varios elementos: *cielo/infierno, tranquilidad/sufrimiento*.

Oposición parcial: Cuando la antítesis no es tajante, la oposición pierde fuerza, pero no desaparece, ya que en la pareja hay un miembro más favorecido que otro:

Los conejos para él, las perdices para ella.

AIER II, p. 68

Tanto perdices como conejos son alimentos buenos, pero la perdiz es más apreciada, con lo que ella es en este caso la favorecida con respecto a él.

Pan de trigo me da a mí, pan de leche para ella.

Alonso, p. 84

La misma clase de oposición, ahora entre comida normal y golosina, que destaca el mejor trato recibido por una parte del binomio *ella/él*.

Reciprocidad antitética: Cada término de la pareja hace lo opuesto al otro:

Él se lo ha dado al derecho y ella lo toma al revés.

Alvar-71, 192

Cuanto más me retiraba más se venía hacia mí.

Córdova-47, p. 118

La antítesis se da mediante oposiciones tajantes: *derecho/revés, retirar/acercar*. También puede aparecer esta clase de reciprocidad con más elaboración, como en el siguiente ejemplo:

Trató de dormirlo a él mas la dormida fue ella.

AIER II, p. 69

en que hay un propósito de ella respecto a él (dormirlo), que implica una oposición respecto a ella misma (permanecer despierta) y una realización opuesta: ella está dormida y él despierto.

Casos peculiares

Sinonimia y oposición no siempre se utilizan para subrayar primordialmente la unión a la antítesis entre los miembros de la pareja; en un caso como:

Ella salió por la puerta y él entró por el corral.

Ibid., I, p. 121

las oposiciones *salir/entrar, puerta/corral*, no expresan tanto la oposición entre la pareja (aunque desde luego esta oposición sea pertinente como indicio de lo que va a suceder después), sino sobre todo la fatalidad que rige el destino de los personajes, al presentarnos un desencuentro, una ocasión fallida por segundos, de graves consecuencias.

Otro caso sería:

Donde la yegua quita el pie, el potro pone la pata.

Ibid., p. 7

que, independientemente de la relación *madre/hijo* y la oposición (que depende de la historia) *caballo de moro/caballo de cristiano*, expresa de manera relevante el escaso margen que separa a perseguido y perseguidor.

Las series enumerativas

A veces, las oposiciones y semejanzas se resaltan aún más mediante la enumeración de una serie que las reitera:

Vos venís en gruesa mula, yo en ligero caballo,
 vos traéis sayo de seda, yo traigo un arnés tranzado,
 vos traes alfanje de oro, yo traigo lanza en mi mano,
 vos traéis cetro de rey, yo un venablo acerado,
 vos con guantes olorosos, yo con los de acero claro,
 vos con la gorra de fiesta, yo con un casco afinado,
 vos traéis ciento de mula, yo trescientos de caballo.

Primav., 16

Del pan blanco que yo coma ha de comer ella,
 del vino tinto que yo beba ha de beber ella.

AIER I, p. 198

Cada verso expresa la oposición o igualdad entre los miembros de la pareja, y la reiteración de dicha oposición o semejanza la magnifica.

Aspectos formales

El molde: El molde que contiene al binomio posee también aspectos unitarios y diferenciadores. Se trata de una unidad genérica: verso o dístico¹³⁷ con dos partes (hemistiquio o verso). Así, en los siguientes ejemplos:

Mi *padre* era de Ronda y mi *madre* de Antequera.

Primav., 131

Monta *el moro* en su caballo, parece una torre erguida;
monta *Belardo* en el suyo, parece una palomita.

AIER I, p. 27

la unidad formal traduce la pertenencia de la pareja a un mismo campo semántico determinado (*padres*, en el primer caso, *guerreros* en el segundo). Pero, al mismo tiempo que la pareja está contenida en una unidad formal, cada miembro tiene su propio espacio (una de las secciones) y esto marca su separación (*él/ella*, *moro fuerte/cristiano débil*), como delimitada está cada parte de la unidad.¹³⁸

El paralelismo sintáctico: En el plano formal, es la semejanza intrínseca a los miembros de la pareja la que atrae una expresión formal semejante. Este paralelismo se da aunque semánticamente se nos presente a la pareja como opuesta, por ejemplo cristiano bueno/moro malvado, porque lo que se resalta formalmente es su calidad de pareja.

El paralelismo sintáctico puede ser perfecto:

Ni el infante mame leche ni la madre coma pan.

AIER I, p. 111

¹³⁷ El dístico, por su abundancia, puede considerarse una unidad del género (cf. mi libro *El romancero y la lírica...*, pp. 235-239). Sin embargo, hay que decir que, en la expresión del binomio que nos ocupa, el verso es mucho más utilizado que el dístico.

También es posible incluir el binomio en un solo hemistiquio; esto sucede raras veces, pero se pueden encontrar ejemplos como: "Llora el uno, llora el otro" (Primav., 146). En estos casos no es totalmente pertinente lo que voy a exponer a continuación, pero como esta colocación del binomio es excepcional, no la he tomado en cuenta.

¹³⁸ En contadas ocasiones la pareja no tiene un molde formal regular, y se le concede más espacio a uno de sus miembros: "Yo estoy en el cielo muy bien asentada / en silla de

o imperfecto por la adición de conjunciones, preposiciones, adjetivos, etc., en la segunda parte, requeridas muchas veces por la medida del verso:

El pelo de Delgadina una virgen lo peinaba
y el pelo del rey, *su padre*, los demonios le arrancaban.

Ibid., p. 225

Por la misma razón es muy común la elisión del verbo en la segunda parte del binomio:

La mora parió en la cama, la cristiana en la cocina.

Cossío, p. 75

Aunque de hecho la secuencia sintáctica no esté expresada igual, la construcción "mental" de la oración es la misma para ambos casos, por lo que se pueden considerar ambos hemistiquios como paralelísticos imperfectos.

A veces el paralelismo sintáctico se presenta (en un dístico) perfecto en dos hemistiquios e imperfecto en los otros:

Moriana, como es mujer, maldita gota ha vertido
don Alonso como *buen* mozo, maldita gota ha perdido.

Ibid., II, p. 64

y otras veces sólo se realiza en dos hemistiquios:

La garza, como es ligera, en un vuelo pasó el mar,
el gavilán, como es torpe, en dos lo vino a pasar.

Ibid., I, p. 79

En este caso el primero y el tercer hemistiquios del dístico presentan un paralelismo perfecto, pero en el cuarto hemistiquio hay una inversión sintáctica, la sustitución de un sustantivo por un pronombre y una perífrasis verbal, que lo diferencian de su pareja (el segundo hemistiquio).

A través de este pequeño estudio han surgido algunas cosas que merecen ser destacadas. La primera es, desde luego, la plasticidad de los elementos formales y temáticos que permite al creador o recreador adecuar-

oro muy aderezada / y tú en los infiernos, ardiendo entre llamas" (Alvar-71, 223d). Aquí, la inclinación al bordado, o quizás el deseo de realzar el glorioso destino de la víctima, ha provocado el desequilibrio formal entre las dos partes del binomio.

los a sus fines. La siguiente es la importancia del paralelismo y de la antítesis como herramientas profesionales de primer orden y que, en el caso del paralelismo, se extiende también al campo de la expresión formal. Hemos visto asimismo cómo muchas veces interviene en la presentación del binomio la inclinación al "bordado", factor de primordial importancia genérica, unas veces propiciado por la historia que se relata y otras por el elemento en sí.¹³⁹ Finalmente, hay que relevar la maestría de creadores y recreadores que, aunque limitados por la economía propia al género, son capaces de incluir en una unidad mínima como verso o dístico, otros significados y funciones, además del significado inmediato que el verso tiene. Ejemplo de ello sería la función estructural de abrir o cerrar una escena,¹⁴⁰ la función narrativa de sugerir un indicio de lo que va a suceder, o la inclusión de generalizaciones a partir de los personajes.¹⁴¹

Todo lo señalado ha aparecido ya en algunos de los estudios que componen este libro. El destacarlos una vez más tiene como propósito el insistir en su relevancia como componentes genéricos. Sin duda el romancero los comparte en mayor o menor medida con otros géneros, pero esto no invalida su valor específico para los especialistas ni la necesidad de su estudio. Ello redundará en un mejor conocimiento de la fenomenología del romancero, a la que he tratado de aproximarme en las páginas anteriores, y que no dejaré de tomar en cuenta en las que siguen.

¹³⁹ Tal es el caso del ejemplo de la garza y el gavián citado en la p. 151.

¹⁴⁰ Muchos de los versos citados cumplen esta función; por ejemplo el de la p. 147.

¹⁴¹ Ejemplos de esto serían la insistencia en la diferenciación sexual, indicio de un enfrentamiento posterior del mismo tipo (p. 147) y la atribución de cualidades propias a cada sexo o edad a propósito de la garza y el gavián y de Moriana y don Alonso (p. 156).

II. LA TRADICIÓN MEXICANA

INTRODUCCIÓN¹⁴²

En el siglo XVI, el romance alcanzó su máxima difusión impresa, reflejo de su vasta expansión social y de su prestigio tanto entre el pueblo como entre las clases media y alta. Y fue justamente en ese siglo cuando se inició y se consolidó la conquista de América. Conquistadores y colonizadores, miembros de las más diversas capas sociales, lo trajeron como parte predilecta de su acervo cultural. Cuando más tarde el romancero fue olvidado en la corte y en los medios literarios, remplazado por nuevas modas, sobrevivió sin embargo en la memoria del pueblo, y la corriente, nunca interrumpida, de emigrantes españoles siguió y sigue aportando materiales a tierras americanas, reforzando los textos ya arraigados en ellas e introduciendo nuevos textos más modernos.

Así pues, los romances tradicionales españoles se conservan hasta hoy en todo el territorio americano y son sentidos como propios por los pueblos que los acogieron, forman parte intrínseca de su cultura y conviven con otros géneros narrativos autóctonos.

En México consta la presencia del romancero desde 1519, en labios de Cortés y de sus soldados. No tenemos datos fehacientes para los siglos XVII y XVIII, pero no parece haber duda de que el romance tuvo lo que Menéndez Pidal designa como "vida latente"¹⁴³ y siguió enriqueciéndose tanto con la constante aportación peninsular como con las nuevas variantes creadas en el país, sin olvidar el aporte producto del contacto con

¹⁴² El material presentado en este capítulo ha sido parcialmente utilizado en ponencias y artículos: parte de esta Introducción repite, con algunas variaciones, algunas de las observaciones expuestas en "El romancero en América"; también se utilizó en la ponencia presentada en Zamora, Mich.: "Algunas observaciones sobre el romancero tradicional de México" y en la presentada en Madrid en el XXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, "El romancero español en México. . ." Las notas sobre *La adúltera* y resúmenes de parte de los estudios sobre *Bernal Francés* y *Delgadina* formaron los núcleos de las ponencias antes citadas. Finalmente, la influencia del corrido en el romancero fue someramente expuesta en los tres trabajos citados.

¹⁴³ *Romancero hispánico* II, cap. XVIII a XX.

otros pueblos americanos que también lo habían adoptado. Es decir que el romancero siguió el mismo camino que el recorrido por otros géneros tradicionales españoles como la lírica, el refranero y el cuento folklórico.

Esta vida latente del romancero surgió, como en España, en ocasión de las primeras recolecciones modernas. Ilustres folkloristas e investigadores¹⁴⁴ han recolectado material romanesco y contamos a la fecha con versiones recogidas en 25 estados de la República, es decir, en la mayor parte del país.

Cierto es que, salvo en algunos casos, estas recolecciones no han proporcionado un material abundante, pero este hecho no es atribuible a la pobreza del corpus nacional, sino a la escasez de recolectores y a la enorme extensión territorial, así como al poco tiempo que los investigadores han podido dedicar a la tarea de recoger materiales. *El romancero tradicional de México* (RTM),¹⁴⁵ que comprende una recopilación casi exhaustiva de lo publicado antes de 1980, además de algunas versiones recogidas directamente de la tradición oral, consta de 285 versiones (algunas muy acortadas y fraccionadas) de 29 romances. Este corpus es representativo geográficamente (25 estados, como se dijo *supra*) y en cuanto a la difusión notable de ciertos temas, tanto infantiles (*Mambrú, Hilos de oro, Don Gato*) como "adultos" (*Bernal Francés, Delgadina, La adúltera, La aparición, La búsqueda de la Virgen*). A esta tradición propiamente mexicana, desde el punto de vista de la geografía política, hay que añadir la recogida entre los hispanohablantes de Estados Unidos, que tiene en su mayoría el mismo origen, en especial la de los chicanos.¹⁴⁶ A los temas ya mencionados se añaden los de *La dama y el pastor* y *Gerineldo*, que cuentan con un gran número de versiones.

El romancero mexicano comparte con sus hermanos hispánicos las dualidades propias de lo tradicional: conservación y variación, imitación y originalidad, universalidad y regionalidad. El examen de los textos nos proporciona valiosa información sobre la vida del romancero, el trabajo de la tradición oral y los avatares de los textos, amén de darnos una buena idea de las características emanadas de su arraigo en un cierto territorio.

En este pequeño estudio sobre la tradición romanesca mexicana trataré dos facetas de la misma: por un lado la influencia local manifiesta en el léxico y en la forma y, por el otro, conservación, variación y originalidad en dos de los romances más difundidos (*Bernal Francés y Delgadina*).

¹⁴⁴ Podemos citar entre los más destacados a Vicente T. Mendoza, Celedonio Serrano, Carlos Navarrete, Henríquez Ureña y B.D. Wolfe. Cf. Bibliografía.

¹⁴⁵ Publicado por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González. Las citas de romances recogidas en territorio mexicano por los autores y por otros investigadores, se harán siempre de este libro.

¹⁴⁶ Cf. en la Bibliografía los textos recogidos por Aurelio Espinosa, A.L. Campa y Américo Paredes. También se pueden observar influencias chicanas en algunos de los textos recogidos en Luisiana por S.G. Armistead.

na). También incluyo unas breves notas sobre las características más notables de otros romances recogidos en México en tres o más versiones. El corpus utilizado es el del RTM y algunas publicaciones con material recogido en el sur de Estados Unidos (California, Nuevo México y Texas; ver nota 146), puesto que recogen la misma tradición.

1. LA INFLUENCIA LOCAL

Una de las variaciones más comunes que se encuentran en las diferentes versiones de una composición popular es la adaptación al medio. Esto es, sin duda, uno de los resultados, quizás el más efectivo, del poder de supervivencia inherente a la literatura popular.

Los recreadores aceptan un texto tradicional por muchas razones que tienen que ver ya con el relato, ya con la música con que es cantado, ya por su valor poético, etc.; lo aceptan, lo hacen suyo y lo transmiten a su vez. Este sentimiento de pertenencia los lleva a variar aquello que no les gusta, no entienden bien, o les es ajeno, o bien a introducir cambios que les dicta su propio entorno.

El texto, pues, es variado para arraigarlo en el medio en el que es recibido, y es gracias a este arraigo que el texto puede penetrar con más facilidad en una determinada comunidad, permanecer en la memoria colectiva y también difundirse más fácilmente. Con ello el texto cumple un paso más en su vida tradicional.

Las modificaciones de este tipo que se le hacen a un texto pueden ser múltiples, pero, en general, se inscriben dentro de dos corrientes principales: la literaria y la no literaria, es decir, aquella que tiene que ver con el conocimiento del recreador de otras formas de la literatura popular, y la que se relaciona con su experiencia vital en otros dominios. En la primera podemos considerar, en el caso de México, las modificaciones hechas por influencia del corrido y de la canción lírica, que constituyen los dos géneros populares más importantes en el país y con los cuales los recreadores están más en contacto. En cuanto a la segunda, las principales variaciones tienen que ver con el léxico y con el entorno histórico-geográfico del recreador.

No se puede hablar de variación sin referirse a la otra cara de la moneda: la conservación, muestra del poder de permanencia de la poesía popular, que se manifiesta aun en un medio hostil y que es la que mantiene

una serie de rasgos originales o adquiridos en el viaje del texto por el tiempo y el espacio.¹⁴⁷

Entorno no literario

Comenzaré por ver cómo se comportan los romances mexicanos en el aspecto histórico-geográfico.

Pocos son los romances históricos que se han conservado en la tradición oral; si en España, de la que reflejan el pasado, son escasos, lo son mucho más en América a la que los sucesos le son ajenos; en México quizás se acentúa este olvido del romance histórico, ya que no se necesita adoptar ni adaptar textos ajenos para cumplir la función heroica y/o noticiera que llenan tanto los romances históricos como los histórico-épicos, puesto que se cuenta con textos populares nacidos en el país, que cantan su propia gesta y cuentan su propia historia: los corridos.

Hay, sin embargo, muestras del romancero histórico, así como del histórico-épico, que se han arraigado en el país por diferentes razones, razones que explican la permanencia de textos que relatan hechos generalmente desligados del suceder histórico de México. Dos de ellos: *Roncesvalles* y *La conquista de Sevilla*,¹⁴⁸ son meros fragmentos y contamos con una sola versión. Se utilizan para danzas indígenas y su supervivencia se debe precisamente a que están unidos estrechamente a esa actividad. Forman parte de un ceremonial, y su conocimiento se ha transmitido, no sabemos desde cuándo, solamente entre los danzantes de oficio de una pequeña comunidad. Debido a su tema y uso no han alcanzado, al parecer, ninguna difusión entre el pueblo. Dudo que se pueda llamar tradicionales a textos como los anteriores puesto que, si bien cumplen el requisito de temporalidad, no así los otros dos rasgos pertinentes de la poesía tradicional: difusión espacial y social; se hallan limitados a una pequeña localidad geográfica y a un oficio que cumple una sola persona.

Hay un tercer fragmento, éste con dos versiones (RTM, p. 176), que pertenece a un romance del ciclo de Roncesvalles (*La muerte de don Beltrán*), pero se halla desgajado de su contexto histórico-legendario; más que de un fragmento de romance podríamos hablar de un motivo de origen romancístico que se ha independizado y ha quedado en la tradición oral mexicana para relatar un hecho de sangre. Es un caso semejante al del motivo del entierro fuera de sagrado, pero con una difusión mucho más

¹⁴⁷ "Pues sin memoria conservadora en su base ¿qué sería de la tradición?". P. Bénichou, "Al margen del Coloquio. . .", pp. 297-298.

¹⁴⁸ RTM, p. 178. El segundo no parece ser un texto tradicional; el primero lo es sólo en sus dos primeros versos; los cuatro restantes quizás emanen del romance popular *Los siete pares de Francia*.

limitada, al parecer. El fragmento se inserta en textos muy dispares, pero conserva su ser. Los editores del RTM lo titularon atinadamente “de la corva al carcañal”, ya que esta especificación se ha mantenido; también ha permanecido la paridad con las heridas del caballo (“y otras tantas su caballo. . .”) y la construcción paralela a la primera “de la cincha hasta el pretal”. Sin duda, estos paralelismos entre hombre y animal, plasmado en expresiones también paralelas, han contribuido al arraigo del fragmento. Hombre y caballo han estado unidos durante mucho tiempo en la vida mexicana (y siguen estándolo aún en los medios rurales); la íntima liga entre los dos seres que se explicita en el texto por las heridas semejantes responde a una realidad sentida y comprendida por el mexicano.

Además de los tres fragmentos citados, que pertenecen más bien al ciclo épico, se conservan en México dos romances plenamente históricos: *La muerte de Prim* (romancillo heptasilábico) y *Alfonso XII*.¹⁴⁹ Ambos son de creación reciente ya que los sucesos que relatan tuvieron lugar en el siglo XIX. Las razones para su arraigo difieren en ciertos puntos.

Del primero, diremos que se refiere a un personaje que tuvo un papel destacado en la historia del país: miembro de la Alianza Tripartita, y al mando de las fuerzas españolas, fue decisivo en la firma del Tratado de la Soledad (1862) que retiraba los ejércitos español e inglés del territorio mexicano. Una calle de la ciudad de México lleva su nombre, honrando así al hombre que respetó la soberanía de un país ya independiente. La muerte de Prim fue sentida profundamente por los liberales americanos que veían en él a un simpatizante. Las condiciones para el arraigo del romancillo eran pues favorables. Añádase a esto el que se trata de un texto que relata una muerte a traición, tema común en la tradición popular, y que contiene también el motivo de la valentía del personaje, que es uno de los motivos privilegiados en los corridos. Además, el romancillo tiene una estructura parecida a la común en este género nacional: se enuncia el desenlace en los primeros versos y después se relatan las circunstancias del hecho anunciado. Fama histórica y tema, motivos y forma populares se unen para propiciar el arraigo del texto en México.

