

ROMANCERO:
VISIONES Y REVISIONES

ROMANCERO: VISIONES Y REVISIONES

Edición de
AURELIO GONZÁLEZ
BEATRIZ MARISCAL HAY



EL COLEGIO DE MÉXICO

H861.09

R7585

Romancero : visiones y revisiones / edición de Aurelio González, Beatriz Mariscal Hay. -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008.

157 p. ; 27 cm.

ISBN 978-607-462-000-9

1. Romances—América—Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed.
II. Mariscal Hay, Beatriz, coed.

Este volumen contó con el apoyo del programa PROMEP
para el Cuerpo Académico “Literatura medieval y tradición oral”, COLMEX-CA-11

Primera edición 2008

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-000-9

Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
Aurelio González
Beatriz Mariscal Hay

9

EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO.
INTERFERENCIAS EN LA DEFINICIÓN,
LA RECOLECCIÓN Y LA PUESTA POR ESCRITO DEL GÉNERO
Gloria B. Chicote

II

CONSERVACIÓN, VARIACIÓN Y LEXICALIZACIÓN
EN EL ROMANCERO DEL NORESTE DE MÉXICO
Mercedes Zavala Gómez del Campo

29

ESTABILIDAD FRENTE A VARIACIÓN EN EL ROMANCERO TRADICIONAL
Ana Valenciano López de Andújar

47

LA FÓRMULA Y LA VARIACIÓN
DE *CONDE OLINOS* EN EL ROMANCERO EN AMÉRICA
Aurelio González

63

EL PARALELISMO EN EL ROMANCERO.
EL CASO DE *LA HERMANA CAUTIVA*
Magdalena Altamirano

75

LA SERRANA DE LA VERA Y *LA GALLARDA*:
DOS VERSIONES DE LA MUJER FATAL
Donají Cuéllar

87

ROMANCES DE ADULTERIO SIN CASTIGO:

DOÑA BEATRIZ, LA BELLA MALMARIDADA Y LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO

Teresa Ruiz García

III

ROSAURA LA DE TRUJILLO:

ESTÉTICA EXTREMA, VARIACIÓN TRANSATLÁNTICA, ROMANCES DE PLIEGO

Rodrigo Bazán Bonfil

II9

EL ROMANCERO DEL CAMINO DE SANTIAGO

Beatriz Mariscal Hay

I4I

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I49

INTRODUCCIÓN

El *Romancero: visiones y revisiones* surge como resultado de una iniciativa del Cuerpo Académico “Literatura medieval y tradición oral” y como efecto inmediato del seminario que se llevó a cabo entre especialistas e investigadores de México y otros que trabajan en España, Argentina y Estados Unidos. En los dos días que duró el coloquio se presentaron trabajos que reflejan los distintos intereses de los investigadores, pero sobre todo se estableció un diálogo muy intenso y fructífero sobre aspectos centrales del Romancero como género y de la literatura tradicional en general.

Los trabajos que aquí se reúnen (que han sido arbitrados para su publicación) se pueden agrupar en torno a aspectos y temas de estudio importantes del Romancero. El volumen se abre con dos trabajos que revisan características y situaciones particulares de la tradición romancística en México y Argentina. Se trata de los trabajos “El Romancero tradicional argentino. Interferencias en la definición, la recolección y la puesta por escrito del género”, de Gloria Chicote, y “Conservación, variación y lexicalización en el Romancero del noreste de México” de Mercedes Zavala. La tradición del Romancero en América ha sido poco estudiada y es necesario hacer una reflexión profunda sobre ella tanto desde la perspectiva de las características y la problemática general de la tradición hispánica, como desde sus peculiaridades concretas debidas a la evolución de la cultura tradicional, las formas de recolección y la presencia de otros géneros que se transmiten oralmente.

Un segundo apartado lo formarían las reflexiones teóricas y formales sobre uno de los puntos centrales de la literatura tradicional, tal como la definió Menéndez Pidal: variación y conservación. Son los trabajos “Estabilidad frente a variación en el Romancero tradicional”, de Ana Valenciano, y “La fórmula y la variación de *Conde Olinos* en el Romancero en América”, de Aurelio González. Completa este apartado el análisis de un interesante recurso poético, también presente en la tradición romancística: “El paralelismo en el Romancero. El caso de *La hermana cautiva*” de Magdalena Altamirano.

Otro grupo de trabajos se centra en aspectos temáticos que tienen gran pertinencia en la caracterización del Romancero hispánico y que establecen nexos con la baladística internacional que comparte los mismos temas. Estos trabajos son “*La Serrana de la Vera* y *La Gallarda*: dos versiones de la mujer fatal”, de Donají Cuéllar y “Romances de adulterio sin castigo: *Doña Beatriz*, *La bella malmaridada* y *La adúltera del cebollero*”, de Teresa Ruiz García.

Finalmente se tocan dos aspectos más de la tradición romancística; por un lado el estudio de la presencia de los pliegos sueltos en América, tema que ha sido muy poco analizado, que se revisa en el artículo de Rodrigo Bazán: “*Rosaura la de Trujillo*: estética extrema, variación transatlántica, romances de pliego”, y finalmente la configuración de romanceros temáticos como una forma de publicación y difusión de la tradición romancística. Es el caso de “El Romancero del Camino de Santiago”, de Beatriz Mariscal.

El estudio de la tradición oral, desde la Edad media hasta nuestros días, encuentra en el género del Romancero un terreno muy fértil para análisis y reflexiones teóricas que luego pueden extrapolarse a otras manifestaciones de este tipo de literatura.

La amplia difusión del Romance, tanto temporal como espacial, es una de las características más importantes de este género, y hace de él una de las expresiones culturales tradicionales más destacadas del mundo hispánico.

Con mucha razón, Diego Catalán ha dicho que “el corpus del Romancero no tiene hoy rival entre los grandes *corpora* documentales de la literatura oral del *homo loquens*”.¹ Esta afirmación se basa tanto en la riqueza temática del Romancero, como en la cantidad de versiones recogidas, su dispersión geográfica y su amplitud temporal (más de cinco siglos desde que se transcribió la primera versión conocida de un romance en 1421).

Sin embargo, no hay que olvidar que básicamente el romance tradicional es una *historia* que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental, ya que sin él el contenido narrativo de los romances no sería muy distinto del de otros relatos, genéricamente diferentes, como los cuentos o las leyendas, de ahí la importancia de los estudios formales al lado de los temáticos.

También es de primordial importancia reflexionar sobre los problemas de recolección, transcripción, edición y publicación de los textos romancísticos, pues es a partir de criterios rigurosos, pero acordes con situaciones específicas de cada tradición regional, que estos materiales pueden llegar a ser útiles para otros investigadores tanto del Romancero en particular, como de la tradición oral en general.

Agradecemos a todos los investigadores el que hayan aceptado participar en el proyecto de nuestro cuerpo académico, así como el entusiasmo con que acogieron la idea de preparar un libro con visiones y revisiones del Romancero tradicional, que sirviera de punto de partida para otras investigaciones e intercambios de puntos de vista de investigadores de distintas latitudes y contextos geográficos, así como de presentación de nuevas investigaciones sobre este extraordinario género de la literatura hispánica tanto es sus orígenes medievales como en sus realizaciones populares y tradicionales contemporáneas. Agradecemos a Lorena Uribe Bracho y a Paola Zamudio Topete su cuidadosa ayuda en la edición de los materiales que aquí se han reunido.

AURELIO GONZÁLEZ
BEATRIZ MARISCAL HAY

¹ DIEGO CATALÁN *et al.*, *Catálogo General del Romancero*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, t. I, p. 15.

EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO. INTERFERENCIAS EN LA DEFINICIÓN, LA RECOLECCIÓN Y LA PUESTA POR ESCRITO DEL GÉNERO

GLORIA B. CHICOTE

Universidad Nacional de La Plata-Conicet

Al igual que otros géneros poéticos desarrollados en el ámbito de la oralidad, el Romancero tuvo poca atención diferenciada en el estudio de la literatura argentina, ya que en general se le consideró con el conjunto más amplio de la poesía narrativa en verso. Por esta razón lo caractericé en un artículo publicado hace unos años, como una “intuición”,¹ un objeto de estudio evanescente construido a partir de una búsqueda de analogías con la huella que había imprimido a los estudios romancísticos Ramón Menéndez Pidal y cuyo estudio muchas veces conllevaba una frustración crítico-filológica porque los temas, los textos y los circuitos no se correspondían con lo que se estaba recolectando y sistematizando en España. Inclusive, hasta el extremo de que muchas veces en Argentina, y me atrevo decir que en Latinoamérica, no fueron totalmente funcionales las distinciones pidalinas entre literatura popular y tradicional.

La condición de sociedad nueva, producto de proyectos poblacionales y migraciones tanto internas como externas, determinó que la cultura popular y la poesía en particular se manifestara en Argentina en distintas tradiciones superpuestas: a) una tradición hispánica procedente del período colonial, muy asentada sobre todo en el noroeste del país, en el área de población más antigua cercana al Virreinato del Perú, integrada por las provincias del noroeste (Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca y La Rioja), muy rica en acervo de coplas, décimas y romances; b) una tradición criolla, heredera de la hispánica, que tuvo manifestaciones autóctonas en relación con los movimientos independentistas, también proveedora de coplas, décimas de tema local y el género denominado romancero criollo, compuesto en cuartetos octosilábicos; c) una tradición europea que se incorporó entre fines del siglo XIX y principios del XX con el denominado aluvión inmigratorio y que impregnó todo lo anterior con nuevos temas procedentes de España (en el caso que nos ocupa, nuevas versiones de romances tradicionales, pero también romances vulgares y otras varias formas versificadas populares que llegan en la voz y también en folletos y pliegos sueltos que se imprimen de este y del otro lado del Atlántico). Recordemos que en Argentina de principios de siglo existió un culto a la alfabetización y a la cultura institucionalizada, cuya implementación exitosa poco a poco fue acortando el margen para la circulación estrictamente oral de los cantos y privilegiando la difusión impresa de la poesía popular y también tradicional.

En este “vendaval de lo nuevo”, sintagma que designa el conjunto de cambios sustanciales producidos en la cultura argentina de entresiglos,² se operan las transformaciones no solo de

¹ GLORIA CHICOTE, “La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 97-118. Retomo en las páginas siguientes argumentaciones y conceptos desarrollados en ese artículo.

² GLORIA CHICOTE y MIGUEL DALMARONI (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007.

géneros tradicionales, sino también profundas modificaciones lingüísticas y prácticas varias de las que surgirá la cultura rioplatense, con la influencia de distintas colectividades europeas, españolas sin lugar a dudas, pero fundamentalmente italianas, y con un lugar muy destacado de la inmigración judía. Este intercambio de saberes, por momentos confuso, nutrió la literatura tradicional y esta especie de Babel con riesgos constantes de ruptura constituye quizás la marca más distintiva de la génesis de la Argentina moderna y en ella se debe buscar seguramente el punto de partida de los caminos que recorrió a lo largo del siglo xx. De hecho, en ese momento la mencionada movilidad, esa inestabilidad por momentos caótica, que amenazaba con diluirse antes de permanecer, inquietó a aquellos académicos de formación científico-positivista que empezaron a dirigir su mirada hacia una sociedad tan heterogénea. El desarrollo de estas páginas constituye entonces un intento de ordenar el acercamiento que los denominados “folcloristas”, miembros de las élites letradas, tuvieron hacia este circuito de literatura popular, tomando como eje el Romancero, en las etapas que se analizarán a continuación.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA LITERATURA POPULAR

En un primer momento, los académicos “cultos” argentinos y europeos se acercaron a las manifestaciones populares con una perspectiva exotizante, pero al mismo tiempo con la necesidad de buscar en ellas algún elemento estable que posibilitara la construcción de la identidad. Dentro de esta perspectiva ideológica, la literatura gauchesca y su mayor exponente, el *Martín Fierro*, constituyen el mejor ejemplo del propósito de fijar modelos sociales, económicos y culturales “criollos” ante la amenaza de la diversidad “gringa”.

El proceso de documentación escrita del Romancero se lleva a cabo en Argentina a partir de las primeras décadas del siglo, en el marco de una concepción cultural resultante de la intersección de dos ejes: el proyecto de modernización y progreso propulsado por el Estado a partir de la etapa llamada de Organización Nacional, que tuvo un desarrollo ascendente entre fines del siglo xix y principios del siglo xx y que consistió fundamentalmente en la europeización de las prácticas culturales, y, en segundo término, la necesidad paralela de crear un concepto de Nación en la nueva masa poblacional heterogénea que conformaba la inmigración europea en vías de establecimiento en el territorio. En este sentido, la política estatal llevada a cabo a través de las instituciones consistió en construir un modelo de argentinidad basado en tradiciones hispano-criollas procedentes del medio rural, profundamente arraigadas en el momento en que eclosiona, conjuntamente con la llegada de los inmigrantes, el proceso de industrialización y desarrollo urbano.

La poesía tradicional, y muy especialmente la de carácter narrativo, tuvo un lugar preponderante en este proyecto “civilizador”, promovido por sus mentores ya desde la mitad del siglo xix. Cabe recordar al respecto las afirmaciones que realiza Domingo F. Sarmiento en su *Facundo* de 1845 en las que considera la literatura tradicional argentina en un proceso análogo, sin salvar el flagrante anacronismo, al de la literatura medieval románica:

‘El cantor’. Aquí tenéis la idealización de aquella vida de revueltas, de civilización, de barbarie, y de peligros. El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’, can-

tando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviera otra sociedad culta, con mayor inteligencia de los hechos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. (“El cantor”).³

En este fragmento antológico por sus implicaciones históricas y culturales, Sarmiento esboza una preciada imagen del gaucho cantor, en un espectro de conexiones con los viejos juglares. Desde un marcado centrismo cultural, Sarmiento esboza su percepción de la barbarie, a partir del establecimiento de analogías con el período medieval. La poesía narrativa tradicional, y por extensión el romancero, se presenta en esta descripción como el medio poético de fijación para los acontecimientos locales. No serán los grandes hechos de la historia nacional, como tampoco lo fueron en España, los que registra el romancero criollo, sino las aventuras de los gauchos, los acontecimientos del pago, las luchas entre los caudillejos, los que conformarán la materia del poema. En este sentido, el romance criollo se relaciona con los romances épicos medievales, que también han olvidado los grandes personajes históricos para fijar su atención en lo local, para contarnos la historia chica de la aldea, y más se relaciona aún con el romance noticiero, destinado a difundir los acontecimientos del reino y que servía a intereses políticos específicos.

El texto de Sarmiento manifiesta sin duda un reduccionismo histórico que condice con el proyecto de insertar a la Argentina en la modernidad europea estableciendo analogías en el devenir occidental. Años después, los artífices de este mismo proyecto, en el momento en que percibían el riesgo de disgregación que podía provocar la llegada multitudinaria al país de hombres y mujeres provenientes de diferentes etnias europeas, captaron a su vez la posible funcionalidad de prácticas arraigadas en la faz “bárbara” para afianzar la construcción del “ser nacional” y recurrieron a la poesía narrativa tradicional como vehículo integrador.⁴ En segundo término, ya circunscribiéndonos al campo específico de lo literario, la cita de *Facundo* remite a una característica específica que tendrá el estudio del romancero en Argentina: la indiferenciación genérica entre las distintas manifestaciones de la poesía narrativa tradicional, el Romanceo hispánico y los géneros afines de génesis vernácula, junto con el privilegio que se le otorgó al estudio de estos últimos, aunque siempre continuaron asociados en el marco teórico a sus congéneres hispánicos peninsulares.

Conocemos muy bien el impulso que Ramón Menéndez Pidal otorgó al estudio de la tradición oral moderna del romancero panhispánico desde principios del siglo xx, quien partiendo de una perspectiva diacrónica desarrollada en el marco de la filología positivista, incor-

³ DOMINGO F. SARMIENTO, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979, pp. 50-51.

⁴ Cabe destacar que la primera recopilación de poesía tradicional aparecida en Argentina data de fines del siglo xix, VENTURA R. LYNCH, *La Provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República*, Buenos Aires, 1883 (se reimprimió en 1925 con el título de *Cancionero bonaerense*). Los sucesivos títulos de esta obra permiten apreciar la simbiosis operada entre la construcción de la nacionalidad y el folclor, asimismo dan cuenta de su procedencia, ya que este texto (que no incluye romances hispánicos) representa la primera aproximación a la cultura popular por parte de la élite intelectual en el momento en que estaba abocada a la organización del Estado.

poró los resultados de las encuestas realizadas en la tradición oral y alentó a intelectuales de diversas áreas de la hispanidad a intentar experiencias análogas. Una vez redescubierta la tradición oral en Castilla en mayo de 1900, Menéndez Pidal incita a sus colegas españoles, portugueses y americanos a la búsqueda de romances. En un primer momento las respuestas son dispares: en las mismas fechas que Manrique de Lara reúne versiones romancísticas en las remotas comunidades sefardíes del cercano oriente,⁵ desde Buenos Aires, Ricardo Rojas niega la existencia de romances orales en Argentina, a pesar de que el mismo Menéndez Pidal hubiera recogido las primeras documentaciones del siglo en el viaje que por razones diplomáticas realizó al Cono Sur en 1905.⁶

Queriendo después ampliar los resultados de mi viaje mediante una activa correspondencia (procedimiento que tan útil me resultaba en España), las respuestas eran muy poco animadoras. El entonces joven escritor Ricardo Rojas, Director de la Sección de Instrucción Pública en Argentina, que a la sazón hacía un trabajo sobre tradiciones populares, me daba informes totalmente pesimistas, rechazando mi experiencia de Chile, que yo invocaba para apoyar mi petición de romances tradicionales: “Tengo entre mis papeles –me escribía–, como fruto de pacientes investigaciones, muchos apuntes de poesía que he recogido de los propios labios del pueblo. Romances del tipo que usted busca le será muy difícil encontrar. No creo que sea éste el caso de Chile, al cual usted alude. He revuelto, hasta donde se puede revolver, el alma de mi pueblo, y no he encontrado de eso (mayo 1906)”.⁷

Rojas corrobora en sus expresiones lo que antes habían afirmado Vergara para Colombia o Azara para Paraguay,⁸ pero los primeros hallazgos de Menéndez Pidal en Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo determinan que se despierte el interés por el género en los folcloristas americanos y el mismo Rojas no sólo encuentra una documentación manuscrita del romance *La mujer del gobernador*⁹ en el margen de un documento de 1630 del Archivo capitular de Jujuy, sino que en los años siguientes organiza desde el Ministerio de Educación la encuesta más importante de documentación de tradiciones folclóricas realizada en el Cono Sur: la Encuesta del Magisterio de 1921.

A pesar de la negativa inicial, el impulso pidalino marca el momento en que la subtradición americana ingresa en el proyecto documental del Romancero oral, y, a partir de entonces, en un contexto de alta productividad, ha aportado temas y versiones en la primera mitad del siglo, aunque, cabe destacar que, a pesar de la riqueza del *corpus* reunido, esta tradición sigue siendo la menos estudiada en relación con otras áreas del ámbito panhispanico.¹⁰

⁵ Confróntense: RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. II, cap. XX, y SAMUEL G. ARMISTEAD, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978, t. I, pp. 18-21.

⁶ El primer contacto de Menéndez Pidal con el Romancero americano es estudiado con detenimiento por ANA VALENCIANO, “El Romancero tradicional en la América de habla hispana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 21 (1992), pp. 145-164.

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, *op. cit.*, t. II, pp. 344-345.

⁸ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, p. II.

⁹ JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Jujuy*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1934, pp. 26-27.

¹⁰ La colección más importante, producto de este primer impulso, es la de JULIO VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago de

Alrededor de 1910 (año del Centenario de la Revolución de Mayo que señala el apogeo del modelo de país impulsado por la Generación del 80) y en el transcurso de esa década, se desarrolla un interés creciente por parte de la clase letrada hacia la cultura popular. Se divulga una normativa de recopilación de textos a través de los que se pretendía acceder a “la esencia del ser nacional”, a “las hebras profundas de la argentinidad”, aunque la diferenciación entre productos literarios tradicionales y creaciones populares que responden a modelos cultos no estaría en esta etapa plenamente establecida. A esta etapa corresponden las colecciones de Robert Lehmann-Nitsche, tanto los folletos reunidos en su *Biblioteca Criolla* (1880-1925), como la grabación de canciones populares que efectuó en La Plata en 1905,¹¹ ambas en conexión con el proyecto de recolección que impulsaba Menéndez Pidal.¹²

En este contexto, aparece en 1913 el primer cancionero de alcance regional que incluye romances hispánicos documentados en Argentina: el *Romancerillo del Plata* reunido por un maestro español, Ciro Bayo.¹³ Según palabras del propio autor la mayoría de los romances que aparecen en la obra han sido recogidos por él en “ranchos y pulperías” de la campaña argentina y en este caso debemos sumar un prurito más a los propósitos del recopilador: la idea de que los cantos de origen hispánico se han transmitido erróneamente adulterados en tierras americanas. La ausencia de referencias de lugar, fecha e informante, sumada a la intención explícita del recopilador de corregir las versiones, quitan a estos textos el valor de documentaciones genuinas. Bayo afirma que, en realidad, los romances son bastante escasos en tierra argentina, ya que no tuvieron arraigo en la tradición popular y se fraccionaron en coplas. El recolector, influido por los modelos textuales españoles, evidencia un apego expreso a la tradición peninsular, considerándola superior, o por lo menos más pura, exenta de las supuestas contaminaciones o deformaciones operadas en América:

Así aligerados, mutilados, trastocados en su mayor parte, son muchos de los romances y romancillos americanos, si bien nadie los llama allí por este nombre sino por el de corridos o relaciones. Los romances genuinamente castellanos hanse falseado con retoques criollos por la suprema razón que *el vulgo americano no los entendió nunca*. De ahí esas estropeadísimas versiones de algunos romances peninsulares en América: decir “en la cancha de los turcos” por “en la plaza de los tur-

Chicle, 1912, y a ésta sucedieron JOSÉ CHACÓN Y CALVO “Romances tradicionales, contribución al estudio del folklore cubano”, *Ensayos de Literatura Cubana*, Saturnino Calleja, Madrid, 1922; AURELIO M. ESPINOSA, “Romancero nuevomejicano”, *Revue Hispanique*, 33 (1915-1917), pp. 446-560; PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “Romances tradicionales de México”, *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, t. II, pp. 375-390; MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ, *La poesía popular de Puerto Rico*, Universidad de Madrid, Madrid, 1933; ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, *Romances y corridos nicaragüenses*, Imprenta Universitaria, México, 1946; RAFAEL OLIVARES FIGUEROA, *Folklore venezolano*, Ministerio de Educación Nacional, Caracas, 1948; EDNA GARRIDO, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Pol Hermanos, Ciudad Trujillo, 1946; EMILIA ROMERO, *El romance tradicional en el Perú*, El Colegio de México, México, 1952; ISMAEL MOYA, *Romancero*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.

¹¹ GLORIA CHICOTE, “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular”, en GLORIA CHICOTE y MIGUEL DALMARONI (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 47-64.

¹² En la actualidad estoy preparando un estudio y edición de la correspondencia enviada por Menéndez Pidal a Lehmann-Nitsche que se conserva en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Tal como señala AURELIO GONZÁLEZ en *El romancero en América*, Síntesis, Madrid, 2003, Lehmann-Nitsche es uno de los primeros que suministra versiones de romances a Menéndez Pidal.

¹³ CIRO BAYO, *Romancerillo del Plata*, Victoriano Suárez, Madrid, 1913. Bayo ya había presentado adelantos en 1902 y 1906.

cos”, y “godos” por “moros”, porque como turcos y moros *nunca los padecieron los criollos*, han de referirse a los españoles llamados godos por los patriotas sudamericanos. De ahí también el quid pro quo de atribuir a un gaucho valiente las hazañas de Roldán y de componer romances suyos, para celebrar las proezas de los héroes de la independencia, tomando el metro y la idea de los romances moriscos y caballerescos españoles.¹⁴

Después de la lectura de esta cita podemos inducir que no siempre quedaba claro a estos primeros romancistas el modo de operar de los textos en su fluir tradicional, no eran conscientes del proceso de apropiación característico de toda especie de la literatura folclórica, seguido de una resemantización de los materiales elegidos. Bayo no percibe que son justamente las modificaciones que él señala con marcado desprecio (destacado en cursiva en mi transcripción) las que garantizan la vitalidad del género.

Más adelante continúa señalando la popularidad de que gozan entre el paisanaje americano las décimas, octavillas y cielitos que improvisaban sobre los sucesos del día. El recopilador sostiene que estas formas reemplazaron al romance en el siglo XIX y en el siglo XX son los payadores y milongueros los encargados de tomar la función del romancista castellano.¹⁵

A pesar de su escepticismo acerca de la vida del romance en la Argentina, Bayo documenta un *corpus* importante. En primer lugar se refiere a los romances que aparecen intercalados en las crónicas de la conquista y después edita los que él mismo recolectó. En este sector, además de no indicar los datos de cada versión, se percibe una tendencia evidente: Bayo, con prejuicio literario, no respeta en muchos casos la variante del informante, sino que “interviene” con la intención de mejorar la versión:

La recitadora decía ‘Oliveros’ por ‘Olivares’ y ‘a Getafe’ por ‘a Loeches’... Las correcciones que hago dan una lección mejor, y esto mismo procuro hacer en cuantas versiones estropeadas recojo, por más que estos lo consideren algunos delito de lesa folklore. Doy por razón que, como con el tiempo están llamadas a desaparecer, se conserven al menos como documentos literarios.¹⁶

Después de documentar los romances de procedencia hispánica continúa con los llamados de “asunto americano”, compuestos según él, por clérigos, frailes y soldados, de quienes pasaban al vulgo si el tema gustaba o el asunto lo merecía. Siguen después otras especies relacionadas con el romance como arrullos, romancillos y juegos cantados, milongas y payadas. Tanto el material que aparece en la obra como su tratamiento son de carácter heterogéneo y contribuyen parcialmente al estudio exhaustivo de la poesía folclórica argentina.

Características esenciales de esta etapa son el interés por el universo tradicional, la creencia generalizada en que el romance hispánico no se ha arraigado en la Argentina, la certeza de que el recopilador tiene una posición de privilegio con respecto al objeto y que puede manipularlo según sus intereses y el propósito de difundir la literatura tradicional en aras de la consolidación de los valores nacionales.

¹⁴ C. BAYO, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁵ Es preciso recordar que AUGUSTO RAÚL CORTÁZAR (“Los cielitos patrióticos: expresión folklórica del alma argentina”, *Revista de Educación*, 2, 7, 1957, 19-41) caracteriza al cielito como el viejo romance que conserva su esencial condición octosilábica y sus principales juegos rítmicos, pero sustituye la serie de versos asonantados por la cuarteta con asonancia propia, que, en un paso más de independencia, llega a ser consonante

¹⁶ C. BAYO, *op. cit.*, pp. 40 y 41.

LA NACIONALIZACIÓN DE LA LITERATURA TRADICIONAL

La segunda etapa de los estudios de literatura popular, o más estrictamente tradicional, corresponde a la prédica nacionalista, efectuada una vez que habían sido “argentinizadas” la variedad de etnias y lenguas bajo el lema de la educación universal. Mientras que en la primera etapa el objeto de estudio estaba exotizado, en esta segunda etapa se convierte en una herramienta didáctica, que permite transmitir los “valores” nacionales, en un proceso de identificación con dicho objeto por parte de los estudiosos y colectores letrados. Debe decirse además que, en esta etapa, la literatura del pueblo está muy acotada, recortada según los propósitos ideológicos de quienes la efectúan. Los *corpora* textuales procedentes de ese período ya no consignan el fluir de todas las manifestaciones populares y tradicionales, urbanas y rurales, orales y escritas, sino que reflejan una búsqueda hacia las raíces, hacia “las venas profundas”, e hispánicas, de la cultura argentina que se hallan en el campo, en los poemas orales-tradicionales aún no contaminados por el fluir en constante transformación de las prácticas urbanas.

Una cita de Juan Alfonso Carrizo, quizás el más destacado colector de poesía oral en Argentina, corrobora las afirmaciones precedentes:

Para Europa, el estudio del folklore puede ser hecho por mera curiosidad filológica o por capricho de anticuario, pero para los americanos, y en especial para los argentinos, es un imperativo, un deber ineludible e impostergable este estudio, porque asistimos a la *débaçle*, al cambio de fisonomía del país, debido a la inmigración venida con afán de lucro desde 1860 y a la concepción materialista de nuestra enseñanza infantil, media y superior, [...] Nuestros educadores no han cuidado de formar en la Argentina disociada de hoy la fuente emocional que caracteriza a toda nación fuerte.

[...] Lugones, el más folklorista de los poetas de este siglo, tenía adentradas en su alma la tradición y por eso cantó en sus *Romances de Río Seco* los temas de nuestros payadores y usó el español correcto y gracioso de aquellos, reaccionando así contra la *gauchi-parla* y el matonismo que infectara como una enfermedad la poesía, el teatro y la novela de costumbres.¹⁷

En el marco de esta política cultural, el rastreo de las tradiciones folclóricas en su conjunto se efectuó desde un primer momento a través de dos modalidades principales: el relevamiento llevado a cabo a escala nacional por instituciones gubernamentales y la tarea efectuada por investigadores particulares que reunieron en cancioneros regionales los materiales documentados en encuestas directas. Entre 1920 y 1950 se efectúa entonces la recolección a gran escala de poesía tradicional y ven la luz los estudios más voluminosos sobre el tema, los cancioneros regionales que le asignan una función integradora de la lengua y la idiosincrasia nacional.

El proyecto más importante de esta mirada institucional hacia el ámbito de las tradiciones vernáculas fue, sin lugar a dudas, la Encuesta del Magisterio efectuada en 1921, cuyos resultados fueron reunidos en la *Colección de Folklore*. En ese año el Ministerio de Educación de la Nación, por iniciativa de Ricardo Rojas, encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de los elementos folclóricos que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización del relevamiento se envió un modelo de clasificación que cons-

¹⁷ Prefacio de Juan Alfonso Carrizo a ISABEL ARETZ, *El folklore musical argentino*, Ricordi, Buenos Aires, 1952, p. 8.

taba de cuatro entradas: *creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte, y ciencia popular*; la sección de *arte* incluía todo lo referente a poesía y por lo tanto a romances. Esta tarea se realizó con pleno éxito, y sus pliegos, que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que progreso y tecnología comenzaran a violar su aislamiento y a modificar sus tradiciones. Si bien la documentación adolece de errores debidos a la inexperiencia de los improvisados encuestadores, o a la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se tornaba difícil encasillar el material en una de las cuatro entradas, estos materiales conforman uno de los archivos folclóricos más ricos del continente. Años después se efectuó la catalogación de los materiales de la encuesta en el Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), nuevamente por iniciativa de Ricardo Rojas, y posteriormente el Ministerio de Educación utilizó los materiales para publicar antologías folclóricas argentinas,¹⁸ destinadas a la difusión de poesía folclórica en los niveles primario y secundario de enseñanza. El estudio más importante efectuado a partir de esta documentación es, sin duda, el *Romancero* de Ismael Moya, en cuyo análisis me detendré más adelante.¹⁹

Entre 1923 y 1925 el bibliófilo Jorge Furt publica los dos tomos del *Cancionero popular rioplatense*,²⁰ que documenta composiciones de Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero y Catamarca, recogidas por el mismo autor. Los poemas están clasificados temáticamente y aparecen mencionados romances españoles que, según Furt, se cantan sin cambio alguno, desconociendo su significado original, “guardándolas por la eufonía del ritmo, por la belleza de alguna imagen o por la analogía del idioma”.²¹ En este caso nos hallamos frente a una idéntica perspectiva “nacionalista” que ubica en un segundo plano el interés del recopilador por los romances hispánicos, mientras que se centra fundamentalmente en los poemas de tema y forma locales.

En el seno de la misma política institucional en las décadas del 30 y 40 se produce la explosión de los cancioneros regionales. Aparecen las monumentales recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo para el área del noroeste,²² mientras que estudiosos de otras regiones imitan este esfuerzo.²³ En su primera recopilación de poemas tradicionales de 1926, Carrizo da noticia de cómo surge su interés por esa tarea cuando era alumno de la escuela normal en su provincia natal, Catamarca, y debe realizar una monografía sobre cantares tradicionales de la región.

¹⁸ El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1925-1938. Como ejemplo de antología didáctica puede citarse la *Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, Consejo de Educación, Buenos Aires, 1940.

¹⁹ Cabe destacar también OLGA FERNÁNDEZ LATOUR, *Cantares históricos de la tradición argentina*, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Buenos Aires, 1960, que edita textos procedentes de la *Colección de Folklore*.

²⁰ Librería La Facultad, Buenos Aires, 1923-1925.

²¹ J. FURT, *op. cit.*, t. I, p. 23.

²² JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antiguos cantos populares argentinos*, Silla Hermanos, Buenos Aires, 1926; *Cancionero popular de Salta*, Baiocco Hermanos, Buenos Aires, 1933; *Cancionero popular de Jujuy*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1934; *Cancionero popular de Tucumán*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1937; *Cancionero popular de La Rioja*, 3 vols., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.

²³ JUAN DRAGHI LUCERO, *Cancionero popular cuyano*, Best Hermanos, Mendoza, 1938; ROGELIO DÍAZ y PASCUAL GALLARDO, *Cancionero sanjuanino*, Best Hermanos, Mendoza, 1939; ORESTES DI LULLO, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Baiocco, Buenos Aires, 1940; GUILLERMO TERRERA, *Primer cancionero popular de Córdoba*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1948; finalmente aparece JULIO VIGGIANO ESAÍN, *Cancionero popular de Córdoba*, 3 vols., Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1976-1981, en los que publica materiales de folclor poético recolectados en las décadas del 40 y 50.

Otra vez aparece la figura del maestro normal, que se siente responsable en el proceso de fijación de los cantares del área, dando inicio a un conjunto de estudios que “por ese tiempo eran tan escasos como necesarios” para la conformación de la identidad nacional. En un largo período de más de veinte años Carrizo recorre todo el norte argentino anotando cantares que le recitan los antiguos habitantes de la tierra y los publica en textos que son utilizados en el circuito pedagógico.

En todos los cancioneros de Carrizo los cantares tradicionales se clasifican en tres grandes grupos: romances, canciones y coplas. Denomina romances a las composiciones en versos octosílabos con asonancia en los pares, e incluye preferentemente temas hispánicos de carácter novelesco. A pesar de que aparecen problemas clasificatorios, ya que en la sección de romances, en algunos casos se mezclan poemas de génesis local, y paralelamente debemos buscar versiones hispánicas en la sección correspondiente a canciones, se percibe un esfuerzo por ordenar el vasto material recolectado, que se evidencia asimismo en la consignación, para la mayoría de los textos, de su filiación hispánica, aunque se torna muy difícil establecer el modo, tiempo y espacio concretos en que se produce el paso de un cantar de España a América. Carrizo considera que el caudal poético folclórico argentino proviene de la tradición hispánica, mientras que una ínfima minoría tiene origen indígena.

No nos deja dudas acerca de la prioridad formativa de esta documentación, la exclusión explícita que se efectúa de temas escabrosos como en el romance *La Bastarda*:

Para no citar por segunda vez este romance licencioso que el lector puede ver bajo el N° 5644, transcribiremos solamente la versión recogida entre los judíos de Tánger por Don Ramón Menéndez Pidal.²⁴

Lo agrega en el apéndice con la siguiente aclaración:

Al romance de la ‘Niña Cebadilla’ omitido en el capítulo de romances del tomo II por obsceno, lo colocamos en este lugar disimulado por tratarse de un viejo romance conservado en la tradición de la Madre Patria.²⁵

Cuando en 1942 Carrizo publica el monumental *Cancionero popular de La Rioja* en tres tomos, considera que la colección es tan abundante que ya le es difícil hallar cantos nuevos, el mayor caudal de poemas que recoge son coplas; en este punto abandona la etapa de recolección y se aboca al estudio individualizado de los materiales para analizar su génesis y la filiación hispánica de los textos.²⁶ La obra de Juan A. Carrizo nos ofrece una acabada muestra de este proyecto prioritariamente documentalista que constituye en privilegiar el acopio de textos, relacionarlos con la formación del ideario argentino y establecer, aunque relegadas a un segundo plano, relaciones textuales con el dominio panhispánico.

En todos los cancioneros provinciales argentinos perdura la concepción romántica de la pureza de la *Naturpoesie* en oposición a la *Kunstpoesie* y su función esencial en la construcción

²⁴ J.A. CARRIZO, 1942, *op. cit.*, t. I, p. 269.

²⁵ *Ibid.*, t. II; p. 411.

²⁶ JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antecedentes Hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1945, y JUAN ALFONSO CARRIZO, *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 1951.

del estado cuya implementación está siempre a cargo de la élite intelectual. En la introducción al *Cancionero de La Rioja*, es detectable un espíritu homólogo en las concepciones de Carrizo y Menéndez Pidal: Carrizo agradece la colaboración de la gente del pueblo que le brinda sus cantares, a la vez que señala el escepticismo de la clase “culto” de la región que no colabora con su tarea. Sus palabras recuerdan a las de Ramón Menéndez Pidal²⁷ cuando relata que al iniciar su búsqueda romancística en la España de 1900, se dirigía a las autoridades o personas importantes de cada aldea, pero éstos no tenían conocimientos de los poemas que buscaba, debía entonces recurrir a la gente “simple” entre quienes estaba vivo el espíritu de la poesía tradicional.²⁸

LOS ROMANCEROS DE ISMAEL MOYA

Los cancioneros regionales o provinciales considerados hasta aquí al igual que la *Colección de Folklore* documentan la tradición poética en su conjunto. Realizados sobre la base de un criterio geográfico, incluyen todas las especies documentadas en el área prefijada y dedican secciones específicas a los romances de origen hispánico, o bien los intercalan entre poesías varias.

Será Ismael Moya el primero que cambiará la perspectiva y considerará el género individualmente cuando en 1941 publica el *Romancero* que por más de cincuenta años fue la única obra de carácter histórico-descriptivo dedicada en su totalidad al estudio del romance en Argentina. A partir de los textos proporcionados por la *Colección de Folklore* y sus recolecciones personales, Moya reúne un *corpus* conformado por alrededor de 30 temas y 200 versiones, que posibilita el análisis del fenómeno romancero y realiza un inventario de temas tradicionales. El libro de Moya representa en su momento un gran esfuerzo por abarcar por primera vez el “Romancero argentino” en su conjunto. En este sentido su aporte es inestimable, pero hoy, después de 60 años, requiere una revisión que incluya los lineamientos teóricos desarrollados en la segunda mitad del siglo XX que de este modo contribuya a esclarecer las características constitutivas del género y sus procesos de difusión.

El *Romancero* no es sólo un catálogo de temas y recopilación de versiones, sino que está precedido por una sección teórico-descriptiva, en la que se desarrolla un conjunto de consideraciones acerca del romance, que se pueden agrupar en torno a tres ejes temáticos: a) generalidades: antigüedad del género romancístico, diferentes posiciones de la crítica y análisis de la métrica (cap. I); b) variada influencia del romancero español en la poesía tradicional argentina: difusión de romances bretones, carolingios, épico-nacionales, fronterizos, novelescos, etc. (caps. II y III); e) relación del romancero español con la poesía gauchesca (caps. IV a X). La amplitud y variedad de los materiales estudiados dan cuenta del intento holístico del libro, pero esa mis-

²⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, *op. cit.*, t. II, pp. 292-293.

²⁸ La metodología de Carrizo fue imitada por investigadores de otras áreas. Draghi Lucero, *op. cit.*, intenta documentar la tradición cuyana “en la última etapa de su agonía”. En 1947, también como parte de este movimiento, ILDEFONSO PEREDA VALDÉS publica el *Cancionero popular uruguayo* (Montevideo, Florensa y Lafón), que documenta fundamentalmente coplas, forma típica del cancionero uruguayo, aunque también se incluyen versiones romancísticas. Pereda Valdés señala que el cancionero uruguayo es más pobre que el del norte argentino reunido por Carrizo, se destacan además de las coplas, vidalas y poemas narrativos referidos a personajes locales. Esta obra demuestra la presencia de una tradición semejante en ambas márgenes del Río de la Plata, más allá de las fronteras artificiales, de carácter exclusivamente político.

ma diversidad constituyó un impedimento para una visión homogénea ya que entraron en consideración elementos que, muy lejos de clarificar el proceso, lo extendieron hasta dar lugar a conexiones y redes equívocas.²⁹

Uno de los problemas fundamentales del *Romancero* es que a lo largo del libro no encontramos definido el alcance del término romance. Se presentan bajo este rótulo múltiples versiones de poesía popular y tradicional, de versificación, tema y genealogía heterogéneas. Aparecen consignadas formas octosilábicas, hexasilábicas, versos de pie quebrado, poemas monorrimos y estróficos, que si bien en algunos casos denuncian un lejano parentesco con el Romancero español, ya se han transformado, convertidas en especies poéticas distintas como vidalas, cielitos, gatos o coplas. De este modo son documentadas versiones de *Las señas del esposo*, *Delgadina* o *La esposa infiel*, junto con versos como los siguientes:

Don Claros con la infantita,
está bailando en palacio,
él viste sermo de seda,
ella falda de brocado.

A cada paso de danza,
va diciendo el Conde Claros:

—A la huellita, huella,
dame la mano,
como se dan la pluma,
los escribanos.

A la huellita, huella,
dame tu brazo,
como se dan el brazo,
los cortesanos...³⁰

Ayer hallé a un hombre.
—Cómo va? —Va bien.
—¿Qué dicen de nuevo?
—Nada más que yo sé,
sino que Fernando,
de imbécil que es,
Francia en una guerra,
lo quiere envolver...³¹

²⁹ Inmediatamente después de su aparición el *Romancero* suscitó opiniones contrarias. Aparece la elogiosa reseña de Idalia Rotondo (“*Romancero* por Ismael Moya”, *Sustancia*, 3-9 (1942), pp. 132-133), pero paralelamente Bruno Jacovella (“Una escuela folklórica superada y un «Romancero» en que intenta sobrevivirse”, *Folklore*, 6 (1942), pp. 57-60) publica su artículo lapidario en el que realiza una severa crítica a la metodología con que se llevó a cabo la Encuesta del Magisterio y el libro de Moya, acusándolo de reiniciar sin necesidad el estudio del Romancero hispánico, dedicarse a devaneos literarios, políticos y familiares, tomar notas eruditas de segunda mano sin hacer nuevos aportes, confundir poesía tradicional y poesía gauchesca, etc. Si bien estas afirmaciones están teñidas por intenciones ajenas a la obra en sí, algunas se pueden corroborar en el análisis que sigue.

³⁰ I. MOYA, *op. cit.*, t. I, p. 71.

³¹ *Ibid.*, t. I, p. 48.

Los poemas considerados denotan una lejana vinculación con el romancero español, pero resulta evidente que estos textos no son romances, han sufrido un proceso de diferenciación que torna equívoco considerarlos como manifestaciones de un mismo fenómeno. Dicho movimiento de transformaciones no es aclarado por Moya, sino que las formas poéticas se presentan en un conjunto indiferenciado.

Si la versificación no aporta elementos esclarecedores para la construcción del concepto “romance”, tampoco ayuda el estudio de la genealogía de los temas. Bien podría ocurrir que las múltiples formas mencionadas tuvieran en su origen una filiación temática con los romances españoles. Tampoco este es el denominador común del *corpus* reunido por Moya, ya que en las páginas del *Romancero* conviven coplas de vagas reminiscencias al *Conde Arnaldos*, en las que la semejanza se limita a la presencia del motivo del barco encantado:

Por esos mares afuera
vide venir navegando
un barquichuelo de flores
que se venían derramando;³²

con composiciones estróficas referidas a Facundo Quiroga:

A la huellita, huella,
huella sin cesar,
ya murió Quiroga
nuestro general!;³³

¿Todo lo citado es romance? Indudablemente no, ya que no continúan la tradición épico-lírica del Romancero español, a través de la presencia de un inventario de motivos narrativos actualizados por medio de fórmulas discursivas que se conectan directamente con esa tradición. Si bien podemos considerar el carácter abierto de este repertorio y la posibilidad de que la tradición local contribuya con aportes propios a su ampliación, ya que son estas modificaciones las que determinan los índices de vitalidad del género, siempre se debe buscar la relación de continuidad con la tradición panhispánica. En este sentido, debemos entender que el romance en Argentina recibió el legado peninsular, adoptó las modalidades locales y se impregnó de regionalismos al resemantizarse en el contexto cultural de sus nuevos transmisores, pero nunca dejó de pertenecer a esa tradición “macro” de la cual provenía. Otro proceso diferente ocurrió con las composiciones de redacción local que, apartadas del lenguaje “romancero”, conformaron nuevos géneros: en el marco de estas apreciaciones Moya estudia indiscriminadamente, bajo la única denominación de “romance”, el Romancero de ascendencia española y las proyecciones criollas.

Cuando se refiere a romances “españoles”, Moya intenta acompañar su documentación con una nota que detalla su procedencia, la versión española que presumiblemente inicia o es uno de los primeros eslabones en la cadena de tradicionalización, su difusión en otros lugares de Europa, América y Argentina. Esta información en varios de los temas se encuentra alterada

³² *Ibid.*, t. I, p. 243.

³³ *Ibid.*, t. I, p. 274.

por diferentes razones: 1] la ausencia de referencias a versiones españolas (pueden citarse los romances de *Don Gato* y *La semana*, de los cuales Moya no aporta versión española y no estudia su origen); 2] por el contrario, se incluyen temas de los que Moya no posee versiones argentinas, y por lo tanto se limita a citar versiones del resto de América; son los casos de *Bernal Francés*, *El rey Marinero*, *Don Bueso* y *Don Juan y el convite al muerto* (sólo una versión registrada por el mismo Moya); 3] en algunos temas se cita la fuente erróneamente: el romance del casamiento de *La pulga y el piojo*, que Moya estudia dentro de su apartado “Los animales en el romancero criollo” tiene amplia difusión en América y en Argentina en particular, procedente, tal como lo señala Juan A. Carrizo,³⁴ de un romance español que se introdujo en América tempranamente en el siglo XVI y que a la vez tiene su origen en antiguas baladas inglesas. Estos tres problemas (ausencia de especificación de fuentes, inclusión de temas no difundidos en la Argentina, y errores de clasificación) dificultan el estudio de la génesis de los textos y ponen en evidencia la falta de un principio rector que organice el rico material presentado.

Si focalizamos nuestra mirada en la necesidad de diferenciar los romances hispánicos de las proyecciones poéticas criollas se hace evidente que la supuesta “originalidad” del Romancero argentino a la que alude Moya conlleva inevitablemente un cambio de género que debe ser estudiado por separado, en la medida en que ofrece temas nuevos expresados en estructuras prosódicas diferentes a los modelos hispánicos. El aspecto de reelaboración del Romancero ha dado importantes poemas folclóricos, es un fenómeno muy complejo, y distinto, por el cual el romance español se ha incorporado a los cantos y ritmos criollos, proceso enunciado por Moya cuando se refiere a un “romance deshojado en coplas”, y corrobora sus palabras con nutridos ejemplos en el capítulo VI de su obra, titulado “El romancero en las coplas criollas”. En este sentido, la proyección más importante que ha tenido el romance español en la Argentina es el romance criollo, quizás el apartado más logrado del libro.

El romance criollo, en tanto especie narrativa tradicional surgida como proyección del romance español, se conecta con sus congéneres en cuanto al tratamiento que hace de algunos personajes históricos, pero se diferencia en cuanto al lenguaje tradicional empleado y su estructura formal de cuartetas consonatadas abcb, defe, ghjh, etc. En este sentido, continuando con las analogías destinadas a insertar la historia argentina en la de la hispanidad, se afirma (cap. VII) que, aunque el Romancero repudió los hechos de Barranca Yaco, nunca fue favorable a Facundo Quiroga, y compara este tratamiento con lo adverso que fue el Romancero español a la figura del rey don Pedro el Cruel, estableciendo posibles coincidencias entre los personajes históricos, y la propaganda adversa ejercida por los Trastámara y los unitarios respectivamente.

Asimismo se establecen analogías con el romance fronterizo. La situación de la Argentina del siglo XIX, con la frontera interior móvil que tenía que ser fijada paso a paso y a costo de mucha sangre, es fácilmente comparable con la época de la invasión árabe en la península ibérica y las luchas por la recuperación del territorio. En la óptica del romancero criollo, el árabe es reemplazado por el indio y el castellano por el gaucho, que pelea en una contienda semejante y canta romances evocando estos conflictos, tomando como protagonista al indio. Para Moya, uno de los restos del romance fronterizo español es la modalidad de comenzar el relato con la fecha: “El año sesenta y uno / fue año de grandes males...”. Moya también destaca que las extensas descripciones y el formulismo de los romances carolingios encontraron continuidad en la literatura folclórica argentina a través de las payadas. En su tratamiento literario, las hazañas del gaucho se

³⁴ J.A. CARRIZO, 1951, *op. cit.*, cap. III.

identifican con las peripecias del héroe carolingio, y por eso incorpora a su canto versos y fórmulas procedentes de lugares y épocas remotas y cuya existencia seguramente ignora.³⁵

En el marco de una provisoria clasificación que, como se ha destacado, adolece de precisiones conceptuales, Moya incluye los romances vulgares que se han tradicionalizado en Argentina. Tampoco en este caso especifica cómo caracteriza al romance vulgar aunque por los poemas que trata (*El alarbe de Marsella, Los once amores nuevos*) presumimos que son los que Menéndez Pidal denomina romances plebeyos o romances de ciego,³⁶ en boga en la España del siglo XVIII, que se caracterizan por estar relegados a una minoría inculta, a sectores vulgares, que atribuyen las virtudes del héroe al bandolero.³⁷ Moya afirma que estos romances se reprodujeron en nuestro país en forma de pliegos sueltos y se hicieron tradicionales, aunque no indica fuentes documentales que evidencien este proceso.

En la no definición de romance, romance criollo, romance vulgar, Moya confunde los romances españoles que han sobrevivido en América con las influencias que ha tenido el género en otras ramas de la poesía folclórica. Como toda obra pionera, el libro de Moya tiene el gran mérito de haber abierto sendas intransitadas, en este caso en nuestra crítica literaria, ya que el Romancero individualmente no había ocupado hasta ese momento la pluma de estudiosos argentinos. En este análisis de su tarea se han señalado aciertos y desaciertos, observables desde una perspectiva diacrónica, con la claridad que nos otorga la distancia en el tiempo y el avance de las investigaciones sobre la tradicionalidad oral. Entre los aciertos deben citarse el valor del copioso material recolectado, que en su gran mayoría procede de la Colección de Folklore; el intento de abarcar en su totalidad el complejo fenómeno romancístico, tratando sus más variados aspectos; y en último lugar, el interesante análisis que realiza del Romancero criollo, el aporte más valioso de la obra a los estudios folclóricos. Las principales objeciones que hoy podemos hacer al libro giran en torno a la ausencia de una metodología de investigación y exposición uniforme y adecuada, y a la no delimitación del término romance ya que la polisemia con que se emplea lleva a confundir dos aspectos que considero claramente diferenciados. Ayudaría a la comprensión de la obra de Moya distinguir dentro del Romancero argentino las dos grandes vertientes a las que ya se ha hecho referencia; la española, reelaborada en Argentina, pero profundamente conservadora, y la vertiente criolla, nacida como proyección de la primera, pero apartada de su origen y diversificada en nuevas especies.

El *Romancero* de Moya, junto con la Encuesta del 21 y los cancioneros regionales son el producto de la primera mirada que hace la clase culta argentina hacia el universo de la literatura oral tradicional. Maestros, profesores, folcloristas, se ponen en contacto con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía de la oralidad y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas, dudan en la fijación de variantes morfológicas, regularizan, buscan la norma, sin percibir, en este sentido, que la norma del romance consiste en su

³⁵ La documentación de temas romancísticos puso de manifiesto la ausencia de la tradición carolingia en el romancero hispanoamericano, aunque es muy importante señalar la excepción que representa en el continente el romancero brasileño y su tradición impresa de cordel contemporánea.

³⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, op. cit.*, cap. XVII.

³⁷ Hasta el momento no se ha efectuado el estudio de la relación del romancero vulgar que se desarrolló en América desde fines del siglo XIX y los romances de ciego que proliferaron en la misma época en España (véase FLOR SALAZAR, *Romancero vulgar*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1999).

misma diversidad. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el universo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.

En la etapa analizada la consigna fue reunir textos, la mayor cantidad posible, sin tener en cuenta los demás componentes del fenómeno romancístico, ya sea porque no entraban dentro de sus intereses teóricos y metodológicos o bien, y es importante destacarlo, porque tampoco se contaba con los instrumentos propicios para realizar documentaciones exhaustivas que incluyeran variantes textuales, música y circunstancias de actualización. Algunos recolectores señalan cómo copiaban al dictado lo recitado por los informantes, y puntualizan la necesidad de que musicólogos especializados los acompañen en los trabajos de campo para documentar las melodías. No sabemos hasta qué punto estos textos son fidedignos representantes de la tradición, ya que carecemos por lo general de noticias relativas a la emisión de las versiones. Pero, a pesar de la ausencia de registros en forma sistemática, la interacción oral de la que partieron esos textos, el contexto que determinó no sólo su existencia sino también su vigencia funcional, se filtra en las descripciones, en las explicaciones de los folcloristas, aunque relegados a un segundo plano, ya que importan los textos en sí mismos antes que el contexto de producción.

LA RENOVACIÓN DE LOS ESTUDIOS ROMANCÍSTICOS

Llegados a este punto de la exposición considero oportuno retomar la expresión esbozada al comienzo acerca de la “intuición” de la existencia del Romancero hispánico en Argentina que proporciona la bibliografía crítica aparecida hasta 1950. Al aludir a esta “intuición” no hago más que parafrasear las afirmaciones de Antonio Cid cuando señala que la labor de acopio y edición de materiales romancísticos que abarca diferentes áreas del ámbito panhispánico y ofrece una perspectiva fidedigna del género no ha incluido en el siglo xx a América: se evidencia en la América española la ausencia de aportaciones globales, especialmente en el caso de Venezuela o Argentina, en donde trabajos antiguos permiten intuir la existencia de un Romancero valioso.³⁸ Pero no debemos considerar nulo el valor de las documentaciones de este período. Una vez señaladas las falencias teóricas y metodológicas de las cuales proceden, el abundante *corpus* poético pone en evidencia la existencia de una tradición activa, que se hallaba en plena vigencia funcional. Es necesario “desbrozar” los materiales, ordenarlos y clasificarlos para que puedan ser integrados a la proyección panhispánica del género. No obstante esta marcada falencia, Argentina, al igual que el resto de América, cuenta, promediando el siglo, con una importante colección de temas romancísticos procedentes de la tradición oral capaz de confirmar la vigencia del género, al igual que en México, Cuba, Nicaragua, Venezuela, Puerto Rico, Santo Domingo y Chile.³⁹

³⁸ JESÚS ANTONIO CID, “El Romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto”, *Ínsula*, 567 (1994), p. 4.

³⁹ Para un panorama de conjunto remito a la antología de MERCEDES DÍAZ ROIG, *Romancero tradicional de América*, El Colegio de México, México, 1990. La problemática actual de la edición de textos del Romancero americano ha sido tratada exhaustivamente por ANA VALENCIANO, “Un camino para la investigación del Romancero. La tradición hispanoamericana”, *Incipit*, XIX (1999), pp. 135-159.

A partir de la década del 50 la tarea de recolección se interrumpió. Nuevos aires ideológicos apuntaron, por una parte a la reivindicación del universo aborigen en toda Latinoamérica, influjo que llegó aunque en menor medida a Argentina, y por otra parte esta tendencia a la americanización de la cultura y a la internacionalización de las problemáticas sociales, excluyeron de la mira cultural a los objetos folclóricos, por relacionarlos, injustamente, con las teorías políticas nacionalistas que años antes los habían utilizado como nexos con la tradición hispánica y como supervivientes de valores ancestrales que las nuevas formas de vida estaban borrando. La cultura argentina presenció una nueva homologación, tan reduccionista como la anterior: folclor y actitudes políticas conservadoras o reaccionarias fueron identificadas, determinando que los objetos hayan permanecido abandonados por la mirada crítica. En lo que se refiere al Romancero este proceso político coincidió con un cambio sustancial en las prácticas culturales, en especial el auge de los medios de comunicación masiva, que determinó la disminución de la tradición.

En el período correspondiente a las últimas décadas del siglo xx, los estudios romancísticos en Argentina estuvieron muy influenciados por el desarrollo teórico y metodológico de Diego Catalán y todo el equipo del Seminario Menéndez Pidal. A principios de los 80 Germán Orduna, alentado por Diego Catalán, señala la necesidad de revisar el Romancero argentino para ordenarlo y estudiarlo desde nuevas perspectivas. Con ese objetivo Orduna me propuso unos años más tarde llevar a cabo una encuesta en la Provincia de Buenos Aires,⁴⁰ que aportó pocas versiones con un alto índice de fosilización, y un estudio totalizador del tema que se publicó como *Romancero tradicional argentino* en 2002. Este libro da cuenta de la presencia del género en la tradición oral argentina a partir de la elaboración de un estudio teórico-metodológico y de un catálogo exhaustivo de temas documentados en el área. El estudio introductorio constituye una puesta al día de la problemática del romancero hispanoamericano para lo cual se ofrece una historia de los materiales publicados en Argentina y una propuesta de análisis del discurso romancístico para estudiar los poemas en tanto modelos narrativos dinámicos. El catálogo presenta la nómina completa de los temas documentados en la tradición argentina, ejemplificados en una selección de versiones representativas descritas en diferentes campos (título, discurso, intriga, documentación del tipo, dispersión geográfica, otros *incipit*, etc.) que permiten consultarlas desde perspectivas disímiles como pueden ser la literatura, la lingüística o la antropología. Treinta y cinco temas y alrededor de 500 versiones confirman la riqueza de esta tradición desatendida por la crítica y la necesidad de contar con un estudio actualizado de la misma.⁴¹

⁴⁰ GLORIA B. CHICOTE y MIGUEL A. GARCÍA, *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1996.

⁴¹ GLORIA CHICOTE, *Romancero tradicional argentino*, University of London, London, 2002. Los temas incluidos son los siguientes: AMMU- *Aparición de la amada muerta*, 2. ARNAL- *Conde Arnaldos*, 3. BASTA- *La bastarda*, 4. BELLA- *La bella en misa*, 5. BERNA- *Bernal Francés*, 6. BUSVI- *La búsqueda de la Virgen*, 7. BYF- *Blancaflor y Filomena*, 8. CATAL- *Las señas del esposo / Catalina*, 9. CLARO- *Conde Claros y la princesa*, 10. COSOL- *La condesita*, 11. DAYPA- *La dama y el pastor*, 12. DBUES- *Don Bueso y su hermana*, 13. DELGA- *La niña requerida por el padre / Delgadina*, 14. DIEGO- *Fray Diego*, 15. DONGA- *Don Gato*, 16. ELENA- *Muerte de Elena*, 17. ENTIE- *Lamento del enamorado*, 18. ESINF- *La esposa infiel*, 19. FECIE- *La fe del ciego*, 20. GALLAR- *La Gallarda*, 21. GERIN- *Gerineldo*, 22. HILOR- *Escogiendo novia*, 23. HIMER- *La niña perdida*, 24. LAMVI- *Los lamentos de la Virgen*, 25. MALCA- *La malcasada*, 26. MAMBR- *Mambrú*, 27. MARAP- *Marinero raptor*, 28. MARIN- *El marinero tentado por el demonio*, 29. MONJA- *La monjita*, 30. MUERT- *Amor más allá de la muerte*, 31. MUJGO- *La mujer del Gobernador*, 32. NIYCA- *La niña y el caballero*, 33. PRISI- *El prisionero*, 34. SACAT- *Martirio de Santa Catalina*, 35. TRESCA- *Las tres cautivas*.

Para concluir, considero que los estudios romancísticos en la Argentina tienen en la actualidad dos desarrollos posibles. Por una parte, el interrogante sobre lo que ocurrió en los últimos años con la tradición romancística argentina no ha recibido hasta el momento respuestas certeras, ya que no se han efectuado nuevas indagaciones de conjunto. La cala efectuada en tres distritos de la provincia de Buenos Aires en 1988 fue bastante desalentadora,⁴² y creo que efectivamente el Romancero, al igual que otras formas poéticas orales, está en vías de desaparición. Si queda algún lugar por escrutar nuevamente, considero que debe pensarse en nuevas encuestas en el Noroeste, donde documentaciones de la década del 30 ponen de manifiesto la existencia de una tradición antigua. Por otra parte, más allá de los derroteros a los que nos pueden conducir nuevas recolecciones, considero que puede ser útil para el estudio del Romancero argentino y la tradición hispánica en su conjunto seguir incursionando en la edición de archivos. En este sentido, la Colección de Folklore de 1921, el Archivo Menéndez Pidal o las colecciones de Robert Lehmann-Nitsche pueden todavía deparar hallazgos relevantes.

42 Véase CHICOTE y GARCÍA, *op. cit.*

CONSERVACIÓN, VARIACIÓN Y LEXICALIZACIÓN EN EL ROMANCERO DEL NORESTE DE MÉXICO

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

El Colegio de San Luis

En estas páginas trataré de explicar cómo vive el romance en el noreste de México a partir del estudio de un corpus romancístico recogido de la tradición oral en esa zona perteneciente al altiplano mexicano.¹

En términos generales, las características de los romances del corpus coinciden con las que señala Mercedes Díaz Roig como particularidades del Romancero mexicano: predominio del estrofismo y la rima varia; en ocasiones, los textos incluyen versos de despedida y, con menor frecuencia, estrofa introductoria.² Estos rasgos formales marcan, aparentemente, una gran diferencia con los textos del Romancero peninsular; sin embargo, no podemos dejar de calificarlos como romances ya que conservan los temas, la manera de tratarlos, sinnúmero de motivos y otros rasgos perfectamente identificados con la tradición romancística peninsular y que, a su vez, los diferencian del corrido mexicano.

Asimismo, los temas de mayor difusión en la región noreste corresponden, prácticamente, a los que Aurelio González y Mercedes Díaz Roig apuntan como los más difundidos en México.³ De acuerdo con su recurrencia, los romances más propagados en la región son: *La adúltera*, *Delgadina* y *Bernal Francés* seguidos de *Las señas del esposo* y *Santa Amalia*⁴ en la tradición adulta y, en la tradición infantil: *Hilitos de oro* y *Mambrú*. En este último caso hay que advertir que Mercedes Díaz Roig considera, también, *Alfonso XII* y *Don Gato* como dos de los romances de mayor arraigo en la tradición mexicana, arraigo que, al menos en el altiplano, no existe ya que actualmente resulta difícil hallar versiones de alguno de ellos, me atrevo a decir que prácticamente han quedado fuera del acervo de la zona. En cuanto al contenido, resulta casi evidente decir que hay una amplia preferencia por los temas de índole novelesca, tal como ocurre con el Romancero de la tradición oral moderna del ámbito hispánico.

Sin detenerme en un análisis detallado de los romances y sus versiones, a continuación señalo ejemplos que sirven para apreciar la forma de vida de este género en el noreste de México.

¹ El corpus está formado por 10 romances con 68 versiones (algunas de ellas muy similares entre sí). La recolección la llevé a cabo en diversos trabajos de campo entre 1986 y 1994 además de algunos ejemplos recogidos los últimos dos años.

² Además de otros elementos como la adaptación al contexto histórico-cultural, la incorporación de léxico autóctono, etc. Véase MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986. Especialmente véase el capítulo relacionado con la tradición mexicana, pp. 159-223.

³ *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

⁴ Este romance no está considerado como 'tradicional' por los editores del *Romancero tradicional de México*; sin embargo he recogido 5 ejemplos y vive en otras regiones del país y de la tradición hispánica por lo que me atrevo a incorporarlo al corpus consciente de su pertenencia al Romancero vulgar no obstante hallarse en un posible proceso de tradicionalización.

En el caso de *La adúltera*, el interés primordial del romance es dar a conocer el adulterio y su castigo. Los mecanismos empleados para desarrollar el tema varían según el gusto y habilidad del transmisor de acuerdo con los valores estéticos, sociales y morales de la comunidad. En todas las versiones de la zona se presenta la estructura básica: adulterio; sospechas del marido y defensa de la mujer –mediante el juego de preguntas y respuestas como núcleo de la narración– y el castigo.

En el corpus y, en general, en la tradición mexicana, el tema se desarrolla a partir de los versos del narrador-transmisor que evocan el momento en que mujer y amante son sorprendidos por la llegada del esposo:

Estaban en la conquista cuando el marido llegó⁵

Sin embargo, la mayoría de las versiones del corpus presentan como versos iniciales los que corresponden a la versión vulgata de México: “Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó / y a los dieciséis cumplidos, una traición me jugó” cuya función es presentar una especie de resumen inicial de la fábula como ocurre en el corrido.

Pocas son las versiones que, además, incluyen el motivo de la “seducción”:

Y aquí llegó un caballero y a un balcón se acercó
a pretender a una dama y al fin se le concedió.
Estaban en la conquista cuando el marido llegó:
(*La adúltera*, 10)⁶

Andaba un caballero por esas calles de León,
enamorado una dama y ella le correspondió.
—Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó,
y a los quince años cumplidos una traición me ha jugado.
Estaban en la conquista cuando el marido llegó:
(*La adúltera*, 1)

Respecto de este motivo, María Teresa Ruiz considera que aparece como la causa del adulterio en la mayoría de las versiones que revisa, y señala que “quizá se deba a la intención de reforzar la culpabilidad femenina, dejando que el marido quede libre de cualquier responsabilidad en lo acontecido”.⁷ Sin embargo, en este caso, las tres versiones del corpus que presentan

⁵ Estos versos que indican el principio de la tragedia aparecen ya en la edición del *Cancionero de Amberes* de 1550: “Ellos en aquesto estando el marido que llegó”. Véase FRANCISCO MARTÍNEZ-YANES, “Los desenlaces en los romances de la Blanca niña: tradición y originalidad” en DIEGO CATALÁN, SAMUEL G. ARMISTEAD, ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (eds.). *El Romancero hoy: poética. 2º Coloquio Internacional*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1979, p. 133.