Alfonso XII, aunque tiene algunos rasgos en común con *La muerte de Prim* en lo que se refiere a razones para su arraigo, difiere de él en muchos otros: el más importante es su difusión; mientras que el romancillo tiene una difusión no muy amplia en España y escasa en México y en el resto de Hispanoamérica, *Alfonso XII* se ha recogido en todos los ámbitos hispánicos y contamos con un buen número de versiones. Como es sabido, el romance está hecho siguiendo el modelo de un romance viejo, *La aparición*; este último romance ya estaba arraigado en México, como lo demuestran las varias versiones recogidas tanto en territorio mexicano co-

¹⁴⁹ Cf. RTM, pp. 113 y 108-110, respectivamente.

mo en la tradición chicana. Esto sin duda favoreció la aceptación de su pariente moderno. Además el suceso que se relata, aunque real (muerte de la reina Mercedes) tiene elementos novelescos: muerte prematura de una joven y bella esposa, dolor de su amante esposo, que inscriben al romance dentro de uno de los temas favoritos de la literatura popular: “amores desgraciados”. Vemos que, como en *La muerte de Prim*, la popularidad de un tema facilita la aceptación de un texto.

Si los romances históricos son escasos en la tradición mexicana, existen, sin embargo, en romances no históricos, motivos o menciones que pertenecen no ya a la historia de España, sino a la de México; son testimonio claro de la adaptación al país de los textos heredados. El romance más rico en alusiones de este tipo es *Las señas del esposo* (RTM, pp. 25-35), uno de los romances más difundidos en nuestro territorio. El motivo donde se ejerce la variación principal es el que se refiere a la supuesta muerte del marido; este motivo ya ha sido objeto de reelaboración en casi todas las versiones mexicanas, ya que en él se unen dos motivos que pertenecen a dos tipos de versiones: la que suponemos anterior menciona la muerte en la guerra; la más tardía, que seguramente tiene su origen en la versión de Ribera, habla de la muerte en el juego, “En Valencia lo mataron en casa de un ginovés”;¹⁵⁰ las versiones mexicanas dicen: “En la guerra de Valencia” y es esta mención vaga de una guerra desconocida la que ha dado lugar a una variante de tipo histórico: “en la toma de Acapulco”, “en el sitio de Cuautla”, “en el sitio de Querétaro”, “en el sitio de Puebla”, “en el combate de Puebla”, “en Colima lo mataron. . .” Estas alusiones a la guerra que contra Francia sostuvo México en el siglo XIX se refuerzan en el segundo hemistiquio: “lo mató un traidor francés”, “lo mató un cabo francés”, “los del Imperio francés”. El motivo del francés se infiltra aún en las versiones que poseen el motivo de la guerra de Valencia.

Otras versiones intercalan otros datos históricos: la guerra de Independencia: “En la toma de Acapulco, ya rumbo a Puerto Marqués / un chinaco le dio muerte cuando luchaba con él” (quizás aquí las habituales señas de “alto y rubio” convirtieron al esposo en un español enemigo); muerto gobiernista cuando “lo mataron en Colima los soldados a Avilés”, se convierte en revolucionario en una variante que dice “. . . en Colima los rurales de altivez”. Nota curiosa: tres versiones del grupo que nombra a Valencia como lugar de la muerte hacen del matador a un “japonés”; quizás aquí encontramos una influencia de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente hay que decir que entre las señas que de su marido da la esposa al comienzo del romance está el parecido nada menos que con Hernán Cortés, sin

¹⁵⁰ Para lo anterior, cf. mi artículo “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance *Las señas del esposo*”.

duda atraída por el adjetivo *cortés* del texto original y la mención ya resaltada de “alto y rubio”, lo que lo clasifica como español.

El romance de *Bernal Francés* (RTM, pp. 65-81) tiene una primera parte creada en México (cf. *infra*, pp. 181-183). Uno de los impresores más connotados de poesía popular, Eduardo Guerrero, reelaboró esta primera parte desarrollando los antecedentes del personaje y lo sitúa como un soldado de la guerra Francia-México “que combatió a los chinacos / del México independiente” y nombra asimismo a un general de Maximiliano, Bazaine, para localizar más estrechamente la época de la llegada a la región del personaje “se estableció en el Bajío cuando Bazaine salió”. De paso diremos que el poeta refleja un hecho real: el establecimiento definitivo en el país de muchos franceses que vinieron con motivo del Imperio.

Finalmente, hay que anotar la mención que se hace de Pancho Villa en una versión de *Hilitos de oro*, mención desgajada de todo contexto histórico, pero que refleja la popularidad del Caudillo del Norte.

Hemos visto cómo las recreaciones traen a colación las épocas más significativas de la historia de México: Conquista, Independencia, Imperio Francés, Revolución e incluso Guerra Mundial, muestra de que las etapas que tanto han conformado el país están presentes en la mente de muchos recreadores.

Pero no siempre sucede el fenómeno del que acabo de hablar. Muchas versiones conservan o adquieren menciones de tipo histórico lejanas a la realidad local, por ejemplo la ya mencionada “guerra de Valencia”, que a veces es “guerras de España” o “las guerras de Bolivia”. Entramos a la irrealidad cuando el motivo se deforma y da “las guerras de Valerio” o “de Valdés”.

En varios textos mexicanos figura el motivo de los moros: “o te han corrido los moros” (*Bernal Francés*), “donde los moros mandaban”, “la cama del rey moro” (*Delgadina*), “las hijas del rey moro” (*Hilitos de oro*). Quizás para algunas personas *moro* conserve la connotación de *enemigo* o de *malvado*, pero en general puede decirse que se ha perdido en México la noción del significado, real o metafórico, de la palabra; el motivo no tiene, creo yo, un carácter histórico, sino que se inscribe en el mundo legendario y fantástico de lo desconocido.¹⁵¹ Finalmente, citaré una curiosa mención que aparece en algunas versiones chicanas de *Gerineldo*: la infanta es “hija de Carlos V”, extraña adición que da al muy novelesco romance un tinte de veracidad.

Vemos pues que, en lo que se refiere al aspecto histórico, hay una amplia gama de realizaciones: conservación de personajes y sucesos originales (Prim, los moros, muerte de la reina Mercedes), inclusión de motivos

¹⁵¹ Por supuesto, no hay que descartar que su presencia se deba a la fuerza de conservación que impele muchas veces a repetir lo aprendido sin preguntarse acerca de su significado. Cf. a este respecto A. Sánchez Romeralo, “Razón y sinrazón en la creación tradicional”.

locales (sitio de Puebla, chinacos, Pancho Villa) y de motivos extranjeros (Carlos V), así como la pérdida de lo histórico por efecto de la deformación (guerras de Valerio).

Frente a la relativa abundancia de menciones históricas, sorprende la escasez de menciones de tipo geográfico.

La localización más difundida es la de *Delgadina*: "porque nos vamos a misa a la ciudad de Morelia", puesto que figura en la mayoría de las versiones; una versión varía por "la estación de Morela" y otra por "al estado de Durango", quizás topónimos más familiares a sus recreadores. *Bernal Francés* también contiene localizaciones como "Plan de Durango", "Plan de Barrancas" (Barranco), nombre propio que se convierte en común en algunas versiones que hablan de "plan sin barranco"; en la versión compuesta por Eduardo Guerrero, de poca aceptación popular, se habla de Jerez y del Bajío. Una "abajaña" aparece en algunas versiones de *La adúltera* y un "costeño" en *Las señas del esposo*; las demás menciones geográficas en este romance están ligadas al hecho histórico que se recuerda (sitio de Cuautla, etcétera).

Contrastando con esta escasez de localismos, se conservan o se insertan en los textos muchos topónimos extranjeros. Valencia aparece, como ya dijimos, en *Las señas del esposo* y Madrid en las de *Alfonso XII* y en las de *La aparición* contaminadas con éste. Inalterables han permanecido las menciones de España y Portugal de *La condesita* y la de Francia en *Bernal Francés*. Muchas versiones de *Hilitos de oro* mantienen el comienzo tradicional: "De Francia vengo, señora. . ." y la mención del hilo (o niño) portugués. También algunas versiones de *Mambrú* nos hablan de un niño que "nació en Francia" y de una dama "nacida en Portugal".

Además, hay topónimos extranjeros en las partes recreadas: "toda España está de luto", "toda España está muy triste" (*Alfonso XII*), la carta que recibe Don Gato viene de España y, a veces, la novia también: "con una gata de España", y casi todas las versiones de *Bernal Francés*, mencionan, en un verso recreado, que el galán viene de Francia: "que soy Fernando el francés que vengo desde la Francia".

Vemos pues que hay poco empeño en la adaptación local y que predominan los topónimos extranjeros tanto en las partes heredadas como en las recreadas. La faceta legendaria y cuentística del romancero parece predominar sobre la localista en lo que se refiere al aspecto geográfico.

El léxico

Decíamos antes que estas variaciones son las más importantes porque son las que contribuyen a arraigar más un texto en un territorio diferente a aquel donde nació y son muestras inequívocas de la naturalización de un romance. El romancero mexicano es rico tanto en indigenismos como en palabras y giros característicos del habla del país.

Entre las palabras de origen indígena se pueden citar, entre otras, el *sarape* que viste el marido de *La malcasada*, que de *villano* ha pasado a *zaragüato* (especie de mono), los *zopilotes* (auras) que acompañan a veces los entierros de Mambrú y Don Gato, el *jorongo* que delata la presencia del amante de la adúltera, el *jicotillo* (escarabajo) “que anda atrás de Doña Blanca”, el *pinacate* y el *mayate* (insectos) de *Hilitos de oro*, el *huarache* (sandalia) que calza el pastor al que pretende la dama, y el *gachupín* (español) que aparece en varios romances.

Formas peculiares de México (con respecto a las comunes en España) se utilizan profusamente: la dama es *chula* (bonita) y a veces *chaparrita* (bajita), *recuerda* (despierta), se viste de *café* (marrón), peina sus *chinos* (rizos), *agarra* o *toma* (jamás coge) su *rebozo* (chal) de *pura* seda (todo de seda), *voltea* (se vuelve) *a verse al espejo* que está *arriba* del *buró* (encima de la mesilla de noche) y sale de su *pieza* (cuarto) *a vacilar* (divertirse) o a mercar *chile* (pimiento picante). El galán es muy *gallo* (valiente) y nunca *se raja* (no es cobarde), a veces es *giüero* (rubio), usa espada de *fierro* y guarda el caballo en el *corral*. A veces un personaje puede ser *trompudo* (morrudo) o *baboso* (tonto) y si cae, se puede *desconchinflar* o *desconchavar* (desarticular) un brazo. Abundan las formas *papá* y *mamá*, en vez de *padre* y *madre*, tan comunes en el habla adulta mexicana y *mama* y *papa* comunes en el habla campesina, así como *papacito* y *mamacita* y otros diminutivos como *piecitos*, *toditos*, *horita*, etc. En total hay más de 50 términos, muchos de ellos repetidos varias veces, que muestran la influencia del habla popular. Por regla general las partes recreadas son las que contienen mayor abundancia de términos locales, pero todos los romances, en casi todas sus versiones, poseen muestras más o menos abundantes del habla local.¹⁵²

La adaptación temporal es más escasa que la léxica local, pero se pueden encontrar ejemplos: la espada de Bernal Francés suele cambiarse por pistola o rifle y la esposa viste crinolina o kimona; el paje de Mambrú se torna cartero en una versión, las señales de la presencia del amante en *La adúltera* son (además del caballo) la pistola y el reloj (las armas y la espada originales), y la viuda del soldado se lamenta por el tren que se lo llevó (“Detente, maquinista. . .”).

También existe la adaptación social; por ejemplo, los caballeros son muchas veces campesinos (*La adúltera*, *Bernal Francés*) o tienen “un oficio” (*Las señas del esposo*).

Contrastando con estas adaptaciones encontramos la permanencia de palabras en desuso como trabuco, mosquete, leontina, naguas, zagala, leguas, varas y arrobos. Muy abundantes son las menciones de realeza y

¹⁵² Hay que anotar algunas excepciones como *Gerineldo* en su versión mexicana (RTM, p. 39) y *La muerte de Prim* (*ib.*, p. 113).

nobleza: el rey de *Gerineldo*, el de *Delgadina* y el de *Hilitos de oro* se conservan inmutables en casi todas las versiones; además, Bernal Francés aparece a veces como “el rey francés”, Gerineldo como conde, los criados de Delgadina como “vasallos” y la niña de *Hilitos de oro* es “hija de una princesa”.

Por lo que se ha visto, las versiones mexicanas presentan una fenomenología que es la propia del romancero. En ellas aparecen claramente los rasgos que prestan al género su ser y su vida tradicional. Las coordenadas de tiempo, espacio y clase social que condicionan la recreación están balanceadas por la fuerza de conservación y el carácter legendario de la narración.

Influencias literarias

Veamos ahora las influencias que ha tenido el corrido en los romances tradicionales de México. El corrido, que en cuanto a su calidad de canción narrativa es heredero del romance español, presenta con éste diferencias notables y podemos hablar de un nuevo subgénero dentro de la narrativa popular. Lo primero que salta a la vista para el especialista es la diferencia formal: estrofismo del corrido frente a la tirada romancística, rima varia frente a monorrimia. Todo ello es sin duda una influencia de la lírica popular que es estrófica y de rima varia.

Ahora bien, esta influencia de la lírica en la narrativa es un fenómeno general en los países de habla española. Se debe al predominio actual de la canción lírica sobre la canción narrativa. En la Edad Media y en el siglo XVI el género narrativo tenía una difusión y un éxito que igualaban, o quizás sobrepasaban a los de la canción lírica; pero a partir del siglo XVII la forma romance se fue abandonando (me refiero a la poesía popular), su pujanza se vio disminuida y la lírica moderna, en sus dos formas fundamentales, la cuarteta octosilábica y la seguidilla, tuvo un gran auge.¹⁵³ Este éxito de la forma lírica tuvo que tener repercusiones en la canción narrativa. La manera común de crear es ahora mediante cuartetos con rima en los versos pares, cada cuarteto con su propia rima; cuando la tradición oral varía una canción lo hace espontáneamente en la forma que le es familiar: la lírica. Contribuye a ello la coincidencia entre cuarteto octosilábico y dístico romancesco (ambos de 32 sílabas) así como la abundancia de dísticos en el romance, unidad mínima que prepondera sobre la original de un verso largo.¹⁵⁴ Es común pues añadir cuartetos o, si se quiere, dísticos romancísticos, pero concebidos como cuartetos líricos; el cuarte-

¹⁵³ Cf. Margit Frenk Aiatorre, “De la seguidilla antigua a la moderna”, *Estudios sobre lírica antigua*, p. 246.

¹⁵⁴ Cf. mi libro *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 235-239.

tismo impele a la rima propia y muchas veces, formalmente hablando, las adiciones son coplas. Naturalmente, no se trata de una verdadera copla, ya que tiene una relación muy estrecha con el resto del romance; es un dístico temáticamente integrado al poema narrativo, pero hecho "a la manera de la lírica".

Éste es, como dije, un fenómeno que se da con alguna frecuencia en los romances españoles. Con más frecuencia se da en los romances vulgares, porque éstos nacen y se refunden modernamente y no tienen el lastre formal de un texto ya establecido.

Todos estos fenómenos que afectan a la canción narrativa se dan en España, pero su importancia no ha alcanzado aún a transformar el romance más que parcialmente. La forma romanesca está todavía muy arraigada en la tradición y su transformación es lenta.

Pero en México el proceso se ha acelerado gracias al corrido. Cuando éste nace, aparece como una simbiosis entre el contenido romanesco (narración histórica o novelesca) y la forma lírica predominante (cuartetismo y rima varia).¹⁵⁵ Es una canción plenamente identificada con la época en que surge: el México independiente y revolucionario; narra hechos actuales en un molde de actualidad: el lírico.

¿Cómo influye el corrido en los romances de origen español arraigados en México desde hace siglos?

El romance tradicional mexicano recibe una influencia formal doble: por una parte de la canción lírica (como ocurre en España) y por otra del corrido. Estas dos influencias son prácticamente irresistibles. El peso de la forma lírica es aplastante y el romance mexicano sólo le opone la capacidad de conservación que tiene la poesía popular, el instinto de repetir lo recibido.

Por supuesto, la transformación no es total y vamos a encontrar textos en todas las etapas de la evolución formal.

Veamos primero el caso de *La adúltera* o *Blanca Niña*, documentado en España en el siglo XVI (Primav. núm. 136). El cuartetismo es perfecto en la mayoría de las versiones mexicanas y en las restantes predominan de manera abrumadora los dísticos con sentido completo. En cuanto a la rima, varias versiones conservan la monorrimia original en *ó*, pero abundan las que tienen varias rimas, desde los textos en donde predomina la rima en *ó*, como en RTM., p. 60: 18 versos con rima en *ó*, 8 con rima en *á* y dos con rima en *í*, hasta los textos (muy numerosos por cierto) que sólo poseen un dístico de rima diferente, quedando el resto en *ó*.

La introducción se ha variado en casi todas las versiones. Algunas lo han hecho en la misma rima del romance:

¹⁵⁵ Cf. V.T. Mendoza, *Lírica narrativa de México*, pp. 14-15.

Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó
a los dieciséis cumplidos una traición me jugó.

Andándome yo paseando a la salida del sol
me encontré una marinera que a su casa me llevó.

RTM, pp. 59 y 53

pero muchas han variado totalmente a la manera lírica, pues no sólo han creado un dístico (o sea una cuarteta octosilábica) sino que han cambiado la rima:

Andándome yo paseando por las orillas del mar
me encontré una abajeña la que me quería llevar.

Ibid., p. 55

Mucho más avanzado en el proceso de transformación está el romance de *Bernal Francés* (rima en *i*), conocido en México con el nombre de *Elena y el francés*. Escasas versiones, casi todas chicanas, conservan la monorrimia original; lo habitual es que los textos presenten una buena mezcla de rimas. La rima varia se observa casi sin excepción en todas las partes añadidas (partes iniciales y finales del romance); la rima en *i* se mantiene en unos pocos versos centrales, que oscilan de 2 a 18, pero que generalmente son 8. Como un ejemplo, he aquí las rimas de los dísticos de la versión recogida en Guerrero (RTM, p. 67): *ía-á-ó-io-áa-i-i-i-i-úa-úa-ae-é-ó*. O sea, diez dísticos con rima varia y cinco con la rima original; obsérvese de paso su perfecta división en doble pareja de octosílabos.

Delgadina presenta en sus versiones una transformación semejante, aunque se conserva mucho más la rima original en *áa*. De todas formas, hay pocas versiones monorrimas y lo habitual es la mezcla de rimas, como en esta versión tomada de una cinta del INAH (RTM, p. 85): *áa-ía-éa-áa-áa-ía-éo-áa-é-áa-éo-áa-éo-ía-éa-áa-ó-éo-ía* (siete dísticos con la rima original y 12 con rima varia).

Como decíamos antes, este es el caso de la mayoría de las versiones de los romances tradicionales de México, pero por supuesto todavía se conservan algunos con todas sus versiones monorrimas, como *Gerineldo*, *Mambrú* y *La aparición*. En otros romances predomina de manera notable la rima original, como en *Don Gato*, *Las señas del esposo*, *Hilitos de oro*, y *Alfonso XII*. El cuartetismo, como decía antes, es muy abundante y muchas veces total.

Además de esta influencia formal, encontramos en los romances mexicanos otra muestra del peso que adquiere en el romance la coexistencia con el corrido y con sus características originalmente líricas; me refiero

a las “despedidas”¹⁵⁶ tan abundantes en la lírica (el CFM recoge en su tomo III más de cien coplas de este tipo) y es frecuentísimo en el corrido, por ejemplo:

Ya con ésta me despido
al pie de verdes rosales,
aquí se acaban los versos
de Don Benito Canales.

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel panteón
en donde está Benjamín
muerto por la maldición.¹⁵⁷

El romance mexicano adquiere muchas veces la despedida propia del corrido. Hay tres tipos principales de despedida, tanto en el romance como en el corrido. El primero es marcadamente lírico, porque no sólo abunda en la canción lírica, sino porque suele contener una imagen muy propia de la canción lírica: una breve descripción de la naturaleza: “al pie de un limón florido”, “a la sombra de una higuera”, “a orillas de un encinar”. Un ejemplo:

Ya con ésta me despido
a la sombra de una lima
aquí se acaba cantando
la historia de Delgadina.

RTM, p. 87

La segunda clase de despedida es “de oficio” y se confunde muchas veces con la primera, pero falta la imagen; el cantante se despide:

Ya con ésta me despido
con copitas de jerez
aquí se acaba el corrido
de Don Fernando el francés.

Ibid., p. 69

El tercer tipo es la despedida que va acompañada de un consejo o moraleja, y es propia de la narración. Aparece en los romances vulgares y también algunos romances tradicionales heredados, así como en algunos corridos. No podemos saber cuál es aquí la influencia predominante, pero me inclino a creer que es romancesca. Un ejemplo:

¹⁵⁶ Cf. al respecto Paciencia Ontañón de Lope, “La despedida en los corridos y en las canciones de México”.

¹⁵⁷ Respectivamente V.T. Mendoza, *Lírica narrativa de México*, núm. 50, y Díaz R.

Ya con ésta me despido,
amigos del corazón,
para que estén al corriente
de las que juegan traición.

La adúltera, ibid., p. 54

Casi todos los romances mexicanos presentan en alguna de sus versiones estas despedidas propias del corrido. Hay que decir que para el público no existe una diferencia entre ambos tipos de canciones narrativas; es natural, pues, que conformen los textos de acuerdo con características muy notables del género más difundido.

El corrido suele comenzar relatando el tema de la historia o el suceso principal: "Voy a contarles, señores, / la toma de Zacatecas", "Año de 1900 / presente lo tengo yo / que en un baile de Saltillo / Rosita Alvérez murió". Muy pocos textos romancescos sufren esta influencia de índole estructural, pero se pueden encontrar casos como el de algunas versiones de *Bernal Francés* (cf. *infra*, p. 181).

Tampoco es frecuente el préstamo textual entre corrido y romance. Hay algunos ejemplos aislados como el de una estrofa de *Rosita Alvérez* que pasa a una versión de *Delgadina* (RTM, p. 97; cf. *infra* p. 206).

Cruces. La coexistencia con otros géneros poéticos tradicionales o populares también ha dejado su huella temática en los romances de México. En los romances infantiles se pueden hallar casos de cruces con otras canciones del mismo tipo: *Hilitos de oro*, por ejemplo, se continúa en una versión con *Matarile, ríle, ron* (*ib.*, p. 154), en otras se cruza con una canción similar en donde también se escoge a una niña (*ib.*, p. 144), y en otra más hay integrada una copla lírica: "Me gusta la leche / me gusta el café / pero más me gustan / los ojos de usted" (Reuter, p. 26, Campeche). *Mambrú* presenta en algunas versiones una copla jocosa de *La cucaracha* y la misma aparece en *Don Gato*: "Ya murió el señor don Gato, ya lo llevan a enterrar / entre cuatro zopilotes y un ratón de sacristán" (RTM, p. 128).

Las recreaciones hechas a *Las señas del esposo* se basan en parte en la canción popular de *La viuda* (*ib.*, p. 36) y también en la de *La recién casada* (*ib.*, p. 35) y hay una versión contaminada con una oración jocosa a San Antonio (*ib.*, pp. 26-27). Dos versiones presentan contaminación con *La maquinista*, canción de tipo ranchero (*ib.*, pp. 33 y 34).

Los romances mexicanos contienen también, en algunas de sus versiones, coplas sueltas, por ejemplo:

Cuando quise, no quisiste
y ahora que quieres, no quiero;

pues llora tu soledad
que yo la lloré primero.

La dama y el pastor
Espinosa-53, p. 35 y otras
versiones chicanas

Yo tenía mi meloncito
en las orillas calado;
antes me sabía dulce
y ahora me lo han amargado.

Don Gato
Ibid., p. 83 y otras

Si esta víbora te pica
te queda la comezón;
no hallarás en la botica
ni doctor ni curación.

Las serias del esposo
RTM, p. 26

y en *La dama y el pastor* hay una reelaboración de la conocida jota “Yo tenía, yo tenía. . .”¹⁵⁸ “Haré de cuenta que tuve / una sortijita de oro / que en la mar se me cayó / y aquí la perdí del todo” (RTM, p. 193).

Desde luego, debe haber bastantes cruces más de los que he destacado aquí, pero que no he podido identificar, como por ejemplo el comienzo de algunas versiones de *La adúltera*: “Juana Luna de mi vida, mira qué casualidad. . .” (*ib.*, p. 57).

Los cruces dentro del mismo género son también frecuentes, en especial con los romances vulgares:¹⁵⁹ *Bernal Francés* toma el motivo de los niños y del cadáver de uno de ellos. *La adúltera*, un verso de *Los dos rivales*: “La dama murió a la una y el galán murió a las dos”, *Delgadina* otro de un romance de tipo religioso: “Las campanas de la iglesia solitas se repicaban”, que también está en algunas versiones españolas de *La mala suegra*.

Hay también menciones del entierro fuera de sagrado, motivo de gran circulación tanto en la narrativa como en la lírica¹⁶⁰ en la canción de *Don*

¹⁵⁸ “Yo tenía, yo tenía / una cadénica de oro / y se me cayó a la mar / y de sentimiento lloro” (Díaz R.).

¹⁵⁹ Prueba de la difusión que éstos tienen en México y que haría falta comprobar mediante una recolección, ya que tuvieron importancia para la formación del corrido.

¹⁶⁰ Cf. D. Catalán, *Por campos del romancero*, p. 144; M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 185-188, así como J.K. Leslie, “Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos. . .”.

Gato (RTM, p. 127, Espinosa-53, p. 82, y otras chicanas).

Como se ha visto por los ejemplos anteriores, romances, canciones, corridos y coplas se usan frecuentemente para las recreaciones y existe una influencia formal de tipo lírico que no es de desdeñarse. Puede decirse que el material popular de tipo literario tiene bastante importancia en las modificaciones sufridas por los romances en su paso por la tradición mexicana.

2. CONSERVACIÓN, VARIACIÓN Y ORIGINALIDAD EN DOS ROMANCES MEXICANOS

Bernal Francés

El romance de *Bernal Francés* no aparece en las publicaciones del siglo XVI que han llegado hasta nosotros. Sin embargo tenemos la prueba de que era conocido en los siglos de oro, ya que se alude a él en la composición burlesca de Góngora y en dos comedias, una de Lope y otra de Calderón.¹⁶¹ Hoy en día circulan bastantes versiones en la tradición oral hispánica como para poder decir que es uno de los romances más conocidos. En México y en el territorio chicano tiene una gran difusión y presenta características peculiares, de las que vamos a hablar aquí (aunque esquemáticamente), que son producto de una recreación activa.

En el ámbito hispánico general el romance se presenta en una forma muy semejante a la del texto siguiente:

- ¿Quién es ese caballero que mi puerta quiere abrir?
— Soy Bernal Francés, señora, el que te suele servir.
Al abrir ella la puerta se le ha apagado el candil;
lo ha cogido de la mano, lo ha llevado pa el jardín.
5 Le lava los pies y manos con agua de toronjil,
pone sábanas de lino y se acuestan a dormir.
A eso de la medianoche ella le decía así:
— ¿Qué tienes, Bernal Francés, que no te acercas a mí?
O tienes amor en Francia o te han dicho mal de mí;
10 no temas a los criados, que están al mejor dormir
ni temas a mi marido, que está muy lejos de aquí.
— No tengo amores en Francia ni me han dicho mal de ti
ni le temo a los criados, que están al mejor dormir
ni le temo a tu marido que es el que está junto a ti.

¹⁶¹ Cf. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 407-408.

- 15 Mañana por la mañana te cortaré de vestir
 una túnica encarnada con gollete carmesí.
 Llamaré a tu padre y madre pa que te vean morir,
 llamaré a tus hermanitos que arrastren luto por ti.¹⁶²

Díaz R. (versión santanderina)

Como se ve, el romance tiene una estructura muy particular, no tanto porque empieza *in medias res*, pues eso no es muy extraño en el romance, sino porque es un romance “con sorpresa”, ya que el público no está al tanto, como sucede en tantos otros, de la situación real, y toma por bueno lo que cuenta el narrador. Es decir que el oyente (o lector) cree estar presenciando una escena de amor entre dos amantes, y de pronto se entera de que lo que se ha estado desarrollando ha sido un drama que está desembocando en un final trágico.

El descubrimiento de la identidad del caballero sorprende tanto a la infiel como al público y este último tiene que reorganizar los datos que le han dado para prestarles un sentido diferente desde la nueva perspectiva. Así, por ejemplo, aparece como muy importante el motivo del candil apagado que había pasado inadvertido¹⁶³ y que ahora es un requisito indispensable para el engaño. Todas las escenas anteriores en donde ella muestra la atención amorosa que le presta a su amante (baño, ropa, cama en el jardín) aparecen con mucha más intensidad y se aprecia (y se saborea) la actitud del marido que se deja tratar como un amante mimado y consentido, soltándole la cuerda para dejar a la infiel enredarse cada vez más en la trampa que le ha tendido, jugando con ella como el gato con el ratón, recreándose en la situación, gozando seguramente con el castigo que le va a dar y con el pánico que va a causarle cuando él se descubra y ella sepa que no hay la menor sombra de duda de su pecado y que la muerte la alcanzará sin remedio.

Esta técnica de ocultamiento y develamiento súbito es, desde luego, muy efectiva dramáticamente e impacta más al público que la de un relato que sigue los caminos habituales. A pesar de ello, es bastante insólita, ya que se utiliza en unos pocos romances: *El caballero burlado*, *La herma-*

¹⁶² Una variante común es el motivo de la justicia que persigue el caballero por una muerte que ha hecho, y que justifica la llegada a deshora a casa de la mujer. Hay también un sinnúmero de pequeñas variantes, Braulio do Nascimento presentó algunas en su ponencia “*Bernal Francés na América*”, en el *Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales* (Madrid, diciembre de 1982), que aparecerá en los volúmenes dedicados a este Coloquio que publicarán en breve el Seminario Menéndez Pidal y El Colegio de México.

¹⁶³ En muchas versiones es el caballero quien lo apaga, pero aun así esto se puede interpretar como una justificación de la clandestinidad del encuentro.

*na cautiva, Las señas del esposo*¹⁶⁴ y en ninguno de ellos en un contexto tan dramático. Quizás la rareza de una estructura semejante es parte importante de su efectividad.

Ahora bien, muchas versiones mexicanas y chicanas modifican esta estructura creando un episodio preliminar en donde se dan los antecedentes pertinentes para la acción central:

Su marido le tanteaba que Elena era preferida
y que cuando iba a su viaje de un francés era querida.
Su marido fingió un viaje para poderla encontrar
en un hecho sospechoso y poderla asesinar.

RTM, p. 67 (Guerrero)

A mi modo de ver en esta recreación intervinieron dos factores principales, el primero de orden general y el segundo particular.

Como dije antes, la estructura con sorpresa para el público es escasa en el romancero; el oyente no está acostumbrado a ser engañado sino a tener todos los datos de la historia que se está desarrollando. El peso de la estructura común es lo suficientemente fuerte como para incitar al re-creador a transformar una estructura peculiar en una que le es más familiar. Interviene también para apoyar esta transformación el hecho de que el romance comience abruptamente con el diálogo de los personajes. La tendencia al romance-cuento es uno de los fenómenos que se han observado en la tradición oral moderna¹⁶⁵ y ese tipo de romances pide un comienzo narrativo que dé los antecedentes, introduzca los personajes, el escenario, etc.

El segundo factor de que hablaba es la influencia del corrido. Al contrario de lo que sucede en el romance, en donde no sabemos qué es lo que se va a relatar y a dónde nos va a llevar la narración,¹⁶⁶ en el corrido se suele enunciar al comienzo el tema de la historia (cf. *supra*, p. 176).

Está pues dentro de la tradición popular mexicana el decir anticipadamente el final de la historia ("y poderla asesinar", dice nuestro texto), y dentro de la tradición hispánica el dar al público todos los datos y tenerlo al tanto de la identidad de los personajes disfrazados¹⁶⁷ y, además, tanto en la tradición mexicana como en el resto de la hispánica, existe, como ya dijimos, una tendencia a la narración de tipo cuentístico.

Una vez creado el primer episodio que nos pone al tanto de las inten-

¹⁶⁴ Cf. mi artículo "Sobre una estructura narrativa minoritaria. . ."

¹⁶⁵ Cf. Di Stefano, "Tradición antigua y tradición moderna", p. 290.

¹⁶⁶ Salvo en algunos romances viejos de tipo juglaresco (por ejemplo, Primav. 20) y contadísimo casos en la tradición oral moderna.

¹⁶⁷ Por ejemplo, el conde Claros en su papel de fraile, el joven apostador mutado en tejedora, la doncella encarnando a su inexistente hermano, la condesita vestida de peregrina.

ciones del marido, los recreadores siguen diferentes caminos. Unos consideran que las sospechas tienen que estar bien fundamentadas y, tomando un motivo de *La adúltera*, presentan un diálogo entre marido y mujer donde él explicita sus sospechas:

— Elena, querida mía, una cosa has de escuchar:
 unas dos o tres palabras que contigo quiero hablar.
 — Y tú, Benito, ¿qué tienes que vienes tan enojado?
 Mira no te andes creyendo de cuentos que te han contado.
 — Elena, no digas eso, ni lo vuelvas a decir,
 el día que encuentre a Fernando ese día van a morir.

Orea, p. 98 (Nvo. Méx.)

Otras versiones nos presentan incluso el adulterio:

Sería como a la oración cuando llegó don Fernández
 y Elena le dice: —Pasa, lindo de mi corazón.
 Sería como a medianoche, cuando se estaban besando,
 cuando llegó don Benito, las puertas les fue tocando.
 —¡Mi marido, don Fernández! —Por Dios, ¿qué voy a hacer?
 —Acuéstese en esa cama mientras me disculpo yo.
 —Pero, Benito, ¿qué tienes que vienes tan enojado? . . .

Espinosa-53, p. 68 (Nvo. Méx.)

El sentido moralizante impele al recreador a no dejar al amante sin castigo. Así, imagina un encuentro entre marido y amante, previo a la trampa a la infiel:

Entrando al plan de Barranco sin saber cómo ni cuándo
 se encontraron dos contrarios, don Benito y don Fernando.
 Luego metió mano al sable y al rifle del dieciséis
 pa darle cinco balazos a don Fernando el francés.

RTM, p. 73

Incluso en versiones sin el episodio preliminar encontramos esta moralización que supone el castigo del culpable: “Yo maté a tu rey francés, voy hora a matarte a ti”, dice la recogida en Santa Fe, Nuevo México (Espinosa-53, p. 59).

Algunos recreadores aprovechan el episodio introductorio para explicar el hecho de que ella no reconozca a su marido. Los más atinados se preguntan cómo es que no reconoce su voz y su intervención va en ese sentido:

A las 11 de la noche a su casa se acercó
pa que no lo conociera toda la voz le fingió.

RTM, p. 67

pero otras siguen los caminos habituales marcados por el romancero, es decir, acuden al recurso del disfraz:

Luego se subió pa arriba, luego se bajó otra vez,
luego se puso el vestido de Don Fernando el francés.

Ibid., p. 73

También existe la recreación semipopular. Eduardo Guerrero, uno de los editores más conocidos de poesía popular, reelabora todo el romance y trata de arraigar el suceso en México:

Fue don Fernando el francés un soldado muy valiente
que combatió a los chinacos del México independiente.
Se estableció en el Bajío cuando Bazaine salió
y en los trabajos del campo muy pronto se enriqueció.

...
Una noche tempestuosa don Benito iba a Jerez
y en el camino esperó a don Fernando el francés.

también justifica la ausencia del marido, y su peligrosidad:

sabiendo que su marido por un crimen se ausentó

e introduce nuevos detalles:

Ya hacía tiempo que se amaban don Fernando y doña Elena
cuando a Benito avisaron los dos hermanos Barrera.¹⁶⁸

La recreación en el romance mexicano de *Bernal Francés* no se limita a este primer episodio; además de la introducción y de la despedida corridísticas, de las que he hablado antes, se han introducido motivos tomados seguramente de algún romance vulgar, que amplían y varían el desenlace. Cuando el marido se identifica, ella trata de desviar el castigo invocando a sus hijos:

Perdón esposo querido, perdona mis desventuras;

¹⁶⁸ Esta versión parece que no ha prosperado, ya que es demasiado prolija y tiene un lenguaje muy poco tradicional; sin embargo está recogida en varias publicaciones y en una grabación. Una recolección a fondo podría mostrar si ha tenido alguna influencia en la tradición oral.

mira, no lo hagas por mí, hazlo por mis dos criaturas.

RTM, p. 76

Su papel como esposa ha fallado y apela al de madre para ablandar al marido. En esta lucha entre el machismo y la devoción a la madre, tan fuertes en México, gana el primero, no sólo porque refleja una realidad, sino porque el romance sigue el esquema tradicional según el cual a la transgresión tiene que seguir el castigo; así, él responde:

De mí no alcanzas perdón, ni perdono tu aventura,
que te perdone el francés que goza de tu hermosura.

Ibid., p. 67

Sin embargo, la mención de los hijos es demasiado impactante para el público para que no dé lugar a ampliaciones, y muchas versiones, en vez de continuar con el romance original —como lo hace la publicada por Espinosa— (Espinosa-53, p. 59, Nvo. Méx.), insisten en la preocupación de la madre (y a veces del padre) por el porvenir de sus hijos:

Ven, criada, toma mis hijos, recíbelos como madre.

Ibid., p. 67

Elena entregó sus hijos a su criada, como madre.

Ibid., p. 65

Cuñada, recibe estos niños, recíbelos como madre.

Ibid., p. 66

Ahí te encargo a mis chiquitos, se los llevas a mis padres.

Orea, p. 99 (Nvo. Méx.)

Criada, llévate esos niños, llévaselos a mi suegra.

RTM, p. 70

Toma criada estas criaturas, llévaselas a su padre.

Ibid., p. 69

También aparece en algunas versiones otro motivo que aprovecha la situación para poner en evidencia la relación madre-hijos:

Elena, agarra esos niños, dales de tu leche infame
que será la última vez que de tus pechos mamen.

Espinosa-53, p. 69 (Nvo. Méx.)

Los finales son diversos, pero en casi todos se mencionan los balazos con que el marido mata a Elena (adaptación temporal):

le dio los cinco balazos en el mero corazón.

Orea, p. 99 (Nvo. Méx.)

En muchos hay unos versos tomados del mismo romance vulgar que proporcionó el motivo de los hijos:

si te siguen preguntando les dices que la maté,
la carne la hice cecina, y las piernas empastillé.

RTM, p. 68

Aparecen restos del romance original en varios textos:

A mis hermanos les dices que pongan luto por mí.

Orea p. 99 (Nvo. Méx.)

Avísale a mi madre que rece algo por mí
y a toditos mis hermanos que arrastren luto por mí.

RTM, p. 72

pero puestos en boca de ella.

Algunas versiones cambian de lugar el motivo de las atenciones de la dama hacia su amante y hacen que sea el marido quien, después de haberla matado:

Luego la vistió de blanco que parecía un serafín,
le puso cama de flores y le quitó el primer botín.

Ibid., p. 74

recreación muy acertada que pone una nota poética (y patética) y disminuye así el efecto causado por la escena anterior (súplicas, mención de los hijos, muerte y balazos) más propia de romance vulgar que de tradicional.

Dos influencias más del corrido debemos señalar aquí, además de las ya mencionadas; una es la presencia de una fórmula: "Vuela, vuela, palomita" muy utilizada en despedidas y que aquí, algunas veces, se introduce también en diversas partes del texto, adaptándola temáticamente:

Vuela, vuela, palomita, vuela, si sabes volar,
anda a avisarle a esta Elena que ya la van a matar.

Ibid., p. 73

Vuela, vuela, palomita, vuela y sigue tu volido,
anda a ver cómo le fue a Elena con su marido.

Ibid., p. 74

La otra influencia es el rompimiento de la rima en *í* por la creación de versos pareados en las partes nuevas. También se reelabora el comienzo de la parte heredada y es muy frecuente la aparición de este dístico:

Ábreme la puerta, Elena, sin ninguna desconfianza,
yo soy Fernando el francés que vengo desde la Francia.

Ibid., p. 75

Veamos ahora otro grupo de versiones, éstas con una estructura semejante a la de las versiones españolas. La mayoría son versiones chicanas (California y Nuevo México) y representan una etapa anterior de la tradición mexicana más cercana a la original (o al menos a la que conocemos hoy en el mundo hispánico).

Entre los textos, hay algunos casi sin contaminación de las versiones más modernas: rima en *í*, sin intervención del corridista y sin motivos ajenos. Sin embargo, aun en éstas a veces encontramos señales de transformación: versos sueltos con diferente rima, breve mención de los niños (aunque sin súplicas de perdón) y, en un caso, presencia de un dístico moralizante:

Llamarás a las casadas que agarren ejemplo de ti
y las que no lo agarren, ésas morirán así.

Espinosa-25, p. 305 (Calif.)

Sin embargo, la mayoría de las versiones, aunque sin episodio preliminar, están ya contaminadas con el motivo de las súplicas y el de los niños, motivos vertidos en dísticos con rima varia, y con versos finales moralizantes. El motivo de la muerte a balazos también predomina, así como el cambio del verso inicial con rima en *í* por el antes citado (rima *áa*), que figura en todas las versiones de tipo más moderno.

En mi opinión, el primer tipo de versiones del que hemos hablado (con modificación en la estructura) se originó en México y ha transformado la gran mayoría de las versiones ya existentes, tanto aquí como en territorio chicano. Pienso que acabará contaminando a casi todas, ya que es mucho más atractivo por su estructura cuentística y melodramática.

Hablemos ahora de las versiones atípicas, que forman una minoría, pero que son interesantes desde varios puntos de vista.