⁶ El número indica la versión del romance tal como queda consignada en el corpus del noreste de México aún inédito. Cuando la referencia es al *Romancero tradicional de México* quiere decir que se trata de una versión ahí publicada.

⁷ MARÍA TERESA RUIZ, “Recreación del romance de *La adúltera* en la tradición hispanoamericana”, *Revista de Literaturas Populares*, V-1 (2005), p. 67. Asimismo, la autora señala que, en varios casos, el verso: “Estaban en la conquista cuando el marido llegó” denota un adulterio fallido, un acto no consumado a diferencia de los versos del motivo de la seducción en que se aclara, por ejemplo: “y ella se lo concedió”. Considero que, por lo menos en la

el motivo, también denuncian —en labios de la mujer— la ausencia del marido como causa de la falta femenina. La mayoría de las versiones omiten el motivo anterior y presentan, después del verso expresado por el narrador, el diálogo directo entre marido y mujer en el que se aborda el tema de manera más precisa; con términos concretos y menos recatados que como lo enuncia el narrador-transmisor (“estaban en la conquista...”). El diálogo se compone de una serie de preguntas y respuestas y la acusación del marido. Aunque en estos versos las versiones tanto de la zona como del país son muy similares, encontramos variantes que proporcionan al texto un mayor o menor grado de dramatismo y de fuerza en los personajes, especialmente en el masculino. Por ejemplo:

—¿Te han pegado calenturas o ya tienes nuevo amor?
 —No me han pegado calenturas ni nuevo amor tengo yo;
 se me han perdido las llaves de tu hermoso tocador.
 —Si tus llaves son de plata, de acero las traigo yo
 para matar a ese amigo que en mi cama se acostó.
 (*La adúltera*, 1)

Versos en los que queda de manifiesto la gravedad de la falta (nótese que no se trata de una sospecha sino de una afirmación) y la intención de castigarla. Esta versión es la única del corpus que presenta el motivo de la pérdida de las llaves. Generalmente, esta referencia alude a la infidelidad o castidad perdida y a la supremacía del hombre sobre la mujer;⁸ aunque aquí se refiere de manera específica a la espada o arma con la que el marido intentará restaurar su honra.

En otras versiones, la forma menos concreta con que el marido pide explicaciones (por ejemplo: “lo que quiero es que me digas quién en mi cama durmió” (*La adúltera*, 6) abre la posibilidad a muy distintas respuestas ya que la imprecisión de los términos: ‘quién’, ‘durmió’ y ‘visitar’ (“quién te vino a visitar”) delatan cierta ingenuidad del marido frente a la contundente alusión al amante y al delito con los términos ‘amigo’ y ‘acostó’ de la versión 1, arriba citada. O bien, da cabida a que una de las respuestas de la mujer no sea una evasiva sino un reproche hacia el marido:

—En tu cama nadie duerme cuando tú no estás aquí;
 si me tienes desconfianza, no te separes de mí.
 (*La adúltera*, 9)

tradición mexicana, en ambos casos el adulterio queda implícito; para el oyente no hay duda de que la falta fue cometida.

⁸ El motivo aparece frecuentemente en las versiones más antiguas, tanto peninsulares como mexicanas y americanas. Aurelio González señala este motivo como una fórmula o estructura formularia en la que el poder se expresa mediante la sustitución de un metal como la plata por otro como el oro. Estudia la amplia gama de posibilidades de variación que ha desarrollado la tradición moderna e incluye ejemplos procedentes de México, Cuba, Argentina, Venezuela, Uruguay, Nicaragua y Chile. AURELIO GONZÁLEZ, “El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 53-67; véanse especialmente pp. 57-61. Habría que revisar si actualmente el motivo se conserva con tanta fuerza pues la mayoría de las versiones citadas fueron recogidas hace más de cuarenta años. Desde mi punto de vista, creo que la versión vulgata, al menos en México, ha tenido tal influencia que encontrar este motivo en una versión moderna es cada vez más difícil.

Versos que subrayan la astucia y cinismo de la mujer pues intenta restar gravedad a su falta alegando una falta de su esposo como explicación o causa de la suya. El episodio del reclamo está ampliamente arraigado en la tradición de la zona pues aparece en trece de las quince versiones; tendencia menos presente en el resto del país (tres versiones en el *Romancero tradicional de México*) y poco común en la tradición americana.⁹ Estos versos rompen, en cierta medida, con el esquema de normas sociales en que la mujer debía mostrar sumisión al marido y difícilmente se aceptaba que le reprochara ciertas actitudes. En las versiones de la zona parece que este episodio es una variante reflejo de cierta adaptación a nuevos contextos sociales que permiten la posibilidad del reproche y defensa por parte de la mujer, aunque al final de la intriga el desenlace sea, también, la ejecución.

No obstante la casi lexicalización de la serie de preguntas y respuestas, hallamos algunas versiones un poco más extensas que prolongan la sucesión de preguntas en las que el marido inquiere por diversos objetos (reloj, silla, lazo, etc.) o incluyen expresiones de tono irónico o chusco:

—Yo pa' qué quiero caballo ni a la boda quiero ir yo;
yo lo que quiero es al amigo que en mi cama se acostó.
—¡Ay!, debajo de la cama no vayas a esculcar;
ahí está un gato encerrado, no te vaya a rasguñar.¹⁰
A las once de la noche a su casa la llevó:
—Le vengo a entregar a su hija que una traición me jugó.
Sale su suegra de adentro, como queriendo llorar:
—Castíguela usted, mi yerno, pues qué le puede pasar.
—Pues, con permiso, mi suegra, yo la voy a ejecutar,
por la traición que me hizo yo no me puedo aguantar.
(*La adúltera*, 1)

Si bien la serie suele alargarse, las interrogantes no se alejan del tema central. Constituyen motivos o núcleos de interés con susceptibilidad de desarrollo temático pero en estas versiones su función es reforzar la caracterización de los personajes o ridiculizar la escena al matizar el grado de dramatismo del relato.

⁹ Así lo observa María Teresa Ruiz cuando señala que es raro encontrar en la tradición mexicana y americana que la ausencia del marido sea la causa del adulterio, tal como sucede en las versiones peninsulares y judeoespañolas. Cfr. M.T. RUIZ, art. cit, p. 66.

En la tradición americana es común la presencia de versos que expresan lo contrario: la autocondena de la mujer. Por ejemplo, cuatro de las siete versiones recopiladas por Beatriz Mariscal incluyen versos muy similares a: “—Mátame, marido mío, que te he jugado traición”, BEATRIZ MARISCAL, *Romancero general de Cuba*, El Colegio de México, México, 1996, pp. 151-161. Versiones 1, 3, 4 y 5. Respecto de la tradición argentina, Gloria B. Chicote considera el episodio como parte de la intriga: “La esposa da respuestas evasivas hasta que reconoce su traición” tal como lo muestran numerosas versiones (especialmente las clasificadas por la autora como del tipo A), GLORIA B. CHICOTE, *Romancero tradicional argentino*, University of London, London, 2002, pp. 89 ss.

¹⁰ La referencia a un gato aparece, también, en varias versiones americanas (cfr. las versiones recopiladas por Gloria B. Chicote y Beatriz Mariscal en sus romanceros) pero sólo como pretexto para explicar un ruido sospechoso; también suele tener una respuesta chusca como: “—Nunca en mi vida yo he visto un gato con pantalón”. Sin embargo, en esta versión del corpus, no se alude a un gato del vecino o de la calle como es común sino a una frase hecha: “Aquí hay gato encerrado” que si bien revela la presencia del amante, lo hace de manera tan graciosa que en ningún momento podría tomarse como confesión.

Respecto del desenlace, todas las versiones del noreste presentan el castigo. En este final se advierte una clara influencia de la versión vulgata pues las variantes son mínimas; el marido mata a la mujer con la anuencia del suegro. La intención no es una venganza como tal sino un restablecimiento del orden en el que se confirma la vigencia de un sistema de valores y conducta.

Posiblemente *Bernal Francés* sea el romance que más se ha adaptado a la forma y estructura del corrido mexicano: desde la frecuente presentación de versos introductorios o del resumen inicial de la fábula además de los versos de despedida hasta la eliminación de la estructura sorpresa,¹¹ característica de este romance en la tradición peninsular y aún recurrente en la tradición americana.

En la región estudiada hay un total de diez versiones (cinco de mi recolección y cinco procedentes de la zona y publicadas en el *Romancero tradicional de México*, varias de ellas muy fragmentadas). En la mayoría –tal como lo comenta Díaz Roig– se incluyen los versos iniciales propios de la estructura sin sorpresa. Por ejemplo:

En este Plan de Barrancos, sin saber cómo ni cuándo,
se encontraron dos valientes: don Benito y don Fernando.
—Ábreme la puerta, Elena, sin ninguna desconfianza;
yo soy Fernando el francés, venido desde la Francia.
(*Bernal Francés*, 3)

Sin embargo, en ocasiones (como ésta), los versos denotan más bien una contaminación de versiones pues en el desarrollo el texto no se apega a la estructura corridística ya que, por ejemplo, omite el enfrentamiento entre marido y amante y la despedida con moraleja, propias de las versiones asimiladas al corrido.

Debido en gran parte a la brevedad de las versiones, el tema del adulterio se trata de manera mucho más escueta que en otros romances del mismo asunto. La inesperada presencia del marido da mayor fuerza dramática a la historia, y el castigo no necesita detallarse y sólo se alude al arma con que será ejecutada:

—De mí no alcanzas perdón, de mí no alcanzas victoria
de mí lo que alcanzas son seis tiros de mi pistola.
(*Bernal Francés*, 4)

¹¹ Mercedes Díaz Roig considera que el origen de este tipo de estructura [sin sorpresa] se dio –muy posiblemente– en México y que ha influido enormemente en la tradición americana, pues se hallan versiones de este tipo en la tradición chicana y en el resto de Hispanoamérica, especialmente en países como Costa Rica, Nicaragua, Guatemala y Colombia. *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 180ss.

Como ejemplos de esta influencia basta señalar que las tres versiones recogidas por CARLOS NAVARRETE en *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, ed. cit., pp. 39-44, presentan este tipo de estructura. Y también versiones publicadas en ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, *Romances y corridos nicaragüenses*, Imp. Universitaria, México, 1946, pp. 53-55; en MICHELE CRUZ-SÁENZ, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Delaware, 1986, p. 13; en GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, pp. 361-362. Gloria Chicote consigna en su *Romancero argentino* una versión procedente de Santa Fe que incluye una estrofa de introducción que elimina la estructura sorpresa. Y Trapero indica que una versión recogida en Chiloé “parece proceder del modelo que se ha impuesto modernamente en muchos lugares de América en forma de «corrido», seguramente procedente de México”, MAXIMIANO TRAPERO, *Romancero de Chiloé*, Iberoamericana, Madrid, 1998, pp. 77-78.

El castigo explícito (la ejecución) suele presentarse en las versiones más modernas que incluyen un episodio de súplica por el perdón que, por su estilo, es de origen vulgar, al igual que la alusión a los hijos. La presencia del motivo del perdón cobra especial importancia en algunas versiones pues éstas adquieren un tono tremendista y se acentúa el sentido trágico del romance ya que suele extenderse y ocupar casi la misma cantidad de versos que la parte primera del texto:

—Perdóname, esposo mío, perdona mi desventura;
ya no lo hagas por mí, siquiera por tus criaturas.
—De mí no alcanzas perdón, de mi no alcanzas victoria;
de mí lo que alcanzarás es seis tiros de mi pistola.
—Perdóname, esposo mío, perdóname, ten piedad,
que no soy la primer mujer que caigo en fragilidad.
—De mí no alcanzas perdón, de mí no obtienes victoria,
que te perdone el francés que para ti era la gloria.
—De mí no alcanzas perdón, de mi no alcanzas victoria;
de mí lo que alcanzarás es seis tiros de mi pistola.

(Bernal Francés, 4)

La extensión responde a la idea de presentar una esposa arrepentida, suplicante que, frente a la intransigencia del marido, recurre a los hijos –inocentes– como último recurso para alcanzar la indulgencia.

En este episodio, las versiones del corpus presentan algunas variantes –aparentemente– poco significativas pero que matizan la caracterización del personaje femenino. En primer lugar tenemos la alusión al adulterio como una falta común y por lo tanto menos grave:

no soy la primer mujer que cae en fragilidad

que aparece en las versiones 1, 3 y 4. Pretexto con el que la esposa intenta restarle importancia a la falta cometida¹² y obtener el perdón sin éxito alguno pues, si bien el adulterio está admitido en la sociedad como un hecho más o menos recurrente, el sistema de valores de esa misma sociedad no cesa de castigarlo tal como ocurre en éste y otros romances y en varios corridos del mismo tema.

Otra variante se presenta cuando se sustituye ‘desventura’ por ‘aventura’ tal como ocurre en la versión 3 del corpus y en las versiones VII.9 y VII.15 del *Romancero tradicional de México*. A pesar de la actitud de ruego que tiene la esposa, este cambio no trasluce un verdadero arrepentimiento sino únicamente el interés por salvar la vida pues califica el hecho no como una falta que le aflige haber cometido, situación expresada mediante ‘desventura’ sino como ‘aventura’, término con que superficialmente se alude al adulterio y que lleva consigo una carga de emoción e interés por lo prohibido. Especialmente en la versión 3, donde se reúnen los dos aspectos señalados:

¹² Nótese que no dice en ningún caso “caigo en pecado” u otro término análogo a falta, sino que se emplea ‘fragilidad’. Este vocablo alude a la visión que tienen los hombres respecto de la mujer: es frágil, es el sexo débil, etc., es decir que en este verso, la mujer si bien no justifica la falta, la define mediante una palabra empleada por el sector masculino para describir a la mujer misma.

—Perdóname, esposo mío, perdóname y ten piedad;
no soy la primer mujer que caigo en fragilidad.
Perdóname, esposo mío, perdona mi aventura,
ya no lo hagas por mí, hazlo por mis dos criaturas.

La respuesta negativa del marido no se deja esperar, ni muestra la menor señal de clemencia:

—De mí, no alcanzas perdón, de mí no obtienes victoria;
que te perdone el francés que para ti era la gloria.
(*Bernal Francés*, 3)

La versión 1, procedente de Guadalupe, Zacatecas, presenta cierto estilo tremendista que desentona con el predominio del estilo tradicional de las otras versiones:

Le quitó toda la ropa y la dejó en camisón
y le dio cinco balazos al lado del corazón.
(*Bernal Francés*, 1)

Sin realmente excederse en el número de versos ni en la descripción del crimen, el transmisor ofrece al público dos elementos de la ejecución: la violencia al desvestir a la víctima y el lugar preciso del blanco que subrayan la tragedia y, al mismo tiempo, la justificación del castigo, pues en boca de la propia víctima y mediante una despedida, aparece una moraleja que cierra la enunciación:

Suenen, suenen, campanitas que yo ya me ensordecí;
vengan todas las casadas a tomar ejemplo en mí.
(*Bernal Francés*, 1)

Este tipo de descripción y la despedida hallan aceptación en un auditorio familiarizado con el estilo más propio del Romancero vulgar y de ciertos corridos comerciales —muy divulgados actualmente— en el que predomina un lenguaje directo y escasamente poético. Sobra decir que esta versión del corpus es la más adaptada a la estructura del corrido mexicano y admitir que esta asimilación propicia el desarrollo tremendista del tema.

El incesto entre hermanos es el tema del romance *Delgadina* y en el noreste de México así como en gran parte de la tradición de todo el país, el tema se desarrolla de manera directa y sin diversos núcleos de interés.¹³ Los versos iniciales presentan —casi siempre— la escena en que la joven protagonista se pasea de un lado a otro de la casa, vestida de manera sugerente o dejando entrever la silueta de su cuerpo propiciando —así— el deseo incestuoso del padre.

¹³ Recuérdese que es precisamente en *Delgadina* donde Mercedes Díaz Roig advierte y estudia la presencia de diversos núcleos de interés en un mismo texto. Tal como puede suceder en este romance si el motivo del encierro y martirio se desarrolla a tal grado que le resta importancia al incesto y, en algunas versiones, llega a suplirlo, de tal manera que el tema del romance sea, por ejemplo: la crueldad paterna y no el incesto. MERCEDES DÍAZ ROIG, “Los romances con dos núcleos de interés” en DIEGO CATALÁN, J. ANTONIO CID *et al.* (eds.), *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*, Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994, pp. 133-146.

El transmisor no suele hacer explícita la presencia del padre en ese momento. Sin embargo, en el noreste, hay versiones en las que el transmisor prefiere advertir su actitud:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
 con su vestido de seda su cuerpecito le brilla;
 y por mientras, su papá, muy callado la veía.
 (Delgadina, 9)

O como ocurre en una versión prosificada donde, con un lenguaje propio del cuento, aparece una Delgadina más inocente que la protagonista de las versiones en verso, y se destaca el comentario del narrador acerca del padre:

Delgadina era una niña que vivía en casa de sus papás. Era una muchachita muy bella. Y un día que estaba paseándose por la sala de su casa, su papá la miró y estaba espantado de la hija tan bien formadita y chula.

(Delgadina, 8)

La mirada incestuosa del padre queda un tanto velada por el calificativo ‘espantado’ que no quiere decir sino asombrado, sorprendido; pero que esconde cierto temor al sentir deseo por su hija. La mirada real es revelada por el narrador cuando expresa lo que ve el padre: el cuerpo bien formado de la joven y su hermosura que mediante los términos ‘bien formadita’ y ‘chula’ no refleja una mirada amorosa paterna sino ilícita.

A diferencia de la tradición americana y mexicana en que se desarrolla el motivo del encierro, en la región estudiada la tendencia es otra: se conserva el tema original y el episodio del martirio se manifiesta en su mínima expresión; la súplica a los familiares no se presenta salvo al padre y se puede decir que prácticamente no hay desarrollo del motivo:

—Júntense los once criados y encierren a Delgadina;
 remachen bien los candados que no se oiga voz ladina.
 —Papacito de mi vida tu castigo estoy sufriendo,
 regálame un vaso de agua que de sed me estoy muriendo
 —Júntense los once criados llévenle agua a Delgadina
 en vaso de cristal de china que su cuerpo le ilumina.
 (Delgadina, 6)

En otras versiones, el motivo del castigo se omite casi por completo pues se eliminan todas las súplicas y el desenlace se presenta en el discurso inmediatamente después del encierro:

—Oigan, mis criados, encierren a Delgadina,
 hasta que diga que sí a la petición mía.
 Un día que abrieron la puerta, Delgadina estaba muerta,
 acostadita en el suelo, con su boquita abierta.
 (Delgadina, 3)

El desenlace de la intriga se presenta mediante los versos que evocan el hallazgo del cadáver de Delgadina. Los versos finales suelen referirse a la justicia divina con el propósito de restablecer el orden quebrantado. Tanto en la tradición americana como en la mexicana, se alude al premio y al castigo divinos: cielo e infierno o ángeles y demonios adjudicados a la hija y al padre, respectivamente.¹⁴ En la tradición del noreste de México, no aparece con tanta frecuencia: sólo en seis de las trece versiones se incluye la referencia a la justicia divina. Aunque se sobreentiende que el premio o castigo divinos son la salvación o condenación del alma y cobran efecto después de la muerte, las versiones del corpus —con una excepción— los presentan mediante imágenes completamente terrenales y físicas:

La cama de Delgadina de ángeles está rodeada,
y la cama de su padre de chamucos apretada.
(*Delgadina*, 1)

Esta imagen final no es tan común en la tradición mexicana; por el contrario, en otras regiones del país, la tradición parece preferir la referencia a los lugares más o menos abstractos o desconocidos como cielo e infierno:

Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Creador
y su padre en los infiernos con el demonio mayor.
(*Delgadina*, Matamoros, Tamaulipas, *RTM*, VIII.3)¹⁵

En estas versiones también se da por hecho la muerte del padre. Sin embargo, hay una versión del corpus que parece apegarse más a lo estrictamente narrado en el texto y mediante una variante:

La cama de Delgadina de ángeles está rodeada,
la cárcel de su padre de demonios apretada.
(*Delgadina*, 2)

conserva en vida al padre y, además, le aplica la justicia civil: la cárcel. Este detalle bien puede obedecer a un deseo del transmisor por mantener cierta coherencia con lo expresado en el texto, o a la influencia de *Rosita Álvarez* (“Hipólito está en la cárcel/ dando su declaración”).

El romance *Santa Amalia*¹⁶ es un texto que posiblemente se halla en proceso de tradicionalización. Se trata de un romance procedente del Romancero vulgar que la cadena de trans-

¹⁴ En algunas versiones, también se otorga el premio o el castigo a los familiares de Delgadina, según su comportamiento con la protagonista durante el martirio.

¹⁵ Además, a escala nacional, ha influido notablemente la estrofa final del corrido *Rosita Álvarez* y es fácil hallar versiones que incorporan exactamente los versos corridísticos sustituyendo únicamente los nombres de los personajes.

¹⁶ A pesar del título no se trata de un texto hagiográfico. En la tradición mexicana, el título se refiere al lugar de los hechos y aparece en el primer verso del romance “En Santa Amalia vivía una joven”. En algunos casos el título alude a otra santa pero, también, se trata de un topónimo; el más común de esta variante es *Santa Elena*. Y en otras tradiciones el romance se conoce bajo títulos más próximos a la historia narrada: *La lavandera requerida por su hermano* como lo consigna Petersen o *El mal hermano* o *El hermano infame* como aparece en Costa Rica. Cabe mencionar que varias de las versiones que tienen este tipo de título también inician con el verso: “En Santa Amalia vivía una joven...”.

misores ha ido modificando y adaptando al estilo del romance tradicional. Tiene una difusión bastante amplia en el ámbito hispánico tanto en publicaciones como en versiones de la tradición oral moderna.¹⁷

El tema de *Santa Amalia* es el incesto entre hermanos. En la zona de estudio recogí seis versiones cuyos rasgos particulares delatan la influencia del corrido. Este romance se caracteriza por su particular versificación en pentasílabos; como la mayoría de los textos romancísticos de la tradición mexicana, posee rima varia y su extensión promedio son 20 versos largos (5+5). Las versiones, aunque completas, presentan el texto muy sintetizado.

La manera tan escueta como se narra la historia propicia que el estilo tremendista tenga menos posibilidades de desarrollo; ayudando, así, a que el texto se adapte más fácilmente al lenguaje tradicional, aunque, como veremos, dista aún de ser un romance representativo de este estilo.

Los versos iniciales dan a conocer al oyente las circunstancias de la protagonista y su descripción física, pero no adelantan el tema del texto:

En Santa Amalia vivía una joven,
linda y hermosa como un jazmín;
ella solita se mantenía
cosiendo ropa para vivir.

(*Santa Amalia*, 1)

con versos casi idénticos comienzan las versiones 3 y 4; sin embargo, la versión 2 presenta variantes significativas, tanto en este pasaje como en el resto del texto. El transmisor de esta versión añade cuatro versos:

En Santa Elena había una joven
blanca, tan blanca como un rubí;¹⁸
ella solita se mantenía
haciendo ropa para vivir.
A los quince años, la pobre joven
sin padre y madre, sola quedó;

¹⁷ Aurelio González lo incluye en el *Romancero de América* como “romance de pliego” y considera que posiblemente “se trate de un romance compuesto en el siglo XIX” y que “se ha tradicionalizado rápidamente y se han recogido numerosas versiones tanto peninsulares y canarias como sefarditas, además de americanas”. Señala que en América se tienen registradas versiones de Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos (Nuevo México), México y Puerto Rico (AURELIO GONZÁLEZ, *El Romancero en América*, op. cit., p. III). Con mayor detalle pueden revisarse las siguientes versiones: una que consigna SUZANNE PETERSEN en *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*. AIER, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982, t. I, p. 319. LUCIO PABÓN NÚÑEZ incluye un ejemplo en su *Muestras folklóricas de la provincia de Santander*, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1952, p. 87. De Costa Rica, MICHELE CRUZ-SÁENZ publica 22 versiones (algunas muy fragmentadas) en su *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Delaware, 1986, pp. 41-52. MAXIMIANO TRAPERÓ recoge ocho en su *Romancero general de Chiloé*, ed. cit., pp. 159-167. AGUILERA OSORIO lo incluye como corrido en *Corridos famosos. Antología moderna del corrido mexicano. Libro de oro*, s.p.i. [México], 1978, t. I., p. 15. Aparece también como corrido en la publicación de JULIÁN CALLEJA *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra*, El Libro Español, México, 1972, 160 pp. Y, además, se han recogido ejemplos en la tradición oral mexicana, como las recogidas (corpus inédito) por Magdalena Altamirano Pineda en Guerrero y Oaxaca.

¹⁸ La comparación es fallida porque el color del rubí es rojo; puede deberse a un olvido del transmisor quien en el momento de la *performance* sólo recordó la rima en í, mas no el ‘jazmín’ de las otras versiones.

sola al amparo de un cruel hermano
que el muy infame la enamoró.

(*Santa Amalia*, 2)

de tal manera que introduce el tema y nos presenta a la joven como víctima de la situación de orfandad y del hermano.¹⁹ En estos versos se destaca la cantidad de adjetivos que nos remiten a un estilo tremendista y no enriquecen la narración.

La propuesta amorosa se expresa de manera casi idéntica en las cuatro versiones:

El mal hermano le dice un día:
—Ay, hermanita del corazón,
ya tu hermosura me tiene loco
y tu marido quiero ser yo.

(*Santa Amalia*, 4)

La expresión del deseo es directa y además pretende otorgarle una condición de legitimidad al emplear el término ‘marido’. Como en algunas versiones de *Delgadina*, la gravedad de la proposición incestuosa se intenta ocultar mediante el empleo de palabras cariñosas (“hermanita del corazón”) que adquieren un sentido sexual y dejan a un lado el sentido de amor fraternal.

En tres de las versiones, la respuesta negativa de la joven presenta como único argumento del rechazo el motivo del honor:

La pobre joven quedó asustada
y en el instante le contestó:
—Mejor prefiero morir mil veces
antes que logres manchar mi honor.

(*Santa Amalia*, 3)

La segunda versión difiere de las demás; el rechazo queda expresado con menos fuerza y el lenguaje empleado contrasta con el estilo tremendista de los versos iniciales:

Ella responde con voz callada:
—Busca otra joven mejor que yo;
sabrás hermano del corazón
que tu esposa no puedo ser yo
porque es ofensa para el Creador.

En estos versos se omite por completo la referencia al honor; la joven no repudia la propuesta sino, lejos de esa actitud, se nos presenta sumisa ante el hermano e incapaz de valorar ni defender su honor; hay incluso una actitud de menosprecio hacia sí misma (“Busca a otra joven

¹⁹ La referencia explícita a la orfandad de la protagonista no es común ni en las versiones mexicanas ni en las costarricenses pero sí lo es en las versiones chilenas donde lo hallamos en siete de las ocho versiones chilotas de Trapero.

mejor que yo”). El único argumento del rechazo es, al contrario de las demás versiones, la alusión al aspecto religioso y a la condenación del alma en la medida en que si es ofensa para Dios, el acto es un pecado. Sin embargo, por el tono empleado por la protagonista, este argumento tampoco parece tener peso. La mayor fuerza de la respuesta se halla en los primeros versos, acaso porque sorprenden al público que, indudablemente, espera oír una negativa rotunda.

Con la reacción del hermano, el estilo predominante vuelve a ser el tremendista y si bien las versiones no detallan la descripción del asesinato debido a su brevedad, tampoco emplean un lenguaje poético:

El mal hermano sacó el revólver
y en el instante le disparó;
dándole un tiro en los oídos
que todo el cráneo le destrozó.

(*Santa Amalia*, 1)

El desenlace obedece a la necesidad de restablecer el orden quebrantado; y suele manifestarse en los versos finales que expresan la confesión del hermano con un ligero matiz de arrepentimiento:

—Yo soy el hombre que la maté;
vete hermanita, vete, tú, al cielo
que yo en la cárcel lo pagaré.

(*Santa Amalia*, 4)

No se trata de una referencia a la intervención de la justicia divina como en otros romances, sino que es el propio protagonista quien hace justicia: concede el premio a la hermana y enuncia su propio castigo pues en este verso queda implícito que se entrega a las autoridades y/o asume su culpa.

La muestra de este romance es insuficiente para establecer lineamientos en cuanto a tendencias o tipos de versión dentro de la zona. La gran similitud entre ellas permite hablar de una versión vulgata (o fiel al original publicado en pliego) en México.²⁰ Sin embargo, en las versiones del corpus se advierte que el texto comienza a tener cierto grado de apertura que lo hace susceptible a la variación y que podrá desarrollarse con la vida del romance en convivencia con otros textos tradicionales del acervo de la región, tal como ha ocurrido en otros lugares de la tradición hispánica. *Las señas del esposo* es uno de los romances más difundidos en México, pero para hablar de él es necesario tomar en cuenta que la versión más divulgada es la que muestra la influencia de la canción lírica *La viudita* o *La viuda abandonada*, canción que incluye algunos motivos

²⁰ Posiblemente se pueda hablar de dos tipos de versiones tomando en cuenta la presencia u omisión del motivo de la confesión. Casi la totalidad de las versiones de México y Costa Rica lo incluyen a diferencia de las versiones de Chiloé donde sólo una presenta el motivo y Maximiano Trapero señala que en ella “se advierte una fuerte influencia del corrido mexicano, tanto en la letra como en la música”, M. TRAPERO, *Romancero general de Chiloé*, op. cit., p. 167. Si atendemos a la observación de Trapero y a la recurrencia del motivo en las versiones costarricenses, podemos suponer que la difusión de esta versión “mexicana” se debe a los cancioneros callejeros como el *Cancionero Picot* o el de Julián Calleja *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra*, entre muchos otros, que tuvieron gran divulgación en varios países de Hispanoamérica.

similares y que terminaron por modificar el romance peninsular omitiendo, la mayoría de las veces, la prueba de fidelidad y, con ella, la estructura sorpresa característica de este texto. Es decir que podemos hablar de dos vertientes: la más antigua que posee la estructura con sorpresa y que predomina en España; y otra, más moderna, en la que se elimina este tipo de estructura y suele incluir la posibilidad de que la mujer vuelva a casarse dando cabida al motivo de la viuda alegre. Esta segunda vertiente predomina en México y en parte de la tradición americana.

Los versos que expresan la fisonomía del esposo han sido, quizá, los más susceptibles a variantes; antiguamente, además de una sucinta descripción física, se aludía a las armas que portaba o a su habilidad como guerrero.²¹ Pero en la medida en que la guerra como causa de la ausencia ha ido desapareciendo, la importancia de las armas ha disminuido, especialmente en las versiones que omiten la estructura sorpresa y la prueba de fidelidad; aún así, algunas conservan este elemento dentro de la descripción del esposo:

—Mi marido es alto y rubio, tiene paso de francés;
y en el puño de la espada tiene un lebrero de marqués.
(*Las señas del esposo*, 1)

—Mi marido es alto y güero, tiene tipo de francés;
y en el puño de la espada trae un lebrero en francés.
(*Las señas del esposo*, 8)

Estas dos versiones²² son las únicas del corpus que mantienen la referencia a las armas sin aludir a la guerra ni incluir la prueba de fidelidad; y es posible suponer que en poco tiempo la tradición la elimine como ha sucedido en la mayoría de los casos de esta vertiente. Este proceso de desaparición de las armas ha sido poco afortunado para la tradición; acaso porque los recreadores no han hallado los elementos precisos para describir una nueva faceta del personaje o porque ésta no se ha consolidado: ya sea la de galán si abandona a la mujer por “amar la libertad” o aventurero si se fue de viaje, etc. el caso es que entre el deseo de conservar algunos rasgos de la figura original y el de transformar otros, los resultados han sido poco logrados:

—Mi marido es esbelto y rubio, muy mal parecido no es
y en la muñeca derecha tiene un lebrero francés.
(*Las señas del esposo*, 2)

²¹ En algunos casos también a su habilidad como jugador pues algunas versiones eliminaron el motivo de la guerra y de la muerte en batalla, pero incorporaron la muerte en el juego.

²² Nótese que el segundo ejemplo, a pesar de la similitud con el primero, muestra elementos de mayor adaptación al contexto sociocultural de México: se emplea ‘güero’ y no ‘rubio’ (sorprende que éste sea el único ejemplo del corpus con este cambio pues los dos términos coinciden en el número de sílabas y, realmente, ‘rubio’ no es un vocablo propio del léxico mexicano; quizá se deba —una vez más— a la tendencia conservadora de la zona) y ‘marqués’ ha sido sustituido como resultado de la mínima importancia y difusión que tienen los títulos nobiliarios en el país. El predominio de la referencia a lo “francés” (se presenta en la mayoría de las versiones de la tradición mexicana) no es fortuito ya que, además de conservar la rima, algunos estudiosos han señalado una canción francesa como posible origen del romance. En las versiones peninsulares también aparece y, en México, puede reforzarse por diversos motivos a lo largo de la historia: invasión francesa (contexto de guerra), gusto afrancesado durante el porfiriato, gusto por lo extranjero, etc.

pues la descripción en el segundo verso sigue siendo física y prácticamente carece de sentido pues alude a lo que pudiera ser una cicatriz o tatuaje que quedan fuera de contexto. O bien, se llega a la descripción absurda por la confusión entre el puño de la mano y el de la espada:

y en el puño de su mano lleva un lebrero francés
(*Las señas del esposo*, 5)

En las versiones que conservan la estructura sorpresa también se presenta este tipo de descripciones carentes de sentido. En el caso particular del corpus, podríamos suponer que la razón es que se trata de versiones proporcionadas por niños²³ y, en el ámbito infantil, el sinsentido no impide aceptar una imagen absurda y continuar la narración:

—Mi marido es alto y rubio, vestido de coronel
y en la punta de la espada lleva un pañuelito inglés
que lo bordé cuando niña cuando niña en mi niñez.
(*Las señas del esposo*, 3)²⁴

Hay que anotar que la tradición no ha pretendido sustituir un arma por otra más moderna por considerar la primera (en este caso, la espada) obsoleta o en desuso, tal como sucede en *La adúltera* y en *Bernal Francés* donde la pistola ha reemplazado a la espada. Se trata de una omisión ya que dentro de la historia narrada, el instrumento bélico carece de importancia y no así en los otros dos romances donde justamente el arma es el medio con el que se lleva a cabo la ejecución de la víctima.