El sentido que la gente tiene de lo dramático (y, por supuesto, la ten-

dencia al acortamiento tan notoria en la poesía popular moderna) hace que en tres versiones chicanas, dos de California y otra de Nuevo México, se interrumpa el romance (que pertenece al tipo de versiones más antiguo) en el momento de la revelación del caballero:

Ni me han corrido los moros, ni me han dicho mal de ti,
ni tengo amores en Francia que los quiero más que a ti,
ni le temo a tu marido, que está a un ladito de ti.

Espinosa-53, p. 59 (Nvo. Méx.)

Este final abrupto tiene mucha más fuerza que el habitual, pues la narración que hace el marido de la forma de muerte que le va a dar (y el episodio de la súplica, la mención de los niños, etc.) diluyen el *coup de théâtre* que significa la develación de la verdadera personalidad del caballero y la impresión que ello causa en el público. Los detalles de la muerte (sobre todo los de las versiones más modernas) asemejan más a los romances vulgares, que se suelen recrear en los sucesos sangrientos; la crueldad del caballero que se deleita en anunciarle a la culpable cómo va a morir y le recuerda a las personas que ama (el francés, sus padres, sus hermanos), presente en las versiones más antiguas, conforma un final con tintes melodramáticos que resaltan claramente si lo comparamos con el de estas versiones trucas, tan sobrio. La particular estructura "con sorpresa" del romance dictaría, para lograr todo su efecto, que dicha sorpresa estuviera al final y que con ella terminara la historia. Sin embargo, la tendencia al cuento no puede evitar, según parece, que se narren las consecuencias del develamiento, ni en este romance, ni en otros del mismo tipo: el caballero burlado insiste en regresar para tratar de reparar su estupidez (con lo que se resalta la astucia de la niña), el hermano expresa su sorpresa ante el descubrimiento del parentesco (con lo que se reitera el peligro, ya pasado, del incesto) y entrega a la niña a su madre (final melodramático, propio del ámbito popular). Sólo *Las señas del esposo* suele terminar con la sorpresa, quizás por eso es el más difundido de estos romances. Nuestro romance, en sus versiones mayoritarias, no se escapa a esa tendencia y el poder del cuento pesa más que el del "drama". Sólo en estas tres versiones chicanas los recreadores han sabido dar a esa estructura peculiar su verdadero ser, logrando textos con mayor efectividad poética; han encontrado intuitivamente lo que debía ser y le han enmendado la plana al creador del romance.

La siguiente versión atípica cambia el ser del romance. Ante las reclamaciones de ella sobre su pasividad, el caballero responde, después de negar la hipótesis que ella le plantea ("o tiene amores en Francia, o te han dicho mal de mí"):

lo que quiero es separarme; muy bien que yo te serví.

Espinosa-53, p. 61 (Nvo. Méx.)

El resultado es un texto bastante anodino porque no hay intriga, ni drama, ni suspenso, ni sorpresa, ni delito, ni castigo. . . simplemente el rechazo de un amante que ya no está enamorado.

Sin embargo, el caso en sí es interesante ya que el texto es un ejemplo perfecto de la transformación de un romance en otro y de los diferentes caminos que propone un texto y que, ocasionalmente, se pueden seguir. En otra parte he hablado de las implicaciones que tiene la pérdida del final de un romance con una estructura temática que implica sorpresa para el público (cf. nota 164). Como el romance está hecho de manera que lo aparente resulte real para lograr el efecto deseado (la sorpresa), cuando por cualquier razón se pierde la parte del develamiento, el recreador se encuentra ante un texto que no desemboca en ninguna parte y al que hay que dar un final, para que lo narrado adquiera algún sentido y la historia tenga un desenlace. Pero, dado que se ha perdido lo que daba lugar al relato (en este caso la trampa tendida por el marido), el recreador se tiene que basar en lo que tiene (que es lo ficticio): antiguo amante ("que en un tiempo te serví") que llega a casa de la mujer ("ábreme la puerta. . .") y que actúa fríamente ("por qué no se llega a mí"). ¿A qué pues ha venido el caballero?, piensa el recreador, pues a acabar con su amante, se contesta, basándose en la pasividad del caballero. Con esta interpretación (que emana de la parte que ha llegado hasta él), el recreador elabora dos versos finales en los que el caballero expone las razones que lo han llevado a casa de su amante: terminar sus relaciones con ella; el recreador siente que es un acto violento (sobre todo después de las ternezas de ella) y para disminuir esa violencia recalca lo fiel enamorado que ha sido, basándose en el verso ya existente "que en un tiempo te serví". Un recreador más imaginativo (o más dotado) hubiese inventado una intriga que mereciera tal nombre y un hecho más dramático (casamiento inminente, peligro futuro para el caballero, etc.); el de este texto se limitó a seguir lo evidente sin revelar ninguna originalidad, tan sólo destreza, para finalizar el texto trunco.

El texto siguiente también ofrece peculiaridades dignas de ser relevadas:

Francisquita, Francisquita, la del cuerpo muy sutil,
 ábreme la puerta, mi alma, que yo te la mando abrir.
 —¿Quién es ese caballero que mis puertas manda abrir?
 —Yo soy don Andrés Francés que en un tiempo te serví.
 —Quítate de aquí, mi amigo, no me quieras pervertir,
 que ya estoy arrepentida y no te puedo servir.

Espinosa-53, p. 61 (Nvo. Méx.)

Éste podría ser un caso semejante al de la versión atípica recién citada: el recreador ha recibido una versión trunca (en este caso de cuatro versos); con los elementos que tiene elabora un final para dar al fragmento una estructura más sólida; aquí la clave también es el verso "que en un tiempo te serví" que está indicando un pasado terminado, pasado que se quiere reiniciar ("ábreme la puerta, mi alma. . ."). Puesto ante la disyuntiva de crear una historia de pecado (haciendo que ella abra la puerta y reanude así una relación a todas luces culpable) o una moralizante, opta por la segunda: la dama, arrepentida de su antiguo desliz, rechaza firmemente al galán; el final condiciona el relato y le da su ser. Se puede detectar en esta elección la influencia de los muchos relatos sobre pecadoras arrepentidas que existen en la literatura popular cristiana.

Pero también es posible que el recreador haya recibido una versión semejante al último texto atípico citado y que esta nueva versión haya tenido su origen en el sentimiento de rechazo hacia un personaje que se niega a una mujer. Me baso para lo anterior en las modificaciones hechas por la tradición chicana a las versiones de *La dama y el pastor* y que consisten en una parte añadida en la que los personajes cambian diametralmente de actitud: él le pide disculpas por sus rechazos ("perdona, joven hermosa, tus palabras no entendí") y le solicita amores, y ella es ahora quien se le niega ("cuando quise no quisiste y ahora que quieres no quiero") con lo que su papel se torna de desairado en digno. Es en esencia el proceso que podría haber seguido esta versión de *Bernal Francés*, si la suponemos emanada de la versión en la que el amante rechaza a la dama. Al recreador le choca esa falta de caballerosidad que supone el que un hombre rechace a una mujer, y "reivindica" a ésta haciendo que sea ella quien se le niegue.

Sea cual fuere el origen de esta particular recreación, he querido plantear hipotéticamente los diferentes caminos que pueden abrirse ante un recreador y algunos factores que pueden condicionarlo.

La última versión a la que quiero referirme es la recogida en Durango en los años treinta:

- Ábreme las puertas, Lena, mira que soy tu marido,
vengo de la Real de Francia para llevarte conmigo.
La pobrecita de Lena al abrir la media puerta
cinco balazos le dio y allí la dejó bien muerta.
- 5 —Criada, llévate esos niños, llévaselos a mis padres,
si te preguntan por qué, diles que tú nada sabes.
—Criada, llévate estos niños, llévaselos a mi suegra,
si te preguntan por qué, diles que los manda Lena.
Si te siguen preguntando diles que yo la maté.
- 10 La carne la hice cecina, los huesos los sepulté.

También aquí estamos ante un romance diferente, con algunos puntos de contacto con las versiones hispánicas más difundidas. La acción central es la misma: un marido que mata a su mujer, y coinciden en uno de los preliminares: la petición de abrir la puerta y la referencia a Francia. Pero en lo demás tienen una estructura temática diferente ya que el romance de *Bernal Francés* gira alrededor de la trampa que pone el marido para asegurarse de la infidelidad de su mujer; el núcleo de esta historia está formado por la conducta de la dama (atenciones, preguntas, seguridades) que pone en evidencia el amor que siente por su amante. La identificación del caballero inicia el desenlace y la anunciada muerte es la consecuencia esperable del resultado de la trampa. La estructura temática de la versión que nos ocupa gira sobre el crimen en sí. El autor no se preocupa por justificarlo, no nos dice si hay dudas o certidumbre sobre la conducta de la esposa, si el castigo es merecido, ni tan siquiera si es un castigo. Además lo expedita rápidamente: apenas ella abre la puerta, el marido la balacea. Se nos habla del destino de los niños (que no sabíamos que existieran) porque el recreador no ha podido resistir esa nota melodramática, y también porque sirven de puente para volver a insistir en el crimen, esta vez con detalles. Todos los motivos están en varias versiones del romance que dio origen a este texto (como ya vimos). ¿Qué ha hecho el recreador para lograr algo tan diferente? Con los hechos esenciales en la cabeza: una mujer engaña a su marido, éste comprueba la infidelidad y la mata, manda a los hijos con su familia y describe lo que ha hecho con el cadáver, ha recreado el texto sin preocuparse por contar coherentemente la historia que él sí conoce coherente. Es el marido (como lo es en realidad en el romance) quien llama a la puerta; apenas aparece ella, la mata (puesto que el recreador sabe que es infiel), manda a los hijos a su familia y describe la venganza con una saña que se justifica por el adulterio (que conoce el recreador, más no el lector u oyente). El que recreó el texto no se ha interesado por la sutileza de la trampa tendida por el marido; sólo ha retenido lo melodramático, el hecho sangriento, que es el que ha reproducido en su esencia. El texto es el tipo opuesto a las versiones recreadas que se preocupan por explicar los antecedentes (dudas del marido), las providencias que toma para el engaño (disfraz), la desesperación de ella (invocación de los hijos).

Con tema y motivos de un romance tradicional, de trama ingeniosa y bien llevada, con descripciones poéticas (atenciones de ella) y dramatismo (descubrimiento súbito), se ha hecho un romance vulgar e incoherente; vulgar, porque se refiere a un crimen brutal, sin la "disculpa" del honor ofendido, y porque del romance original se han tomado los motivos añadidos más melodramáticos: hijos y ensañamiento con el cadáver, incoherente porque ha habido un desfase entre lo que sabe su autor y lo que ha expresado en sus versos.

En resumen, podemos decir que el romance de *Bernal Francés* presenta, en sus versiones mexicanas, una amplia gama de realizaciones que reflejan una buena parte de las variaciones que puede sufrir un texto en su paso por el tiempo y por el espacio. La más interesante es la que vimos en primer término y que se refiere a la estructura, no sólo por su frecuencia sino por lo que de creatividad supone el primer episodio añadido. También es de relevancia la transformación sufrida por la rima (monorrimia = pareados) y por la estructura formal (tirada = cuartetismo), que delatan una evolución en la forma de la canción narrativa. La intromisión de motivos tomados de romances vulgares (o creados en su mismo estilo) nos muestra la importancia que tienen ese tipo de textos en la recreación de textos tradicionales. También es muy representativo de la tradición la coexistencia en un mismo territorio de dos formas: la antigua y la moderna, así como la presencia de textos en proceso de transformación. En las versiones truncas tenemos muestras de las variaciones debidas a la sensibilidad poético-dramática de los recreadores, y en las tres últimas versiones atípicas examinadas, la capacidad que tienen los recreadores para transformar parcial o totalmente el tema de un romance, conservando el tono y el estilo, en los dos primeros casos, y cambiándolo totalmente en el tercero.

Delgadina

El romance de *Delgadina* es uno de los más difundidos en el mundo hispánico y México no constituye una excepción: el RTM recoge casi 30 textos (aunque algunos sean fragmentarios) y una recolección a fondo obtendría sin duda un gran número, como ha sido el caso en otras partes.

Quiero analizar aquí el romance tal y como se ha hallado hasta ahora en la tradición mexicana,¹⁶⁹ tratando de ver el ser del romance, así como las diferencias y coincidencias con la tradición española.¹⁷⁰

Comenzaré con un análisis general de la estructura, para lo cual he elaborado un cuadro (cf. p. 196) que incluye los diferentes motivos encontrados, y del cual presento las equivalencias:

Consta el romance de tres partes: Introducción, Desarrollo y Conclusión. La Introducción (que designo con la letra A) puede contener:

Antecedentes (A1):

Este era un rey que tenía tres hijas como la plata

¹⁶⁹ Para este estudio no he tomado en cuenta las versiones chicanas, tanto porque el material mexicano es abundante como porque no presentan características especiales.

¹⁷⁰ Desgraciadamente no he podido consultar el estudio de V.T. Mendoza, "El romance tradicional de *Delgadina* en México".

y la que era más pequeña Delgadina se llamaba.

(Núm. 6)¹⁷¹

Paseo y descripción de Delgadina (A2):

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido de seda que su cuerpo cristalina.

(Núm. 2)

motivo que puede estar plasmado en dísticos paralelísticos. Esta variante formal se expresa en el cuadro mediante el exponente 2 o 3, según el caso.

El Desarrollo (BCD) se descompone en tres motivos principales: proposición, encierro y martirio. Cada uno de ellos contiene a su vez motivos menores:

Proposición (B):

Orden de levantarse y vestirse (B1):

Levántate, Delgadina, ponte tu falda de seda.

(Núm. 15)

mención de la misa (B2):

porque nos vamos a misa a la ciudad de Morelia.

(Núm. 7)

En una versión se reitera la mención del vestido después de los motivos mencionados; hemos dado a esta reiteración la letra B3.

La proposición puede tener lugar:

a la salida de misa (B4):

Cuando salieron de misa su papá le platicaba.

(Núm. 12)

a la ida a misa (B5):

En el camino su papá le platicaba.

(Núm. 8)

al regreso de misa (B6):

¹⁷¹ Cito por el número que las versiones tienen en el RTM (pp. 85 a 104).

Cuando volvieron de misa en su sala la abrazaba.

(Núm. 3)

en la sala, sin el motivo de la misa (B7):

Delgadina se paseaba por una sala cuadrada. . .
Llegó su papá y le dijo: —Yo te quiero para dama.

(Núm. 9)

o bien en sitio indefinido o no expresado claramente (B8).

La negativa siempre existe (B9):

No permita Dios, papá, ni la reina soberana,
es ofensa para Dios y traición para mi mama.

(Núm. 24)

pero a veces puede existir la mención al castigo futuro (B10) y una reiteración de la negativa (B11):

—Si es ofensa pa tu mama a mí no me importa nada;
concede tú mis deseos si no serás castigada.
Delgadina le contesta bastante muy enojada:
—Prefiero mejor la muerte que de ti yo ser burlada.

(Núm. 2)

Encierro (C):

Orden a los criados (C1):

Júntense los once criados y enciérrenme a Delgadina.

(Núm. 8)

mención de los candados (C2):

remachen bien los candados que no se oiga voz ladina.

(Núm. 9)

instrucciones sobre la comida y bebida (C3):

Si pidiera de comer, la comida muy salada,
si pidiera de beber la espuma de la retama.

(Ibid.)

A veces se menciona el porqué del castigo (C4):

pues la quiero yo obligar a que sea mi prenda amada.

(Núm. 4)

Martirio (D): Se trata de las peticiones de Delgadina y las respuestas dadas:

Petición inicial al padre e insistencia de éste en sus pretensiones (D1, D2):

Papacito de mi vida un favor te estoy pidiendo
que me des un vaso de agua que de sed me estoy muriendo.
—Delgadina, hija mía, yo no te puedo dar agua
porque no quisiste hacer lo que te ordenaba.

(Núm. 1)

Petición a la madre y respuesta (D4, D5):

—Mamacita de mi vida oférteme una merced:
alcánzame un vaso de agua porque me muero de sed.
—Hija de mi corazón, no te puedo dar el agua,
porque lo sabe tu padre y a las dos nos saca el alma.

(Núm. 6)

Para la petición a la hermana y su respuesta hemos asignado D6, D7 y para la petición al padre D8. Han quedado D9 y D10 para la petición y respuesta a otras personas, y D3 para un motivo que aparece sólo en dos versiones:

Mariquita, hermana mía, avísale a mi madrina.

(Núm. 4)

También puede existir la reiteración de la proposición por parte del padre (D11) y la nueva negativa de Delgadina (D12):

—Te daré agua, Delgadina, si me ofreces tu palabra.
—Mi palabra es imposible, prefiero perder el alma.

(Núm. 6)

La conclusión comprende el desenlace (E), los motivos finales moralizantes (F) y, a veces, la despedida del cantor (G).

El desenlace se desglosa en *la orden de dar agua* (E1):

—Júntense los once criados, llévenle agua a Delgadina,
unos en vasos dorados y otros en cristal de China.

(Núm. 12)

y *muerte de Delgadina* (E2):

Cuando le llevan el agua Delgadina estaba muerta
con sus bracitos cruzados, su boquita seca, seca.

(Núm. 3)

El final moralizante está representado por tres motivos:

Mención de los ángeles y demonios (F1):

La cama de Delgadina de ángeles está rodeada,
y la cama de su padre de demonios apretada.

(Núm. 12)

que puede tener un dístico paralelo variado, que representamos con el exponente 2.

Mención del cielo y el infierno (F2):

Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Creador
y su padre en los infiernos con el demonio mayor.

(Núm. 3)

que también puede tener un dístico paralelo (marcado con exp. 2).

A veces aparece la mención *cielo/juzgado* (cruce con *Rosita Álvarez*); tiene la letra F3.

La letra F4 pertenece a un conjunto de motivos afines a los citados, pero expresados en forma diferente. Ya que esto aparece en un solo texto, hemos dado la letra a ese conjunto particular.

La “despedida” tiene la letra G y no hemos tocado sus variantes, ya que no forma parte estricta de la estructura narrativa, pero sí la hemos consignado.

De acuerdo con el cuadro, se evidencia una estructura flexible con núcleos temáticos fijos que son los que sostienen el relato. La gran mayoría de las versiones poseen los núcleos representativos de cada episodio o escena medular, así como una presentación y una conclusión. Existen en el corpus versiones truncas y versiones atípicas deformadas por el tiempo o la memoria del depositario; sin embargo, al contrario de lo que sucede con las versiones truncas (núms. 31, 32, 34 y 35) estos textos deformados (núms. 27, 28 y 29) han conservado la esencia temática: todavía se habla en ellas de un padre incestuoso y de una hija que se niega al pecado, y del castigo y premio que cada quien recibe por sus acciones; también conservan su calidad de historia, puesto que se desarrolla el tema y se lleva a su fin. Sin embargo, estos textos han perdido una buena parte de su atractivo: la historia está circunscrita a lo esencial, abreviada al máximo; se ha perdido el deleite de lo narrativo que consiste bien en añadir peripe-

cias, bien en adornar las existentes con motivos secundarios, reiterativos o no, con detalles y precisiones que encantan la imaginación, bien en narrar de manera atractiva utilizando recursos habituales en el género, como repeticiones, enumeraciones, formas paralelísticas, etc.

Resumiendo, si atendemos a la estructura tenemos tres clases de versiones: truncas, abreviadas y comunes.

Del cuadro se desprende también algo que merece ser resaltado: la inexistencia de versiones-tipo de índole geográfica. Para mayor claridad veamos estos tres pequeños cuadros, con las siglas ya utilizadas, para evidenciar las estructuras de las versiones recogidas en tres estados de la República:

Distrito Federal:

Vers. 2 A2 B1 B2 B4 B9 B10 B11 C3 D4 D5 D8 E1 E2 F1 G

Vers. 11 A2 - - - B7 B9 - - C1 - D4 D5 D6 - E1 E2 - F2 G

Aguascalientes:

Vers. 7 A2 B1 B2 B4 B9 B10 B11 C1 C2 D4 D5 D6 D7 D8 E1 E2 F1 G

Vers. 20 A2 B1 B2 B4 B9 - - C1 C2 - - - - D8 E1 E2 F1 G

Jalisco:

Vers. 23 A2 B1 B2 B4 B9 C1 C2 D8 E1 E2 F1 F2 F3

Vers. 24 A2 B1 B2 B4 B9 C1 C2 D4 - E1 E2 F1 F2 -

Vers. 25 A2 B1 B2 B4 B9 C1 C2 D4 - E1 E2 F1 - -

Nótese la importancia de las diferencias: entre las del Distrito Federal no sólo desaparecen en la núm. 11 las órdenes del padre y el motivo de la misa (motivos que creemos “nacionales”, cf. *infra*, pp. 200 ss.), sino que es la hermana, y no el padre, quien concede el agua. Además cada una de ellas opta por un final moralizante diferente. Las versiones de Aguascalientes también tienen diferencias fundamentales, como es la existencia, sólo en la núm. 7, de la mención del castigo y la reiteración de la negativa de Delgadina; además la núm. 20 no contiene la serie enumerativa de la petición de agua y sólo se pide ésta al padre, mientras que en la núm. 7 la serie se agota (madre, hermana, padre). Las versiones de Jalisco quizás presenten más semejanzas. Los núms. 24 y 25 son casi iguales, pero ambas se diferencian de la núm. 23 en que es la madre y no el padre quien concede el agua. Obsérvese además que la núm. 23 de Jalisco es más parecida a la núm. 20 de Aguascalientes que a sus coterráneas.