En comparación con la tradición mexicana, se advierte la línea conservadora de la tradición regional pues evita modificar los textos mientras que en la tradición mexicana hay una clara tendencia (10 de las 21 versiones del *Romancero tradicional de México*) a incluir una variante que permite mayor adaptación del romance al contexto nacional pues se refiere a conocidas batallas que sustituyen a la lejana Valencia y que, por coincidencia con la intervención francesa, pueden conservar la referencia al “traidor” o “soldado” francés, por ejemplo:

En el combate de Puebla lo mató un traidor francés.
(*Las señas del esposo*, Tixtla, Guerrero, *RTM*, I.19)

²³ Las versiones 3, 4 y 6 del corpus (muy similares entre sí) fueron proporcionadas por niños; dato que sorprende al tratarse de un romance de la tradición adulta, pero la explicación se halla en una versión publicada en el libro de texto gratuito de 5º de primaria. Creo que estas versiones deben estudiarse como un caso singular ya que por sí solas presentan rasgos distintos respecto de la tradición mexicana y regional, por ejemplo inician: “Soldadito, soldadito, ¿de la guerra viene usted?” o bien: “Caballero, caballero, ¿de la guerra viene usted?” y aluden a lo que hará la viuda con sus hijas. El *Romancero tradicional de México* no incluye ninguna versión con ese comienzo y únicamente una versión (fragmentada) se refiere a las hijas. Lo que puede suceder con estas versiones es que lleguen a tradicionalizarse (incluso mezclándose con versiones más difundidas) y formen parte del repertorio de los informantes cuando sean adultos o, lo que considero más probable: que con el tiempo se olvide esta versión ya que, además, para los informantes carece de melodía, elemento importante en la memorización y conservación de un texto.

²⁴ Sin embargo, la referencia al pañuelo en la punta de la espada es recurrente en la tradición americana, por ejemplo: “y en la punta de la espada lleva un pañuelo inglés / que bordé cuando niña siendo niña lo bordé.” (BEATRIZ MARISCAL, *Romancero general de Cuba*, versión .03, p. 179) o, también: “En la punta de la espada lleva un pañuelo bordés.” (JUAN ALFONSO CARRIZO, *Selección del Cancionero de Catamarca*, op. cit., p. 31).

En el sitio de Querétaro lo mató un traidor francés.

(*Las señas del esposo*, México, D.F. RTM, I.13)

La petición de matrimonio constituye un motivo permanente en las versiones que poseen la estructura con sorpresa pues es la clave de la prueba de fidelidad; y, en las versiones de la otra vertiente, puede o no aparecer, permitiendo distintos desarrollos según la propuesta —si la hay—, y según la respuesta de la dama. En algunas ocasiones, el requerimiento amoroso se presenta con el pretexto de ser la última voluntad del marido; es decir, se alude a un supuesto testamento. En este caso, la función del motivo es propiciar la respuesta afirmativa de la dama quien, ubicada en un contexto en el que la mujer accedía siempre a la voluntad del esposo, debería cumplir ese último deseo de su difunto marido:

—Por las señas que me da su marido muerto es
y en su testamento ha dicho que me case con usted.

(*Las señas del esposo*, 6)

La referencia al testamento aparece en las dos versiones del corpus que conservan la estructura con sorpresa y el final en el que se revela la verdadera identidad del caballero. Este motivo refuerza la trampa o prueba porque el marido no sólo le propone matrimonio a la viuda sino, además, alude al supuesto deseo del esposo. El *Romancero tradicional de México* sólo registra dos versiones con este motivo en la tradición mexicana; en cambio, en la tradición americana, especialmente en el cono sur, es un motivo recurrente.²⁵ Difícilmente se puede establecer una influencia de la tradición americana en las versiones del corpus; quizá sea más acertado suponer que durante una época este motivo gozó de mayor difusión en todo México y que se fue perdiendo como otros tantos. Así pues, el testamento aparece como refuerzo a la petición de matrimonio, independientemente de si se trata de una manera de comprobar la fidelidad de la mujer o no.

De acuerdo con el desarrollo de la intriga, después de la explicación del futuro de los hijos viene la revelación de la identidad del caballero:

—Mire, usted, la picarona si se supo defender
siendo yo su amado esposo y ella mi amada mujer.

(*Las señas del esposo*, 3)

Las dos versiones del corpus que incluyen la estructura sorpresa finalizan con estos versos en boca del esposo. En ellos, el caballero destaca la cualidad de su pareja y la califica de “picarona” aludiendo a la mujer como astuta al no caer en la trampa.

En las versiones que omiten la estructura sorpresa y la propuesta amorosa, la parte medular del texto recae en la reacción femenina ante la noticia de la muerte de su esposo. La actitud

²⁵ Las versiones mexicanas proceden de Guerrero y Oaxaca. Según los datos del *Romancero tradicional de América*, un total de 25 de 49 versiones americanas incluyen el motivo; estas proceden de Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Puerto Rico, República Dominicana, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú y en mayor número de Chile, Argentina y Uruguay. En diez de las 24 versiones, el motivo coincide con la presencia de la estructura sorpresa; sin embargo, no es proporción suficiente para sugerir que el motivo sea característico de las versiones más conservadoras.

que toma la mujer varía en las distintas versiones y hallamos desde la mujer que, aparentemente, se apega a ciertas normas de conducta y decide guardar luto cierto tiempo antes de rehacer su vida:

—Tres años que lo he esperado, otros tres lo esperaré,
si a los seis no viene, entonces me casaré.
—Me puse mi falda negra, y un velo negro, también;
(*Las señas del esposo*, 2)

actitud prudente y “correcta” que se desvanece con la acción inmediata:

luego me vi en el espejo: ¡ay, qué buena viuda quedé!
(*Las señas del esposo*, 2)

hasta la reacción de alegría y sentimiento de liberación ante la noticia:

—Me puse mi enagua blanca y mi tápalo encarnado,
me fui a ver al espejo: ¡qué buena viuda he quedado!
(*Las señas del esposo*, 1)

—Con mi tápalo amarillo y mi saco colorado;
yo me vide en el espejo: ¡qué buena viuda he quedado!
(*Las señas del esposo*, 8)

El espejo es un elemento recurrente en las versiones mexicanas de la vertiente moderna.²⁶ En el contexto de este romance, mirarse en el espejo es una actitud de vanidad que se convierte en franca coquetería. La mujer, aún vestida de luto, parece olvidar el motivo de tristeza y destacar su belleza y sensualidad: el término ‘buena’ tiene una connotación sexual en México y algunos países de América; una mujer que ‘está buena’ es una mujer sexualmente deseable. En este caso, el reflejo en el espejo le confirma lo que ya sabe: es hermosa y “está buena”, no necesita de la mirada del otro. Reinicia su vida, sale a la luz pública con la seguridad de saber quién y cómo es. En la mayoría de las versiones, el color de la vestimenta es negro, gris o café; sin embargo, algunas versiones (como las antes citadas) presentan colores llamativos y provocativos.²⁷ La mujer, al vestirse de rojo y/o amarillo, no sólo pretende llamar la atención sexualmente sino, también, provocar a la sociedad pues se sale totalmente de las normas respecto de la

²⁶ Prueba de ello es que aparece en más de la mitad de las versiones recopiladas en el *Romancero tradicional de México*. En cambio, en la tradición americana es raro encontrarlo y, en todo caso, suele tratarse de versiones centroamericanas con posible influencia de la tradición mexicana. Cfr. CARLOS NAVARRETE, *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, ed. cit., pp. 35-36. Esta variante (incluir el espejo) responde, en parte, a la influencia de la canción lírica *La viudita*, pero es un elemento que fácilmente ha aceptado el texto romancístico puesto que se trata de un objeto tópico (por su recurrencia) de la literatura tradicional. Y cuya función, en este romance, es señalar el carácter del personaje femenino.

²⁷ Este tipo de colores no es frecuente, ni en la tradición mexicana ni en la americana. Resulta curioso que en el corpus hallemos dos casos, pues, como he ido señalando, la tendencia de la zona noreste es más o menos conservadora. Por otro lado, el empleo de estos colores —rojo o amarillo— resulta un poco exagerado; casi inverosímil en una viuda, a tal grado que puede tomarse como chusco o caricaturesco.

conducta de una viuda reciente. Esta acción cobra especial importancia pues ocupa –siempre que aparece– los versos finales y termina por definir al personaje femenino del romance como mujer liviana; muy lejos de la recatada y fiel supuesta viuda que pretende ingresar al convento o rehacer su vida después de cierto tiempo de luto.

Para terminar, hay que indicar que, como sucede en otros romances, algunas versiones presentan una estrofa de despedida que remite al momento de la *performance* y es muestra de la asimilación del género al corrido. Sin embargo, la escasa recurrencia de estos versos en el caso concreto de *Las señas del esposo* señalan una menor asimilación de este romance a la tradición corridística.²⁸ En algunas versiones, los transmisores toman la estrofa final de la canción lírica:

Un águila real voló y mató a la palomita;
ya les canté a mis amigos los versos de *La viudita*.
(*Las señas del esposo*, 7)

O bien, en la estrofa se alude al género y al tema narrado:

Ya con ésta me despido yéndome a la cañada;
aquí se acaba el corrido de la viuda abandonada.
(*Las señas del esposo*, 2)

Este ejemplo muestra la fuerte influencia de la canción lírica, pues el tema del romance no es el enunciado en los versos ya que no hay abandono. Así, la estrofa de despedida resulta hasta cierto punto contradictoria con lo narrado.

Como se ha podido advertir, las versiones regionales de *Las señas del esposo* son muestra de la convivencia de dos vertientes en una misma tradición: la conservadora que guarda la estructura sorpresa y los motivos bélicos recurriendo en algunos casos a la memoria infantil donde permanecen integrados al texto motivos y fórmulas prácticamente ajenas al contexto sociocultural de los transmisores; y la vertiente más abierta, acaso más dinámica que recibe distintas influencias y revitaliza el romance para mantener su vigencia.

Cierro esta revisión expresando algunos aspectos que me parecen relevantes para el estudio del Romancero en México: si bien las páginas anteriores parten de una recopilación que no es sino una cala en la vida del romancero mexicano, permite afirmar que se trata de un género vigente en el acervo tradicional del país. Respecto de la región estudiada, se pueden señalar algunos rasgos característicos: los romances más difundidos en esta zona coinciden con los más difundidos en el país; asimismo, las características generales que distinguen al romance de la tradición mexicana de otras tradiciones se observan en el corpus del noreste; sin embargo, hay que señalar como particularidad que un buen número de las versiones procedentes de la zona no presentan algunos de los rasgos característicos de la asimilación del romance al corrido y

²⁸ En el corpus, las versiones 2, 5 y 7 presentan este tipo de estrofa final y de las 24 versiones recopiladas en el *Romancero tradicional de México*, sólo dos incluyen la despedida, igual que de las 49 publicadas en el *Romancero tradicional de América*. En el caso de la tradición mexicana, la menor asimilación al corrido –en comparación con otros romances como *La adúltera* y *Bernal Francés*– puede deberse a varios factores, entre ellos: la ausencia de un narrador de los hechos; el tema, aunque de índole novelesca, no es de gran arraigo en el corrido. Asimismo, la falta de una moraleja que se deduzca de la historia no propicia el empleo de la despedida pues una de las funciones de este tipo de estrofa es enunciar la sentencia o moraleja dirigida al auditorio.

que sí se hallan de manera recurrente en otras regiones del país como es incluir las estrofas de inicio y despedida. Esta singularidad puede deberse a la tendencia conservadora que predomina en la zona que también se refleja en el gusto por conservar el lenguaje tradicional, fórmulas y motivos (por ejemplo: las llaves del tocador, el disfraz, el testamento, “la voz ladina”, etc.) y que puede confirmarse al estudiar otros géneros como el cuento, la leyenda y el corrido. El corpus muestra que en esta región hay una voluntad por conservar el acervo tradicional; deseo que ha propiciado –por ejemplo– la adaptación de algunos romances a otro género como los casos de las versiones de *Delgadina* y *Don Gato* con la intención de preservar no sólo el texto en sí, sino el sistema de valores ahí expresado.

No obstante lo antes señalado, considero que la variedad de versiones y temas del Romancero de México es muy limitada en comparación a la tradición peninsular, razón por la cual debe investigarse y estudiarse bajo parámetros distintos que permitan dar cuenta de la forma de vida particular de este género en el país.

ESTABILIDAD FRENTE A VARIACIÓN EN EL ROMANCERO TRADICIONAL

ANA VALENCIANO LÓPEZ DE ANDÚJAR

Universidad Complutense de Madrid

Pese a la ya larguísima tradición de trabajos que han procurado explicar las numerosas cuestiones que afectan al tratamiento y estudio de los textos que, conjuntamente, conforman el Romancero Tradicional de transmisión oral, es preciso reconocer que debido a la complejidad de este género poético y a su particular modo de supervivencia, todavía permanecen confusos algunos aspectos teóricos que inciden plenamente en la comprensión de su funcionamiento, aspectos relacionados, por ejemplo, con la noción de tradicionalidad, un elemento esencial cuando se trata de caracterizar esta clase de romances, a su vez relacionado con las nociones de “variación” y de “conservación” en los procesos de transmisión de los poemas.¹ Estas lagunas o, si se quiere, estas cuestiones teóricas que inciden como una constante en la investigación del Romancero, no se reconocen ni se han replanteado con tanta asiduidad entre los estudiosos que abordan la investigación de los romances desde propuestas elaboradas al margen de los principios establecidos en su día por Ramón Menéndez Pidal, como entre aquellos especialistas considerados como más cercanos a las enseñanzas del ilustre filólogo. Y no me refiero, como he dicho, a cuestiones de carácter superficial, sino a aquellas de indiscutible enjundia, como lo es el paulatino distanciamiento, observado en algunos estudios, de la visión integradora de Ramón Menéndez Pidal de las dos etapas documentadas del Romancero, en parte derivado de la preponderancia concedida, a partir de los años sesenta del siglo pasado, a la cuestión de la variación de los textos romancísticos en detrimento del componente estable, aspectos ambos que pretendo someter a revisión a lo largo de este trabajo.

El abordar estas cuestiones básicas en la investigación del género se justifica, a mi modo de ver, si tenemos en cuenta el escepticismo que todavía nos invade ante la dificultad de asumir una definición del Romancero que satisfaga al conjunto de especialistas.

Sirvan de ejemplo las recientes palabras de Jesús Antonio Cid cuando remitiéndonos a una expresión acuñada por David Buchan escribe:

¹ Cuestiones que no sólo resultan de interés para el campo de los estudios del Romancero, puesto que han atraído la atención de numerosos especialistas de los géneros literarios agrupados bajo lo que se ha dado en llamar “literatura oral”. Ello queda reflejado, por ejemplo, en las numerosas referencias que incluye uno de los últimos artículos publicados por BRAULIO DO NASCIMENTO, “Variantes e invariantes na Literatura Oral”, *Estudos de Literatura Oral, ELO, Homenagem a Julio Camarena*, 11-12, (2005-2006), pp. 167-180. Durante un viaje a Brasil realizado en abril del año 2006, y de paso por Río de Janeiro, pude mantener una larga conversación sobre diversas cuestiones teóricas relacionadas con la investigación del Romancero con mi entrañable amigo Braulio do Nascimento, lo que vino a demostrar la coincidencia de criterios especialmente en lo que se refiere a nuestro modo de entender la recreación poética del Romancero.

Esa idea de que las baladas o romances son objetos embarazosos, incómodos, molestos, o difíciles de manejar, todo en uno, constituye tal vez la definición menos mala entre las muchas que se han propuesto. En efecto –añade el mismo investigador– tras más de dos siglos y después de millares de trabajos publicados en Europa y América, los estudiosos siguen sin llegar a conclusiones universalmente aceptadas sobre lo que son baladas o romances orales, tradicionales o populares.²

Es cierto que seguimos cavilando sobre los mismos asuntos, pero también es cierto que se han ido asumiendo nuevas perspectivas, nuevas opiniones o puntos de vista sobre lo que es el Romancero Tradicional; criterios definitorios de rasgos y características suficientemente asentados científicamente que ya nos permiten distinguir con bastante garantía entre lo que es una balada o romance tradicional y lo que no lo es.³ Una distinción que no parecía preocupar demasiado a Menéndez Pidal, explícitamente despectivo en su valoración literaria de las versiones modernas e interesado, sobre todo, en asentar teóricamente el enlace continuista de los dos periodos documentados del Romancero presente en el proyecto editorial de la serie de publicaciones que, bajo el título de *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, se iniciaría en el seno del “Seminario Menéndez Pidal” en vida de su promotor.⁴

Pero, dada la abundancia de temas y de versiones atestiguados desde el comienzo de su recolección, el estudio del Romancero de la Tradición Oral Moderna ha ido ganando terreno en muy variados campos, incluido el campo de la Literatura, al estudio de los textos del Romancero Tradicional más antiguo, ya que este último cuenta con menos temas y con un volumen de versiones obviamente mucho más reducido. Ello condiciona, sin duda, los análisis comparativos al número y características de las versiones conservadas entre las seleccionadas en su día por los impresores de los siglos XVI y XVII, lo que dificulta el estudio de la “variabilidad” y, en consecuencia, el de la “estabilidad”, conceptos acuñados para el Romancero por Menéndez Pidal, que pretendo contraponer, aplicados a los mecanismos que rigen los procesos de recreación de la balada hispánica en la moderna tradición.

² JESÚS ANTONIO CID, “Romancero hispánico y balada vasca”, en JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR (coord.), *Textualización y oralidad*, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor, Madrid, 2003, p. 157.

³ La elaboración de esos criterios surgió inicialmente de la necesidad de justificar la delimitación de un determinado corpus de romances tradicionales modernos, con la consiguiente exclusión de aquellos poemas no considerados como tales, a la hora de editar un repertorio de carácter regional, como lo es el Romancero de Galicia. Véase ANA VALENCIANO *et al.*, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998 (para los criterios definitorios del género, véase el capítulo II de la “Segunda parte” en especial las pp. 137-144). Esos criterios que ayudan a distinguir los rasgos que caracterizan a los modernos romances tradicionales han quedado, a mi juicio, definitivamente asentados en el artículo de DIEGO CATALÁN, “A modo de prólogo. El Romancero Tradicional Moderno como género con autonomía literaria”, en *Arte poética del romancero oral Parte 1ª. Los textos poéticos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997, pp. xxvi-xxx.

⁴ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed. de RAFAEL LAPESA, DIEGO CATALÁN, ÁLVARO GALMÉS, JOSÉ CASO, *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. (Español-portugués-catalán-sefardí) I*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1957 y *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. de DIEGO CATALÁN *et al.* *RTLH. II*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1963.

LAS NOCIONES PIDALINAS DE VARIANTE Y DE INVARIANTE
EN LA TRANSMISIÓN ORAL DE LOS ROMANCES

“Variabilidad” frente a “estabilidad” porque, como suele ocurrir, no resulta posible examinar aisladamente los distintos aspectos que surgen cuando se aborda el estudio literario de los romances orales tradicionales, donde se suelen plantear los problemas imbricados unos en otros.⁵

“Poesía que vive en variantes” intitulaba Menéndez Pidal el epígrafe doce del primer volumen de su *Romancero Hispánico*, centrado sobre todo en el estudio de los orígenes y del período viejo del Romancero.⁶ Y considero necesaria la aclaración recordando las palabras que el mismo estudioso dedicaba en el volumen II de la misma obra a la labor recreadora de los depositarios y transmisores del Romancero Tradicional Moderno:

A mediados del siglo XVII, la más floreciente actividad del romancero ha pasado, y la época moderna se inicia, limitada casi por completo a repetir las canciones inventadas antes. Y tal repetición queda en el siglo XVIII reducida a las clases sociales más incultas, cuya descuidada memoria remedia sus olvidos y satisface algún elemental deseo de novedad mediante inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones con otros romances [...]. Así esas versiones pésimas, donde fermentan en descomposición tantos restos poéticos de otras edades, se nos presentan desde luego como el mantillo donde puede vegetar y florecer nueva vida artística; ellas contienen siempre, a pesar de su corrupción, una ruda apetencia de idealidad que puede germinar en todo momento, bien entre el pueblo mismo que amontona esos residuos, bien bajo forma cultivada por un literato.⁷

“Inhábiles retoques” en las versiones del segundo periodo documentado del Romancero pero también “mantillo donde puede vegetar y florecer nueva vida artística”. En cualquier caso, “poesía que vive en variantes”, una frase casi lexicalizada por repetida en multitud de trabajos dedicados al estudio de los géneros de transmisión oral que, transcurridos los años, merece ser matizada, como merecen ser revisadas ciertas afirmaciones del filólogo que tan magistralmente fue abriéndonos el camino.

De acuerdo con Menéndez Pidal en que las variantes de la canción oral se distinguen de las de la obra letrada y son innumerables porque nunca vamos a encontrar dos versiones que coincidan completamente (afirmaciones de sobra comprobadas por cualquier conocedor de la materia). También de acuerdo en que “un mismo recitador, en dos ocasiones distintas variará su recitación”,⁸ pero, como ya se ha dicho en ocasiones anteriores, estamos en desacuerdo con la razón que, en opinión del maestro, justificaría esta última categoría de variantes: “el recuerdo

⁵ Por ejemplo, respecto a la edición de las versiones romancísticas, no resulta posible referirse a los criterios para el tratamiento de esta categoría de textos sin entender que el proceso se inicia en el momento de su recolección, y sin asumir, en el caso de las versiones ya impresas, que esos textos han podido ser mejor o peor transcritos en una etapa previa al establecimiento de los mismos. Tampoco resulta aceptable calibrar la mayor o menor tradicionalidad de las versiones romancísticas que manejamos si no tenemos en cuenta, conjuntamente, aspectos formales, rasgos definitorios de su lenguaje, modalidad de la narración, funcionalidad de los relatos en el seno de la sociedad que los conserva, etc. Véase n. 3.

⁶ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. I, p. 40.

⁷ *Ibid.*, t. II, pp. 404-405.

⁸ *Ibid.*, t. I, p. 41.

popular —afirmaba el filólogo— no se preocupa de la fidelidad en el pormenor”; serían variantes “producidas en excitación poética del cantor, que siente como propia la canción anónima y, al recrearse en ella, la re-crea [...] refleja la emoción del momento sobre el poema recitado”.⁹ Una forma de entender el modo de transmisión que, a mi modo de ver, se aproximaba peligrosamente a la concepción de los románticos que adjudicaban al pueblo esa especie de capacidad de creación poética espontánea, lo cual, obviamente, no se corresponde con la realidad constatada reiteradamente en las investigaciones de campo dedicadas a la recolección de romances,¹⁰ y que podría interpretarse como la intención de mantener invariable el poema por parte de sus transmisores, quienes, consciente o inconscientemente, han podido introducir algún cambio en la versión heredada.

Hecha la precisión anterior, pero asentada en los términos arriba mencionados su concepción de la variante, Menéndez Pidal establecía de inmediato sus límites, posiblemente consciente del efecto destructivo que, para una poesía que venía de atrás, codificada y de contenido básicamente narrativo, podría tener la aceptación de una variación, refundición, reelaboración, incluso recreación, por usar los sinónimos al uso, *incontrolada*. Es por ello, creo yo, que se detenía en el epígrafe siguiente a definir con firmeza la estabilidad de los romances, argumento de peso utilizado más tarde por el mismo investigador para señalar las diferencias de la tradición oral épico-lírica del ámbito hispánico con el canto épico yugoslavo en cuyo estudio se apoyaba la llamada teoría “oralista” defendida por Albert Lord;¹¹ “esqueleto estable” llamó en esa ocasión a la “invariante” que, en el *Romancero Hispánico*, nos remitía a la noción “estabilidad”. Fuerza conservadora de los romances, término de acuñación más reciente en la generalidad de los estudios romancísticos.

Menéndez Pidal reclamaba la necesidad de poner límites a la “variabilidad” para no convertir el texto poético tradicional en algo “inasible”. “El texto de la canción, del romance, no tiene fijeza precisa e inalterable, pero sí tiene estabilidad dentro de ciertos límites” insistía, para concluir a continuación: “Las variantes llevan una dirección fija, determinada por el sentido general de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos”. Una estabilidad equiparable para el filólogo a la corriente del río que está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen, o a la lengua hablada, que tiene que ajustarse a la comprensión del oyente. El romance debe acoplarse al modelo ejemplar para todos; la constante refundición opera dentro de unos límites; rara vez la variante tiene éxito si no es aceptada.¹²

⁹ *Idem*.

¹⁰ En la práctica encuestadora, resulta evidente que el informante no “siente como propia la canción anónima”, porque el cantor o recitador solo pretende exteriorizar, ante el correspondiente entrevistador, la versión heredada que retiene en su memoria, palabra tras palabra, preocupándose afanosamente, en contra de lo afirmado por don Ramón, por mantener la máxima fidelidad al texto aprendido, incluso en el “pormenor”. Un hecho asimismo comprobado en análisis comparativos aplicados a las varias recitaciones o cantos de un determinado romance, actualizadas por un mismo informante en distintas circunstancias e, incluso, en encuestas distanciadas por muchos años de diferencia.

¹¹ Véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El “Mío Cid” y dos refundidores primitivos”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), pp. 195-225.

¹² Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, I, *op. cit.*, t. I, p. 43-44.

EL TRATAMIENTO DE LA VARIANTE COMO ELEMENTO ESENCIAL
EN LA RECREACIÓN POÉTICA DE LOS ROMANCES

“Estabilidad” y “variabilidad”: dos propiedades del Romancero bien definidas por Menéndez Pidal, pero tratadas en forma desequilibrada en la mayor parte de los subsiguientes trabajos dedicados al género que, manteniendo una matizada fidelidad al maestro, se apoyan explícitamente en el fenómeno de la variación, dejando en un segundo plano el elemento conservador del romance. Privilegio lógico el énfasis en el tratamiento de la variante romancística, puesto que, como ya nos advertía el mismo estudioso, es la variación lo que constituye el condicionante indispensable que nos permite distinguir los géneros literarios de carácter popular o tradicional inmersos en la oralidad de aquellos otros géneros de origen culto o letrado, inmutables, en principio, por haber sido fijados en forma escrita.¹³

Los trabajos a los que voy a referirme a continuación, de sobra conocidos por la comunidad de especialistas, comenzaron a publicarse en la década siguiente a la divulgación impresa del *Romancero Hispánico* (1ª ed. 1953) y a la del primer volumen que iniciaría la serie intitulada *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* (1957). Fue en los años sesenta del pasado siglo cuando se produjo un cambio de rumbo en los estudios del Romancero; algo que incidió positivamente en la valoración literaria del Romancero de Tradición Oral Moderna, sobre todo gracias a la publicación de los trabajos que, reunidos bajo el título de *Creación poética en el Romancero tradicional*, nos ofrecía uno de los más reconocidos estudiosos de la poesía francesa, el profesor Paul Bénichou,¹⁴ alguien que había sabido apreciar y mostrar la capacidad creadora de los artífices de la canción narrativa tradicional (en la que llegó a encontrar afinidades con la poesía de Mallarmé)¹⁵ y que, como he dicho, contribuyó en forma significativa a la revalorización literaria de los textos romancísticos modernos hasta entonces relegados a una posición ancilar respecto a las versiones testimoniadas en la tradición vieja.¹⁶

En 1964 y 1966 se habían publicado también dos trabajos de base estadística elaborados por Braulio do Nascimento¹⁷ muy directamente relacionados con el fenómeno de la variación de los poemas. Do Nascimento partía del análisis comparativo de un amplio corpus de versiones de un determinado romance, *El veneno de Moriana*, e intentaba medir matemáticamente la variación para ofrecer innovadoras propuestas acerca del funcionamiento de la variante. En el artículo aparecido en 1964, el mismo estudioso sostenía que el fenómeno de la variación no alteraba la estructura temática del romance, pero, en el de 1966, reconocía que esa estructura

¹³ Para la relación entre oralidad y escritura en los romances de tradición oral moderna, véase FLOR SALAZAR, “De la escritura a la memoria”, en J.J. DE BUSTOS (coord.), *Textualización y oralidad*, op. cit., pp. 189-207.

¹⁴ PAUL BÉNICHOU, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1967. El mismo investigador había publicado unos años antes el estudio de mayor trascendencia en lo que atañe a la recreación poética de los romances modernos: “Variantes modernas en el Romancero tradicional: sobre la *Muerte del príncipe D. Juan*”, *Romance Philology*, XVII (1963-1964), pp. 235-252.

¹⁵ No he podido verificar esta información, facilitada directamente por su hija, Silvia Roubaud, cuyo prestigio académico y exhaustivo conocimiento de la obra de su padre, Paul Bénichou, no ofrece dudas.

¹⁶ También vieron la luz en aquellos años el trascendental estudio de GIUSEPPE DI STEFANO, *Sincronía e diacronía nel Romancero* (Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, Pisa, 1967) y alguno de los artículos de DIEGO CATALÁN, reelaborados más tarde en los volúmenes misceláneos intitulados respectivamente *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)* (Gredos, Madrid, 1969) y *Por campos del Romancero. Estudios de la tradición oral moderna* (Gredos, Madrid, 1970) dedicados, según rezan los títulos, a uno u otro periodo de la tradición.

¹⁷ “Processos de variação do romance”, *Revista Brasileira de Folclore*, IV (1964), pp. 59-125 y “As seqüências temáticas no romance tradicional”, *Revista Brasileira de Folclore*, VI (1966), pp. 159-190.

podría llegar a modificarse, una posición en parte reconsiderada en sus más recientes trabajos, donde se van precisando ciertos mecanismos en la actuación de la variante y se destaca la importancia de la invariante en los procesos de transmisión oral de los textos tradicionales.¹⁸

Tanto en la propuesta del profesor Bénichou, como en las contenidas en los trabajos de do Nascimento, prevalecía el interés por la variación sin dejar por ello de considerar la existencia de la invariante, si bien, en el caso de do Nascimento, la labor de refundición era considerada como un *proceso*, una forma de entender la transmisión de los romances que considero especialmente atinada y que utilizaré más adelante para tratar de explicar cómo, a mi juicio, ha podido actuar la variación.

“Ocasionalmente, se nos ha ilustrado también el no menos extraordinario poder retentivo de la memoria colectiva” reconocería Diego Catalán refiriéndose a la escasa atención que al mencionado asunto le habían dedicado las aportaciones teóricas de esa etapa¹⁹ cuando, posiblemente influido por esas innovadoras propuestas, iba a establecer los principios teóricos sobre su noción de apertura en el modo de transmisión de los romances tradicionales, una aportación de esencial trascendencia en el campo de estudios de la literatura de tradición oral.²⁰ Sin dejar de lado la investigación de los llamados romances “viejos”, Catalán seguiría profundizando en cuestiones que afectan a las Poética y en otros muchos problemas esenciales en la investigación del Romancero de la Tradición Oral, distanciándose paulatinamente del engarce indisoluble entre la tradición antigua y la moderna establecido por Menéndez Pidal. Reflejo de ello es el título de uno de sus últimos trabajos ya citado que encabezaba la serie de artículos publicada por la editorial Siglo XXI: “A modo de prólogo. El Romancero de Tradición Oral Moderno como género con autonomía literaria”.²¹

EL TRATAMIENTO DE LA INVARIANTE EN LAS PUBLICACIONES DEL “SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL”

Pero la importancia concedida a la “variabilidad”, “refundición”, formas de actuación de la “variante”, etc. en la mayor parte de los trabajos teóricos dedicados al Romancero no debe hacernos olvidar que la “estabilidad”, la “invariante” o la fuerza conservadora observada en los procesos de transmisión de los poemas es, en última instancia, el elemento clave que ha favorecido la pervivencia secular de los romances tradicionales.

Un breve repaso a los criterios editoriales aplicados a las dos series de publicaciones más representativas de las líneas de investigación desarrolladas en el seno del “Seminario Menéndez Pidal”, la primera iniciada pocos años después de su fundación y la segunda en los años ochenta

¹⁸ Véanse BRAULIO DO NASCIMENTO, “Invariantes, paráfrasis, y variantes en la literatura oral”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 37-51, trabajo que aborda el estudio de las relaciones entre invariantes y variantes, introduciendo la paráfrasis como elemento mediador del proceso de transmisión de la literatura oral y “Variantes e invariantes na literatura oral”, *op. cit.*, n. 1, que amplía y complementa la propuesta del trabajo anterior.

¹⁹ DIEGO CATALÁN, “Memoria e invención en el Romancero de Tradición Oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60”, en *Arte poética...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ Véase DIEGO CATALÁN, “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura (1978)”, en *Arte poética...*, *op. cit.*, pp. 159-186.

²¹ *Arte poética...*, *op. cit.*, pp. ix-xxxii. Se trata de una aportación teórica extraordinariamente innovadora, que, a mi juicio, invita a reflexionar sobre buena parte de lo dicho hasta ahora sobre la filiación genérica de los textos romancísticos atestiguados en las dos etapas documentadas del Romancero.

ta, puede servirnos para recordar el tratamiento de la invariante romancística en esas publicaciones, aunque no se aluda a ello en forma explícita.

Doce son los volúmenes publicados hasta la fecha de la serie intitulada *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* iniciada, como se ha dicho, en vida de Ramón Menéndez Pidal; ediciones de carácter monográfico que incluyen todas las versiones antiguas y modernas, referencias y citas documentadas de un romance desde sus orígenes hasta la fecha de publicación del tomo correspondiente. La “invariante” está representada en la sección correspondiente a los *corpora* textuales de la tradición oral moderna por las versiones facticias que, desde el primer volumen, encabezan los textos recogidos en cada una de las regiones folclóricas en que se encuentra documentado el romance. Esas versiones facticias, destacadas en letra cursiva a partir del tercero de los volúmenes, se han montado entresacando los versos más comunes y representativos de las versiones tradicionales de la correspondiente serie, cercanas discursivamente entre sí por su contigüidad geográfica. Esto es lo que entendemos como “tipo”, según había quedado establecido por Menéndez Pidal y Catalán y Galmés en los correspondientes trabajos sobre Geografía Folclórica,²² donde el estudio de las constantes o invariantes observadas en los motivos y versiones romancísticos de determinados romances permitió establecer la existencia de esos “tipos” observados en dos sucesivos cortes sincrónicos, lo que asimismo vino a demostrar que las fronteras de la Geografía folclórica no eran en absoluto inamovibles.

Pasando ahora a los volúmenes 2 y 3 del *Catálogo general del Romancero (CGR)*,²³ es la invariante estructural, es decir, las secuencias de fábula de los romances analizados, lo que subyace en la organización de la práctica totalidad de los resúmenes, aunque en la publicación sólo aparezca descrito el contenido de esa invariante en el nivel de la intriga, invariante a su vez del correspondiente discurso romancístico.²⁴

DEFINICIÓN Y FUNCIONALIDAD DE LA VARIANTE

Relegar el elemento conservador de los textos romancísticos a un segundo plano horadaría en bastante medida, insisto, los cimientos de la teoría de la tradicionalidad establecida en su día por Menéndez Pidal, quien, respecto a la cuestión de la variante también nos recordaba: “No toda poesía que anda en boca del pueblo tiene esa vitalidad de variantes aquí tratada”.²⁵

²² Véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Sobre geografía folklórica: Ensayo de un método”, *Revista de Filología Española*, 7 (1920) pp. 229-338, reimpr., en *Cómo vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*, *Revista de Filología Española*, Anejo LX, CSIC, Madrid, 1954 y DIEGO CATALÁN y ÁLVARO GALMÉS, “La vida de un romance en el espacio y en el tiempo”, en *Cómo vive...*, pp. 133-301.

²³ DIEGO CATALÁN, JESÚS ANTONIO CID, BEATRIZ MARISCAL, FLOR SALAZAR, ANA VALENCIANO Y SANDRA ROBERTSON, *El Romancero panhispánico. Catálogo general descriptivo*, *CGR 2 y 3*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982, 1983.

²⁴ Un solo caso se distanciaba en alguna medida de lo asumido para la redacción de las descripciones de los romances incluidos en el *CGR*, el intitolado *Muerte del duque de Gandía*; las dos ramas de la tradición sefardí en que se halla documentado este poema, la Oriental y la de Marruecos, presentan secuencias de fábula incompatibles entre sí, lo que se ha considerado como el resultado de una interpretación divergente de cada una de las tradiciones que culpabiliza o exculpa a un pobre pescador de la muerte del duque de Gandía. Véase DIEGO CATALÁN, *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo. General Descriptivo*, *CGR 1.A*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984, pp. 104-107.

²⁵ *Romancero Hispánico*, *op. cit.*, t. I, p. 44.

Y cabe precisar: no todo texto que en su transmisión oral diacrónica y sincrónicamente produce repetidamente variantes puede ni debe considerarse tradicional en los términos que estableció Menéndez Pidal respecto a los romances. “Vitalidad” sí refleja, a mi juicio, las múltiples variantes que surgen en la reproducción de los géneros habitualmente transmitidos oralmente, y no necesariamente poéticos, pero no por ello responden a lo que entendemos por tradicionales en el sentido en que lo son en los romances porque no contribuyen a la creación de un determinado estilo que, en el caso de la balada hispánica, puede alcanzar una inimitable excelencia poética.

Y llegamos a uno de los terrenos más escurridizos en la investigación del Romancero. ¿Qué es una variante tradicional?, ¿qué alcance tiene? y, finalmente, ¿cómo opera la variabilidad a lo largo del desarrollo de un romance?

Parece asumido por la generalidad de los estudiosos que la variación incluye, en principio, alteraciones de distinta índole, y no sólo discursivas; supresión de secuencias y versos, añadidos o ampliaciones que dilatan el discurso narrativo, etc., posibilidades todas ellas asumidas por Braulio do Nascimento en el trabajo antes citado,²⁶ donde el investigador se mantiene en la línea de algunos de sus estudios anteriores en defensa del elemento estable observado en los géneros de transmisión oral; un punto de vista acerca de la variante bastante más amplio y flexible que el que utilizara Menéndez Pidal en sus estudios de Geografía folclórica (1920), donde el filólogo definía la variante como “cada uno de los pormenores de que se compone una versión, en cuanto ese pormenor difiere de los análogos contenidos en las demás versiones”,²⁷ esto es, el “conjunto de circunstancias menudas y particulares de algo”, según el *Diccionario de la RAE*. Bien es cierto que Menéndez Pidal también defendió en su día el criterio estético de la variante, eso sí, siempre con referencia a la etapa antigua, a lo que cabría añadir que también acostumbraba a referirse a la variabilidad de los romances con el término de “refundición”, a su vez definido por el mismo *Diccionario* como el hecho de “Dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, un discurso, etc. con el fin de mejorarla o modernizarla”, una definición que se adecua a la perfección a lo deseable para el modo de transmisión del Romancero de Tradición Oral Moderna.

LOS EFECTOS POÉTICOS DE LA VARIACIÓN

En suma, aceptamos la consideración de la variante en todos los niveles del relato, desde el verbal, léxico o sintáctico, hasta el estructural que puede llegar a alterar el orden de organización del mismo. Una variante que, si es tradicional, debería funcionar positivamente, aunque la variación o cambio operada en las versiones de un romance también pueda contribuir a la degeneración del poema o a la transformación genérica del mismo, si bien permanece en el aire la duda acerca de la adecuación del término “variante” para los dos últimos casos.

Sin olvidar, desde luego, que un fallo puntual de la memoria haya podido funcionar positivamente facilitando la apertura del correspondiente romance que puede resultar enriquecido poética y narrativamente, no cabe duda de que la progresiva simplificación de los relatos romancescos, la reducción del número de versos observada en las encuestas de campo más recientes refleja una tendencia que no es otra cosa que su degeneración, sobre todo en el nivel discursivo, como lo están las muestras documentadas en forma parcial o totalmente prosificadas o las que

²⁶ “Invariantes e variantes na Literatura Oral”, *op. cit.*, n 1.

²⁷ *Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método*, reimpr. 1954, *op. cit.*, p. 109.

presentan alteraciones incongruentes en las secuencias de un romance mal recordado. Por otra parte, y sin entrar en calificaciones de índole estético, tampoco las transformaciones genéricas deberían ser consideradas como variantes positivas si nos atenemos a las características formales y poéticas del Romancero, caso, por ejemplo, de algún tema romancístico recogido en décimas o el de las versiones híbridas corrido/romance, frecuentes en la tradición americana; un fenómeno que, en principio, no responde a lo que se ha definido como “contaminación” o “cruce”, puesto que se trata de segmentos poéticos que los correspondientes transmisores parecen haber identificado previamente como complementarios y pertenecientes a una determinada narración.

Un ejemplo ilustrativo de la debilitación genérica de un romance (que merece un estudio en mayor profundidad) lo encontramos en algunos textos americanos del poema de adulterio denominado *Bernal Francés*, en cuyas versiones híbridas la secuencia introductoria expresada en versos de corrido, formalmente distintos a los del romance, ha venido a restaurar, explícitamente, lo que en el romance permanecía como un sugerente *informe* situado hacia el final del relato; es decir, el hecho de que la esposa haya franqueado la entrada al amante considerando que su *marido* se encuentra *ausente* y que el marido engañado esté implícita o explícitamente *informado de la infidelidad de su esposa*, a lo que los segmentos narrativos procedentes del corrido pueden añadir la muerte del amante (inexistente, salvo como castigo final en el romance), el disfraz (sustituido por el camuflaje favorecido por la oscuridad) e informaciones complementarias acerca de la identidad de los personajes, ubicaciones espaciales, circunstancias que habían rodeado la conquista amorosa, etc.; molde poético propio del corrido y diferencias genéricas en otros aspectos como queda patente en la siguiente versión mexicana,²⁸ obviamente de carácter híbrido, que ofrezco a continuación, donde la presencia inicial del corrido se reduce al encuentro marido/amante, la muerte del segundo y el disfraz, alcanzando el cambio de asonancia y el estilo más propio del corrido al principio habitual en el relato romancístico:

Entrando al plan de Barranco, sin saber cómo ni cuando,
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.
Luego se subió pa arriba, luego se bajó otra vez,
luego se puso el vestido de don Fernando el francés.
—Ábreme la puerta Elena in ninguna desconfianza,
yo soy Fernando el francés que vengo desde la Francia.—
Al abrir la media puerta se les apagó el candil,
se tomaron de la mano y se fueron al jardín.
—Óigame usted, don Fernando, ¿Por qué no me habla uste(d) a mí?
qué ¿tiene amores en Francia o quiere a otra más que a mí?
—Ni tengo amores en Francia ni quiero a otra más que a ti,
no más temo a tu marido que se halla al lado de ti.
.....
(la versión vuelve al corrido para rematar la narración)

²⁸ MERCEDES DÍAZ ROIG y AURELIO GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 73-74. Esta versión se publicó intercalando un estribillo alusivo al relato, que he omitido por interferir en la distinción entre corrido y romance que he querido destacar.

Veamos ahora alguna de las posibilidades que, a mi juicio, nos pueden acercar al conocimiento del modo en que opera de forma positiva la variante romancística para lo que voy a servirme de algunos romances, en parte analizados con anterioridad, con la pretensión de arrojar alguna luz sobre la cuestión que interesa.

Comienzo con un grupo de versiones muy particulares por estar cronológicamente delimitadas a unos pocos años de rodaje tradicional, como lo son una serie de muestras representativa del tema de *La Condesita*, atestiguada en su mayoría antes de los años cincuenta, cuyo origen nos remite a la versión de 67 versos compuesta artificialmente por Menéndez Pidal para su *Flor Nueva de romances viejos*, cuya primera edición vio la luz en 1928.²⁹ De ese rodaje, cronológicamente delimitado, como he dicho, podemos conocer el resultado derivado de la actuación de la variante en las diversas versiones analizadas, pues sabemos que la versión facticia de *La Condesita*, elaborada unos años antes por el filólogo, se introdujo en el medio rural a través de los libros de escuela en tiempos de la II República, esto es a comienzos de los años treinta del pasado siglo, aunque también pudiera divulgarse en alguna de las múltiples reediciones del libro.

De las 21 versiones del romance de *La Condesita* seleccionadas para ejemplificar la actuación de la variante en esa ocasión, todas ellas publicadas en el volumen V del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*,³⁰ diez de ellas (siete españolas y tres sefardíes) mostraban todavía una marcada afinidad con el texto facticio pues, con leves alteraciones estructurales, mantenían la práctica totalidad de los versos, aunque ya nos ofrecieran numerosas variantes léxicas y sintácticas.

Pero, frente al conservadurismo de las versiones anteriores, todas las demás se habían distanciado en buena medida del que reconocemos como su “original” impreso, ofreciéndonos claros signos de lo que yo he llamado un proceso de re-tradicionalización; omitían, reducían y reordenaban un significativo número de fórmulas de discurso poético presente en la versión artificial con el consiguiente acortamiento de los textos que rondaban los 50 versos frente a los 67 del texto originario (aparte quedaban un texto sefardí, que añadía algunos versos de nueva factura, y una versión de Ávila, la recogida más tardíamente, que presentaba una drástica reducción por haberse acoplado definitivamente al “tipo” característico de la región). Pero lo que resultó especialmente significativo para el modo de actuación de la variante fue la sintonía en el debilitamiento y transformación de determinados pasajes del texto facticio en este conjunto de versiones que, pese a su filiación común, habían sido documentadas en localidades bastante alejadas entre sí: en Tetuán y en las provincias españolas de Ávila, Valladolid, Salamanca, Albacete (2 vers.), Cuenca, Teruel, Zaragoza, Tenerife y en La Mancha, esta última sin precisar la localidad.

La evidente reducción y transformación que nos ofrecía este segundo grupo de versiones de *La Condesita* parece haberse producido según las pautas que rigen la transmisión de las baladas tradicionales, a lo que ha contribuido, casi con seguridad, la divulgación del romance en contextos de cultura en ese tiempo más favorables que ahora a la recreación de los romances, y

²⁹ Véase ANA VALENCIANO, “La conducta de la variación de tradicional ante un texto de factura artificial: *La Condesita de Flor Nueva*”, en JEAN ALSINA y VINCENT OZANAM (eds.), *Los trigos ya van en flores. Studia in Honorem Michelle Debax*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2001, pp. 175-193. Trabajo del que extraigo las consideraciones que expongo a continuación.

³⁰ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *RTLH*, V, ed. de DIEGO CATALÁN et al., *Romances de tema odiseico*, III, Gre-dos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1971-1972, pp. 227-255.

al reconocimiento, por parte de sus receptores y sucesivos transmisores, del lenguaje tradicional de la mayoría de los versos, readaptados, en la versión sucedánea, según el criterio del filólogo.

Pero antes de comentar alguno de los cambios operados en la transmisión oralizada de la versión artificiosa, recordemos sumariamente la narración contenida en el romance de *La Condesita*: a poco tiempo de casarse, un conde se ve obligado a marchar a la guerra y parte dejando a su joven esposa a la que le da un plazo (siete años de espera) con la recomendación de que, transcurrido el mismo, pueda contraer nuevo matrimonio. Pasados los siete años, la “condesita” se niega a reconocer como definitiva la ausencia de su esposo (novio en parte de las versiones), se cubre su habitual atuendo con ropa de peregrina y sale en busca del conde al que finalmente encuentra y recupera cuando éste está a punto de casarse con otra.

En el texto letrado, y mediante fórmulas de discurso muy semejantes entre sí, esa “condesita” que iba a recorrer sola un largo camino para recuperar al conde, se nos presentaba bañada en lágrimas en tres ocasiones:

Cuando se entera de la inminente marcha de su marido:

“Lloraba la condesita, no se puede consolar”

Cuando, pasados los años, sigue sin tener noticias:

“Lloraba la condesita, no cesaba de llorar”

Por tercera vez, cuando se está preparando para salir en busca del conde:

“Se retiró a su aposento llora que te llorarás”

Debido a la semejanza de los tres versos citados, los receptores y transmisores de la versión sucedánea han evitado la redundancia del discurso poético de igual significado, reduciendo a una o a dos ocasiones los lloros de la condesa, quizás para evitar un exceso de sensiblería.

Y termino la ejemplificación que parte del texto pidalino aludiendo al hecho más ilustrativo, a mi juicio, encontrado en este grupo de versiones. Se trata de la eliminación y, sobre todo, del traslado de un verso que sabemos inventado en su día por Menéndez Pidal para introducir en escena a la prometida del conde a la llegada de la “condesita”:

“Y arriba estaba la novia en un alto ventanal”

Un personaje el de “esta novia” que, al carecer de función en esa etapa del relato romancístico, en ese determinado pasaje donde lo que va a interesar destacar es el dramatizado encuentro de los esposos, queda eliminado para reaparecer en el desenlace de la mayor parte de las versiones analizadas. En esa nueva posición, la tradición ha dotado de voz a ese mismo personaje (que podríamos considerar secundario), para que, una vez introducido en otro momento de la escena, pueda reclamar sus derechos y maldecir a la que, en última instancia, considera una intrusa, según aparece expresado en la siguiente versión de Tordesillas (*Valladolid*) seleccionada al azar:

Ha bajado ya la novia al ver al conde mortal,
 abrazado a la romera se lo ha venido a encontrar.
 —¡Malas mañas sacas, conde, no las podrás olvidar,
 que, en viendo a una buena moza, pronto la vas abrazar!
 ¡Malhaya la condesita, quien la trajo por acá!

La variación, en el caso del tema de *La Condesita de Flor Nueva*, ha intervenido aceleradamente y en forma evidentemente positiva en lo que se refiere al modo tradicional de actuar; ha ido limando convenientemente el texto facticio en los pasajes más vulnerables mediante un rápido *proceso* de readaptación tradicional, imponiendo sistemáticamente el criterio de economía narrativa propio de las baladas al suprimir una buena parte de los versos inútiles por redundantes, reducir determinados pasajes y reordenar otros, mejorando y manteniendo la coherencia del relato o de la “invariante”, si se quiere, que, en último término, es lo que constituye las señas de identidad del romance. Aunque dirigido a las clases letradas, el texto facticio compuesto por Menéndez Pidal trataba de simular, como se ha dicho, los mecanismos que rigen la recreación de las baladas, pero los receptores de ese poema, que parecen haberlo reconocido como propio, lo han remodelado a “su manera”.

Al introducir esas variantes –había escrito el autor de *Flor Nueva*– creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos tradicionales por los que se han elaborado todos los textos conocidos.³¹

Otro camino que se ha considerado adecuado para intentar determinar el funcionamiento de la variación mediante el análisis de los *procesos* observados en el comportamiento de los romances, también de carácter diacrónico como el anterior, podemos encontrarlo en el amplio repertorio constituido por los poemas de lo que se ha dado en llamar “Romancero vulgar”. Porque si reconocemos en alguna medida forzado el estudio de la variación aplicando, conjuntamente, el análisis comparativo a las versiones de un romance tradicional documentado en la etapa antigua y en la moderna del género, no lo ha sido estudiar esos *procesos* en aquellas versiones claramente derivadas de un texto letrado –como en el caso del de *La Condesita de Flor Nueva*–, de un pliego suelto en los romances vulgares (alguno de factura relativamente reciente), lo que ha permitido comprobar, pragmáticamente, el *proceso* de transformación en la poética de las versiones derivadas de ese pliego. Esta tarea, ya iniciada por Flor Salazar,³² excelente conocedora del “Romancero vulgar” considerado como un subgénero, ha permitido acceder al conocimiento del mencionado *proceso* de variación y describir, al menos en parte, la evolución operada en las versiones modernas del romance en cuestión. Ello resulta posible dado que, en esta categoría de poemas, un mismo romance puede estar representado, conjuntamente, por versiones todavía muy apegadas al alambicado lenguaje pseudoculto del pliego, por versiones que no han culminado *el proceso* y por versiones atestiguadas en un estilo ya tan plenamente tradicional que ni el propio Menéndez Pidal haría distinción, como nunca la hizo con una buena parte de los romances ahora calificados de “vulgares” en los cajones clasificatorios de las versiones tradicionales incorporadas a su *Archivo*.³³ Un *proceso* que avanza gradualmente hacia

³¹ *Flor Nueva de Romances Viejos que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal*, “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, Madrid, 1933 (2ª ed. corregida y aumentada), p. 47.

³² Véase FLOR SALAZAR, “*La difunta pleiteada* (JGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en BEATRIZ GARZA e YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), *Estudios de Folclore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 271-313, y AURELIO GONZÁLEZ, “Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*”, en JUAN VILLEGAS (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, t. V, pp. 33-44.

³³ Ha sido Flor Salazar la que ha establecido la distinción “académica” entre “dos conjuntos bien diferenciados: romances tradicionales patrimoniales y romances vulgares tradicionalizados” (“De la escritura a la memoria”, *op. cit.* p. 206-207), y quizás por querer dejar constancia de las versiones, más bien de los romances “vulgares” representados por versiones que se hallan todavía en la fase intermedia o que han culminado más recientemente que otros el mencionado *proceso* de transformación tradicional, encontramos ahora en las ediciones la denominación

delante sin posibilidad de retroceso al punto de partida, aunque la reciente decadencia del necesario contexto folclórico, que en el pasado favorecía la pervivencia de los romances tradicionales, pueda provocar su degeneración poética, como está siendo constatado en el conjunto de los repertorios de la balada hispánica atestiguado en las más recientes investigaciones de campo llevadas a cabo en la Península.

Es evidente que, en los poemas adaptados a la métrica del romance divulgados inicialmente en forma de “pliego de ciego” o de “cordel”, unos ofrecen mayor resistencia que otros a su remodelación al “estilo tradicional” y que, en algunos de los pliegos conservados, podemos reconocer la semilla de esa “estética tradicional”, la existencia del “mantillo donde puede germinar y florecer nueva vida artística”, como escribía Menéndez Pidal con referencia a la moderna tradición; razón de peso, creo yo, que ha privilegiado la reconversión al estilo tradicional de determinados poemas en contraste con el anquilosamiento de otros que continúan apegados, en la práctica totalidad de sus versos, al estilo alambicado propio de la mayoría de los pliegos tardíos.³⁴

Uno de esos romances en cuyo “original” impreso (el pliego fechado en 1682) encontramos alguno de los recursos adjudicados a la retórica de la poesía tradicional es el intitulado *La difunta pleiteada*, estudiado muy a fondo y desde ópticas diversas por Flor Salazar, del que se han recogido unas doscientas versiones modernas.

A continuación reproduzco el pasaje del pliego de *La difunta pleiteada* (que alude al momento en que el enamorado recibe la noticia de la muerte de su amada), seguido de los segmentos que corresponden a la misma escena, entresacados de versiones de procedencia geográfica varia, donde quedan reflejadas las innovaciones introducidas mediante la actuación de la memoria selectiva y la consiguiente capacidad artística propia de los depositarios y transmisores de la tradición:

[...]

Se fue derecho a la calle donde la dama vivía,
mas apenas ha llegado, cuando extendiendo la vista
viera las puertas cerradas, ventanas y celosías.
Admirado está don Juan, cuando una moza salía,
toda cubierta de luto, hasta un velo que traía.
Pregúntale algo turbado: —Doncella, por cortesía,
¿por quién traéis esa usanza, triste negra y afligida?—
Llorándole los sus ojos, la doncella respondía:
—Tráigola por mi señora, doña Ángela de Mencía.
Ya, señor, está en el cielo, por quien traéis la divisa,
pues apenas ella supo de vuestra ausencia y partida,
cuando la parca paciente cortó el hilo de su vida.

(Pliego suelto, 1682)

de romances tradicionalizados, no siempre calificados de “vulgares”, como una categoría distinta de la de los tradicionales, cuando, a mi modo de ver, describen una misma cosa, salvo que en el primer caso el romance “es” tradicional y en el segundo “está” tradicionalizado.

³⁴ Son ejemplos ilustrativos del lenguaje “literario” que caracteriza a estos últimos romances, prácticamente inalterados discursivamente en el curso de su transmisión oral, los conocidos como *Rosaura la de Trujillo* o como *La fiera Cuprecia*, ambos compuestos de cientos de versos, en ocasiones recogidos en el curso de las encuestas de campo acompañados de su particular tonada.

[...]
 por la calle de su dama hizo la primer visita.
 Todo lo encontró cerrado, ventanas y celosías
 y en la ventana más alta ha visto a una blanca niña.
 —Dímelo tú, niña blanca, dímelo tú, blanca niña,
 ¿por quién tienes ese luto que tan bien te parecía?
 —Por mi señora, señor, doña Ángela de Armesía,
 por mi señora, señor, que por vos perdió la vida.
 (Siguero. Segovia)

[...]
 de los siete pa los ocho, a los palacios volvía.
 Halló las puertas trancadas, cristiano no parecía,
 sino es una muchachuela que de la fuente venía
 toda rodeada de luto, hasta el jarro que traía.
 —¿Por quién traes luto, muchacha, por quién traes luto, mi vida?
 —Lo traigo por Angelina que por tu culpa moría.
 (Oseja de Sajambre. León)

[...]
 a la calle de su dama hizo la primer visita.
 Todo lo encontró cerrado, ventanas y celosías,
 y en la más alta ventana había una blanca niña.
 —Dime tú, la niña blanca, dime tú la blanca niña,
 ¿por quién gastas ese luto que triste me parecía?
 —Por mi señora lo gasto, doña Ángela de Mejías
 (Hermisende. Zamora)

[...]
 la primer visita que hizo fue por casa de la niña.
 Todo lo encuentra cerrado, ventanas y celosías,
 y en la más altita de ellas, allí había una niña
 toda vestida de luto de la centura pa arriba.
 —¿Por quién trae luto la dama, por quién trae luto la niña?
 —Por doña Ángela, señor. doña Ángela de Mesía
 (La Nuez de Abajo. Burgos)

[...]
 andou correndo as calhas da sua amada querida.
 Dei tou os olhos au céu para °si anoitecia,
 lá numas altas barandas onde viu estar uma ninha,
 toda vestida de preto desde baixo até a cima.
 —Por Diós vas peço, ninha, por Diós, em cortesía
 que me dizeis por quem andais nessa ausencia dolorida.
 —Ando por minha senhora, donna Ángela de Mexía.
 (Portugal, s.l.)

[...]

Don Juan va la calle abajo y vuelve a la calle arriba,
 encontrara cunha muchacha que quince años no tenía
 toda cubierta de luto, de luto toda cubrida.

—¿Por quién guardas ese luto, de luto toda cubrida?

—Es por una hermana mía que ayer tarde se morira.

—Si tu eres hermana suya, dime que nombre tenía.

—Ella de nombre tenía doña Ángela de Medina.

(Penamayor. Lugo)

[...]

Don Juan a la calle abajo, don Juan a la calle arriba
 encontró con una chica toda de luto vestida.

—Cuéntame la verdad, chica, cuéntala bien por tu vida,

¿por quién llevas ese luto, todo de luto vestida,

es por padre o por madre o por primo o por prima?

—No es por padre ni por madre, ni por primo ni por prima,
 lo llevo por una hermana que es de menos ‘nesta vida.

—¿Cómo se llamaba tu hermana que es de menos ‘nesta vida?

—Mí hermana se llamaba doña Ángela, doña Ángela de Medina.

(Sisterna/Astierna. Asturias)

[...]

Va paseando don Juan donde su novia vivía,

Se vio todo trancado, ventanas y celosías.

Vio salir una criada, todo de luto vestida.

—¿Dime por quién pones luto, triste, negra y afligida?

—Lo pongo por mi señora, doña Ángela de Mesía,
 que ha tres días que murió que aún ayer la enterrarían,
 su muerte y su casamiento, lo hizo todo en un día.

(Tenerife, s.l.)

[...]

al cabo de pocos días, don Juan por allí venía.

—¿Por quién es tanto luto, tanta negra mantellina?

—Esto es por doña Ángela, doña Ángela de Medina.

(Campo de Ebro. Santander)

La remodelación “a la manera tradicional” de este pasaje muestra —como en el caso de las versiones de *La Condesita* de *Flor Nueva*— la sintonía en la readaptación al lenguaje propio de la tradición en muestras atestiguadas, como he dicho, en localidades muy alejadas entre sí, lo que parece reflejar la siempre relativa “estabilidad” del romance una vez que éste ha sido incorporado al acervo tradicional de aquellos que lo han conservado.

Cumplido el objetivo de revisar las nociones pidalinas de “estabilidad” y “variabilidad” propuesto al inicio de este trabajo, y aunque resulte obvio que no se han tratado numerosas

aportaciones relacionadas con estos asuntos (algunas de ellas de indudable interés), parece necesario reconocer el largo camino recorrido en este terreno en el campo de la investigación del Romancero, si bien quedan todavía muchos trechos por recorrer.

Solo como hipótesis de trabajo, y a la vista de la evolución observada en los romances comentados, cabe deducir que la “variabilidad” actúa con mayor eficacia en el *proceso* de tradicionalización de los poemas que cuando ya los encontramos expresados en muestras o versiones que nos ofrecen un lenguaje equiparable al de los textos de más antiguo abolengo. Recordando la teoría pidalina, desde luego en forma simplificada, el poema del que, en principio, no interesa saber su origen, habría adquirido popularidad en una primera fase de su transmisión, es decir, habría llegado a ser conocido por una colectividad suficientemente amplia; entre esos poemas popularizados, la colectividad tradicional selecciona aquellos relatos poéticos que han despertado su interés y los asume como propios para transmitirlos a las futuras generaciones amoldándolos progresivamente al discurso formulario que caracteriza, en nuestro caso, a los romances tradicionales. Es en ese *proceso*, en el curso del rodaje de ese poema, donde la “variante”, insisto (aunque permanezca en el aire la duda de si resulta conveniente denominarla como tal), parece haber actuado con mayor eficacia y celeridad, porque, una vez conformado como tal romance tradicional, lo que parece predominar es la “estabilidad” o “invariante”, el elemento estable de la balada que, como decía anteriormente, constituye las señas de identidad que permiten adscribir a ese tema o romance todas las versiones que lo representan. Ciertamente, esas versiones han sobrevivido y se han reproducido a lo largo del tiempo en regiones folclóricas muy distantes entre sí, entre colectividades y en circunstancias muy diversas, lo que ha favorecido sin duda la “variabilidad” en todos los niveles de articulación del relato, la introducción de “variantes”, incluso estructurales, como ha quedado demostrado en múltiples estudios dedicados a analizar la evolución operada en determinados relatos que reflejan esa profunda transformación. Pero recordando, para terminar, a tantos y tantos informantes entrevistados en las encuestas, y su esencial actitud conservadora en el acto del canto o recitación de los romances, parece lógico deducir que las variantes que sabemos proliferan no se desarrollan con la misma intensidad cuando el romance se halla definitivamente instalado en el ámbito que le es favorable, esto es, en el seno de la cultura tradicional.

LA FÓRMULA Y LA VARIACIÓN DE *CONDE OLINOS* EN EL ROMANCERO EN AMÉRICA

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

La poesía oral, por las características estilísticas que le imprime su forma de transmisión que implica además que el soporte sea la memoria colectiva de una comunidad, se apoya más en procesos de dramatización que de gramaticalización. Sin embargo, este tipo de literatura tiene tantas reglas y casi tan elaboradas como la misma poesía escrita, y es, en general, un tipo de literatura tan complejo como el que puede producir la cultura *culta*.¹ Desde mi punto de vista, la mal considerada naturalidad o sencillez del texto tradicional no es tal. Lo que sucede es que estos textos utilizan una serie de artificios literarios diferentes (en forma o intensidad) de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. En líneas generales podemos asumir que la unidad básica, o al menos una de las unidades básicas, de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la fórmula.

En el caso de la poesía narrativa de tipo oral, esto es: la balada y con ella la expresión hispánica de este género épico lírico que es el romance, lo que tenemos, en la forma más elemental, es una historia que se debe contar de una manera específica, determinada por las reglas particulares del género.

Estas reglas particulares fueron condensadas, probablemente en lo que ha sido una generalización demasiado tajante, por Millman Parry, y más concretamente por su colaborador Albert Lord² a principios de los años 60, en algo que llamaron el “estilo formulario”. A partir de sus estudios sobre la épica oral balcánica (en aquel tiempo yugoslava y hoy serbia) plantearon que la esencia de la poesía oral reside en el uso de fragmentos discursivos tradicionales, más o menos estereotipados y definibles en niveles léxicos, gramaticales y rítmicos, que son las fórmulas. Parry había definido, años atrás, la fórmula como “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”,³ y Lord definió como formularias aquellas líneas que siguen “the basic patterns of rhythm and syntax and have at least one word in the same position in the line in common with other lines or half lines”.⁴

¹ Véase Paul Zumthor, “Le discours de la poésie orale”, *Poétique*, 52 (1982), p. 387.

² Albert Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

³ Millman Parry, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 41:80 (1930). *Apud* Lord, *op. cit.*, p. 30. También en Adam Parry (ed.), *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Millman Parry*, Clarendon, Oxford, 1970, p. 272.

⁴ A. Lord, *op. cit.*, p. 47.