Es cierto que un corpus tan pequeño como el que tenemos es insuficiente para rechazar el llamado método geográfico de clasificación¹⁷² y que quizás una recolección más importante diera las pautas geográficas esperadas, que esta pequeña cala no pudo mostrar. Sin embargo pienso que en países como México, donde el arraigo del romancero es menor

¹⁷² Cf. Menéndez Pidal, “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método (1920)”, en *Estudios sobre el romancero*, pp. 217-323.

que en España y está menos difundido (quizás debido a la gran extensión del territorio) y donde, por otra parte, la comunicación entre ciertas zonas ha sido grande (pienso en un acontecimiento como la Revolución, que movió gente de un lado a otro), no podemos quizás hallar una coherencia geográfica de las versiones como sucede en España. Hay que tomar en cuenta, además, que existen otras “corrientes” de difusión, además de las “personales”, como son los cancioneros folklóricos populares y la radiodifusión, que pueden difundir una misma versión en todas las zonas del país; estas versiones pueden influir en las ya adquiridas, proporcionando material para variaciones, pero también pueden superponerse a las existentes (cosa que, evidentemente, también puede suceder con las versiones transmitidas de persona a persona). La justeza del método geográfico no puede ponerse en duda, pero quizás en algunos casos habría que ajustarlo a estas corrientes varias de difusión de las que hablaba antes, ya que puede suceder que en una misma zona haya dos o tres tipos de versiones estructuralmente diferenciados, producto de otras tantas corrientes de difusión, y el mismo tipo de versión se dé en varias zonas, incluso alejadas, que ha sido penetradas por una determinada corriente.

Haremos ahora algunas observaciones sobre los diversos motivos del romance en las cuales tendremos sobre todo en cuenta las variantes que podríamos considerar “nacionales” o que tienen un gran arraigo en el país, sin dejar de tratar, cuando sea oportuno, algunos aspectos generales o particularmente interesantes.

Motivos iniciales. La originalidad del romance de *Delgadina* en México obedece en buena parte a su comienzo. Mientras las versiones españolas suelen tener un inicio propio del cuento folklórico (“Tres hijas tenía el rey. . .”), las versiones mexicanas suelen empezar sin ningún antecedente y en pleno movimiento: “Delgadina se paseaba. . .” Hay aquí sin duda una influencia del romance de *Silvana*, de tema semejante, y que se une muchas veces a *Delgadina* en otras tradiciones. Pero esta influencia no es un calco, sino un “recuerdo”¹⁷³ que propicia rima y motivos para la recreación. *Silvana* dice en su comienzo:

Paseándose está Sildana por su corredor arriba
guitarra de oro en la mano, muy bien que la tocaría.

Catalán I, 22 (Canarias)

Sildana se está paseando por un corredor arriba

¹⁷³ Ver a este respecto P. Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, pp. 52-60, donde se habla de la importancia de los recuerdos para la creación de los romances.

con su guitarrita de oro bien templada y bien tenida.

Beutler, p. 343 (Colombia)

Los recreadores mexicanos olvidaron la guitarra, pero conservaron el paseo y, sobre todo, el encanto de la muchacha a la que vemos moverse grácilmente envuelta en sedas o iluminada por el oro que la adorna:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido de seda que a su cuerpo le ilumina. (Núm. 4)

con su traje de hilo de oro que la sala iluminaba. (Núm. 12)

con su relicario de oro que en el pecho le brillaba. (Núm. 24)

Conscientes de que Delgadina es causante, a su pesar, de una pasión incestuosa, los recreadores enfatizan su cuerpo y su pecho:

que hasta el pecho le brillaba (Núm. 1)

que su pecho reflejaba (Núm. 11)

que su pecho resaltaba (Núm. 25)

que su cuerpo cristalina (Núm. 2)

con vestido transparente que a su cuerpo lo ilumina. (Núm. 4)

Sin embargo no se deja de mencionar la luz que envuelve a la muchacha y esta luminosidad nos remite a una juventud en flor, llena de candor. El auditorio es sensible a la belleza luminosa pero sensual de la jovencita y está preparado para lo que sigue mucho mejor que el que escucha una versión común en donde no se ha resaltado particularmente la belleza de Delgadina ni se encuentran razones para el súbito deseo del padre.

Por todo lo anterior me parece un resultado venturoso este cruce entre *Silvana* y *Delgadina*. Los recreadores echaron en falta la descripción del encanto de Delgadina y recordaron la de Silvana cuando su padre dice:

Qué bien te sienta, Sirdana, la ropa de cada día,
aun mejor que a tu madre cuando de oro se vestía.

Catalán I, 352

Con estos recuerdos (ropa, belleza, oro) y los del comienzo (paseo, oro, encanto) los recreadores elaboraron el comienzo del romance y presentaron a Delgadina con los atributos de Silvana para dar, desde el principio, el tono requerido a la historia.

La importancia de la descripción de Delgadina, así como su acierto, son los que han propiciado la aparición de un dístico paralelístico que suele aparecer en segundo término en muchas versiones. El motivo aparece así reiterado:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido de seda que en su pecho le ilumina.
Delgadina se paseaba en su gran sala cuadrada
con su manto de hilo de oro que en su pecho le brillaba.

(Núm. 3)

El romance se detiene para hacernos admirar a Delgadina y para fijar bien en nosotros su atractivo. Ahora la historia puede comenzar.

Es indudable que la apertura mexicana posee mucha más fuerza que la apertura habitual; lo único que podría reprochársele es que el comienzo es mucho más abrupto. Dos versiones subsanan esto y colocan antes del motivo del paseo el comienzo común de la tradición hispánica. Se debilita ligeramente el impacto del motivo mexicano, pero se cumple con el acercamiento al cuento popular que es una de las tendencias más fuertes del romancero moderno.¹⁷⁴

Motivos centrales. El siguiente motivo de la mayoría de las versiones mexicanas también parece ser de recreación nacional. Se trata del motivo de la misa como ocasión para las proposiciones paternas. Quizás el motivo tenga por origen el que se halla en las versiones españolas:

Un día estando en la mesa su padre la remiraba.

motivo que parece proceder del romance de *La mala yerba*. Una versión zamorana (Alvar-71, 165a) cambia *mesa* por *misa*; quizás un error semejante haya dado lugar a la reelaboración del motivo. También existe una variante española que menciona la misa: "Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba." Ignoro si éste era el motivo original, que fue rem-

¹⁷⁴ Cf. G. Di Stefano, "Tradición antigua y tradición moderna", p. 290.

plazado por el de *La mala yerba*, o si es también una reelaboración de la confusión *mesa/misa*. En todo caso la tradición mexicana ha reelaborado el motivo haciendo de esta misa un acontecimiento no común. Los preparativos (el vestido de seda) y el lugar (la ciudad de Morelia) implican lujo y desplazamiento. Los recreadores responden aquí a un tópico romancesco: la proposición de amores ilícitos fuera del terreno familiar (la casa) en esa “tierra de nadie” que es el exterior.¹⁷⁵ Ha sido sin duda otro acierto de los recreadores haber tomado el motivo de la misa para fincar en ese contexto el tópico ya mencionado. Por un lado se retrata la maldad del padre que atrae a la hija fuera de casa con un pretexto tan “santo” como el ir a la iglesia; por otro lado el público no puede quedar insensible ante ese padre que no sólo propone un incesto, sino que comete tal pecado justamente después de haber oído misa (“A la salida de misa su papá le platicaba”).¹⁷⁶ Además de insistir mediante este motivo en la monstruosidad del padre, aparece desde ahora el elemento religioso que tanta importancia va a tener en el desenlace de la historia. De paso diremos que localizar geográficamente el lugar de la misa supone introducir un elemento importante para el arraigo del romance en el país y da, desde luego, un viso de credibilidad a la historia.

Entre las razones que invoca Delgadina para rechazar la proposición del padre hay una que se repite en muchas versiones y que creo que también puede considerarse mexicana: “. . . y traición para mi mama” (el uso de esta forma dialectal es ya un indicio de su mexicanidad). El motivo viene a remplazar el de “y perdición de mi alma”; después de todo, la perdición del alma ya está implicada en el primer hemistiquio (“que es ofensa para Dios”). Dado que el romance se mueve constantemente entre cielo y tierra es lógico que el recreador invoque por un lado el pecado que ofende a Dios y por el otro el adulterio que ofende a la madre. Y parece que aquí hemos topado con algo interesante y es la diferencia entre las versiones mexicanas y algunas versiones hispánicas en lo que se refiere a la figura de la madre. En estas versiones la madre aparece, en ocasión de la petición de agua, como una malvada:

Quítate de ahí, Delgadina, quítate de ahí, perra mala
que por tu cara tan linda he sido yo mal casada.

Marazuela, p. 394

¹⁷⁵ Recuérdense los muchos romances que contienen una seducción en el camino: *Blancaflor y Filomena*, *Venganza de honor*, *El caballero burlado*, entre otros.

¹⁷⁶ El sacrilegio se debilita en algunas versiones que localizan la proposición en la sala, después de haber regresado. Esto es seguramente un efecto de la fuerza de inhibición que si bien es cierto que no se detiene ante el incesto (todas las versiones mexicanas lo tienen), sí, a veces, ante el olor a sacrilegio.

Quítate de mi presencia, quítate, perra malvada
que por ti hace siete años yo soy una desgraciada.

Córdova-47, p. 198

Los hermanos insisten en la vileza de Delgadina con su madre:

Quítate de ahí, Delgadina, traidora, perra malvada,
que antes que la madre muriera quieres ser nuestra madrastra.

AIER I, p. 227

Quítate de ahí, Delgadina, quítate de ahí, malvada
que siete años van a hacer, siete, que por ti no hay paz en casa.

Cossío-Maza I, pp. 298-299 (núm. 165)

Los recreadores mexicanos reaccionan contra ambos motivos. El segundo hemistiquio del rechazo de Delgadina es una muestra de esta reacción; los recreadores han sentido que debían de explicitar la preocupación de Delgadina por su madre y la colocan a la misma altura que la preocupación por la ofensa a Dios. Aquí está operando la tópica devoción que en México se tiene a la madre, misma que obliga a suprimir, en el episodio del agua, los reproches de la madre y que se remplazan por el motivo (también muy mexicano, aunque no exclusivo del país) del miedo al marido: "Si lo sabe el rey tu padre a las dos nos saca el alma" o de la sumisión a él: ". . . yo no puedo darte agua / pídesela al rey tu padre que por él estás castigada". Aparece pues aquí el arquetipo común de la esposa sumisa condicionado tanto por la realidad circundante como por un sentimiento común (el amor a la madre) topificado, que actúa como censor de un motivo. Es curioso comprobar, sin embargo, que sólo en tres versiones es la madre la que da el agua a su hija; en la lucha entre dos arquetipos: esposa sumisa y madre devota, triunfa el primero.

Este respeto a la madre del que hablábamos es quizás el que condicionó una variante que aparece en varias versiones (15 a 19) y que implica un cambio formal en la estructuración de la historia. El romance de *Delgadina* basa el episodio del martirio en la enumeración repetitiva. Las sucesivas peticiones de agua y las subsecuentes negativas son parte del interés del relato; el auditorio siente que el martirio se hace cada vez más insoportable y teme que acabe cediendo (como sucede efectivamente) y acepte las proposiciones paternas. Estas versiones de las que hablábamos eliminan la respuesta de la madre, quizás, por un sentimiento de respeto al tabú que impide maltratar la figura materna. Al no haber respuesta no hay rechazo explícito a la hija; por supuesto el rechazo está implícito, puesto que Delgadina sigue implorando el agua, pero lo que no se dice palia

el “pecado” de hablar mal de la madre; se peca por omisión, y esto lo sienten los recreadores menos grave que decir, con todas sus letras: que esa madre siempre amante se niega a socorrer a su criatura. La incongruencia narrativa y el esquema básico de repetición variada enumerativa se subsanan, en el primer caso, apoyándose en la costumbre de los creadores y recreadores del romancero de eludir hechos que se sobreentienden y saltar los pasos lógicos de una narración para presentar lo que Menéndez Pidal llama visión intuitiva.¹⁷⁷ Siendo un procedimiento habitual en el género, no choca demasiado al auditorio, acostumbrado a tales elisiones. En el segundo caso, para remplazar el esquema enumerativo de repetición variada, se acude a otro esquema emparentado con él: el paralelístico dual:

Mamacita de mi vida un favor te pediré
 que me des un vaso de agua que ya me muero de sed.
 Papacito de mi vida un favor te estoy pidiendo
 que me des un vaso de agua que de sed me estoy muriendo.

(Núm. 15)

La fuerza de la variación paralelística es tan grande en la poesía tradicional que puede remplazar perfectamente el poder de la enumeración repetitiva habitual en el romance (petición a la hermana, rechazo; petición a la madre, rechazo; petición al padre. . .). Lo que el romance pierde en interés dramático lo gana en poder poético (no en balde el paralelismo es un procedimiento lírico);¹⁷⁸ la diversidad en rima y forma de expresión son más atractivos que la machacona repetición casi textual. Es claro que, aunque el uso del paralelismo tiene sus ventajas no es efectivo en lo que se refiere a la organización narrativa, y hay que reconocer que en estas versiones se disminuye en mucho la efectividad narrativa.

Recurrir al artificio del paralelismo estricto ha sido posible gracias a una característica notable de los romances mexicanos: la pérdida progresiva de la monorrimia original y la aparición de rimas diversas en un texto (cf. *supra*). Este romance en particular suele tener cuatro o cinco rimas, aunque suele predominar la rima original en *áa* y le sigue en importancia la rima en *ía* (no sabemos si propiciada por la terminación del nombre de la protagonista, o heredada del romance de *Silvana*). La diversidad aligera el texto y lo acerca, además, al género predominante en México, en lo que se refiere a canción narrativa: el corrido.

Examinemos ahora de manera más general el episodio del martirio desde el punto de vista de su estructura.

¹⁷⁷ *Romancero hispánico* 1, p. 60.

¹⁷⁸ Cf. a este respecto E. Ansensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*.

Este núcleo temático está organizado de manera “concéntrica”, es decir que está formado por segmentos narrativos que repiten los mismos motivos (petición de agua, negativa), a veces con repeticiones textuales, y que varían una parte mediante el uso de la variación serial.¹⁷⁹

—Mamacita de mi vida dame un breve trago de agua
porque me muero de sed y no veo la madrugada.

—Delgadina, hija mía, no te puedo dar el agua
si lo sabe el rey tu padre, a las dos nos quita el alma.

—Mariquita, hermana mía, regálame un vaso de agua
porque me muero de sed y el rey ya ves lo que fragua.

—Delgadina, hermana mía, no te puedo dar el agua
pues no debo deshacer lo que mi padre mandaba.

—Papacito de mi vida dame un breve trago de agua
porque me muero de sed y no veo la madrugada.

(Núm. 9)

El romance gira durante unos cuantos versos sobre lo mismo hasta que desemboca en el desenlace, cuando alguien (generalmente el padre) concede el agua.

Diremos primero unas palabras sobre la variación serial. La enumeración se reduce a tres miembros de la serie (madre, hermana y padre).¹⁸⁰ Para que el romance llegue al desenlace hay un miembro indispensable: el que ordena traer el agua; los otros dos personajes tienen, como se dijo *supra*, la función de hacer sensible el prolongado tormento de Delgadina (se está muriendo de sed y uno tras otro le rehúsan el agua). Esta función es tratada por los recreadores en diferente forma, bien manteniendo la pluralidad mínima de dos personajes (cuatro versiones), bien reduciéndola a uno (11 versiones), bien aumentándola mediante petición repetida al padre o a la hermana (tres versiones), bien anulándola: el primero a quien se pide, concede el agua (cuatro versiones). Hay pues una tendencia notable a reducir el núcleo concéntrico que tiene su máximo exponente en aquellas versiones (cinco) en donde la madre ni siquiera contesta.

Pero no solamente se reduce en lo posible la enumeración, sino que también se suelen aminorar en varias versiones (siete) las repeticiones textuales gracias a la facilidad que supone la posibilidad de cambiar la rima, creando dísticos paralelísticos en la parte correspondiente a las peticiones:

¹⁷⁹ Es decir que se repite el verso idéntico, pero se varía una palabra por otra de la misma serie semántica, en este romance: *padre, madre, hermanos, hermanas*, etcétera.

¹⁸⁰ No se nombra en la tradición mexicana a los hermanos ni a otros parientes, aunque una versión muy deformada habla de los “vasallos”.

Mariquita, hermana mía, un favor te pediré
regálame un vaso de agua que ya me muero de sed.

Mamacita de mi vida un castigo estoy sufriendo
regálame un vaso de agua que de sed me estoy muriendo.

Papacito de mi vida tu castigo estoy llevando
regálame un vaso de agua que de sed me estás matando.

(Núm. 7)

Los dísticos correspondientes a las negativas suelen conservar la misma rima (*áa*) porque la variación suele estar en las clases de respuestas (obediencia al padre, miedo al marido, o viceversa) en las versiones en que hay tres peticiones. En las que hay sólo dos, las respuestas son antitéticas puesto que en una se niega el agua y en la otra se concede.

Según se desprende del análisis que acabamos de hacer, parece haber una resistencia a la aceptación de la peculiar estructura de este episodio. Esta resistencia se resuelve por un lado mediante un cambio en la manera de expresar la reiteración semántica: repetición textual = repetición paralelística y, por el otro, con un esfuerzo por aminorar la concentricidad, reduciendo las enumeraciones a sus mínimos aceptables, para acercarse, en lo posible, a la estructura lineal más común.

Para terminar mencionaré un motivo menor propio de la tradición mexicana: los "once criados" servidores del padre, que aparecen en la gran mayoría de las versiones. El por qué del número 11 permanece para mí en la oscuridad; no he encontrado este número en otros romances mexicanos, por lo que casi podría asegurar que no es un número tradicional propio del país y no puedo imaginar por qué está tan difundido.

Los motivos finales: El primer final moralizante (F1) es un final heredado, ya que muchísimas versiones españolas lo tienen (por ej. Mdez. Pelayo, p. 24). En otras aparece el mismo motivo (premio/castigo) expresado en diferente forma:

Las campanas de la gloria ya por ella repicaban
los cencerros del infierno por el mal padre doblaban.

Mdez. Pelayo, p. 280

En México no hemos encontrado un dístico semejante, pero sí un motivo con una antítesis parecida (cielo/infierno):

Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Creador
y su padre en el infierno con el demonio mayor.

(Núm. 15)

dístico que aparece ya como una ampliación al anterior (F1), ya como alternativo del mismo. Este dístico quizás esté basado en una variante canaria (Catalán I, p. 146) pero la expresión particular del primer verso es un préstamo del corrido de *Rosita Álvarez*:

Rosita ya está en el cielo dándole cuenta al Creador,
Hipólito en el juzgado dando su declaración.

V.T. Mendoza, *Lírica narrativa*. . . , p. 308

Incluso la versión núm. 23 toma todo el dístico del corrido y le hace las reformas pertinentes:

Delgadina estaba muerta dándole cuenta al Criador
y su padre en el Juzgado dando su declaración.

La difusión que tiene el corrido de *Rosita Álvarez* ha contribuido sin duda al arraigo de este motivo cielo/infierno en las versiones de *Delgadina*, ya que se halla en más de la mitad de ellas.

Además de estos dos tipos de finales existe en la tradición mexicana la copla final de despedida:

Ya con ésta me despido a la sombra de una lima
aquí se acaba cantando la historia de Delgadina.

(Núm. 3)

que tiene variante como “por los azahares de lima”, “blanca flor de clavellina”, “la canción de. . .”, “versos de. . .”, etc. Una tercera parte del corpus incorpora esta “despedida”.

Hallamos en estas tres maneras de finalizar el romance diferencias interesantes que merecen ser resaltadas. La primera conclusión (F1) podríamos considerarla como una conclusión “simple”; en efecto, se trata de un motivo final moralizador que se enuncia brevemente y que por sí solo puede perfectamente concluir la historia. El segundo final (F2) es un refuerzo a la conclusión, pero no una repetición, puesto que la acción ya no tiene lugar en la tierra sino en el más allá. Las campanas de las versiones españolas anuncian la llegada al otro mundo de los protagonistas; las versiones mexicanas dan un paso más y presentan a los personajes comparciendo ante la justicia divina. En este plano “sublime” el romance alcanza su cúspide. Es claro que tampoco el segundo final cierra definitivamente el relato, ya que podría añadirse otro dístico antitético que contara el destino concreto de ambos personajes (por ejemplo, Delgadina sentada a la diestra del Señor y su padre dentro de un caldero hirviente). Tal cosa

es desde luego posible dado el carácter abierto que tiene todo romance,¹⁸¹ pero nos parece que la tradición mexicana considera el doble final como suficiente en el terreno dinámico (es decir, no tiende a alargar espacialmente la historia más allá de lo ya hecho). Hay intento de prolongar la canción mediante una reiteración del primer motivo en la versión núm. 7 (“La cama de Delgadina de perfume está regada / la cama del rey su padre de víboras apretada”). La reiteración de tipo paralelístico remplace el segundo tipo de final, concluyendo la historia con este doble cierre.

Veamos ahora algunos casos peculiares en los finales mexicanos de *Delgadina*. Dos versiones recrean el motivo final. En la núm. 29 se mantiene la antítesis, la enumeración dual y, parcialmente, el paralelismo sintáctico:

¡Qué dicha de Delgadina que derecho fue a los cielos
y su padre el rey que fue derecho a los infiernos!

La versión núm. 28 es una reelaboración de casi todo el texto, y el mismo carácter tiene su final:

Delgadina, Delgadina, muriendo con tó y dolor
se fue derecho al cielo con música y con color.
Delgadina, Delgadina, mira dónde está tu papa
con las llamas en la espalda y a pesar no se desata.

Como se ve, ninguna de las recreaciones es demasiado afortunada; se mantiene la oposición original, pero la expresión no logra mantener totalmente la coherencia semántica ni la métrica. La originalidad en el tratamiento del motivo (muy notable en el segundo ejemplo) no ha logrado mejorar el texto.

La versión núm. 30 nos presenta el motivo plasmado mediante una mezcla de motivos menores tradicionales y vulgares:

En un cuarto muy oscuro Angelina muerta estaba
y la Virgen del Rosario cuidase de amortajarla
y los ángeles del cielo coronándola estaban.
Al rey lo lleva un demonio arrastrando de la barba.
Las campanas de la iglesia solitas repicaban.

Se pierde en este final la simetría habitual de las versiones mayoritarias mexicanas y se diluye en gran parte la oposición que resultaba del esquema paralelístico dual, ya que se pone mucho más énfasis en la gloria de Delgadina que en el castigo del padre. Digamos de paso que es un motivo que también tienen varias versiones españolas y delata una inclinación hacia

¹⁸¹ Cf. al respecto D. Catalán, “El romance tradicional, un sistema abierto”.

el romancero vulgar por la excesiva intervención celestial.

El tercer tipo de conclusión, la “despedida” (G), cierra definitivamente el romance, porque es una conclusión explícita (“Aquí se acaba cantando. . .”); por supuesto son posibles las ampliaciones al motivo anterior, pero la explicitud del final no incita a los recreadores, mientras que uno implícito sí lo hace. Una conclusión definitiva disminuye, según creo, las posibilidades de ampliaciones finales porque, además de la razón antes expuesta, el oyente aprende el romance “encadenado” y llega a la “despedida” automáticamente y después de eso en su mente está la sensación de cierre, ya que por costumbre sabe que después de la despedida no se añade nada (más que, a veces, otra “despedida”). Quedan así fuera todas las asociaciones que pudieran provocar un cruce en un final abierto.

Pero no es este el efecto más importante de la conclusión explícita: al cantar la despedida se vuelve al auditorio a la realidad, se recuerda al público, metido en la historia, que hay que salirse de ella; se quiebra el encanto del cuento, lo intemporal se vuelve temporal y el efecto de esta brusca vuelta a la realidad es más contundente que los segundos de silencio que siguen al final del canto sin despedida. En esos pocos segundos la magia del relato impacta al público mucho más; hay un breve lapso en el cual el encantamiento producido por el cuento se va penetrando de realidad poco a poco. La despedida priva al auditorio de esos segundos y ello redundará en una pérdida sensible del poder mágico del relato, lo que afectará, sin duda, su “apropiación” y su ulterior difusión. Nos encontramos aquí con un efecto contrario al que buscaban (y lograron en muchos casos) los hombres del siglo XVI cuando dejaban la historia sin final implícito o explícito para producir un efecto poético más fuerte. El corte no sólo prolonga el encantamiento sino que incita a la recreación, ya que ambos efectos (magia y recreación) están íntimamente relacionados.

En resumen, el romance de *Delgadina* adquiere en México características peculiares, como son los diversos tipos de finales, la presencia de otro romance de incesto (*Silvana*) no a manera de cruce (como suele suceder en otras versiones americanas, por ejemplo en las venezolanas), sino como “recuerdo” reelaborado, la importancia del motivo de la misa, la influencia modificadora del amor a la madre y la resistencia a la estructura concéntrica, amén de la influencia manifiesta del corrido (pérdida parcial de la monorrimia, despedida) y de la lírica (versos paralelísticos), por lo que este romance es un muy buen ejemplo de la originalidad en el tratamiento de un texto heredado.

3. NOTAS SOBRE OTROS ROMANCES

En este apartado incluyo algunas observaciones generales sobre las versiones recogidas en México y consigno las variantes significativas respecto al modelo más común hispánico. Como en el caso de los dos romances estudiados *supra*, estas variantes pueden tener gran difusión o darse en una sola versión. La justificación para el primer caso es obvia, ya que se trata de variantes que afectan los textos heredados y se incluyen dentro del amplio panorama del trabajo de la tradición. El segundo caso no tiene, por lo general, alcance comunitario; se trata de creaciones personales que distorsionan lo recibido de una manera particular; el resultado de estas recreaciones se sale de los caminos seguidos por la tradición popular; sin embargo, me pareció interesante describir las versiones anómalas puesto que son muestra del rompimiento de una tradición debido al predominio de una individualidad con pocos nexos con el mundo tradicional.

La adúltera (Blanca Niña)

En la tradición mexicana existen dos tipos de versiones si nos fijamos en la estructura narrativa, en lo que se cuenta, y cada tipo tiene variantes menores que enriquecen o empobrecen el tema o la historia.

El primer tipo de versiones (que llamaré *A*) siguen de cerca el modelo hispánico más difundido: adulterio, sospechas del marido y defensa de ella, plasmadas en el juego de preguntas y respuestas que forman el núcleo del romance, y descubrimiento cabal del delito con su correspondiente castigo. Es el esquema común de rompimiento del orden y restablecimiento del mismo mediante la expiación del culpable.

Ya Martínez Yanes (cf. Bibliografía) ha estudiado las muchas variaciones que tienen los finales del romance en su estructura más común: castigo al amante, regreso a la casa paterna, castigo dado por el padre, petición de merced o de castigo por parte de ella, y otras de menor relevancia. A

estas variaciones finales podemos añadir tres más que aparecen en las versiones del RTM. La primera es un préstamo corridesco:

La madre de esta Martina lloraba sin compasión
de ver a su hija querida herida del corazón.
La suegra de esta Martina, luego que ya se murió,
alzó los ojos al cielo dándole gracias a Dios.

RTM, p. 60

Este final acude a tópicos temáticos como el dolor de la madre y el desamor de la suegra, ambos utilizados a veces en el romancero tradicional y en los romances vulgares, pero sobre todo en los corridos (especialmente el motivo del dolor). Los versos no solamente no desentonan del conjunto, sino que por su marcado sabor corridesco subrayan la integración del romance español al ámbito de la canción narrativa autóctona. Sin embargo, hay que resaltar que dicha integración bien podría ser intencional y tener como fin mostrar cómo un texto español se mexicaniza, y ser, por tanto, creación individual de un informante o recolector con un conocimiento, una cultura y un manejo de lo popular más allá de los comunes.¹⁸²

La segunda variante tiene que ver con la relación amante-mujer, y es bastante insólita: el amante, al verse descubierto por el marido, protesta de su inocencia:

Yo a esa mujer no conozco ni nunca la vide yo
ni tuve amores con ella ni en su cama me acostó.

RTM, p. 54

y la mujer, ofendida por la cobardía de su amante, exclama:

¡Dice que no me conoce, y en sus brazos me arrulló!
¡Más valía me hubiera muerto que yo faltar a mi honor!

Ibid.

Este pequeño cuadro insertado¹⁸³ aporta un nuevo motivo que incide en la "ejemplaridad" del texto, ya que da a entender que la mujer culpable no debe esperar nada del que la ayudó a pecar. Su arrepentimiento *a posteriori* no viene, como en otras versiones, de una súbita toma de con-

¹⁸² El primer dístico se halla casi textual en las recolecciones de Mendoza, *Lírica narrativa*. . . , pp. 184, 192, 262; cf. también Colín, *El corrido popular*. . . , p. 308. Esta variante tan bien lograda no parece haberse difundido; no se encuentra en ninguna otra de las muchas versiones recogidas, lo que refuerza mi impresión de variante creada *ad hoc*.

¹⁸³ Mal insertado, porque al recreador se le "olvida" eliminar el verso siguiente que se contradice con los dos anteriores, al seguir ella proclamando su inocencia.

ciencia de su pecado, sino del descubrimiento de su abandono y soledad. La negación del amante, el más obligado a apoyarla y defenderla, simboliza el repudio general y total al pecador.¹⁸⁴

La tercera variante, ésta bastante difundida, es un apéndice puesto en boca del narrador:

El amigo del caballo ni por la silla volvió.

RTM, p. 58

verso claramente humorístico que hace reír al auditorio. La broma es un guiño del narrador a su público; con ella no sólo borra el regusto que ha dejado la trágica historia, sino que merma la seriedad de la misma y subraya su carácter de historia creada para el entretenimiento del oyente. Se pierde así la dimensión noticiera del romance: lo que se cuenta es inventado, no ha sucedido. Sin embargo, dado que el oyente está acostumbrado a que la canción narrativa refleja una realidad, los hechos narrados no son fantásticos, sino que pueden suceder. Así pues el texto conserva su carácter aleccionador y ejemplificante, y quizás la nota de humor contribuya a que se recuerde mejor el contenido.

Este carácter educativo y ejemplificante, al que acabo de referirme, se explicita muchas veces en las “despedidas” que poseen algunos textos: “para que estén al corriente de las que juegan traición” (RTM, p. 54) y tiene que ver, a mi parecer, con una línea narrativa que adoptan algunas versiones (que llamaré *B*), y que modifica la historia. Me refiero a aquellas versiones en las que la mujer sale triunfante del mal paso y convence al marido de que no es culpable. Es claro que el tema entronca tanto con la tradición burlesca medieval del cornudo (de gran difusión en la canción francesa, pero de la que no faltan ejemplos en España), como con la de la mujer mañosa, también de prosapia en nuestra literatura.

Estas versiones *B* terminan la escena entre marido y mujer con la mención del caballo que dizque le ha mandado el padre de ella. Seguidamente, se crea una pequeña escena entre suegro y yerno:

—Buenos días, señor suegro, ¿que usted me ha mandado traer?

—¡Que Dios le haga un santo, yerno, será plan de su mujer!

RTM, p. 57

Las versiones mexicanas terminan aquí el romance; la burla al marido crédulo está bastante clara. Algunas versiones chicanas¹⁸⁵ la explicitan con más detenimiento, ridiculizando aún más al marido, ya que finalizan el

¹⁸⁴ Es una variante del rechazo paterno, que existe en muchas versiones. También en éstas el más obligado a ampararla, la niega.

¹⁸⁵ Espinosa-53, p. 62-65.

texto con una entrevista de ambos amantes durante la cual la mujer se ufana de su ingenio.

Este giro burlesco dado a una historia dramática no es sólo producto de una recreación única o de un cruce, sino que está presente en la mente de muchos informantes, que conocen la versión común, pero que la terminan truncamente en las palabras de excusa de la mujer:

Tu hermanito el más chiquito, tu papá me lo mandó.

RTM, p. 54

¡Qué endevido, ni qué endevido! A ti el diablo se te metió.

Ib., p. 56

Al no haber respuesta del marido, se entiende que las disculpas de la mujer han tenido éxito, y el texto adquiere así la misma estructura temática de las versiones *B*.

No deja de extrañar que los poseedores del romancero, tan amantes de lo trágico y aun de lo truculento, "olviden" el castigo de la adúltera, que colma el sentido de justicia y de ética. El final trunco no puede atribuirse a falta de memoria; sabido es que la historia suele ser recordada en sus rasgos generales, aunque los versos textuales se olviden; nada más fácil para un informante olvidadizo textual, que pasar de la excusa de la mujer a los balazos del marido, con cualquiera de las muchas fórmulas existentes.¹⁸⁶ La explicación más plausible es que el esquema narrativo correspondiente al marido burlado es más fuerte, en estos transmisores, que el esquema del honor vengado, el cinismo es más fuerte que la confianza en la justicia, el miedo a la burla, más poderoso que el miedo a la ofensa. Lo importante no es que el pecador reciba el castigo, sino que el ofendido no haga el ridículo, que no se rían de él a sus espaldas, y es por eso que el "ejemplo" contenido en la historia recalca el riesgo de burla y no el riesgo de traición. Al dejar trunco el romance se está recreando la historia de una manera sencilla al alcance de cualquiera.

La existencia de las versiones *A* y *B* en una misma tradición demuestra una vez más que existen en una misma época y lugar varias corrientes de pensamiento, de actitud hacia las cosas, que pueden condicionar variantes importantes en los textos heredados.

La aparición y Alfonso XII

De estos dos romances tan estrechamente emparentados (el segundo está

¹⁸⁶ Por ejemplo "y sacando su pistola, 5 balazos le dio", "sacó luego la pistola, 3 balazos le metió", "echó mano a la pistola, nomás 3 tiros le dio", etcétera.

basado en el primero, cf. *supra*, p. 24) poseemos más de 20 versiones.

En la tradición hispánica, la adaptación (*Alfonso XII*) y el romance viejo en sus versiones puras¹⁸⁷ se diferencian en varios puntos:

- a) Los datos históricos que fincan el relato moderno en una realidad definida y temporal (*Alfonso XII*, la reina Mercedes, su muerte, la ciudad de Madrid).
- b) La estructura temática. *Alfonso XII* sólo posee el primer episodio del romance antiguo (encuentro, información, descripción del entierro y el dolor que la muerte causa), pero no así el motivo de la aparición de la difunta, que es la médula del romance viejo.
- c) Introducción. El romance moderno comienza siempre en diálogo (“¿Dónde vas. . .?”) y *La aparición* puede tener una introducción narrativa en primera persona (“Yo me partiera de Burgos. . .”).
- d) La rima. Aunque no es general, *Alfonso XII* suele tener uno o varios dísticos con diferentes rimas que rompen la monorrimia en *í. La aparición* suele conservar esta monorrimia.

En la tradición mexicana y chicana tenemos hasta ahora tres tipos de versiones: 1) Versiones puras de *La aparición* (el más escaso). 2) Versiones puras de *Alfonso XII*. 3) Versiones mixtas con cruces de mayor o menor importancia.

Las versiones de *Alfonso XII* recogidas en territorio mexicano se presentan en dos tipos de textos: los tradicionales y las recreaciones semicultas.

Poco hay que hablar de los primeros. Son, por así decirlo, versiones representativas de la tradición hispánica sin ningún rasgo original. Hay versiones truncas (de cuatro versos) y versiones completas con la descripción del entierro, la mención de los regalos, del dolor, etcétera.

Las versiones recreadas son tres y la recreación se ejerce en todos los casos después de los dos primeros versos, es decir que la pregunta inicial y la respuesta figuran en todos los textos.

En un caso, se recrea la noticia de la muerte cambiando la rima e introduciendo elementos cultos:

—Pues si vas en busca de ella jamás la vas a encontrar
porque la bella reposa donde no se puede amar.

RTM, p. 110

para finalizar el poema con una estrofa adaptada de *La cucaracha*, cuyo tono contrasta con el del dístico anterior:

¹⁸⁷ Hay versiones contaminadas, con elementos característicos de uno y otro romance. La contaminación más común es la de la aparición de la difunta en *Alfonso XII*; cf., por ejemplo, Catalán 1, 179.

Ya Mercedes ya se ha muerto ya la llevan a enterrar
entre cuatro zopilotes y un ratón de sacristán.

Ibid.

En otro caso se nos presentan los mismos motivos temáticos del romance (noticia, tristeza por la muerte) en una serie de versos paralelísticos bastante torpes (*ib.*, p. 109). La tercera recreación (*ib.*, p. 108) conserva cuatro versos del romance; los siguientes, de rima en *ó* salvo el noveno, nos hablan, en tono romántico y con un lenguaje que quiere ser culto, del amor de Mercedes y Alfonso, recreación llena de lugares comunes hecha casi toda en versos cursis y ramplones que delata la mano de una clase más amante del bolero romántico que de la poesía tradicional.

Vemos pues que la única originalidad de este romance en México consiste en haber dado pie a recreaciones sin ningún valor tradicional y que sólo delatan el eco que el desgraciado suceso tuvo entre una cierta clase social.

La aparición: todas las versiones recogidas en México presentan una característica que comparten con muchas versiones españolas y que ya fue señalada por Morley,¹⁸⁸ y es que el informante (el palmero de las versiones medievales) se ha fundido con la sombra de la difunta. La sombra, en su papel de informante, habla de la esposa en tercera persona:

- Caballero, caballero, ¿qué anda haciendo por aquí?
- Ando en busca de mi amada que hace tiempo la perdí.
- Su esposa ya está muerta, eso mismo yo lo vi,
cuatro candelabros negros la alumbraron al morir.

Sin transición alguna, pasa a ser la amada muerta:

- Cásate, esposo querido, cástate, no andes así;
son recuerdos de tu amada pa que te acuerdes de mí.

RTM, p. 108 (Baja California)

Cuando la tradición oral funde ambos personajes, se halla ante la disyuntiva de conservar el escenario del informante (en el camino) o el de la aparición (en la ermita o cementerio). Las versiones mexicanas optan por el primero, pero varían el camino por la playa: "A la orilla de una playa una sombra negra vi" (*ib.*, p. 107). La mención de la sombra desde el primer verso prepara en cierto modo las malas noticias y su identificación posterior con la muerta. Esta especie de "anticipación" crea el clima

¹⁸⁸ En "El romance del *Palmero*", p. 304.

necesario para el tema del romance y hace menos violenta la conversión informante-difunta.

La condensación de las versiones mexicanas es bastante notable; muchas han reducido la descripción del entierro y ninguna de ellas ha conservado el motivo de la corrupción del cuerpo, tan frecuente en las versiones españolas. El ejemplo citado *supra* nos muestra cómo esta condensación se extiende a veces a las recomendaciones de la difunta.

Esta brevedad (entre 6 y 12 versos) refleja no sólo el acortamiento a que hoy en día está sometida la canción tradicional,¹⁸⁹ sino también el debilitamiento del género en la tradición oral mexicana, producto de la competencia con el corrido, con la canción lírica y sobre todo con la canción semipopular o semiculta, producto de la clase media citadina y que se difundió masivamente por los medios de comunicación modernos.¹⁹⁰ A esto se añade otro fenómeno que se presenta a menudo en las recreaciones: la tensión entre “historia” y “adorno”, es decir, entre *qué* se cuenta y *cómo* se cuenta.

Puesto que la tendencia a la brevedad es determinante, el recreador tiene dos caminos: eliminar parte del *qué*, o parte del *cómo*. Hay recreadores que prefieren relatar la historia completa y lo realizan, impelidos por la tendencia a la brevedad, narrándola lo más escuetamente posible, suprimiendo todo lo superfluo (descripciones, enumeraciones, repeticiones, etc.). El resultado es un acercamiento al romance de tipo vulgar, que no suele perderse en florituras, con la consiguiente disminución de la calidad poética del texto. Otros, en cambio, prefieren conservar el deleite de la narración circunstanciada y adornada; el resultado es un texto mucho más tradicional y poético; sin embargo, la tendencia a la brevedad obliga a estos recreadores a suprimir partes importantes de la historia. El tercer camino que se ofrece al recreador es mezclar ambos criterios, de lo que resulta un romance “completo”, muy escueto, pero con uno o dos motivos tratados con más detenimiento.

Por las muestras que tenemos de *La aparición* sin contaminaciones, el motivo del entierro, presente en las versiones antiguas, se ha perdido y sólo ha quedado un verso como “seña” de la muerte: “Cuatro candelabros negros la alumbraron al morir” (RTM, p. 108) y la narración circunstanciada, cuando la hay, se localiza en la parte final (recomendaciones de la difunta), con más interés dramático que poético.

Ahora bien, todas las versiones menos una incluyen un verso (con pequeñas variantes) que creo original de *Alfonso XII*: “Se secó la flor de mayo, se secó la flor de abril”. El motivo se ha despojado de toda referencia

¹⁸⁹ Se observa el mismo fenómeno en la lírica, cf. mi libro *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 215-227.

¹⁹⁰ Como dije antes, las versiones recreadas de *Alfonso XII*, en especial la tercera, son representativas de esta última influencia.

histórica, ya que no se ha tomado la segunda parte del dístico: “ya murió la que reinaba en la corte de Madrid”, y ha quedado perfectamente integrado al romance, que cuenta una historia personal (“son recuerdos de tu amada. . .”) y no un suceso del dominio público.