Otro de los fenómenos al que se le ha dado mucha importancia en las teorías sobre la fórmula ha sido el considerar la recurrencia como elemento básico para su definición. Este concepto fue expresado, entre otros autores, por un estudioso de la oralidad tan destacado como Bowra, quien lo aplicó tanto a expresiones, como a “escenas” o secuencias narrativas.⁵ Por su parte Ruth H. Webber también utilizó este concepto de la fórmula como recurrencia al clasificar este tipo de unidades en el Romancero.⁶ Duggan también considera la fórmula en función de su recurrencia, pero se trata de una repetición muy elástica, pues en sus trabajos afirma que la simple reaparición de un verso dentro de un texto, incluso con variación e irregularidad métrica, basta para poder considerarlo como formulario.⁷

Básicamente, la fórmula sería entonces un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística. Es por ello que, en opinión de Zumthor, actualmente se debe considerar el estilo formulario menos como un tipo de organización textual que como una estrategia discursiva e intertextual que remite al escucha a un universo semántico que le es muy familiar.⁸

Si vemos la fórmula en la perspectiva de unidad del lenguaje figurado del texto tradicional, nos encontramos, entonces, con que se trata de “tropos [que] «dicen» algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión... [formulario] no pueda desecharse como impertinente [...]”.⁹

Es por medio de las fórmulas que los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el trasmisor lo identifica poéticamente. Las fórmulas permiten la coexistencia de la variante, en la objetivación de un texto, con la pertenencia a una tradición y a un género.

Menéndez Pidal considera que “podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron”.¹⁰ El género romancístico acompaña a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios al Nuevo Mundo como parte de su acervo cultural tradicional, pues los versos de los romances reflejan los valores de su comunidad, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Por otra parte, los hombres y mujeres que los cantaban lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido.¹¹

Habitualmente consideramos que la potencia de la vida oral se refleja en la variación, como elemento básico de la creación tradicional. En el caso del Romancero esto lo tenemos documentado desde antiguo, así la variabilidad del romance (marca de tradicionalidad) en los siglos xv y xvi ya la atestiguan las afirmaciones de los primeros editores de Cancioneros, Ro-

⁵ C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, MacMillan, New York, 1978, pp. 222-223. La primera edición es de 1952.

⁶ Ruth House Webber, “Formulistic Diction in the Spanish Ballad”, *University of California Publications on Modern Philology*, XXXIV (1951), pp. 175-278.

⁷ Joseph Duggan “Formulaic Diction in the *Cantar de mio Cid* and the Old French Epic”, en J. Duggan (ed.), *Oral Literature. Seven Essays*, Scottish Academic Press, Edinburgh-London, 1975, pp. 74-83.

⁸ “[...]moins comme un type d’organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle: il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d’autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l’auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier” (Paul Zumthor, “Le discours...”, *op.cit.*, pp. 388-389).

⁹ Diego Catalán *et al.*, *Catálogo General del Romancero panhispánico*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, t. I, p. 171.

¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 226.

¹¹ Aurelio González, *El Romancero en América*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 47.

manceros, Silvas, etc. quienes en realidad propiamente lo que hacen es “fijar” el texto al ponerlo por escrito (aunque muchos de los textos ya circulaban anteriormente en forma de pliegos sueltos), y reconocen la oralidad del mismo cuando dicen que lo han recogido de las voces populares y que lo han modificado, como lo afirma el para nosotros probablemente más famoso editor de Amberes, Martín Nucio, en su preámbulo a la edición del *Cancionero de romances* de 1550 cuando nos dice:

He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia... no niego que en los que aqui van impressos aura alguna falta pero esta se deue imputar a los exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos: y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vudiesse las menos faltas que fuesse possible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos...¹²

Podemos además decir que “lo que hacen estos editores es fijar *su* texto, desde el momento en que sus versiones están modificadas por su gusto personal que corresponde al de la época, ya que hay un distanciamiento tanto respecto a lo que recogen directamente de la tradición oral, como a lo que seleccionan de cartapacios manuscritos. Estas versiones publicadas adquieren un prestigio mayor y distinto (el que da la letra impresa) y tienen un vehículo de difusión diferente (pliegos sueltos y cancioneros) que hará a partir de ese momento más difícil, en determinados ámbitos, el proceso de variación por parte del posible receptor de esos textos”.¹³

Si con la aparición de la escritura, no sólo se modifica la manera de conservar y transmitir los textos literarios, sino también la forma de “hacer” literatura, posteriormente, cuando aparece la cultura tipográfica, la literatura escrita abarcará tanto la creación de literatura culta como de literatura popular, aunque ambas formas literarias escritas pueden seguir transmitiéndose oralmente.¹⁴ Recíprocamente, los textos tradicionales, esto es, aquellos transmitidos –y sobre todo recreados– oralmente, pueden ser preservados y difundidos por escrito.

Para entender el fenómeno de la tradición del Romancero en América debemos referirnos al Romancero Viejo, pues obviamente es su punto de partida, aunque no necesariamente las versiones que han llegado hasta nosotros por haber sido puestas por escrito, pues es lógico que pudieron existir otras que fueron las que viajaron en la memoria de los navegantes, conquistadores o misioneros. Entre los romances viejos se conocen textos de origen notablemente antiguo, originalmente juglarescos o incluso cultos, que se han transmitido oralmente llegando hasta nuestros días, creando un lenguaje particular con el cual se reproducen en multitud de variantes en cada *performance* o ejecución. Estos textos, “romances tradicionales” de hoy, inclu-

¹² *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, p. 109.

¹³ Aurelio González, “Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1999, pp. 191-206.

¹⁴ Margit Frenk ha demostrado ampliamente la importancia de la lectura en voz alta como vehículo de transmisión de la poesía culta en los Siglos de Oro: “Los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura en voz alta, la memorización, el canto”. Véase “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, t. I, pp. 101-123. Así como “Ver, oír, leer...”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, 1984, pp. 235-240.

yen desde los romances que se muestran como clara supervivencia de textos épicos, como algunos sobre el Cid, hasta los muy abundantes romances novelescos, pasando por los de temas carolingios, caballerescos, históricos, etc.

En el proceso de variación el miembro de la comunidad escucha (sin excluir la posibilidad que el medio de transmisión pueda ser la lectura) un romance que, por sus características, le resulta familiar tanto en su lenguaje como en su contenido. Por lo tanto, no lo rechaza como algo ajeno o perteneciente a una forma cultural que, por consagrada, lo ha marginado.¹⁵ Desde luego que el romance (o cualquier texto tradicional) debe además presentar algún interés para el escucha; esto es, tiene que ofrecer la posibilidad de ser referido a la situación social, real e ideológica de la comunidad, ya que lo que se memoriza es una “lectura” comunitaria y no individual de los distintos segmentos narrativos. Esta posibilidad de interpretación no necesariamente está relacionada con el tema del romance, ya que la comunidad puede forzar o incluso transformar su sentido.

Por lo tanto, en esta primera parte del proceso tradicional, el receptor escucha un texto que reconoce como propio (tanto por el lenguaje como por el tema y el tratamiento), para lo cual las fórmulas iniciales son fundamentales, lo descodifica y memoriza el significado de las secuencias que lo componen, las cuales están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que por lo tanto podrá variar y así recrear); y remite su significado a conceptos que puedan ilustrar de alguna manera el contexto social de su momento. Esto es, para el transmisor el texto no es arqueológico, sino algo vivo que puede remitir a su realidad, y por tanto la fórmula posee sentido más allá de su valor informativo.

En este sentido Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad reciben y aprenden un romance

[...]palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje.¹⁶

Sólo cuando el receptor se ha apropiado del romance es posible que pueda convertirse efectivamente en un transmisor.

La otra parte fundamental en la etapa de transmisión del romance es la conservación, ya que sin ella el texto dejaría de ser él mismo, y estaríamos ante un fenómeno de libre improvisación sobre un tema por parte del transmisor oral, quien manejaría un lenguaje más o menos codificado, esto es formulístico, y más o menos tradicional dependiendo de su apego a una estética colectiva.

¹⁵ A este respecto puede verse la “función identificadora” de los primeros versos de un romance en Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1984, pp. 82-84.

¹⁶ Diego Catalán, “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura” en A. CARREIRA, J.A. CID, M. GUTIÉRREZ ESTEVE y R. RUBIO (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 261-262.

En buena medida, los primeros elementos que se conservan son aquellos que permiten a la comunidad reconocer un romance específico como tal y una posibilidad estilística de hacerlo es por medio de las fórmulas iniciales. Por lo tanto, cada texto romancístico tradicional tiene unas posibilidades de variación que están determinadas en la relación entre los distintos niveles narratológicos (relaciones de significación) que irían desde un nivel ahistórico hasta la realidad histórica social y lingüística.

En este proceso de conservación se pueden mantener estructuras formularias o temáticas aunque éstas se hayan desfuncionalizado y ya no remitan a una realidad social, aunque sí a un acervo semántico conocido. En este sentido es claro que la presencia de diferentes elementos narrativos en un texto no es arbitraria, “sino que tiene una utilidad determinada; esta función está condicionada tanto por la intención especial del transmisor como por el contenido del propio texto”.¹⁷

En este sentido es claro que el receptor del texto puede identificarlo como un romance (identificación que por lo general no coincide con este término pues le puede llamar “copla”, “cantiga”, “canción vieja”, etc.) por el tema, el tipo de canción narrativa, la métrica, el tipo de rima, etc., pero éstos son elementos que se perciben cuando se ve todo el texto, las fórmulas y ciertos tópicos son los que tienen en la apertura la función de «identificación», o sea de aproximación del receptor a un tipo de texto cuyo lenguaje ya es conocido por él.¹⁸

Veamos ahora cómo puede variar una fórmula en un proceso de adaptación a un contexto y realidades específicas. Sin embargo, la variación se apoya en la conservación de una estructura, tópicos, y un discurso estable. Tomemos como ejemplo el romance de *Conde Olinos* del cual en 1990 Mercedes Díaz Roig¹⁹ reportaba 52 versiones recogidas en siete países. Hoy en día este número es mayor pues se han agregado, entre otras, 8 cubanas recogidas por Max Trapero en su romancero y 5 referidas por Gloria Chicote.²⁰ *Conde Olinos* es un caso en el cual se conservan estructuras formularias que remiten a un contexto absolutamente desfuncionalizado pues es claro que hablar en América de condes o duques no tiene referente en la realidad. Entre los transmisores y recolectores el romance también es conocido como “El conde Lirio”, “Conde Alirio”, “El conde Niño”, “El conde Olivo”, “El conde Olivos”, “El condecillo”, “Corrido de los pajaritos”, “Corrio del pajarillo”, “No hay noche más celebrada”, “Romance del Condenillo”, “Romance del conde Sirio” y “Salió el niño conde Niño”. En esta revisión nos limitaremos a las versiones que mantienen en sus distintas formas la expresión formulística de la mañana de san Juan y la presentación del protagonista.

Desde luego que encontramos versiones que se expresan directamente por medio de la estructura formularia y mantienen el principio más habitual, conservando la identificación del personaje por su nombre y condición:

Madrugaba el conde Olinos la mañana de San Juan
(Puerto Rico)²¹

¹⁷ Aurelio González, *Formas y funciones...*, op. cit., p. 79.

¹⁸ *Ibid*, p. 83.

¹⁹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, El Colegio de México, México, 1990, p. 315.

²⁰ Gloria Chicote, *Romancero tradicional argentino*, University of London, London, 2002, p. 122.

²¹ María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, Imp. Venezuela, San Juan, 1953, pp. 171-172. Río Piedras.

Esta fórmula tiene una primera posibilidad de adaptación y es el desplazamiento de un término, posiblemente muy poético, pero sin sentido como es Olinos, por un referente conocido y natural: Olivos.

Madrugaba el Conde Olivos la mañana de San Juan
(Guatemala)²²

El nombre del personaje posiblemente sólo tiene un valor como elemento de identificación genérico y se puede conservar integrado a otro tópico con expresión formulística que es el estar paseando a las orillas del mar como testigo o sujeto de una acción:

Paseaba el conde Olivos a las orillas del mar
(Puerto Rico)²³

O relacionarse con otro tópico como es el de la mañana de san Juan que puede tener un valor indicial positivo o simplemente ser una ubicación cronológica de un día señalado. En cualquier caso es un elemento con alto valor informativo del género romancístico. Así ya no hace falta que se mantenga el característico “madrugaba” y el personaje puede hacer otras acciones, o el transmisor puede expresar la acción de madrugar con algún simil:

Ha bajado el conde Olivo la mañana de san Juan
(Venezuela)²⁴

Otro tipo de versiones no asumen el valor poético de la expresión “Conde Olinos” y se refieren al personaje como Conde Niño, lo cual le da al personaje un aura juvenil y de frescura y en un cierto sentido de inocencia; este elemento se puede mantener en relación con el tópico de la mañana de san Juan y la acción de levantarse completamente equivalente al “madrugaba”:

Se levanta conde Niño la mañana de san Juan
(Dominicana)²⁵

Se levantó el conde Niño la mañana de San Juan
(Guatemala)²⁶

Es claro el proceso de transformación por la falta de identificación del personaje y lo inverosímil de un Conde llamado Niño. En este punto el problema es también del transcriptor y

²² Carlos Navarrete, *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 46-47. s/l.

²³ Cadilla, *op. cit.*, pp. 171-172. Río Cañas, Caguas.

²⁴ Luis Arturo Domínguez, *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*, IPGH, México, 1976, pp. 126-127. San Juan de los Morros, Guaricó, 1940.

²⁵ Edna Boggs de Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Pol Hermanos, Ciudad Trujillo, 1946, pp. 55-56. Las Charcas, Azúa, 1946.

²⁶ Celso Lara Figueroa, “La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala”, *Folklore Americano*, 28 (1979), pp. 106-107.

editor pues lo que nosotros leemos en los distintos romanceros es un material que ha sido fijado y con ello interpretado. Tan es así que en la versión guatemalteca anterior, según nos la da Celso Lara,²⁷ Niño es nombre propio, pero Navarrete la transcribe como si fuera un simple sustantivo común: niño:

Se levantó el conde niño la mañana de San Juan
(Guatemala)²⁸

Me permito aclarar que en esta revisión no se trata de señalar un proceso concatenado, ya que todos estos cambios surgen de manera independiente y desde luego tampoco se trata de plantear la existencia de una “tradición americana” sino de explicar el funcionamiento de la tradición romancística en América que en muchos casos es absolutamente coincidente con fenómenos que se dan en la tradición en España.

El cambio que señalamos ahora, vuelvo a repetir, manteniendo el esquema expresivo, es crear como personaje un niño que fuera conde. En este sentido la tradición tiene su apoyo en la narración en la cual es evidente la juventud de los dos enamorados que contrasta con los celos de la madre de la doncella, por obvias razones, de mayor edad. En la siguiente versión cubana el cambio que implica la pérdida de identidad del personaje es claro y se hace de una manera muy sencilla: se invierte el orden de los términos con lo cual desaparece la anterior posibilidad de interpretar la palabra niño como nombre del personaje, a pesar de lo cual los editores le dan más peso a la “tradición” editorial o académica de identificación del romance y mantienen la mayúscula haciendo que “Conde” sea un patroinímico:

La mañana de San Juan se levanta el niño Conde
(Cuba)²⁹

Una mañana en San Juan se despierta el niño conde
(Cuba)³⁰

En este último ejemplo el significado del tópico de la “mañana de san Juan” como día señalado en realidad ha dejado de funcionar, pues por la manera de la enunciación “en San Juan” podemos interpretar que se trata de una ubicación espacial y se refiere a un lugar llamado San Juan, topónimo frecuentísimo en el mundo hispánico.

La transformación que desplaza la identidad del personaje a un genérico conde joven o niño puede hacerse de manera muy sencilla y corresponde a los moldes de pensamiento casi gramatical. Basta con substituir el artículo determinado por el indeterminado. En el siguiente

²⁷ Al decir de Navarrete las ediciones subsecuentes de romances en Guatemala de “Lara Figueroa, s.f., 1975, 1978; Mejía Ruiz, 1975; Valenzuela, 1976, que es prácticamente una amable transcripción de nuestro trabajo” (Navarrete, *op. cit.*, p. 13).

²⁸ C. Navarrete, *op. cit.*, pp. 47-48. s/l.

²⁹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, Las Palmas, 2002, p. 102. Cartagena, Cienfuegos, 1999.

³⁰ Concepción Alzola, *Folklore del niño cubano*, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1961, pp. 52-53. Santa Clara, 1960.

ejemplo desaparece el tópico de la mañana de san Juan y se substituye por el tópico que ubica la acción a las orillas del mar.

Un conde Niño se levanta a las orillas del mar
(Cuba)³¹

En este caso también habría que señalar lo que puede ser una interferencia del transcriptor, pues al transcribir Niño con mayúscula (siguiendo las pautas de su conocimiento del corpus) le da el valor de nombre del personaje, pero en el texto la infanta repite la identificación como “un conde niño” expresión que sería bastante anómala si consideramos que incluye el nombre del personaje, pero no lo es si sólo define la edad del personaje definido como conde.

La duda entre el nombre del personaje y la edad del mismo puede recogerse en otras versiones, por ejemplo la siguiente versión argentina reitera tanto la identificación del personaje como “conde Niño”, como su condición de niño:

Salió el Niño, conde Niño, para el día de San Juan.
(Argentina)³²

En este proceso de adaptación del nombre del personaje tenemos otras opciones, por ejemplo darle un nombre relacionado fonéticamente con niño, pero que corresponda a un nombre existente en la realidad, aunque este nombre no sea de persona. En la siguiente versión el indudable exotismo del Nilo puede contribuir para que sea un nombre aceptable para un personaje que tendrá una historia extraordinaria de amores desdichados:

Una mañana de san Juan se levantó el conde Nilo
(Cuba)³³

Por el contrario en la siguiente versión recogida en Argentina la adaptación nos lleva a un nombre de persona que efectivamente existe:

Se levanta el conde Nuño la mañana de San Juan
(Argentina)³⁴

Otros cambios pueden derivar hacia términos conocidos, pero que no funcionan como nombre de persona; en este caso se añade un cierto valor de exotismo, y, tal como sucede en los cuentos maravillosos, este valor da un sentido de posibilidad a la narración. En la siguiente

³¹ Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. de Mirta Aguirre, Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 632-633. Camagüey, 1937.

³² Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano*, Best Hermanos, Mendoza, 1938, p. 547. Mendoza.

³³ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, El Colegio de México, México, 1996, p. 76. Recogida por José María Chacón y Calvo en 1914 en La Habana y publicada en “Nuevos romances en Cuba”, *Revista Bimestre Cubana*, 9 (1914), pp. 208-209. Son varias las versiones recogidas por el investigador cubano que tienen el nombre de Nilo en la fórmula inicial, pero que cuando lo identifica la hija de la reina le llama “el conde Bejardino”.

³⁴ Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata*, Victoriano Suárez, Madrid, 1913, pp. 18-19.

versión el conde tiene nombre de flor, con evidente relación fonética con el término niño. En este caso se podría incluso suponer la fragilidad de la flor como atributo del enamorado:

Se levantó el conde Lirio [una mañana en san Juan]
(Venezuela)³⁵

En este último ejemplo no deja de llamar la atención que la enunciación conde Lirio, igual podía ser transcrita como “con delirio”, lo cual evidentemente daría otro sentido. Los editores, y probablemente en buena lógica, transcriben conservando el título nobiliario que en América sería solamente un referente de cuentos o historias maravillosas fantásticas. Más alejados del discurso formulario original, pero que, sin embargo, sigue permitiendo un reconocimiento genérico y temático son las variaciones que se encuentran en las siguientes versiones:

Ya salía el condecillo la mañana de san Juan
(Argentina)³⁶

En esta versión argentina se emplea el diminutivo para el título de conde, lo cual puede tener valor afectivo, pero que debilita al personaje en cuanto a su condición. Esto puede ser también una razón que hiciera prescindible la condición de noble, lo cual puede llevar a la desaparición del título nobiliario dejando al personaje en simplemente “niño Lirio” como en esta versión colombiana en la cual el diminutivo está en la ubicación temporal:

Lévantese el niño Lirio en la mañanita de san Juan
(Colombia)³⁷

Un fenómeno común en la tradición cuando los términos no son comprendidos por el transmisor es la aparición de términos vacíos de significado, pero con valor eufónico, que pueden llegar en distintas transformaciones a adquirir sentido. En este caso el “Conde Niño” se ha transformado en Condolirio o Colderillo. Lo que se ha mantenido constante es la estructura con la fórmula de la mañana de San Juan, posiblemente por su valor significativo de día señalado en la tradición del género:

Se levanta el Condolirio una mañana ‘e san Juan
(Venezuela)³⁸

Levantate, Colderillo, la mañana de un san Juan
(Colombia)³⁹

³⁵ Pilar Almoína de Carrera, *Diez romances hispánicos en la tradición oral venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, [1975], pp. 48-49. Pueblo Nuevo, Falcón.

³⁶ Dora Ochoa de Masramón, “Los romances en San Luis, República Argentina”, *Folklore Americano*, 19-20 (1971-1972), p. 210. San Luis.

³⁷ Gisela Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p. 340. Suaita, Santander del Sur.

³⁸ Lourdes Dubuc de Isea, *Romería por el folklore boconés*, Universidad de los Andes, Mérida, 1966, pp. 209-210. El Hato.

³⁹ Germán Granda, “Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia”, *Thesaurus*, 31 (1976), pp. 212-213. Güina, Bahía Solano, Chocó.

En este último caso tal vez podría uno preguntarse si el curioso nombre no corresponde a “corderillo”, a fin de cuentas va a ser una víctima de los celos de la mala madre, deformado por la pronunciación frecuente de los negros que vuelve la erre en ele. La variación de Conde Olinos, pasando por Conde Niño para terminar en “corderillo” la encontramos en varias versiones colombianas:

Se levanta un corderillo la mañana de San Juan
(Colombia)⁴⁰

Aunque el romance se abre con la denominación del personaje como corderillo, más adelante cuando la hija identifica a quien canta se especifica claramente que se trata del “hijo del conde” y que con él se ha de casar.

Sin embargo, en algunos casos es posible que la misma ubicación de la mañana de San Juan vea debilitado su significado por la introducción del artículo indeterminado que abre posibilidades de interpretación y variación:

Levántase un corderillo la mañana de un San Juan
(Colombia)⁴¹

Es claro que la variación se mantiene dentro de los márgenes de un “lenguaje” —en el caso que nos ocupa sería un lenguaje apoyado en recursos formulísticos y tópicos del Romancero— que el transmisor conoce, aunque no necesariamente de manera completa y razonada. Sin este “lenguaje” el transmisor o sus escuchas no podrían reconocer el texto como parte de su patrimonio cultural.⁴² También es evidente que la variación en el vocabulario y la sintaxis de un romance también estará condicionada por el propio sistema lingüístico regional en que se lleva a cabo la narración.

Con esta revisión de la variación de algunos elementos característicos del lenguaje del Romancero en las fórmulas iniciales del romance de *Conde Olinos*, *Conde Niño* o *Amor más allá de la muerte* quiero poner de manifiesto que existe una buena dosis de creatividad poética en lo que conocemos del Romancero en América, así como de estabilidad conservadora, lo cual muestra el grado de vitalidad alcanzado por el género, pues la variación nos indica la apropiación personal del transmisor, en cuanto expresión de una colectividad, y la conservación el reconocimiento por parte de la comunidad de que el texto es parte de un patrimonio cultural. Pero con lo anterior no intento extrapolar valoraciones, cargar las tintas y calificar la creatividad de destacada, no, simplemente señalar su existencia, sin compararla con otras tradiciones ya que el ámbito americano es muy extenso, pero las recolecciones muy limitadas y en ocasiones concentradas en algunas áreas, por lo que ni siquiera se puede plantear que sean mecanismos de alcance nacional. Por ello he evitado aquí la remisión a versiones de la tradición Peninsular, canaria o sefardí en las cuales lógicamente se encuentran muchas de las variantes aquí señaladas, pero ese es otro punto que hay que tomar en cuenta; es muy difícil señalar en ocasiones si una variante es americana o no, pues, a pesar de su aparente originalidad, pudo llegar de una tradi-

⁴⁰ G. Beutler, *op. cit.*, p. 341. Condoto, Chocó, 1963.

⁴¹ *Ibid*, p. 342. Condoto, Chocó, 1963.

⁴² *Vid.* Aurelio González, “Fórmulas en el Romancero...”, *op. cit.* pp. 195-196.

ción minoritaria Peninsular, incluso en un caso hipotético desconocida actualmente para nosotros, y arraigar con fuerza en América; ello sin descartar posibilidades de variantes generadas en la emigración americana y retornadas a España, como ha sucedido con otras muchas expresiones folclóricas. En este sentido no podemos olvidar además que el Romancero que se desarrolló en América es básicamente del tipo folclórico, alejado de temas épicos o históricos o de aquellos que pertenecerían a un Romancero profundo.

Como ya dije en otra ocasión: “La visión en conjunto de las versiones americanas nos permite, a pesar de todo, distinguir tipos nacionales y tipos comunes, subtradiciones, variantes y constantes y reconocer los procesos comunes a toda la tradición panhispánica, así como calibrar, por la visión en conjunto, la riqueza de algunas creaciones poéticas y lo limitado de otras. Se trata de ramas poco conocidas y menos recolectadas del gran tronco de la tradición romancística a las que hay que dedicar atención y estudios”.

EL PARALELISMO EN EL ROMANCERO. EL CASO DE *LA HERMANA CAUTIVA*

MAGDALENA ALTAMIRANO

San Diego State University-Imperial Valley

En el corpus romancístico que nos legó la cultura letrada del Siglo de Oro predominan los romances compuestos en versos dieciseisílabos, monorrimos y asonantados, lo cual de ninguna manera quiere decir que los hombres y mujeres del periodo cantaran sólo romances típicos. Sabemos que no fue así. De hecho, en las fuentes áureas la presencia avasalladora del romance en su forma típica alterna con algunas muestras –muy pocas– de otros tipos de balada, como los romancillos hexasílabos o los romances y romancillos paralelísticos. Por ejemplo, en la *Comedia de la Zarzuela y elección del maestro de Santiago* (1601), de Reyes Mejía de la Cerda, tenemos una versión paralelística de *La mujer engañada*¹ y en la comedia *La morica garrida* (ca. 1620-1630), de Juan Bautista de Villegas, hay un par de pareados paralelísticos de *El veneno de Moriana*;² además, hace unos años Mariano de la Campa y Belinda García Barba dieron noticia de un manuscrito de mediados del siglo XVI con versos paralelísticos que podrían pertenecer a un romance no identificado.³

Aunque escasos, los testimonios anteriores nos confirman la existencia del paralelismo en el Romancero viejo. Es probable que la desatención de la cultura letrada del Siglo de Oro por las variedades no canónicas de balada se debiera a que el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado ya era entonces la modalidad más importante de la canción narrativa peninsular.⁴

¹ El poema debió ser muy popular en los siglos pasados. Su primer verso aparece divinizado en un poema manuscrito de hacia 1566: “Piensa el hombre vano / que Dios se dormía, // no se va a la mano / en cuanto quería”, *apud* RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia* (1953), Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. II, p. 409. Los judíos españoles también aprovecharon el romancillo para sus propósitos litúrgicos: un himnario marroquí del siglo XVIII registra el *incipit* “Pénsase biyyano / ke me adormesí’a”, y el verso “entré más adentro” figura en las anotaciones manuscritas hechas en un ejemplar de las composiciones de Israel Nájara (Belgrado, 1836); véase SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN, “El antiguo Romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30 (1981), núm. 31.

² R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, op. cit.*, t. II, pp. 411-412.

³ “Ya cavalgava Arnaldos / en un cavallo ligero; // la silla era de oro / y el freno de Toledo. // Ya cavalgava Arnaldos / en un ligero cavallo; // la silla era de oro / y el freno toledano”. Los versos probablemente eran una prueba de pluma pues no tienen nada que ver con el contenido del manuscrito que los resguarda (BNM 7.896): los trabajos de Álvar Gómez de Castro; en la misma fuente se copiaron otros versos no paralelísticos que, según DE LA CAMPA y GARCÍA BARBA, podrían pertenecer a dos romances distintos a *Ya cavalgava Arnaldos...*, “Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancillerillo manuscrito fragmentario”, *Medievalia*, 1997, núm. 25, p. 41. Me pregunto si el fragmento que comentamos se relaciona con *La mujer de Arnaldos*, romancillo estrófico con paralelismo en las versiones sefardíes, aunque generalmente sólo en un pasaje que carece de sinónimos consagrados y de rimas paralelísticas típicas; un ejemplo en PAUL BÉNICHOU (ed.), *Romancero judeo-español de Marruecos* (1944), Castalia, Madrid, 1968, p. 192.

⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, op. cit.*, t. I, p. 124.

Una realidad que se comprueba en la tradición oral moderna, donde este tipo de romance es, de nuevo, el dominante. Dominante, pero no único, porque entre los materiales que se han recogido en nuestros días también se encuentran varios romances y romancillos paralelísticos, además de otras formas no típicas de balada.⁵

En la mayoría de los romances paralelísticos que conocemos el procedimiento asocia grupos de versos, generalmente pareados; es el llamado paralelismo interestrófico y aparece tanto en el Romancero viejo como en el de tradición oral moderna.⁶ He aquí unos ejemplos en dobles hexasílabos, el primero de *La mujer engañada*, según la versión de Reyes Mejía de la Cerda, y el segundo tomado del *Mainés* sefardí:

Pensóse el villano que me adormecía,
tomó espada en mano, fuese a andar por villa.
Pensóse el villano que me adormilaba,
tomó espada en mano, fuese a andar por plaza.⁷

—Acudí, mi suegra, con una luz clara,
que Mainés se muere y yo quedo sana.
¿Adó Mainés y adó Mainés?
Mis dueñas, ¿adó Mainés?
—Acudí, mi suegra, con una luz fría,
que Mainés se ha muerto y yo quedé viva.⁸

Y aquí tenemos un par de ejemplos en dobles octosílabos; en primer lugar, la versión antigua del *Veneno de Moriana* y, en segundo, una versión portuguesa moderna del *Conde Alemán*:

⁵ Por ejemplo, romances con estribillos temáticamente relacionados (*Mainés*), romancillos heptasílabos (*La malcasada del pastor*, algunas versiones de *Santa Iria* o *Ricofranco*), romances en 7+5 o 8+5 (*La malcasada del pastor*, *El marinero raptor*), entre otros.

⁶ El análisis que en esta ocasión presento deriva de un estudio más amplio sobre el paralelismo en la antigua poesía popular hispánica, lírica y narrativa; este estudio formó parte de mi tesis doctoral, *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el Romancero tradicional*, El Colegio de México, México, 2002. Sobre el uso del recurso en el Romancero hay que decir que se conocen alrededor de once romances con paralelismo más o menos constante en algunas de sus versiones: *Casada de lejas tierras*, *El ciego raptor*, *El conde Alemán*, *La doncella guerrera*, *El galán de esta villa*, *La gentil porquera*, *La hermana cautiva*, *Mainés*, *La mujer engañada*, *La muerte ocultada* y *El veneno de Moriana*; en *El galán de esta villa* el paralelismo es intraestrófico. Excluí del recuento anterior a aquellos romances que sólo presentan paralelismo ocasionalmente e ignoramos si el recurso formaba parte de su estructura primigenia, como *La mujer de Arnaldos* o *—Galiarda, Galiarda...*; las versiones en que estos romances tienen paralelismo proceden de la moderna tradición judeo-española, que, como se sabe, es especialmente afecta a los desarrollos paralelísticos. En la tradición sefardí también hay otros textos con paralelismo que derivan de baladas griegas y que, al parecer, se incorporaron al acervo de los judíos españoles después de la diáspora de 1492 (por ejemplo, *El pozo Airón*, *El sueño de la hija*); tampoco los he considerado.

⁷ DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (1956), Gredos, Madrid, 1986, núm. 208. Con forma monorríma (*ia*) el romancillo ha llegado hasta nuestros días; vive en las tradiciones peninsular, sefardí y americana.

⁸ P. BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, op. cit., p. 195. Siguiendo la propuesta de GIUSEPPE DI STEFANO, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, núm. 149, restituyó el estribillo que según Bénichou “se suele cantar después de cada dístico” (p. 196) y sustituyó el *dueños* del segundo verso por *dueñas*, de acuerdo con la versión de ARCADIO DE LARREA PALACÍN, *Cancionero judío del norte de Marruecos. I-II: Romances de Tetuán*, CSIC, Madrid, 1952, t. I, núm. 51.

—Moriana, Moriana, ¿qué me diste en este vino?,
que por las riendas le tengo y no veo al mi rocino.
Moriana en el cercado, ¿qué me diste en este trago?,
que por las riendas le tengo y no veo al mi cavallo.⁹

—Venha cá, ó minha mãe, à janelinha do meio,
venha ver o señor conde enfeitado de vermelho;
venha cá, ó minha mãe, à janela do pombal,
venha ver o señor conde que já vai a degolar.¹⁰

La brevedad de los testimonios antiguos, en los casos de *La mujer engañada* y *El veneno de Moriana*, no nos permite saber si el paralelismo abarcaba la totalidad de los poemas o sólo una parte de ellos. Ambas posibilidades se dan en la tradición oral moderna donde, al lado de romances como *Mainés*, que exhiben paralelismo integral, nos encontramos con otros en que el paralelismo se limita a ciertos pasajes del texto; con respecto a estos últimos hay que decir que, en ellos, los pareados paralelísticos casi siempre corresponden a los momentos más importantes del relato, por ejemplo: el varón encaminándose a patíbulo en *El conde Alemán*, las pruebas para averiguar el sexo del misterioso soldado en *La doncella guerrera*¹¹ o el caballero descubriendo que su vengativa amante lo acaba de envenenar en *El veneno de Moriana*. El paralelismo parcial, administrado con “economía estilística”,¹² es también el caso de *La hermana cautiva*, que examinaremos, sobre todo, a partir de cuatro versiones leonesas editadas por Diego Catalán y Mariano de la Campa en el *Romancero general de León*.¹³ Dos versiones (70.3,

⁹ Apud R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, op. cit.*, t. II, p. 412. El primer verso apareció así en la *Ensalada de romances viejos* (ca. 1560): “—¿Qué me distes, Moriana, / qué me distes en el vino?”, *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., ed. facs., pról. Ramón Menéndez Pidal, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1960, t. I, p. 4. En la tradición marroquí el pasaje suele comenzar con un verso muy similar al de la ensalada: “—¿Qué me dates, Moriana, qué me dates en el vino? // Las armas tengo en la mano, ya no veo mi rocino. // ¿Qué me dates, Moriana, qué me dates en el claro? // Las armas tengo en la mano, ya no veo mi caballo”, MANUEL ALVAR, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966, núm. 89a.

¹⁰ JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro português*, 2 vols., pról. Ramón Menéndez Pidal, Universidade, Coimbra, 1958-1960, núm. 110. En la versión antigua del *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967, pp. 256-257, el romance se compone de tres pequeñas tiradas, cada una con una rima distinta (-ía, -ío, -ar), lo que apunta a una primitiva organización estrófica, R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, op. cit.*, t. I, p. 135.

¹¹ Para el paralelismo de este romance véase mi artículo “*La doncella guerrera, ¿romance paralelístico?*”, en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. L. VON DER WALDE, C. COMPANY y A. GONZÁLEZ, UNAM-El Colegio de México, México, 1996, pp. 33-46.

¹² Son palabras de PEDRO M. PIÑERO a propósito de otro aspecto de *La hermana cautiva*: la condensación de motivos y símbolos como resultado de la tendencia a la reducción de la fábula propia del romancero andaluz, “Los montes de oliva»: el encuentro de la canción lírica con el romance en *Don Bueso*”, en Carlos Alvar, Carmen Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral: los géneros breves de la poesía tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá, 2001, pp. 353-355. El artículo anterior fue incluido casi en su totalidad en este otro del mismo autor: “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*”, en R. Reyes Cano, M. de la Peña y K. Wagner (eds.), *Sevilla y su literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 109-132 (véase p. 109, n. 1).

¹³ DIEGO CATALÁN y MARIANO DE LA CAMPA (eds.), colab. D. Catalán, P. Esteban, Á. Ferrer y M. Manzanera, *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, t. I, núms. 70.3, 70.4, 70.7 y 70.9. Con fines comparativos citaré de vez en cuando versiones leonesas sin paralelismo y versiones –paralelísticas o no– de otros lugares.

70.9) llevan paralelismo en los pasajes del reconocimiento y de la llegada a la casa familiar y las otras dos (70.4, 70.7) sólo son paralelísticas en el último de estos episodios.

La hermana cautiva se nos presenta como un romance muy versátil. Cuando lo cantan los judíos sefardíes o los transmisores arcaizantes de León es una composición que mezcla tiradas en *-ía* con pareados dodecasílabos paralelísticos; en otras latitudes se vuelve monorrímo (*ía*), a veces como romancillo hexasílabo y más frecuentemente como romance octosílabo, con lo cual se convierte en un romance ciento por ciento típico. El poema vive, pues, bajo tres formas distintas, siendo las versiones con un asonante las dominantes.¹⁴ Aunque todo indica que los pareados paralelísticos corresponden a la estructura primigenia de *La hermana cautiva*, las brevísimas citas que se nos conservan del Siglo de Oro, de apenas un par de hemistiquios,¹⁵ no nos permiten saber si en la tradición antigua el paralelismo del romance era total o parcial. Lo cierto es que hoy en día el recurso tiende a concentrarse en unos cuantos pasajes, todos ellos con un peso especial en la intriga del relato.

Una diferencia entre las versiones sefardíes y las leonesas que analizamos es que en las primeras el paralelismo también se presenta al inicio de la fábula.¹⁶ Entre los judíos el romancillo comienza desde la captura de la doncella por los moros; el paralelismo destaca los maltratos que la niña sufre en manos de sus captores, como se ve en esta versión recogida por Maír José Benardete entre los sefardíes de Nueva York:

—Mándela, señora, / y a lavar al río.
Ayí dejaría / hermosura y brío.
Mándela, señora, / con el pan al horno.
Ayí dejaría / hermosura y rostro.¹⁷

Al igual que sus congéneres peninsulares las versiones sefardíes pueden recurrir al paralelismo para contarnos la anagnórisis de don Bueso y su hermana o la llegada de ambos personajes a la casa familiar. Por lo general, las versiones leonesas principian con el arribo del caballero

¹⁴ Las versiones paralelísticas sólo se encuentran en comunidades arcaizantes y el empuje de la rima única ha provocado que algunas de estas versiones se estén convirtiendo en monorrímas.

¹⁵ En un pliego de villancicos de 1671 MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA descubrió la siguiente cita, puesta en boca de un pastor asturiano: “Cantemos al Niño / cum grande alegríya, / a usanza de a terra / alguna cantíña: / *Ay campus, ay campus / de la verde Uriba...*”, *apud* “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, en M.A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid, 1997, p. 182; un verso casi idéntico subsiste en León, ya en textos con rima única, ya en textos que combinan monorríma y pareados paralelísticos, D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, *op. cit.*, núms. 70.10, 70.9. Un himnario sefardí de 1594 reproduce un verso que también podría pertenecer a nuestro romance: “—Ábreme, mi padre, / las puertas por cortesía”, S.G. ARMISTEAD y J.H. SILVERMAN, “El antiguo”, *op. cit.*, núm. 2a. En ciertas versiones octosílabas modernas la petición de abrir las puertas de la casa familiar, enunciada por don Bueso y normalmente destinada a la madre, se dirige al padre: “—Ábreme las puertas, padre, / ventanas y celosías, // aquí le traigo el tesoro / que lloraba noche y día”, D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *op. cit.*, núm. 70.18; como afirman ARMISTEAD y SILVERMAN (*loc. cit.*), la versión recogida por Aurelio M. Espinosa en 1920 “refuerza de modo dramático” la identificación del verso del himnario: “—Abran las puertas, mis padres, / ábranlas con cortesía”.

¹⁶ Tenemos algún caso de paralelismo integral, véase SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN (eds.), colab. O. Anahory-Librowicz, *Romances judeo-españoles de Tänger recogidos por Zorita Nahón*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, núm. 16a.

¹⁷ SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN (eds.), *Judeo-Spanish Ballads from New York, collected by Maír José Benardete*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1981, núm. 20b.

a la morería;¹⁸ allí se topa con una cautiva y le propone que regresen juntos a tierras cristianas. Todo esto pasa en versos monorrimos, pero al entrar en territorio cristiano la doncella reconoce los campos de su infancia y exclama: “—¡Oh campos, oh campos, de la verde oliva, // donde mis hermanos caballos corrían!, // ¡oh campos, oh campos, de la verde grana, // donde mis hermanos caballos domaban!”; o bien: “—Cuando el rey, mi padre, plantó aquí esta parra, // mi hermano don Juan la misa cantaba; // cuando el rey, mi padre, plantó aquí esta oliva, // mi hermano don Bueso caballos corría”.¹⁹ Hay que aclarar que el paralelismo está desapareciendo del pasaje y que el episodio es monorrímo (*íá*) en algunas versiones que muestran paralelismo en otros momentos.²⁰ Pero, con o sin paralelismo, es innegable que el recuerdo de la infancia es fundamental para que don Bueso descubra que la cautiva es en realidad su propia hermana. El conflicto empieza a resolverse.

Rasgo singular de este pasaje es que “la palabra *oliva* aparece casi siempre... en una forma u otra”,²¹ como ocurre con los campos de oliva o con la oliva plantada por el padre de los ejemplos que acabamos de citar. La recurrencia del vocablo se da en todo tipo de versiones (judeo-españolas y peninsulares, paralelísticas y monorrimas, hexasílabas y octosílabas) y los derivados de *oliva* suelen proyectarse a otros pasajes, como la captura, el abandono de los paños que lava la doncella, la promesa del varón de respetar la honra femenina;²² de hecho, el vocablo llega hasta el final del romance. Tras la anagnórisis, los hermanos se dirigen a la casa familiar. Al llegar, don Bueso pide, a voces, un recibimiento para la hermana recuperada; la madre duda de la identidad de la recién llegada y decide ponerla a prueba:

—Abra las puertas, madre, puertas y alegrías,
le fui a traer nuera y le traigo a su hija.
—Para ser mi hija me parece muy descolorida.
—¿Cómo quiere, madre, que color tendría,
si van siete años que pan no comía,
si no fueran berros y agua de una fuente fría?

¹⁸ Unas pocas versiones empiezan con la captura, pero, a diferencia de los textos sefardíes, el episodio de los maltratos no cambia de rima en los ejemplos leoneses: “—¿Yo qué le daré, moro, a la cristianica, // que su color buena se le quitaría? // —Mándale, moro, cerner de la harina, // que su color buena se le quitaría. // —Ya le mandé, moro, cernerme la harina, // si buena la tiene, mejor la tenía, // entre las mis hijas reina parecía. // [...] // —Dale, moro, berros y agua fría, // que su color buena se le quitaría. // —Ya le di, moro, berros y agua fría, // si buena la tiene, mejor la tenía, // que entre las mis hijas reina parecía. // —Mándale, moro, a lavar n’agua fría, // que su color buena se le quitaría. // —Ya le mandé, moro, a lavar n’agua fría, // si buena la tiene, mejor la tenía, // entre las mis hijas reina parecía”, D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, op. cit., núm. 70.7.

¹⁹ *Ibid.*, núms. 70.9, 70.3.

²⁰ Por ejemplo: “Cuando el rey de mi padre puso aquí esta oliva, // la reina, mi madre, la seda torcía, // mi hermana doña Ana cabellos tendía, // mi hermano don Hueso caballos corría”, *ibid.*, núm. 70.7.

²¹ P. BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, op. cit., p. 240.

²² La captura: “Lunes era, lunes, en Pascua Florida; // guerriaban los moros en huertos de oliva. // —¡Oh, huertos de grana, oh, huertos de oliva! // ¿Cuántas buenas niñas te llevas cautivadas?”, MAXIMIANO TRAPERÓ, colab. E. Hernández Casañas, *Romancero de la Isla de la Gomera*, Cabildo Insular de la Gomera, La Gomera, 1987, núm. 4.1; el abandono de los paños: “—¿Los paños del moro yo qué les haría? // —Los de seda blanca tiéndelos n’a oliva // y los de oro y plata tráelos conmigo, la niña”, D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, op. cit., núm. 70.6; la promesa del varón: “—Y mi honra, el cabayero, ¿dónde me la dejaría? // —En la punta de mi espada y de en mi pecho rendida // de no darte más palabra hasta los Montes de Oliva”, M. ALVAR, *Poesía tradicional*, op. cit., núm. 51c. Para los posibles significados eróticos de los montes o campos de oliva y su papel en el reconocimiento de los hermanos, véase P.M. PIÑERO, “La configuración poética”, op. cit., pp. 124-129.

—Si es la mi hija algo conocerías;
súbela, don Buiso, al cuarto de arriba.²³

Otras versiones aclaran qué es lo que la muchacha debe reconocer: “—Súbela [al cuarto,] al cuarto de arriba, // que las sus sayas bien las reconocería”, “—Si la traes para novia, sea bienvenida; // si es hermana tuya, súbela arriba, // que de las sus ropas alguna reconocería”.²⁴ Hasta ahora no tenemos paralelismo, sino monorrimos en *-ía*. Curiosamente, en las versiones que analizamos el grueso del relato transcurre en versos monorrimos, como si la tradición —más inteligente que avara— distribuyera el paralelismo a cuentagotas con un propósito bien definido: prolongar las aventuras de la doncella y hacer aún más emocionante el encuentro madre-hija. Valga como ejemplo la versión 70.4, que después de una larguísima tirada en *-ía* elimina así la desconfianza materna:

—¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de oliva,
que la dejé nueva / y la encuentro rompida!
¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de grana,
que la dejé nueva / y la encuentro rasgada!
—Calla, hija, calla, / calla tú, mi vida,
que quien ésa te ha roto / otra te daría.

Como se ve, la recién llegada debe reconocer un objeto personal y representativo de la vida anterior a la captura (“—Si es la mi hija, algo conocerías”, ha dicho la madre). En la elección de la prenda de vestir como objeto de prueba operan otros elementos del poema. En cierta forma, la *saya*, o el *jubón*, la(s) *ropa(s)*, los *trajes* y el *vestido* de otras versiones son un eco de “los paños del moro” que la protagonista lava cuando aparece don Bueso, un caballero que busca amores: “—¿Los paños del moro yo qué les haría? // —Los de oro y plata, guárdalos, mi vida; // los de seda blanca tiéndelos n’a oliva”.²⁵ La situación es típica en el folclor europeo y normalmente tiene un final erótico que, por supuesto, no se da en *La hermana cautiva*.²⁶ La figura de la doncella que lava la ropa de sus captores (y después la abandona) también se manifiesta en el *Poema de Kudrun*, emparentado con nuestro romance, y en una serie de baladas alemanas y escandinavas con el mismo asunto.²⁷ Suponemos que “los paños del moro”, o simi-

²³ D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León, op. cit.*, núm. 70.4.

²⁴ *Ibid.*, núms. 70.7, 70.9. En las versiones no paralelísticas puede ser don Bueso quien sugiera la prueba: “—Súbala, mi madre, / súbala pa’arriba, // que de sus vestidos / alguno vería”, *ibid.*, núm. 70.10; véase núm. 70.11.

²⁵ *Ibid.*, núm. 70.4.

²⁶ A propósito de amores con lavanderas, recuérdense las siguientes cancioncitas líricas: “Isabel e mais Francisca / ambas vão lavar ao mar; / se bem lavam, melhor torcem: / namorou-me o seu lavar”, “Mañana yré, conde, / a lavar al río; / allá me tenéis, conde, / a vuestro servicio”, MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., UNAM-El Colegio de México-FCE, México, 2003, núms. 89A, 390; véase núms. 89B, 90bis A, 91A-92.

²⁷ En el *Poema de Kudrun* la heroína se niega a casarse con Hartmut, su raptor, y la madre de éste, la reina Gerlinda, castiga a la doncella obligándola a “lavar todo el día, desde la mañana hasta la noche”. Una mañana de invierno Kudrun sale a lavar y se encuentra con su hermano, Ortwin, y su prometido, Herwig; después del reconocimiento la muchacha cobra las fuerzas necesarias para enfrentarse con la tiránica reina y arroja la ropa al mar. Los congéneres europeos de *La hermana cautiva* fueron analizados por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Supervivencias del *Poema de Kudrun*. (Orígenes de la balada)” (1933), *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, pp. 89-173 (de ahí procede nuestro resumen de *Kudrun*, pp. 94-96).

lares, formaron parte de *La hermana cautiva* desde un principio. Como las connotaciones eróticas no tenían cabida en esta historia de reestructuración familiar, el romance y los otros textos europeos refuncionalizaron los elementos asociados con el amor (“le fui a traer nuera y le traigo a su hija”) haciendo que los textiles representaran el maltrato y el cautiverio de la niña: “—Mándela, señora, y a lavar al río. // Ayí dejaría hermosura y brío”, nos decía el ejemplo neoyorquino que citamos al principio.²⁸ En casi todas las versiones de *La hermana cautiva* la doncella deja unos paños y conserva otros, los de mayor valor.²⁹ La asociación de la protagonista con los textiles se plantea en la primera parte del romance y queda latente en la memoria de los transmisores que ven que la muchacha deja la morería cargada de paños suntuosos. A la hora de pensar en un objeto digno de prueba, una prenda de vestir resulta perfecta porque une el recuerdo de los paños (vida en cautiverio) con el hecho de ser un objeto personalísimo y representativo de la vida anterior a la captura. Don Bueso cambia novia por hermana y la niña paños por saya.

Pero la simple mención de la saya no bastaría para convencer a una madre escéptica; de ahí que la doncella refiera cómo eran sus vestidos cuando ella se fue (color de oliva o grana, nuevos o sanos) y señale cómo los encuentra ahora (rotos), ya para hacer un reproche indirecto a la madre (¿descuidó las posesiones de la hija ausente?), ya para señalar el tiempo de su ausencia, tan largo que ha provocado el desgaste de los vestidos. En el ejemplo que sigue, de una versión monorríma, el resultado de la prueba y el comentario sobre el estado actual de la ropa caben en un par de versos: “—¡Mis trajes de seda, mis sayas de oliva, // yo os dejé nuevas y os hallo rompidas!”.³⁰ La mayoría de las versiones paralelísticas de León duplica los versos: “—¡Oh saya, oh saya, de la verde grana, // que te dejé sana y te hallo rasgada!; // ¡oh saya, oh saya, de la verde oliva, // que te dejé sana y te hallo rompida!”.³¹ La repetición paralelística acentúa el dramatismo de la queja femenina, lo que en la mente de los receptores debería acabar de persuadir a la madre. Nótese que los pareados de las sayas (en las versiones 70.4, 70.7 y en alguna que citaremos) alternan *ía-áa* que, por un lado, es la combinación de rimas paralelísticas favorita de la poesía popular antigua³² y, por el otro, concuerda perfectamente con las tiradas en *-ía*, abundantes en las versiones revisadas. Acabamos de ver que el contexto exige la descripción de las prendas. La madre ha objetado la falta de color de la recién llegada (“—Para ser mi hija / me parece muy descolorida”) y, quizá para compensar la falta de color de que se

²⁸ A propósito de las versiones *vulgata* de Andalucía, P.M. PIÑERO subraya cómo la concentración de tópicos asociados con el amor (la Pascua florida, el abreviar del caballo, la fuente fría, el lavado de la ropa, los montes, la oliva, la caza) de la primera parte del romance apunta a una historia de amor que se verá frustrada durante la anagnórisis, cuando “los oyentes descubren, justamente al tiempo que los mismos protagonistas y con idéntica sorpresa, que ambos son hermanos”, “La configuración poética”, *op. cit.*, p. 130.

²⁹ Don Bueso suele decidir qué paños se conservarán. Un par de ejemplos: “—Los de oro y plata, llévalos, mi vida, // y los de Holanda queden a la orilla”, D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, *op. cit.*, núm. 70.10; “—Los que son de hilo, échalos al río. // Los que son de lino traíldo contigo. // Los que son de lana, échalos al agua. // Los que son de seda, trae en tu compañía”, S.G. ARMISTEAD y J.H. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger*, *op. cit.*, núm. 16a.

³⁰ D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, *op. cit.*, núm. 70.5.

³¹ *Ibid.* núm. 70.7.

³² En mi análisis de composiciones paralelísticas incluido en mi tesis doctoral examiné 72 canciones líricas y varias versiones de los once romances mencionados en la nota 6; las rimas dominantes en los versos paralelísticos de ambos tipos de composiciones fueron *ía-áa*, seguidas muy de cerca por *io-áo*. Según EUGENIO ASENSIO, estas preferencias se invierten en las cantigas de amigo gallego-portuguesas, donde *io-áo* ocupa el primer lugar e *ía-áa* el segundo, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957, p. 88.

le acusa,³³ ésta reacciona mencionando los colores de las sayas en primer lugar. No nos extraña que uno de los colores sea el de la *oliva*, porque, además de rimar en *-ía*, es una palabra muy frecuente en *La hermana cautiva*; de hecho, el vocablo abunda en las viejas cancioncitas líricas y en los romances tradicionales, donde casi siempre tiene connotaciones simbólicas y con frecuencia hace pareja con el adjetivo *verde*.

En la antigua lírica popular la oliva y sus derivados son símbolos naturales asociados con el amor y la mujer; he aquí un par de botones de muestra: “Por encima de la oliva, / mírame el Amor, mira”, “Olival, olival verde, / azeitona preta, / quem te colhesse!”.³⁴ En los romances monorrimos la oliva participa de la carga negativa asociada al varón que se encuentra debajo de un árbol y sin compañía: Caláinos, el que “cabalga... / a la sombra de una oliva” pagará con la muerte el haber desafiado a los Doce Pares de Francia;³⁵ pero en *El galán de esta villa*, romance con paralelismo intraestrófico, la oliva no sólo abandona las connotaciones aciagas sino que se combina con un símbolo erótico por excelencia, “coger flores y frutos”;³⁶ dice la versión de Amador de los Ríos:

³³ Los reparos maternos podrían encubrir otra clase de sospechas. En las viejas cancioncitas líricas y en los romances tradicionales el cambio de color de una persona casi siempre implica que ésta ha tenido un encuentro sexual; unas muestras con palidez: “Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor; / pidiérame tres besicos, / luego perdí mi color”, M. FRENK, *Nuevo corpus, op. cit.*, núm. 273A; “Ha bajado la escalera, quebradita la color. // —Tú has tenido calentura, o has tenido nuevo amor”, MERCEDES DÍAZ ROIG, *Romancero tradicional de América*, El Colegio de México, México, p. 22; véase *El robo de Dina* en M. ALVAR, *Poesía tradicional, op. cit.*, núm. 35. Para el caso de los varones es por demás célebre el ejemplo de *Gerineldo*; véase D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León, op. cit.*, núm. 26.7.

³⁴ M. FRENK, *Nuevo corpus, op. cit.*, núms. 50, 254; véase núms. 16B, 506, 1622C, entre otros. Aunque en la inmensa mayoría de las canciones líricas la oliva es un símbolo positivo, el villancico núm. 499B expone el caso contrario; ahí el olivo, que tradicionalmente invita al amor, agudiza la tragedia de la protagonista: estar sola, llena de deseos eróticos y en un lugar donde tendría que estar con su amado, M. FRENK, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (1993), *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, FCE, México, 2006, pp. 364-365, y “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas” (1998), *idem*, pp. 334-335, 347-349. El simbolismo de la oliva en el cancionero popular antiguo y moderno también ha sido estudiado por MARIANA MASERA, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyric. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song* [tesis de doctorado], University of London, London, 1995, pp. 166-185, y EGLA MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, pp. 180-181, 215-216, entre otros.

³⁵ *Cancionero de romances (Amberes, s. a.)*, ed. facs. R. Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945, f. 92v. En el Romancero es normal encontrarnos con un caballero debajo de un árbol, AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, UAM-Iztapalapa, México, 1984, p. 92. Por lo general, dicha ubicación anuncia un suceso desfavorable si se trata de un personaje masculino; a veces es un combate (*Lanzarote y el Orguloso*) o la pérdida de una gran oportunidad (*La infantina*), pero lo habitual es que la sombra del árbol presagie la muerte del caballero en cuestión (*La venganza de Mudarra, Belardo y Valdovinos, Valdovinos sorprendido en la caza*). El simbolismo funesto se atenúa en los romances de la tradición oral moderna, sin perder la carga negativa que hemos señalado. En *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* el animal maldito vive: “—Allá arriba en aquel lomo, / al pie de una verde oliva”, M. TRAPERO, *Romancero de la Isla de la Gomera, op. cit.*, núm. 13; a pesar de que el ciervo será capturado y entregado al rey no sabemos si morirá. Mejor suerte corrió don García, que, tras una siesta y una pesadilla “al tronco una verde oliva”, logra recuperar a su cónyuge en *La esposa de don García*, N. ALONSO CORTÉS, *Romances de Castilla, op. cit.*, p. 163. Lo curioso del caso es que en los romances la mala suerte es exclusiva de los varones que están solos, pues cuando los caballeros están acompañados de una mujer la sombra de árboles y arbustos cobija el intercambio sexual: “Prengheren mano per mano / dins la horta real, // a la s’ombra d’un llimón verde, / abacu d’un aranjal; // un va estendre es seu manto / i s’altra es seu delantal”, *Conde Claros, apud* D. CATALÁN (coord.) et al. *Catálogo general del Romancero*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982-1984, t. Ia, p. 176.

³⁶ MARIANA MASERA, *Symbolism and Some Other Aspects, op. cit.*, pp. 208-224.

Rosas que el niño traía, rosas que el niño llevaba,
 cuatro o cinco en una piña, cuatro o cinco en una caña.
 ¡Ay!, coíales Catalina, ¡ay!, cuéyales hora Juana;
 ¡ay!, canta la pajarilla, ¡ay!, canta la pajarada;
 ¡ay!, en él la verde oliva, ¡ay!, en él la verde malva.³⁷

En la versión facticia de Juan Menéndez Pidal el amante se presenta encima de la oliva: “Ya su buen amor venía, ya su buen amor llegaba, // por sobre la verde oliva, por sobre la verde rama”,³⁸ tal y como sucedía en la cancioncita “Por encima de la oliva...” que citamos hace poco. Las olivas de ¡Ay!, *un galán de esta villa* van en todas direcciones. Una de ellas nos regresa a *La hermana cautiva*. En la versión de De los Ríos la amiga del galán lava la ropa, por supuesto en una fuente fría o clara, y la tiende “so la oliva”, “so la malva”;³⁹ siguiendo la sugerencia de don Bueso, la cautiva hace casi lo mismo en algunas versiones: “—¿Los paños del moro yo qué les haría? // —Los de oro y plata, guárdalos, mi vida; // los de seda blanca tiéndelos n’a oliva”.⁴⁰

Así pues, la oliva es un símbolo recurrente en las viejas cancioncitas líricas y en los romances tradicionales. Aunque el símbolo adquiere significados distintos en cada uno de estos géneros, vimos que en ciertos romances la oliva abandona la carga negativa que habitualmente tiene en el Romancero. No pasemos por alto que el fenómeno se da en un tipo muy especial de textos: los romances y romancillos paralelísticos, uno de los terrenos más fértiles para recibir las influencias de la canción lírica. Por todo esto no nos sorprende que la hermana cautiva tenga unas sayas “de color de oliva” y, por las razones que veremos en seguida, tampoco nos sorprende que el otro sinónimo lo dé el “color de grana”.

En primer lugar la rima. Se puede decir que *-ía* llama a *-áa* y viceversa: las *olivas* se juntan con las *manzanas* en el famoso villancico de las *Tres morillas de Jaén...*⁴¹ y *oliva* hace pareja con *malva* en *El galán de esta villa*, entre otros. Además, *grana* ofrece su versatilidad semántica. Como su antecedente latino (*granum*, ‘grano’), *grana* pertenece al mundo vegetal, donde nombra tanto a “la semilla de las hierbas”⁴² como a los “frutos de los árboles del monte, como bellotas, hayucos, etc.”;⁴³ éste podría ser el significado de los “campos de grana” que rodearon la infancia de la doncella, según nos informa la versión 70.9.⁴⁴ Pero en el pasaje de las sayas *grana* tiene que ver con los colores: “—¡Oh saya, oh mi saya, de color de oliva, // que la dejé

³⁷ Apud JOSÉ CASO GONZÁLEZ, “Ensayo de reconstrucción del romance ¡Ay! un galán de esta villa”, *Archivum*, 4 (1954), p. xv.

³⁸ JUAN MENÉNDEZ PIDAL (ed.), *Romancero asturiano (1881-1910)* (1885), ed. de Jesús Antonio Cid, Raquel Calvo y Concha Enríquez de Salamanca, Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, Madrid-Gijón, 1986, núm. 30. La versión de Juan Menéndez Pidal es un texto facticio, compuesto por “cuantas variantes hemos podido haber en Lena, Aller, Mieres, Oviedo, Grado, Avilés, Luarca, Boal, Coaña, Laviana, Cangas de Onís, Ribadesella y Colunga... posesionados ya de las partes del todo, las fuimos ordenando de manera que formasen sentido, sin desechar ninguna de ellas, ni inventar otras para que sirviesen de enlace a los cabos sueltos con que no pocas veces nos hallamos al ensayar las múltiples combinaciones que nos vimos precisados a hacer antes de conseguir el objeto apetecido” (p. 304).

³⁹ Apud J. CASO GONZÁLEZ, “Ensayo de reconstrucción”, *op. cit.*, p. xiv.

⁴⁰ D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, *op. cit.*, núm. 70.4; véase núms. 70.5, 70.6.

⁴¹ Tres morillas tan garridas / yvan a coger olivas... // [...] // Tres moricas tan loçanas / yvan a coger mançanas...”, M. FRENK, *Nuevo corpus*, *op. cit.*, núm. 16B.

⁴² *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1992, s. v. grana (acepción de La Rioja).

⁴³ *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1992, s. v. grana (acepción de La Rioja).

⁴⁴ Véase también S.G. ARMISTEAD y J.H. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger*, *op. cit.*, núm. 16a.

nueva y la encuentro rompida! // ¡Oh, saya, oh mi saya, de color de grana, // que la dejé nueva y la encuentro rasgada!”.⁴⁵ Sabemos que la primera saya de la cautiva es verde, el color típico de la oliva; las versiones 70.7 y 70.9 no dejan lugar a dudas: “—¡Oh saya[s], oh saya[s]/ de la verde oliva...!”

Según el *Diccionario de autoridades*, *grana* también designaba un tejido específico: “Paño mui fino de color purpúreo, llamado así por teñirse con el polvo de ciertos gusanillos, que se crían dentro del fruto de la coscoja, llamado grana” (s. v. *grana*). Así pues, las segundas sayas debían ser rojas o de un tono derivado del rojo. Aunque éste podría ser el caso de algún texto (“¡Oh, saya, oh mi saya, de color de grana...!”),⁴⁶ no son pocas las veces en que los caminos de la tradición se apartan de la lógica común y corriente; una versión nos hablaba de una saya “de la verde grana” y otra comparte lo que parece un absurdo: “—¡Oh, sayas, oh sayas, de la verde grana, // que os dejé sanas os hallo rasgadas!...”⁴⁷

En realidad, las sayas son una síntesis de varias convenciones poéticas. En la lírica y el Romancero las mujeres suelen vestirse de verde: la serrana Menga anda por los montes con “saya... [a]pretada, / de un verde florentino”⁴⁸ y Tamar entra a la recámara de su hermano “vestida de seda verde / desde los pies a la cara”.⁴⁹ La grana no se queda atrás en las preferencias femeninas. En las viejas cancioncitas líricas la palabra denota un color o un tejido específico: “de las colores, la grana”, “mandásteisme saia de grana, / i aora dáismelo de burriel”.⁵⁰ En el romance de *La muerte ocultada* se mezclan los dos significados para establecer un contraste entre la “viuda sin saberlo” y el resto de las mujeres. Un ejemplo de color: “—Dígame, suegra querida, dígame, madre del alma, // ¿de qué se visten las reinas cuando salen de alumbrada? // —Unas si visten de negro y otras si visten de grana, // pero tú viste de negro, que lo negro bien te caiga”.⁵¹ En ciertas versiones *grana* se empareja con los tejidos suntuosos, que no deben carecer de color, pues se oponen al “morado” y “negro oscuro” que aconseja la suegra: “—De ellas van de grana, de ellas de brocado, // y tú, Alda, irás de morado. // De ellas van de grana, de ellas de refino, // y tú, Alda, de lo negro oscuro”.⁵² De vez en cuando la protagonista combina los mismos elementos que la cautiva: “Vistióse de verde y de grana fina; // todas la dezían: —¡La viuda garrida!”.⁵³ Otra nuera que sigue la moda: “Mujer del rey Fernando a la missa iría, // vestida de verde y de grana fina” (*La mujer de Arnaldos*).⁵⁴ Nótese que en ninguno de estos casos se califica de *verde* a la grana (la *y* copulativa establece una prudente distancia entre los dos elementos).

En *La hermana cautiva* la convención poética de la dama vestida de verde (o de verde y grana) no podía menos de sufrir el influjo de la “verde oliva”, en un romance en el que la palabra *oliva* es fundamental; en medio de la repetición paralelística ya no importa tanto el color de la grana en el mundo real, sino el hallazgo de un sinónimo bonito, sonoro y familiar para

⁴⁵ D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, op. cit., núm. 70.4.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ D. Catalán y M. de la Campa, *Romancero general de León*, op. cit., núms. 70.7, 70.9.

⁴⁸ M. FRENK, *Nuevo corpus*, op. cit., núm. 998.

⁴⁹ N. ALONSO CORTÉS, *Romances de Castilla*, op. cit., p. 125.

⁵⁰ M. FRENK, *Nuevo corpus*, op. cit., núms. 1998C, 1794.

⁵¹ BEATRIZ MARISCAL (ed.), *La muerte ocultada*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984-1985, núm. 119.

⁵² *Ibid.*, núm. 6.

⁵³ *Ibid.*, núm. 19.

⁵⁴ P. BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, op. cit., p. 192.

los oyentes. ¿El resultado? Una(s) “saya(s) de la verde grana” que no desmerecen ante las canónicas “saya(s) de la verde oliva”. Después de *oliva-grana* el resto de los sinónimos es pan comido, gracias a la ayuda de la rima y el contexto: los participios *rasgada(s)* y *rompida(s)*, equivalentes en la lengua coloquial, señalan el deterioro que han sufrido las prendas. La versión 70.9 menciona a las culpables del estado de los vestidos:

—¡Oh sayas, oh sayas, / de la verde grana,
que os dejé sanas, / os hallo rasgadas!
—Calla, la mi hija, / las gastó tu hermana,
quien te dio pa'ésas / pa'otras te daba.
—¡Oh sayas, oh sayas, / de la verde oliva,
que os dejé sanas, / os hallo rompidas!
—Calla, la mi hija, / las gastó tu tía,
quien te dio pa'ésas / pa'otras te daría.