Román Castillo

Este parece ser un texto creado en México sobre el modelo de los romances tradicionales, seguramente sobre el de *La aparición*, ya que tiene su misma rima en *í* (rima poco común), y calca el primer verso “¿Dónde vas, Román Castillo, dónde vas, pobre de ti? El tema (reproches de una dama) es extraño al romancero y más propio de la canción lírica.

Que el texto tiene una cierta antigüedad, parece confirmarlo la mención del caballo herido, de la espada rota (motivos de origen épico que sobreviven en el romancero) y términos como *dama*, *cancel*, *querellas*, poco usuales hoy.

Las variantes de las versiones que tenemos son mínimas y, aunque los textos proceden de varios estados de la República, me parece que estamos ante un romance con una difusión peculiar. Según mi opinión, las versiones recogidas proceden de una única versión que fue difundida por cantantes no comerciales y estaciones de radio del mismo tipo, que se interesan en la canción tradicional.¹⁹¹ Esto, por supuesto, no le quita validez al texto ni su posible tradicionalidad, y quizás en recolecciones posteriores surjan versiones que confirmen este carácter. Por el momento pienso que quizás nos hallemos ante una reliquia, una única muestra de composiciones autóctonas compuestas sobre el modelo romancístico español, antes de que el corrido fuera la manera normal de plasmar la canción narrativa.

Las señas del esposo

De las muchas versiones recogidas, solamente dos siguen el esquema narrativo común que comprende la autoidentificación del marido. Las demás han perdido el motivo final, por lo que la supuesta muerte del esposo se ha convertido en una realidad, ante la cual la esposa tiene diferentes reacciones. Para el estudio detallado de esta estructura, remito a mi artículo “Sobre una estructura minoritaria y sus consecuencias diacrónicas. . .”.¹⁹²

¹⁹¹ Me refiero a cantantes como Óscar Chávez y a radiodifusoras como Radio Universidad y Radio Educación. Esta versión única pudiera proceder de la publicada por V.T. Mendoza (*El romance español y el corrido*. . ., p. 374).

¹⁹² El artículo se refiere a la tradición hispánica en general; como se dijo, en la tradición mexicana este particular sistema narrativo no es minoritario, sino todo lo contrario.

Otra característica notable de las versiones mexicanas es la cantidad de cruces que se han integrado al romance. Además del comienzo: “Yo soy una pobre viuda, que nadie me gozará / me abandonó mi marido por amar la libertad” (RTM, p. 32), que quizás no es cruce, sino creación, muchas versiones incluyen al final, o cerca de él, la última estrofa de la canción *Mi marido se murió*:

Me pongo mi enagua blanca
y mi tápalo café
y luego me miro al espejo:
¡Qué buena viuda quedé!

Mendoza-Rodríguez, p. 103

que en el romance tiene pequeñas variantes en las prendas (vestido, falda, rebozo, saco) y en los colores, que a veces se remplazan por el material de la prenda (de seda, de percal). En algunas ocasiones estas variantes implican un cambio de rima: “Con mi tápalo amarillo y mi saco colorado” (RTM, p. 28), aunque hay que consignar que, por lo general, el romance guarda un alto grado de fidelidad a la rima original en *é*.

Algunas versiones tienen en su comienzo un cruce con la canción ranchera *La maquinita* y con el corrido de *Antonio Ramírez*. Hay también una recreación bastante torpe en que se invierten los papeles de los personajes: la mujer es la que se va y el marido quien da sus señas. Otra versión está encabezada por la primera estrofa del *Adiós de la recién casada*, y otra incluye una copla suelta que el recreador integra como inscripción en el machete.¹⁹³ El abandono de la mujer propicia la entrada de unos versos graciosos de una oración a San Antonio, bastante bien integrados, por cierto, pero el recreador no supo ir más allá y termina el texto con esta nota humorística.

Es éste también uno de los romances que más mexicanismos contiene; es posible que los muchos cruces con canciones autóctonas propicien la recreación lingüística en las partes heredadas.

Por todo ello puede decirse que el romance ha sido acogido con interés y ha sido tierra fértil para recreaciones de todo tipo, que han marcado nuevos rumbos, e incluso han llegado a transformar la historia original.

Los romances infantiles

La última etapa que por la tradición oral hacen los romances es la infan-

¹⁹³ “Si esta víbora te pica / te queda la comezón. / No hallará en la botica / ni doctor ni curación” (RTM, p. 26). Ignoro si se trata de una inscripción común en este tipo de armas.

til.¹⁹⁴ Los niños conservan romances desaparecidos o raros en la tradición adulta y adoptan muchos romances vigentes aún es esa tradición. En las recolecciones que se han hecho, encontramos siempre alguna versión de los romances más difundidos, recogida de la boca de un niño¹⁹⁵ o de personas adultas que aprendieron el romance en su niñez y lo recuerdan todavía.¹⁹⁶ Los niños, pues, desempeñan un importante papel en la cadena tradicional: aprenden los romances de los adultos o de otros niños, los utilizan en sus juegos, y los enseñan a su vez a sus compañeros, y más tarde a sus hijos y a sus nietos. Y lo más importante es que este aprendizaje temprano de textos tradicionales los capacita para absorber durante el resto de su vida otros textos del mismo tipo; les abre, pues, las puertas al mundo tradicional y a la poesía.¹⁹⁷

Otra característica que tiene la tradición infantil es que los niños son muchas veces el punto de contacto entre las diversas capas sociales. El romancero, es cierto, parece haberse refugiado hoy en día principalmente entre la gente campesina o las clases humildes urbanas; éstos son los poseedores del mayor caudal (o al menos, es lo que nos indican las recolecciones).¹⁹⁸ Es cierto también que, en las clases altas, las nodrizas ya son inexistentes y las criadas escasas, pero no faltan otros adultos que pueden transmitir romances a los chicos (asistentas, lavanderas, porteros y jardineros). También hay contacto entre chicos y chicas de las diversas capas en escuelas, excursiones, vacaciones, eventos deportivos, etc. Así pues, puede decirse que si bien el romance vive hoy de preferencia entre los adultos de las clases sociales más bajas, no sucede lo mismo en lo que toca a los niños. Aquí el romancero alcanza todas las capas (como sucedió en los siglos xv y xvi) y la poesía tradicional conserva su dimensión social, parte de su ser.

Es, pues, conveniente saber cuáles son los textos infantiles que se cantan en México, ya que son importantes para la vida posterior del romancero. El RTM recoge algunos de los más comunes como *Don Gato*, *Hili-*

¹⁹⁴ Cf. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* II, p. 385.

¹⁹⁵ Nada más en tres colecciones: AIER, Catalán y Beutler, niños y adolescentes de 8 a 18 años informan versiones de *La loba parda*, *La dama y el pastor*, *Gerineldo*, *La bastarda* y *el segador*, *El conde Olinos*, *La porquera*, *Delgadina*, *La doncella guerrera*, *La hermana cautiva*, *La serrana*, *El caballero burlado*, *La muerte de Elena*, *Tamar*, *Silvana*, *Las señas del esposo*, además de los propiamente infantiles como *Isabel*, *Alfonso XII*, *El marinero*, *Don Gato*, *Mambrú*, etc. (Cf. Índice de informantes de las obras citadas, respectivamente II, pp. 349-357; II, pp. 252-262; pp. 506-512.)

¹⁹⁶ Véase AIER I, pp. 216, 251, 265, y II, p. 71, como ejemplos de lo dicho.

¹⁹⁷ Naturalmente, no sólo el romancero cumple este papel, sino también la canción lírica.

¹⁹⁸ No estoy tan segura de que esto refleje la cabal realidad o más bien sea el producto del criterio de los recolectores, que piensan que sólo en el campo, o entre las clases bajas, se pueden encontrar textos, y no se han dedicado a explorar la tradición en otras capas sociales.

tos de oro, *Mambrú* y *La monjita*, cuyas versiones examinaré a continuación.¹⁹⁹

Don Gato

Las versiones mexicanas de *Don Gato* poco difieren de las demás hispánicas. Encontramos tanto versiones con “testamento”,²⁰⁰ como sin él; de estas últimas tenemos textos con resurrección (las menos) con el motivo propio de la versión vulgata “al olor de las sardinas”, y abundan los textos con muerte definitiva, de los cuales una buena parte incluye el motivo de la alegría de los ratones contrastando con la tristeza de los gatos. No podía faltar una versión que incluye el motivo de “no me entierren en sagrado” y otra el del entierro entre “cuatro zopilotes”, tomado, al parecer, de *La cucaracha*.²⁰¹

Hilitos de oro

Es éste sin duda el romance más difundido en el ámbito infantil mexicano. Las variantes son infinitas pero sólo merecen resaltarse las finales, que consisten en una serie de dísticos pareados, muestra de la invención del niño mexicano:

No me la siente en el suelo, siéntemela en un sillón,
ya la ve, tan pobrecita, es hija de un gran señor.
No me la siente en el suelo, siéntemela en una mesa,
ya la ve, tan pobrecita, es hija de una princesa.

RTM, pp. 147-148

No me la siente en el suelo, siéntemela en un cojín,
que aunque la ve trigueñita, es hija de un gachupín.
No me la siente en el suelo, siéntemela en un petate,
que aunque la ve trigueñita, es hija de un pinacate.

Ibid., pp. 150-151

¹⁹⁹ También hay constancia de la existencia de otros romances como *El marinero* y *La muerte de Prim*, de los que sólo tenemos una versión. Por otra parte, algunos de los textos de los romances “adultos” han sido recogidos de boca de un niño o de una persona mayor que lo había aprendido en su infancia; por ejemplo, la única versión recogida del romance religioso (*La virgen y el ciego*).

²⁰⁰ Que realmente no es tal, puesto que no lega nada sino que se hace una relación de lo que el moribundo ha robado; es pues el reconocimiento de los pecados para morir limpio de culpa: confesión, más que testamento.

²⁰¹ Respectivamente RTM, pp. 127 y 128.

Así como de octosílabos pareados, a la manera lírica:

Siéntela en una ventana porque es hija de señora santa Ana.
 Siéntela en una escalera porque es hija de la calavera.
 Siéntela en un cojín porque es hija de un gachupín.

Ibid., p. 150

Trátemela con cariño, mire su cutis de armiño.
 Trátemela con esmero que es de todo caballero.
 Paséela en la carroza para que luzca hermosa
 y dele mucho que coma una ración de paloma
 y que muele en el metate nixtamac y chocolate
 y si se pone en un brete aviéntele el molcajete.
 Siéntemela en el dosel que es hija de un coronel,
 siéntemela en un huacal que es hija de un caporal,
 siéntemela en un petate que es hija de un pinacate.

Ibid., pp. 148-149

Predominan, como se ve, las creaciones graciosas (hija de un pinacate, ración de paloma, etc.) que los niños estiman tanto, y hay un gusto muy definido por la enumeración y el paralelismo, recursos plenamente tradicionales, que siguen teniendo éxito y atractivo.

Mambrú

Hay en México dos tipos de versiones: la más difundida en el mundo hispánico, y que es muy semejante a la canción francesa, y otra, producto de alguna recreación, que cuenta en los preliminares la historia sucinta de Mambrú: su nacimiento en Francia, la carencia de padrinos, su próxima boda con una dama portuguesa, apadrinado por condes y marqueses y... en este cuadro feliz, en ocasión de un baile, lo reclutan para la guerra; el romance continúa en la forma común, con pequeñas variantes en el entierro.²⁰² Esta recreación debe responder a la tendencia al romance-cuento y ha sido medianamente aceptada, como lo muestran las escasas versiones completas que hay de este tipo.

Finalmente, anotaré que hay un buen número de versiones que incluyen un estribillo gracioso, que rima con cada primer hemistiquio:

Un niño nació en Francia *mire usted, mire usted, qué elegancia.*

²⁰² Hay, desde luego, versiones que mezclan ambos tipos: comienzo del segundo (dos o cuatro versos) y texto común.

.....

con una dama hermosa *mire usted, mire usted, qué babosa.*

.....

los padres musicudos *mire usted, mire usted, qué trompudos.*

RTM, pp. 119-120

Aunque en los textos recogidos, el estribillo gracioso sólo se da en las versiones con adición al comienzo (“Un niño nació en Francia. . .”), la costumbre de usar este tipo de estribillo se da en la tradición española en las versiones comunes.²⁰³ Estos estribillos tienen la misma función que los finales de *Hilitos de oro*: provocar la risa en los niños e incitarlos a crear rimas con el mismo sentido.

La monjita

Es éste un romance que sólo existe en la tradición infantil y que, al parecer, está en vías de extinción, al menos en México, de donde tenemos escasas y muy acortadas versiones. Éstas no presentan otra característica que su brevedad; incluso hay versos incoherentes que deforman el ya deformado texto.

Decía al principio de este apartado que el contacto de los niños con textos tradicionales los capacita para seguir adquiriendo textos del mismo tipo. Ya hemos visto en otras ocasiones (*cf.* primera parte) lo importante que es para la recreación (elemento vital del romance) el poseer el lenguaje tradicional (y aquí *lenguaje* incluye también los tópicos temáticos). Hagamos pues un rápido recuento de recursos, procedimientos y motivos tradicionales que se encuentran en los textos infantiles que acabo de reseñar.

En lo que se refiere a recursos y procedimientos, están presentes en varias ocasiones los más comunes: repetición de palabras (“vuelva, vuelva”), figuras etimológicas (“que los tenga o no los tenga, o los deje de tener”), parejas semejantes (“médicos y cirujanos”), paralelismo estricto (“cantando el pio, pio, cantando el pio pa”). Hay un gran número de enumeraciones binarias (“rosa, clavel; juez, escribano”), varias de tres elementos (algunas con el esquema más común²⁰⁴ y otras con paralelismo sintáctico) y algunas enumeraciones múltiples (con más de tres elementos). Las oposiciones también abundan (fea / hermosa, luto / colorado, casada / monja).

²⁰³ Por ejemplo, la versión que yo aprendí cuando era niña en Madrid, lo tiene: “. . . si vendrá para Pascua, *mire usted, mire usted qué gaita.* . . . por allí viene un paje, *mire usted, mire usted qué traje.* . . .”, etcétera.

²⁰⁴ Un hemistiquio para cada uno de los dos primeros elementos y un verso para el tercero.

En cuanto a motivos tradicionales, los hay de toda clase: fechas connotadas para localizar (la Pascua, la Navidad), especificación de la hora de un suceso (“a las 12 de la noche don Gato ya había expirado”), así como motivos textuales muy utilizados en otros romances, como la mención de Francia (*Mambrú*, *Hilitos de oro*), del rey moro (*Hilitos de oro*), la alta torre (*Mambrú*), el pájaro cantor (*ibid.*), el pan y el agua (*Hilitos de oro*), la madre (*ib.*), el oro (*ib.*, *Mambrú*), los médicos que asisten y recetan al enfermo (*Don Gato*), así como números de prosapia como el 7 y el 3 (*Don Gato*, *Mambrú*, *Hilitos de oro*). Se usan profusamente personajes como reyes, condes, duques y pajes, y motivos más amplios como las noticias traídas por un mensajero, la ausencia debida a la guerra, el testamento del moribundo, la descripción del entierro, la genealogía de un personaje, la descripción de vestido y adornos, y la muerte en tierras lejanas.

Vemos pues que el niño mexicano está en contacto con una buena cantidad de elementos tradicionales. Si bien es cierto que los romances infantiles son pocos, los textos son numerosos, señal de que alcanzan a una gran parte de la población.

La búsqueda de la Virgen

Bajo este nombre se han reunido varios romances religiosos que también pueden encontrarse sueltos, como *Jueves santo*, *En aquel santo calvario*, *Viernes santo al mediodía*, y el que le da el título, que es el que contiene la pregunta de la Virgen: “¿No ha pasado por aquí el hijo de mis entrañas?”, que tiene varios comienzos en la tradición hispánica (“Camina la Virgen pura. . .”, “La Virgen se está peinando. . .”, “Por el rastro de la sangre. . .”). Todos estos romances hermanos tratan el mismo tema con mayor o menor amplitud, por lo que hay numerosos cruces entre ellos y resulta difícil aislarlos. Los editores del RTM incluyeron estos textos más o menos injertados bajo un solo nombre, el del motivo de la búsqueda, que suele figurar en todos ellos.

Las versiones mexicanas tienen, como otras muchas hispánicas, una o varias oraciones incluidas en el texto, bien como *incipit*, bien, y con más frecuencia, al final; por ejemplo:

Alabadas sean las horas las que Cristo padeció
por librarnos del pecado. ¡Bendita sea su Pasión!

RTM, p. 165 (*incipit*)

Santísimo sacramento que sea por siempre alabado
por las ánimas benditas y las que estén en pecado.

Ibid., p. 167 (final)

Una versión reviste específicamente al romance de oración sacra al concluir el texto con:

Quien rezare esta oración todos los viernes de año
sacará un alma de pena y la suya de pecado.

Ibid., p. 167

Este carácter sacro y el uso de los textos como oración, deben ser los factores decisivos para una característica relevante de este tipo de romances: la ausencia casi total de vocablos propios del país. Parecería que los usuarios de estos romances no osan incluir modificaciones personales, quizás para no mermar los poderes mágicos de la oración, por lo que tratan de repetir textualmente. Pero lo popular no puede ser inmóvil, y la recreación se basa, ya no en las palabras, sino en la estructura narrativa que, como se ha dicho, puede aumentarse mediante cruces con romances semejantes tejidos todos alrededor de un mismo episodio. La reducción y la síntesis también tienen lugar, y aquí interviene sin duda la menor capacidad de retención de ciertas personas.

Este romance ha sido un buen ejemplo para mostrar las características específicas de los romances plenamente religiosos que, por el respeto que inspiran, siguen modalidades peculiares en su recorrido tradicional.

En las páginas precedentes he tratado de caracterizar la tradición mexicana. Se ha visto que muchas particularidades de los textos son de origen autóctono y otras muchas existen también en otras tradiciones. Todas ellas, en un nivel superior se inscriben dentro de la fenomenología del romancero. La manera de ser de la canción narrativa tradicional sigue unas pautas generales dentro de un amplio espectro, y la especificidad de cada tradición local no está en salirse de ellas, sino en realizarse con elementos particulares, pero equivalentes a otros elementos también peculiares. Cada conjunto de equivalencias implica un fenómeno con diferentes plasmaciones. Cada fenómeno es a su vez parte del comportamiento del romancero, campo de estudio inagotable por la complejidad y riqueza de sus manifestaciones generales y particulares.

SIGLAS, BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICES

SIGLAS

Revistas

ALM:	<i>Anuario de Letras</i> . México.
ASFM:	<i>Anuario de la Sociedad Folklórica de México</i> . México.
Fil:	<i>Filología</i> . Buenos Aires.
NRFH:	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i> . México.
RDTP:	<i>Revista de Dialectología y Tradiciones Populares</i> . Madrid.
RFE:	<i>Revista de Filología Española</i> . Madrid.
RFH:	<i>Revista de Filología Hispánica</i> . Buenos Aires.
RHi:	<i>Revue Hispanique</i> . París.
RPh:	<i>Romance Philology</i> . Berkeley, Cal.

Siglas para editores

COPSIFE:	Comité Organizador Pro Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología.
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CSMP:	Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
DP:	Diputación Provincial.
SEP:	Secretaría de Educación Pública.
SMP:	Seminario Menéndez Pidal.
UNAM:	Universidad Nacional Autónoma de México.

Siglas para fuentes textuales

Ver Bibliografía: I. Textos.

BIBLIOGRAFÍA

I. Textos

- AIER: Archivo Internacional Electrónico del Romancero, 1 y 2: *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, ed. Suzanne H. Petersen, CSMP y Gredos, Madrid, 1982. 2 tomos.
- Almoína: Almoína de Carrera, Pilar, *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*, Universidad de Venezuela, Caracas, s.a. [1975?].
- Alonso: Alonso Cortés, Narciso, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas y D.P. de Valladolid, Valladolid, 1982. Es reedición de *Romances populares de Castilla*, Sáenz, Valladolid, 1906, y de "Romances tradicionales", *RHi*, 50 (1920).
- Alvar-66: Alvar, Manuel, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966.
- Alvar-71: Alvar, Manuel, *El romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 1971.
- Armistead: Armistead, Samuel G., "Romances tradicionales entre los hispano-hablantes del Estado de Luisiana", *NRFH*, 27 (1978), 39-56, y "Más romances de Luisiana", *ib.*, 33 (1983), 41-54.
- Armistead-Silverman: Armistead, Samuel G., y José H. Silverman, *Romances judeo-españoles de Tánger (recogidos por Zaira Nabón)*, CSMP, Madrid, 1977.
- Bénichou, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968.
- Beutler: Beutler, Gisela, *Estudios sobre el romancero español en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977 (1a. ed. en alemán, 1969).

- Campa: Campa, Arthur L., *Spanish Folk Poetry in New Mexico*, University of New Mexico, Albuquerque, 1946.
- Canc. infantil: *Cancionero infantil. Antología*, Taurus, Madrid, 1964.
- Canc. veracruzano: Espejo A. et al., *Cancionero veracruzano. Antología*, Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver., 1981.
- Capdevielle: Capdevielle, Ángela, *Cancionero de Cáceres y su provincia*, D.P. de Cáceres, Madrid, 1969.
Caro Baroja, Julio, *Romances de ciego*, Taurus, Madrid, 1980, 2a. ed. (1a. ed. *ib.*, 1966).
- Catalán: Catalán, Diego, ed., *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, CSMP y Gredos, Madrid, 1969. 2 tomos.
- CFM *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk Alatorre, El Colegio de México, México. 5 tomos: t. 1, 1975; t. 2, 1977; t. 3, 1980; t. 4, 1982; t. 5, 1985.
Colín, Mario, *El corrido popular en el estado de México*, Bibl. Enciclopédica del estado de México, México, 1972.
- Córdoba-47: Córdoba y Oña, Sixto, *Cancionero infantil español*, Aldus, Santander, 1947 (2a. ed. *ib.*, 1980).
- Córdoba-49: Córdoba y Oña, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1949. 4 tomos; t. II (el tomo I corresponde al *Cancionero infantil español*).
- Cossío: Cossío, José Ma., *Romances de tradición oral*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947 (Austral, núm. 762).
- Cossío-Maza: Cossío, José Ma., y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, Soc. Menéndez y Pelayo, Santander, 1933-1934. 2 tomos.
- Díaz-Delfín: Díaz, Joaquín, José Delfín Val y Luis Díaz Viana, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978. 2 tomos.
- Díaz R.: Díaz Roig, Mercedes, Romances y canciones de mi acervo personal.
Díaz Roig, M. y A. González, *Romancero tradicional de México*, cf. RTM.

- Echevarría: Echevarría, Pedro, *Cancionero musical popular manchego*, Madrid, 1951.
- Espinosa-25: Espinosa, Aurelio, "Romances tradicionales en California", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, I, pp. 299-313.
- Espinosa-53: Espinosa, Aurelio, *Romancero de Nuevo México*, CSIC, Madrid, 1953.
- Flor nva.: Menéndez Pidal, R., *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939 (1a. ed. "La Lectura", 1928).
- Frenk: Frenk A., Margit, *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, UNAM, México, 1966 (2a. ed. Cátedra, Madrid, 1977).
- García Lorca: García Lorca, Federico, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 17a. ed., 1972.
- García Matos: García Matos, Manuel, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, CSIC, Barcelona, 1952. 3 tomos (Romances en tomo I).
- Gil-31: Gil García, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura*, Valls, 1931.
- Gil-56: Gil García, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura*, tomo II, D.P. de Badajoz, Badajoz, 1956.
González, Aurelio y M. Díaz Roig, *Romancero tradicional de México*, cf. RTM.
Henríquez Ureña, P. y Bertrann D. Wolfe, "Romances tradicionales en México", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, II, pp. 375-390.
Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular*, Madrid, 1865. 2 tomos.
- Ledesma: Ledesma, Dámaso, *Folklore o Cancionero salmantino*, edic. facsímil, Salamanca, 1972 (1a. ed., 1907).
- Marazuela: Marazuela A., Agapito, *Cancionero segoviano*, s.e., Segovia, 1964.
Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, UNAM, México, 1939.
Mendoza, Vicente T., *Cincuenta romances* (escogidos y armonizados por . . .), EDIAPSA, México, 1940.

- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México, 1956.
- Mendoza, Vicente T., *Lírica narrativa de México*, UNAM, México, 1964.
- Mendoza-Rodríguez: Mendoza, Vicente T., y Virginia Rodríguez de Mendoza, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda (Zacatecas)*, Congreso Mex. de la Historia, México, 1952.
- Mdez. Pelayo: Menéndez Pelayo, M., "Apéndices y Suplemento a la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hoffmann", en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VII, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- Menéndez Pidal, R., *Flor nueva de romances viejos*, cf. Flor nva.
- Navarrete, Carlos, "Romances y corridos del Sonorusco", *25 estudios de folklore: homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez de Mendoza*, UNAM, México, 1971, pp. 195-208.
- Orea: Orea, Basilio, "Romance tradicional de Bernal Francés en México", *ASFM*, 9 (1954), 81-115.
- Paredes, Américo, "Folklore e historia. Dos cantares de la frontera del norte", *25 estudios de folklore: homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez de Mendoza*, UNAM, México, 1971, pp. 209-222.
- Paredes, Américo, *A Texas Mexican "Cancionero": Folksongs of the Lower Border*, University of Illinois Press, Urbana, 1976.
- Petersen, S.H., ed., *Voces nuevas del romancero castellano leonés*, cf. AIER.
- Poncet: Poncet y de Cárdenas, Carolina, *El romance en Cuba*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, 2a. edic. (1a. edic. 1914).
- Primav.: Wolf, F.J., y C. Hofmann, *Primavera y flor de romances*, en M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- Reuter: Reuter, Jas, *Los niños de Campeche cantan y juegan*, SEP, México, 1978.
- Rom. trad.: *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, SMP, ed. Gredos, Madrid, 1957-1978. 11 tomos., t. I, 1957; t. II, 1963; t. III, 1969; t. IV, 1970; t. V, 1971-

- 1972; t. VI, 1975; t. VII, 1975; t. VIII, 1976; t. IX, 1978; t. X, 1977-1978; t. XI, 1977-1978.
- RTM: Díaz Roig, M. y A. González, *Romancero tradicional de México*, UNAM, México, en prensa.
- Santullano: Santullano, Luis, *Romances y canciones de España y América*, Hachette, Buenos Aires, s.a. [1955].
- Schindler: Schindler, Kurt, *Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, Nueva York, 1941.
Serrano Martínez, Celedonio, "Romances tradicionales en Guerrero", *ASFM*, 7 (1951), 7-72.
Torner, Eduardo M., *Cuarenta canciones españolas armonizadas*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1924.
Torner, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.
- Trapero: Trapero, Maximiano, *Romancero de Gran Canaria I*, Instituto Canario de Etnografía y Folklore, Cabillo de Gran Canaria, Las Palmas, 1982.
Wolf y Hofmann, *Primavera y flor...*, cf. Primav.

II. Estudios

- Alvar, Manuel, *El romancero: tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970 (2a. ed. *ib.*, 1974).
- Armistead, S.G., y J.H. Silverman, *En torno al romancero sefardí*, CSMP, Madrid, 1982 (contiene estudios publicados entre 1959 y 1979).
- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*, Gredos, Madrid, 1957 (2a. ed., *ib.*, 1970).
- Baldi, Sergio, "Sul concetto di poesia popolare", *Leonardo. Rassegna bibliografica (Firenze)*, N.S., 15 (1946), 11-21 y 65-77.
- Bataillon, Marcel, "La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual", *NRFH*, 7 (1953), 291-306.
- Bénichou, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968.
- , *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968.
- , "Al margen del Coloquio sobre el romancero tradicional (Carta a D. Catalán)", *El Romancero en la tradición oral moderna: 1er. Coloquio Internacional*, pp. 297-301.
- Catalán, Diego, *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Gredos, Madrid, 1969.
- , *Por campos del romancero: estudios sobre la tradición oral moderna*, Gredos, Madrid, 1970.

- , “Memoria e invención en el romancero de tradición oral”, *RPh*, 24 (1970-1971), 1-25 y 441-463.
- , “El romance tradicional, un sistema abierto”, *El romancero en la tradición oral moderna: 1er. Coloquio Internacional*, pp. 181-205.
- Catalán, Diego et al., *Teoría General y Metodología del Romancero Pan-Hispánico*, SMP, ed. Gredos, Madrid, 1984 (se trata del tomo 1A del CGR, *Catálogo General del Romancero*).
- Châlon, Louis, *L’Histoire et l’épopée castillane au Moyen Age*, Champion, París, 1976.
- Devoto, Daniel, “Entre las siete y las ocho”, *Fil*, 5 (1959), 65-80.
- Di Stefano, Giuseppe, *Sincronía e diacronía nel Romanzéro*, Universidad de Pisa, Pisa, 1967.
- , “Tradición antigua y tradición moderna”, *El romancero en la tradición oral moderna: 1er. Coloquio Internacional*, pp. 277-296.
- , “Estudio crítico”, *El romancero*, Narcea, Madrid, 1973.
- Díaz Roig, Mercedes, “Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular”, *NRFH*, 21 (1972), 79-94.
- , *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.
- , “Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional”, *Deslindes literarios*, El Colegio de México, México, 1977, pp. 46-63.
- , “Palabra y contexto en la recreación del romancero tradicional”, *NRFH*, 26 (1977), 460-467.
- , “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas”: El caso del romance *Las señas del esposo*, *El Romancero hoy*. 2º *Coloquio Internacional*, t. II, *Poética*, pp. 121-131.
- , “Contribución de los romances vulgares al romancero tradicional”, *ALM*, 18 (1980), 269-278.
- , “Algunas observaciones sobre el romancero tradicional de México”, *Sabiduría popular*, A. Chamorro, ed., Colegio de Michoacán y COPSIFE, Zamora, Mich. (México), 1983, pp. 45-57.
- , “El romance en América”, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 301-316.
- , “El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de Delgadina”, ponencia presentada en el XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Madrid, junio de 1984), de próxima publicación.
- Entwistle, William J., *European Balladry*, Clarendon, Oxford, 1939.
- Frenk A., Margit, “De la seguidilla antigua a la moderna”, *Collected studies in honor of Américo Castro’s eightieth year*, Oxford, 1965, pp. 1-11. Reeditado en *Estudios sobre lírica antigua*, p. 246.
- , *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978 (contiene estudios publicados de 1952 a 1973).
- Leslie, John K., “Un romance español en México y dos canciones de va-

- queros norteamericanos: la influencia del tema No me entierren en sagrado”, *RDTP*, 13 (1957), 286-298.
- López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1970.
- Martínez-Yanes, F., “Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: tradición y originalidad”, en *El Romancero hoy. 2º Coloquio Internacional*, t. II, *Poética*, pp. 132-154.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, UNAM, México, 1939.
- , *Lírica narrativa de México*, UNAM, México, 1964.
- , “El romance tradicional de Delgadina en México”, *Universidad de México* 6:69 (sept. 1952) 8, 17.
- Menéndez Pelayo, M., “Tratado de romances viejos”, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII y IX, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- Menéndez Pidal, R., *El romancero hispánico. Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953. 2 tomos.
- , *Estudios sobre el Romancero en Obras completas*, XI, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- Morley, S. Griswold, “El romance del *Palmero*”, *RFE*, 9 (1922), 298-310.
- Ontañón de Lope, Paciencia, “La despedida en los corridos y en las canciones de México”, *Filosofía y Letras* (México), 66-69 (1958), pp. 245-253.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- El romancero en la tradición oral moderna: 1er. Coloquio Internacional*, eds. D. Catalán, S.G. Armistead, A. Sánchez-Romeralo, CSMP-Universidad de Madrid-Gredos, Madrid, 1972.
- El romancero hoy. 2º Coloquio Internacional*, t. I: *Nuevas fronteras*; t. II: *Poética*; t. III: *Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, eds. D. Catalán, S.G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, CSMP, Universidad de California, Gredos, Madrid, 1979.
- Sánchez Romeralo, Antonio, “Razón y sinrazón en la creación tradicional”, *El romancero hoy. 2º Coloquio Internacional*, tomo II: *Poética*, pp. 13-28.
- Szertics, Joseph, *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, Gredos, Madrid, 1967.
- Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales* (Madrid, diciembre de 1982). La publicación de las ponencias presentadas se halla en preparación. Será una coedición del SMP y El Colegio de México (Ed. Gredos).
- Torner, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.

III. Información general: bibliografías, archivos y catálogos

Armistead, Samuel G., "A critical Bibliography of the Hispanic Ballad in oral tradition (1971-1979)", *El romancero hoy*, vol. III: *Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, pp. 199-310.

Bibliografía del Romancero oral, 1, preparada por Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, CSMP [Gredos], Madrid, 1980.

Armistead, Samuel G., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, CSMP y Gredos, Madrid, 1978. 3 tomos.

Archivo Internacional Electrónico del Romancero, dirigido por Diego Catalán, Seminario Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid. t. 1 y 2. Cf. AIER, *op. cit.*

CGR Catálogo General del Romancero, Director Diego Catalán. Coeditores J.A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, Instituto Universitario Facultativo, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Ed. Gredos, Madrid, t. 1A, 1984, t. 2, 1982, t. 3, 1983.

ÍNDICE DE ROMANCES CITADOS

- Adúltera, La* (CGR..0234): 29-30, 34-35, 93, 96, 102, 103, 132n, 162
170-174, 176-177, 182, 209-213
- Alarcos, El conde* (CGR..0152): 31, 102, 112-113, 115
- Alba, El duque de:* 29, 30-32, 122
- Alda, Doña:* 122
- Alfonso XII* (CGR..0162): 23-26, 29, 167, 170, 174, 212-216, 218n
- Antoñica:* 33
- Aparición, La* (CGR..0168): 28, 31, 96, 107, 122, 153, 162, 167, 170,
174, 213-216
- Apuesta ganada, La:*
- Arnaldos, El conde:* 57, 80-81
- Ay un galán. . .:* 106
- Bastarda, La* (CGR..0161): 95, 96, 218n
- Batalla de Roncesvalles, La:* 100
- Belardo* (CGR..0103): 115, 155
- Bernal Francés* (CGR..0222): 12n, 162, 169, 177, 179-191
- Bernardo del Carpio* (Ciclo de): 33, 95
- Blancaflor y Filomena* (CGR..0184): 29-30, 35-45, 101, 105-106, 132n,
147-149, 165, 201n
- Bodas de doña Lambra* (CGR..0031): 92
- Buena hija, La:* 95
- Búsqueda de la Virgen, La* (CGR..0228): 162, 222-223
- Caballero burlado, El* (CGR..0100): 28-30, 45-47, 51, 113n, 125-129, 180,
187, 201n, 218n

Calumnia de la reina, La: 27

Castellanos y leoneses: 154

Cerco de Zamora (romances del): 20, 94, 114-115

Cid a Roma, El: 99

Cid y Búcar, El (CGR..0045): 22, 154

Claros, El conde (CGR..0159): 33, 47-48, 95-97, 102-103, 107, 149, 181n

Condesita, La (CGR..0110): 50, 56-61, 62-72, 95-98, 119, 170, 181n

Dama y el pastor, La (CGR..0191): 29-30, 105, 162, 171, 177, 189, 218n

Delgadina (CGR..0075): 18n, 28, 33, 57, 76-78, 95, 101, 105, 107-111, 117-118, 121-122, 130, 132n, 156, 162, 169, 172, 174-177, 192-208

Don Gato (CGR..0144): 103, 162, 170-171, 175, 178, 218-219, 221-222

Doncella guerrera, La (CGR..0231): 29, 181n, 218n

Dos hermanas, Las (CGR..0136): 95-97, 100-101, 148

Envenenadora, La (CGR..0172): 29-30, 156

Esposa de don García, La (CGR..0183): 29, 51, 93n

Fernando IV el emplazado: 112-113

Fontefrida: 23

Fronterizos varios: 20-21, 96, 99

Gaiferos: 31, 97, 101, 104-105, 107

Galán y la calavera, El (CGR..0130): 94

Galiarda (CGR..0149): 95

Garcilaso y el Ave María (CGR..0067): 100

Gerineldo (CGR..0023): 29-30, 48, 51-52, 92, 104, 119n, 162, 169, 172, 174, 218n

Grimaltos, El conde: 31

Guarinos: 33, 96, 100

Guiomar: 100

Guymaraes, La duquesa de: 112

Hermana cautiva, La (CGR..0169): 30, 92, 96, 100, 126-130, 180-181, 187, 218n

Hilitos de oro (CGR..0224): 52-54, 162, 169-172, 174, 176, 218-220, 222

Infantina, La (CGR..0164): 123-130

Isabel de Liar (CGR..0047): 102

- Jimena pide justicia* (CGR..0001): 105
- Jura de Santa Gadea, La* (CGR..0035): 103
- Lanzarote y el ciervo*: 27
- Loba parda, La* (CGR..0235): 51, 56, 72-76, 85n, 218n
- Mala suegra, La* (CGR..0153): 93n, 102, 107, 110-111, 133-145, 153-154, 156, 177
- Mala yerba, La* (CGR..0138): 28, 48-49, 200-201
- Malcasada, La* (CGR..0221): 171
- Mambrú* (CGR..0178): 29, 96, 162, 170-171, 174, 176, 218n, 219-222
- Mantua, El marqués de* (ciclo de): 102-103
- Manuel, Don* (CGR..0061): 103
- Marinero, El* (CGR..0180): 29, 218n, 219n
- Misa de amor*: 30, 57, 81-82, 84, 94
- Monjita, La* (CGR..0225): 96, 115-116, 219, 221
- Moriana* (romances de): 100
- Mozos de Monleón, Los*: 27, 29
- Muerta resucitada, La* (CGR..0217): 28, 109, 122
- Muerte de don Beltrán, La*: 166
- Muerte de Elena* (CGR..0173): 48-49, 152-153, 155n, 218n
- Muerte de Prim, La* (CGR..0154): 167-168, 171n, 219n
- Muerte del príncipe don Juan* (CGR..0006): 22-23, 32, 122
- Muerte del rey Fernando*: 98
- Muerte ocultada, La* (CGR..0080): 22-23, 51, 94, 122
- Nacimiento de Montesinos* (CGR..0145): 31, 105-106
- No me entierren en sagrado*: 103, 177
- Olinos, El conde* (CGR..0049): 12n, 28, 57, 78-80, 84, 94, 96, 102-103, 107, 112, 118-123, 130, 149-152, 156, 218n
- Pedro el Cruel* (ciclo de): 20, 102, 113-115
- Penitencia de Rodrigo* (CGR..0020): 28, 107-108
- Peregrinos, Los* (CGR..0142): 95, 110, 149-150
- Por el val de las Estacas* (CGR..0037): 56-58, 61-62
- Preso, El conde* (CGR..0123): 32, 97, 103

- Prior de San Juan, El*: 98
Prisionero, El (CGR..0078): 31, 33, 132
Quintado, El (CGR..0176): 29, 31
Rapto de Helena, El: 27, 31, 33
Rico Franco (Isabel) (CGR..0133): 30, 51, 153, 218n
Román Castillo (CGR..0220): 216
Rosa fresca: 31
Rosafiorida: 27
Señas del esposo, Las (CGR..0160): 29-30, 50, 95, 150, 168, 170-174, 177, 181, 187, 216-217, 218n
Serrana, La (CGR..0233): 148, 152, 218n
Silvana (CGR..0005): 29, 104-105
Tamar (CGR..0140): 30, 101, 110-111, 218n
Urraca libera a su hermano (CGR..0033): 98
Valdovinos y Sevilla: 100, 151
Venganza de honor (CGR..0232): 29-30, 92, 102, 111, 201n
Vergilios: 32
Virgen y el ciego, La (CGR..0226): 219n

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
I. LA TRADICIÓN HISPÁNICA	15
1. Amplitud y flexibilidad del romance	17
2. Un momento del recorrido tradicional de algunos romances	55
3. La religión en los romances no religiosos	91
4. Los núcleos de interés secundario y su papel en la transformación de los romances	117
5. Dos facetas estilísticas de un romance tradicional	131
6. Las parejas en el romancero	147
II. LA TRADICIÓN MEXICANA	159
Introducción	161
1. La influencia local	165
2. Conservación, variación y originalidad en dos romances mexicanos	179
3. Notas sobre otros romances	209
SIGLAS, BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE	225
Siglas	227
Bibliografía	229
Índice de romances citados	237

Estudios y notas sobre el Romancero
se terminó de imprimir en octubre de 1986
en los talleres de Programas Educativos, S.A. de C.V.,
Chabacano 65-A, 06850 México, D.F.
Fotocomposición y negativos: Redacta, S.A.
Se imprimieron 1 000 ejemplares,
más sobrantes para reposición.
Diseñó la portada Mónica Diez-Martínez.
Cuidó la edición el Departamento
de Publicaciones de El Colegio de México.

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Este libro presenta el resultado de las más recientes investigaciones sobre el Romancero hechas por una de nuestras especialistas del género. La autora toca puntos muy diversos que giran alrededor de dos temas que se completan y que son la razón de la larga e intensa vida del Romancero: el ser mismo del romance, que gracias a su estilo, su ductibilidad y su apertura permite y favorece su recreación, y la transmisión activa de los textos que engendra nuevas versiones conformando la materia heredada y adaptándola al gusto, pensamiento o cultura de cada receptor.

La primera parte está dedicada a la tradición hispánica general. La segunda estudia la tradición mexicana y se basa en un nutrido corpus de romances recogidos en nuestro país. La influencia local manifiesta en el léxico y en la forma, la conservación, variación y originalidad de las versiones mexicanas, así como las características más notables del corpus examinado, son los hitos relevantes de esta segunda parte.

Aunque dirigido a los especialistas, este libro está escrito en un lenguaje claro, fácilmente comprensible para un público más amplio que se interese en conocer facetas importantes de la poesía tradicional hispánica.



El Colegio de México