Aquí termina el texto. La elección de las culpables se justifica desde la propia retórica del paralelismo, donde las equivalencias entre *prima* y *hermana* son comunes;⁵⁵ al recreador del ejemplo le bastó sustituir *prima* por *tía*. Una mezcla de tiempos distintos cierra con broche de oro el poema. La combinación del imperfecto con el potencial (*daba-darí*) se ajusta a la rima del pasaje y señala la línea del tiempo que rige la casa familiar: el pasado feliz en que la doncella recibió las sayas (*dio-daba*) se extiende hacia un futuro lleno de promesas (*dio-darí*).

El ejemplo de *La hermana cautiva* nos ha permitido mostrar que en el Romancero el paralelismo no es un mero recurso formal, que sólo se relaciona con la construcción de los poemas, sino un procedimiento que agrega valores expresivos y significativos al texto, resaltados en el momento de la *performance*, cuando la historia romancística vuelve a actualizarse ante los ojos de transmisores y oyentes. Al respecto, es notable el hecho de que en los romances con paralelismo parcial el recurso se concentre en los momentos culminantes de la intriga, como la anagnórisis o la prueba de las sayas en las versiones leonesas de *La hermana cautiva*. En este romance la anagnórisis es el elemento clave para dar una vuelta de tuerca a lo que se había venido presentando como una historia de amor y convertirla en lo que la tradición ha querido que sea: un relato de reestructuración familiar; en nuestras versiones leonesas esta reestructuración sólo puede lograrse con el pleno reestablecimiento de la doncella en la casa y en el núcleo familiar, obtenido a partir del reconocimiento de las sayas. Al limitar el paralelismo a estos pasajes, los transmisores han sabido administrar con eficaz parquedad el recurso y aumentar así la tensión dramática del romance; todo ello con el apoyo de elementos asociados a la canción lírica (*oliva*), a cuya adopción tanto se inclinan los romances paralelísticos, y de las rimas, de los sinónimos y hasta de los “absurdos” típicos del paralelismo.

⁵⁵ Aparecen en los epitalamios sefardíes: “Desía el aguadero: —Y arriba, hermana... // Desía el aguadero: —Y arriba, prima...”, M. ALVAR, *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971, núm. 38, y en *El galán de esta villa*: “¡Ay!, que no la hay n'esta villa, ¡ay!, que no la hay n'esta casa, // si no era una mi prima, si no era una mi hermana”, *apud* J. CASO GONZÁLEZ, “Ensayo de reconstrucción”, *op. cit.*, p. xvi.

LA SERRANA DE LA VERA Y LA GALLARDA: DOS VERSIONES DE LA MUJER FATAL

DONAJÍ CUÉLLAR
Universidad Veracruzana

El propósito de las siguientes páginas es explicar que podemos considerar los romances de *La Serrana de la Vera* y *La Gallarda* como dos versiones de un mismo modelo narrativo, en cuyo nivel más profundo subyace el arquetipo de la “Gran Madre”. Se trata de mujeres que acosan y matan hombres, y que pagan sus crímenes con la muerte, es decir, de mujeres fatales.

Para ello he considerado una muestra representativa de la tradición oral moderna que abarca distintas zonas, desde las arcaizantes hasta las innovadoras, así como las tradiciones insular y portuguesa; también una versión publicada por primera vez por Gabriel Azedo de la Berrueza durante la segunda mitad del siglo XVII y tres versiones de los dramaturgos de los Siglos de Oro,¹ en el entendido de que la tradición oral moderna

se enlaza ininterrumpidamente con la brillante tradición de la época áurea; la memoria del pueblo no ha padecido intermitencia o cesación ninguna en sus recuerdos romancísticos, en su perpetua reiteración y restauración de los tipos heredados; de modo que las variantes de hoy son en su mayor parte viejas, cantadas ya en siglos pasados.²

De acuerdo con este criterio, tenemos seis versiones asturianas de *La Serrana*³ y 19 de *La Gallarda*;⁴ una versión gallega de *La Serrana* y dos de *La Gallarda*;⁵ tres versiones santanderi-

¹ En efecto, las versiones romancísticas que proporcionan las obras de Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara y Joseph de Valdivielso son de mano culta y no pueden considerarse como versiones tradicionales. Además, la factura de los textos, excepto la versión de Vélez de Guevara, el más conservador de la tradición por seguir fielmente sus formas características en el metro y la rima, responden a la convergencia de la poesía culta y la tradicional que produjo la moda popularizante del Renacimiento hasta bien entrado el siglo XVII. Se trata de textos adaptados a los propósitos de las obras dramáticas, cuya composición consiste en glosar el *incipit* del romance tradicional de acuerdo con el desarrollo de la intriga. De ahí que sólo recupere el *incipit*; también porque en éste encuentro el despojo, una de las formas de acoso que fueron más explotadas en las obras dramáticas de serranas y bandoleras del Siglo de Oro. Por lo demás, las obras de estos dramaturgos son adaptaciones del romance de *La serrana de la Vera*. Así *La serrana de la Vera* de Vélez es una adaptación a lo villano; la obra homónima de Lope, una adaptación a lo cortesano y *La Serrana de Plasencia* de Valdivielso, una adaptación lo divino. Sobre este tema puede verse mi estudio “El modelo serrana: Libro de Buen Amor, Romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.

² RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2, p. 444.

³ En JESÚS SUÁREZ LÓPEZ, *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994)*. *Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular-Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997, pp. 287-291 (en adelante, *Asturias I*).

⁴ Diecisiete en *Asturias I* (pp. 273-286) y dos en JUAN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero asturiano (1881-1910) I*, ed. de Jesús Antonio Cid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1986, pp. 193-196 (en adelante, *Asturias II*).

⁵ En ANA VALENCIANO, *Os romances tradicionais de Galicia. Romanceiro xeral de Galicia I*, Centro de Inves-

nas de *La Serrana*;⁶ trece versiones leonesas de *La Serrana* e igual número de *La Gallarda*;⁷ cuatro versiones castellanas de *La Serrana* y una de *La Gallarda*;⁸ cinco versiones extremeñas de *La Serrana*⁹ y una de *La Gallarda*;¹⁰ ocho versiones gaditanas de *La Serrana*;¹¹ quince versiones de *La Serrana* de las Islas Canarias;¹² siete versiones portuguesas de *La Serrana* y seis de *La Gallarda*.¹³

El romance de *La Serrana de la Vera* se ha considerado como evolución de los personajes de Juan Ruiz y el marqués de Santillana¹⁴ y como antecedente de los romances vulgares de bandoleros.¹⁵ Debido a que la recolección de romances en el siglo XVI fue parcial y a que el de *La Serrana* no figura en los pliegos sueltos ni en las colecciones de aquel siglo, Ramón Menéndez Pidal conjetura que los testimonios más viejos que tenemos de él son las versiones que aparecen en *La Serrana de la Vera* de Lope de Vega y la obra homónima de Luis Vélez de Guevara.¹⁶ El origen del romance es antiguo, pues la tradición oral moderna recupera la tradición de los siglos XVI y XVII que pudieron reconocer los dramaturgos del Siglo de Oro, como indica Menéndez Pidal.

La Gallarda es un romance de menor difusión. Como ya había notado Pedro M. Piñero, el romance se estructura con acciones comunes al de *La Serrana*;¹⁷ las versiones que de él se co-

tigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998, pp. 257 y 257-259, respectivamente (en adelante, *Galicia*).

⁶ En JOSÉ MARÍA COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de La Montaña II*, Librería Moderna, Santander, 1934, pp. 39-43 (en adelante, *La Montaña*).

⁷ En DIEGO CATALÁN y MARIANO DE LA CAMPA, *Tradiciones orales leonesas. Romancero general de León (Antología 1899-1989) I*, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, pp. 322-335 y 335-348, respectivamente (en adelante, *León*).

⁸ En NARCISO ALONSO CORTÉS, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 82-84, 175-177 y 169 respectivamente (en adelante, *Castilla*).

⁹ Dos versiones en LUIS CASADO DE OTAOLA, *Las primeras colecciones [1809-1910]. El Romancero tradicional extremeño*, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Mérida, 1995, pp. 103-105 (en adelante, *Extremadura*); dos en JESÚS ANTONIO CID, "Romances en Garganta la Olla", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), pp. 184-186 (en adelante, "Romances en Garganta la Olla"); una en GABRIEL AZEDO DE LA BERRUEZA, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco impresor, Sevilla, 1891, pp. 129-130 (en adelante, *Amenidades*).

¹⁰ *Extremadura*, p. 106.

¹¹ En PEDRO M. PIÑERO y VIRTUDES ATERO, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda*, 6 (1987), pp. 402-405 (en adelante, "El romance de *La Serrana*").

¹² En DIEGO CATALÁN, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias I*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969, pp. 77-80, 171-177 y 272-274 (en adelante, *Canarias*).

¹³ En JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro português II*, Universidad de Coimbra, Coimbra, 1958, pp. 159, 160, 162, 162-163, 164, 164-165, 165-166 y pp. 160-161, 161-162, 163-164, 166, 166-167 y 167, respectivamente (en adelante, *Portugal*). Debido a que la protagonista es la mujer de la "ventana florida", considero como versiones de *La Gallarda* las contenidas en las pp. 160-161, 161-162, 166 y 166-167.

¹⁴ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1927, t. 6, p. 7; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, p. 301.

¹⁵ Véase M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, op. cit., p. 7.

¹⁶ *Romancero hispánico*, op. cit., t. 2, p. 178.

¹⁷ *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pp. 346-347. Los interesados en las acosadoras y matadoras de hombres romancísticas esperamos todavía el trabajo de Jesús Antonio Cid (*Mujeres matadoras: la Serrana y la Gallarda. Romances Tradicionales en Lenguas Hispánicas*), cuya preparación anunció DIEGO CATALÁN en "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo «Romancero» (1977)", *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI, Madrid, 1997, t. 1, p. 146, n. 14.

nocen se han encontrado en la tradición oral moderna, especialmente en algunas zonas conservadoras: Galicia, León y Asturias y, de manera más escasa, en Castilla, Andalucía y Portugal.¹⁸

El modelo narrativo que integran los romances comprende el acoso de la mujer hacia el caminante; la separación de los protagonistas; la denuncia de los crímenes de la mujer y su castigo. En el nivel de la intriga, el acoso puede expresarse de distintas maneras: a mano armada, como despojo, rapto, posesión sexual o asesinato; a su vez, la separación puede expresarse como huida/persecución; la denuncia puede expresarse con la divulgación de sus crímenes o la conducción de las autoridades al *locus terribilis*; el castigo, mediante el combate, la aprehensión, la ejecución o la exhibición de la mujer. En otras palabras, los valores constantes del modelo son el acoso, la separación, la denuncia y el castigo, mientras que las diferentes formas en que se expresan en los textos (a mano armada, despojo, rapto, y así sucesivamente) representan los valores variables.

Aunque ambos personajes son representaciones de la mujer fatal asociada con el mismo arquetipo, la elaboración de cada personaje es distinta. Mientras la serrana encarna a la “mujer fuerte” y salvaje por excelencia, en virtud de su fortaleza física, su voracidad sexual y su violencia instintivas, la gallarda, aunque también se asocia con la “mujer fuerte”, tiene un carácter seductor, perverso y sanguinario, rasgos que se manifiestan en sus particulares formas de raptar, poseer y asesinar a sus víctimas. Si la serrana es una mujer salvaje que acosa y mata hombres por instinto, la gallarda es perversa porque lo hace por placer. De ahí las formas en que cada una es físicamente, en que cada una se muestra ante la víctima y en que cada una realiza el acoso.

Las imágenes visuales que contiene el romance de *La Serrana* de la “mujer fuerte” son la yegua, la asaltante armada con honda, piedra y escopeta de aspecto masculino o ambiguo, y muy rara vez seductora; en su presentación se enfatiza la avidez sexual mediante fórmulas y tópicos asociados con el erotismo, de tal suerte que la ambigüedad del personaje puede suscitar al mismo tiempo horror y fascinación en el receptor.

El aspecto de yegua de la serrana apunta directamente a la voracidad sexual. Los científicos medievales pensaban que uno de los rasgos distintivos de la mujer y la yegua era la avidez sexual. Según Alberto Magno, la mujer y la yegua son los únicos animales cuyo apetito sexual es tan potente que incluso durante la preñez y después del parto pueden “ayuntarse” con los “machos”.¹⁹ Esta idea formaba parte del imaginario medieval, como consta en libros que afirman que la yegua es más ardiente que el caballo y que, entre todos los animales, es la que más disfruta el apareamiento.²⁰ La idea, sin embargo, no es privativa del Medioevo, pues ya desde la Antigüedad la imagen de yegua estuvo asociada con algunas diosas de la fertilidad.²¹

La instintiva voracidad sexual es explícita desde los primeros versos de las versiones romancísticas de las zonas conservadoras e innovadoras:

¹⁸ P.M. PIÑERO, *Romancero*, *op. cit.*, p. 346.

¹⁹ JOHANNES DE KETHAM, *Fascilus medicinae* [Compendio de la salud humana o Epílogo en medicina y cirugía], Pablo Hurus, Zaragoza, 1494, ff. 19-20. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micronet/Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional, 1992, Disco I. CD-ROM.

²⁰ BARTHOLOMAEUS GLANVILLE [Bartholomaeus Anglicus], *Liber de proprietatibus rerum* [Propiedades de las cosas], trad. de fray Vicente de Burgos, Enrique Meyer, Tolosa, 1494, ff. 59r y 278v, respectivamente, en *Admyte*, *op. cit.*

²¹ GERTRUDE JOBES dice: “The mare (female horse) form was given to fertility goddesses or earth mothers: Demeter, Epona, Isis” (*Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, The Scarecrow Press, New York, 1962, t. 2, s. v. mare).

Cuando tiene falta de agua, se sube a las altas peñas;²²
 cuando tiene falta de hombres, se baja a la ribera;
 (León, p. 328)²³

También puede expresarse con el tópico de la comida compuesta con perdices²⁴ y conejos²⁵ que la serrana suele cazar para componer las afrodisíacas y traicioneras viandas que le proporcionará al caminante:

La Serrana es cazadora, su cintura lleva llena
 de conejos y perdices, tortolitas y alegüañas;
 (León, p. 328)²⁶

La comida representa una de “las fases de la seducción”.²⁷ El que el viajero coma y por ello no salga totalmente impune de la morada de la serrana evoca algunos mitos clásicos relacionados con comer en el supra o en el inframundo.²⁸

²² El agua, la sed y el bajar a la ribera también tienen connotaciones sexuales. Véase al respecto EGLA MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, pp. 62-63, 71.

²³ Las fórmulas también aparecen en tres versiones de *León* (pp. 330, 332, 333); en una de *La Montaña II* (p. 39); en una de *Castilla* (p. 176); en una de “Romances en Garganta la Olla” (p. 485); y en tres de *Portugal II* (pp. 162, 164, 165).

²⁴ En el imaginario medieval esta ave se asoció, entre otras ideas, con la lujuria, el engaño y el demonio: Santiago Sebastián escribe: “En lo que están unánimes los escritores de la vida de los animales es en destacar el apetito sexual inmoderado que caracteriza a esta ave, empezando por Plinio. Eliano afirma que los machos llegan a destruir los huevos puestos para que las hembras no pierdan el tiempo en la posterior crianza de los perdigones y puedan dedicarse al comercio sexual. Conocedora ella de esta propensión del macho, cuando va a poner sus huevos, intenta pasar inadvertida «porque siendo tan lujurioso como es, no deja tiempo a la madre de ocuparse en la crianza de su prole». «Las perdices –insiste Eliano–, son las aves más incontinentes y ello es la causa de su pasión incontenible por los pájaros hembras y de su perpetuo sometimiento a la lujuria». Finalmente, la perdiz posee el don de la persuasión y consigue reducir con su reclamo a las que están libres y hacen vida salvaje, empleando para ello los trucos de una sirena. «Se yergue y lanza su canto, un canto que comporta un desafío y es como una provocación al ave salvaje a la lucha, mientras ella permanece al acecho junto a la trampa o lazo. Luego el macho de las aves salvajes responde con su canto para presentar batalla en defensa de su pollada. Entonces el ave doméstica retrocede fingiendo que tiene miedo. El otro avanza pretencioso, dando ya por segura la victoria, y es cogido en la trampa y capturado». Ejemplo tan singular de astucia fue aprovechado en la moralización de los bestiarios, que vieron en ello una muestra de la locura de los hombres, que perecen por el pecado y caen en las redes del diablo, «que es cazador de sus preciosas almas». El *Bestiario de Oxford* insistirá sobre la naturaleza engañosa de la perdiz con referencia al diablo, que atrae «a los ignorantes y a los que no tienen vigor ni inteligencia, les nutre con deleites carnales; pero cuando oyen la voz de Cristo, ven crecer sus alas espirituales y echan a volar con sabiduría y bondad para entregarse a Él» (El *Fisiólogo*, trad. de Francisco Tejada Vizuete, Tuero, Madrid, 1986, cap. 9, “La perdiz”, pp. 60-61).

²⁵ De acuerdo con G.B. GYBBON-MONYPENNY, el conejo simboliza la lujuria. Véase su “Introducción biográfica”, en Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, p. 51. Según Gertrude Jobs, representa la fecundidad y es “christian symbol of the poor and lowly”. Véase *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, op. cit., t. 2, s. v. rabbit.

²⁶ El tópico también está presente en las dos versiones recogidas por J.A. CID, “Romances en Garganta la Olla”, op. cit., pp. 484, 485-486.

²⁷ P.M. PIÑERO, *Romancero*, op. cit., p. 344.

²⁸ Gertrude Jobs explica: “One who sojourns in a divine world and tastes food (eats fertility) may not return to earth with impunity is a theme found universally in mythology. Persephone, who ate a pomegranate seed while in the underworld realm of Hades, was permitted to return to earth only for a period of each year. Adapa, son of Ea,

La potencia sexual de la serrana también suele expresarse con tópicos relacionados con la provocación sexual, como el cabello largo y la acción de peinarlo:²⁹

con una trenza de pelo que hasta el zapato le llega;
(León, p. 330)³⁰

El galán iba delante abriendo campo y vereá,
la vio subida en un pino peinándose las melenas;
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)³¹

O bien con el tópico de la piel morena, asociado con la libertad sexual:³²

Allá arriba en altos montes, allá arriba en alta sierra,
se pasea una serrana alta, rubia y más morena
(Asturias I, p. 287)³³

La imagen de la asaltante armada con un arreglo compuesto de prendas y armas de cazadora y ladrona que presentan algunas versiones canarias, gaditanas, extremeñas y portuguesas, suscita una impresión ambivalente respecto de su género:

tráiba su pelo enrollado debajo de su montera,
tráiba su escopeta al hombro y su llave de francesa,
tráiba una honda ceñida con que tiraba una piedra,
donde no se diferenciaba si era varón, si era hembra
(Canarias, p. 272)³⁴

Su tamaño y aspecto de yegua están presentes hacia el final tanto de las versiones de las zonas conservadoras como de las innovadoras:

Vara y media de cintura, cuarta y media de muñeca,
(León, p. 330)³⁵

who refused to eat on his visit to heaven, was permitted to return to earth; thus he lost immortality, a life with the gods above, and died as a mortal on earth” (*Dictionary of mythology, folklore and symbols, op. cit.*, t. 1, s. v. eating).

²⁹ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero señalan que el cabello largo expresa la provocación sexual y la fertilidad; el dejarlos sueltos, peinarlos o lavarlos indica la provocación de la mujer hacia el varón. Véase “El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur”, *op. cit.*, p. 415.

³⁰ La misma descripción encontramos en dos versiones de “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 332, y en otra versión recogida por Cid, “Romances en Garganta la Olla”, *op. cit.*, p. 485.

³¹ Cuatro versiones también en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, *op. cit.*, pp. 402-403, 405.

³² P.M. Piñero, entre otros investigadores, apunta que la piel morena es el color de la mujer que ha perdido la doncelez y también se asocia con la maldad. Véase *Romancero, op. cit.*, p. 343.

³³ También “El romance de *La Serrana de la Vera*”, *op. cit.*, p. 402.

³⁴ Seis versiones parecidas, también en *Canarias*, pp. 77, 172, 175, 176, 273, 274. En las siete primeras versiones gaditanas, la serrana lleva escopeta o trabuco, y en la última escopeta y piedra (“El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402-405); en una de las versiones antiguas, lleva honda y flecha (*Amenidades*, p. 129); o escopeta y honda en otras (*Extremadura*, p. 104); en tres versiones portuguesas, lleva escopeta (*Portugal*, pp. 162 y 164).

³⁵ También en *León*, pp. 332, 333.

Diez arrobas pesa el cuerpo, tres y media la cabeza,
cuatro pesaron los brazos, dos y media cada pierna.
(*León*, p. 327)³⁶

De cintura para arriba de persona humana era,
y de cintura pa abajo era estatura de yegua
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)³⁷

Tu padre será el caballo, tu madre será la yegua,
y tú serás el potrillo que relinche por la sierra.
(“Romances en Garganta la Olla”, p. 485)³⁸

El aspecto de yegua de la protagonista y su furor sexual expresado mediante el tópico de la larga cabellera coincide con la concepción medieval de la yegua, en cuyas crines se concentra su apetito sexual.³⁹

El atavío seductor de falda corta y botines plateados con que la presentan algunas versiones leonesas y extremeñas es propio del estilo glamoroso de las serranas del Romancero nuevo:

Al uso de cazadora, gasta falda a media pierna;
botín alto y argentado, y en el hombro una ballesta.
(*León*, p. 330)

En cambio, el romance de *La Gallarda* no ofrece una imagen visual de la protagonista, sino que la recrea de manera más sugerente, como la mujer que acecha a sus futuras víctimas desde su “ventana florida” en actitud de franca provocación sexual, la cual se expresa mediante el tópico de peinar los cabellos:

Estando un día la Gallarda a su ventana florida
Peinando su negro pelo, parecía seda torcida,
Vio venir un caballero camino de Andalucía
(*Asturias I*, p. 273)⁴⁰

El romance de *La Serrana* está puesto en voz del último caminante, quien narra en primera persona la última aventura de la mujer, de cuya morada logra escapar. Por lo general, la ac-

³⁶ También en *León*, pp. 323, 324, 225; *Asturias I*, pp. 289, 290, 291. Una versión de *Castilla* sugiere esta misma idea, ya que para transportar a la mujer después de muerta hubo que descuartizarla (p. 83).

³⁷ También en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, cinco versiones, pp. 403, 404, 405; y *Asturias I*, p. 287.

³⁸ También en “Romances en Garganta la Olla”, p. 486; *León*, p. 329.

³⁹ “La yegua se alegra de sus crines & se glorifica & es muy ayrada & sañuda quando se las cortan: & quando ha las crines cortadas no es tanto ençendida en luxuria asi como si en sus crines fuesse la fuerça de sus amores” (Bartholomaeus Glanville, *Liber de proprietatibus rerum*, f. 279r, en *Admyte, op. cit.*).

⁴⁰ También en “Romances en Garganta la Olla”, cuatro versiones, pp. 274-275, 277, 279; *Asturias II* p. 193; *León*, pp. 336-337, 339; *Castilla*, p. 169.

ción se sitúa en Garganta la Olla,⁴¹ en altos y sierras,⁴² o en Sierra Morena,⁴³ lugar en que tradicionalmente transcurren las historias de bandoleros, y comienza *in medias res*,⁴⁴ con el despojo, el rapto o la posesión sexual del caminante; los finales que se proponen pueden ser la separación de los personajes, expresada con huida del caminante,⁴⁵ o bien con esta acción seguida de la persecución de la serrana,⁴⁶ o bien con el castigo de la mujer, sugerido mediante la denuncia de sus crímenes —cuyas expresiones discursivas, a su vez, pueden ser la divulgación de los mismos⁴⁷ o la conducción de las autoridades al *locus terribilis*—,⁴⁸ o explícito en su aprehensión⁴⁹ y ejecución.⁵⁰ En ocasiones a la ejecución le sigue la exhibición de la cabeza de la mujer ante la población o es precedida por el combate de las autoridades contra ella. Como corresponde a la narración del último caminante, los asesinatos de la serrana se expresan como acciones pasadas que ella misma le cuenta durante el rapto, o quedan implícitos en las fórmulas que la presentan como ladrona y asesina.

El romance de *La Gallarda* está puesto en voz de un narrador omnisciente que cuenta en tercera persona la aventura del último caminante que posee la mujer, a la que mata en defensa propia después de una ardua batalla. El texto suele iniciar con el premeditado ofrecimiento de posada o placer sexual de la mujer previa al rapto y algunos datos del caminante, quien suele ir cansado de su jornada, o ser un joven cuya madre le advierte a su hijo que su futura “anfitriona” es una asesina; continúa con la posesión sexual y concluye con la ejecución de la mujer a manos del caminante. De manera semejante al romance de *La Serrana*, los asesinatos de la gallarda se presentan como acciones pasadas a las que suele referirse la madre del joven, o quedan implícitas durante el rapto, en el cual el caminante ve entre las cabezas que cuelgan de la escalera, la de su padre, su hermano o algún otro familiar. A continuación me detengo, de manera contrastiva, en las particularidades de las respectivas intrigas.

El despojo es la forma en que se enuncia el acoso de la serrana en las versiones antiguas de Azedo, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Valdivielso, y se expresa como acción terminada:

⁴¹ También en *Amenidades*, p. 129. En la tradición oral moderna, el lugar puede enunciarse de formas discursivas semejantes, como es común en la transmisión romancística: “Garganta de la Olla” (una versión, en “Romances en Garganta la Olla”, p. 484); “Garganta de Olla” (una versión en *León*, p. 330); “Garganta de la Onda” (una versión en *León*, p. 332); “Barranca la Olla” (dos versiones en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402-403, 404-405); “Barranca la Joya” (una versión en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 403); “pueblo de la Olla” una versión en *León*, pp. 328, 333; “pueblo de Garganta” (una versión en “Romances en Garganta la Olla”, p. 485).

⁴² *Castilla*, p. 175; *Asturias I*, p. 287; *Castilla*, pp. 82, 176; *León*, pp. 327, 331, 334.

⁴³ *León*, pp. 326 (una versión); 322-323 (dos versiones), 324-325 (dos versiones), 329 (una versión).

⁴⁴ Esta característica puede estar vinculada al fragmentarismo de ciertos romances del gusto literario y musical de los siglos xv y xvi, propiciado por la gran boga de los romances épico-nacionales y carolingios, que exponían escenas famosas incompletas, sin principio ni fin, aisladas del conjunto épico, y que predisponían al público para disfrutar escenas particulares, omitiendo antecedentes y complementos. Las versiones fragmentarias fueron difundidas por las colecciones de romances publicadas en pliegos sueltos y cancioneros antiguos. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. 1, pp. 73-74.

⁴⁵ “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 485 y 486.

⁴⁶ *Asturias I*, pp. 287 y 288; *Galicia*, p. 257; *León*, pp. 326, 328, 329, 330, 331, 333, 334; *Canarias*, pp. 78, 79, 80, 171, 172, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 272, 273, 274; *Castilla*, pp. 84 y 177; *Extremadura*, pp. 104 y 105; *Amenidades*, p. 130; *Portugal*, pp. 159, 160, 162, 163, 164, 165.

⁴⁷ *Asturias I*, p. 289; *Portugal*, p. 165.

⁴⁸ *León*, p. 332.

⁴⁹ *León*, p. 335.

⁵⁰ *Asturias I*, pp. 289, 290, 291; *La Montaña*, pp. 41, 42, 43; *León*, pp. 323, 324, 325, 327; *Castilla*, pp. 83, 176; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402, 403 (dos versiones), 404, 405 (dos versiones).

Allá en Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana blanca, rubia, ojimorena.

(*Amenidades*, p. 129)

Allá en Gargantalaolla,
De esta Vera de Plasencia,
Salteóme una serrana
Blanca y rubia, zarca y bella;⁵¹

Allá en Garganta la Olla,
en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena;⁵²

Allá en Garganta la Olla,
En la Vera de Plasencia,
Salteóme una Serrana
Pelirrubia, ojimorena.⁵³

Ramón Menéndez Pidal y María Goyri pensaron que el verso “salteóme la serrana” pudo haberse tomado de las serranillas de Juan Ruiz (específicamente del verso 959b) “ya que resultaba muy apropiado a la narración”, o bien de la tradición oral, en la que fueron muy conocidas.⁵⁴ Esta última hipótesis, apoyada en la presencia de las serranillas en las obras de Lope, Vélez y Valdivielso, me parece más acertada que conjeturar que en el siglo XVII hubiera una tradición erudita transmitida por algún manuscrito o pliego suelto impreso, ya que la falta de tales documentos nos seguirá situando en el terreno de la incertidumbre.

Aunque las fórmulas introductorias de algunas versiones modernas presentan a la serrana como ladrona (“En aquellos altos montes en aquellas altas sierras, // se pasea una Serrana, una Serrana se pasea, // matadora de los hombres, robadora de la hacienda”⁵⁵), el despojo no llega a desarrollarse ni ocupa un lugar central. Una versión gaditana muestra que el acoso a mano armada tampoco tiene el objeto de despojar al caminante, sino de llevárselo con ella:

Allá en Barranca la Olla, orillitas de Paciencia
Se pasea una serrana, alta, rubia, muy morena,
con su escopetita al hombro, guardando la suya cueva,
y vio venir a un galán alto, rubio como ella;
se echó el trabuco a la cara un trabucazo le pega.

⁵¹ LOPE DE VEGA, *La Serrana de la Vera, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, acto III, p. 42.

⁵² LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, acto III, vv. 2202-2205.

⁵³ JOSEPH DE VALDIVIELSO, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedroso, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, p. 248.

⁵⁴ “Observaciones y notas”, en su edición de Lope de Vega, *La Serrana de la Vera* (Sucesores de Hernando, Madrid, 1916), pp. 154, 156, 157.

⁵⁵ *León*, pp. 331 y 334; una versión de *Asturias I*, p. 287; otra de *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; dos de *Castilla*, pp. 82, 175.

El galán iba delante abriendo campo y vereá,
La vio subida en un pino peinándose las melenas.
Lo ha cogido de la mano, lo lleva a la suya cueva.
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)

Respecto de que en la tradición oral moderna no aparezca el despojo, excepto en el caso que cito, pienso que los transmisores no vieron la utilidad de desarrollarlo, puesto que prefirieron elaborar la imagen visual de la ladrona en sus fórmulas introductorias. Lo mismo pudo haber ocurrido con los transmisores antiguos; además, seguramente conocían las serranillas medievales y dieron por hecho que entre los papeles del personaje estaba el de asaltante, de cuya doble connotación (ladrona y asaltante sexual) estaban al tanto. En lo que concierne especialmente a las versiones de los dramaturgos, es natural que hayan expresado el despojo como acción terminada, puesto que en sus obras la acción se elabora mimética y diegéticamente, y constituye uno de sus mayores atractivos.

El rapto del que es objeto la víctima de la serrana suele llevarse a cabo por la fuerza o clandestinamente, acción que ocurre inmediatamente después de encontrar al caminante, a quien tira de la mano para llevárselo a su morada:

Un día yendo pa misa encontréme, encontréla
me encontré con la serrana que vive en Sierra Morena,
me ha cogido de la mano, me llevó para la cueva,
mientras más arriba iba más me aprieta la muñeca.
(*Asturias I*, p. 288)⁵⁶

Hay incluso una versión en que la violencia con que se realiza la acción evoca la de las serranas del Arcipreste:

Le agarró por los cabellos y pa la cueva le lleva;
No le lleva por caminos ni tampoco por la senda,
Le lleva por unos montes que van a dar a la cueva.
(*León*, p. 334)

El carácter clandestino del rapto suele indicarse con los secretos caminos por donde la serrana se lleva al caminante:

Vio venir un caballero con una carga de leña.
Lo agarró por la mano, para su cueva lo lleva.
No lo lleva por caminos ni tampoco por veredas,
Que lo lleva por el monte para que nadie los vea.
(*Galicia*, p. 257)⁵⁷

⁵⁶ También en *Asturias I*, pp. 288, 289, 291; *León*, pp. 322, 324 (dos versiones), 325, 326, 329, 332; *Castilla*, p. 175; *Extremadura*, pp. 104, 105; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402, 403 (dos versiones), 404 (tres versiones); “Romances en Garganta la Olla”, p. 484; *Amenidades*, p. 129; *Canarias*, pp. 79 (dos versiones), 171, 172, 173, 174 (dos versiones), 176, 177, 273, 274.

⁵⁷ También en *La Montaña*, p. 42; *León*, pp. 328, 330, 333; “Romances en Garganta la Olla”, p. 485.

No son muchas las versiones en que la serrana, de acuerdo con su urgente apetito sexual, antes de raptar al caminante le solicita sus favores sexuales, invitándolo a su morada, a la sierra, a la ribera, a la cama y a la mesa o, más directamente, a tener relaciones sexuales con ella, solicitud que se expresa con el giro coloquial de “tirar un tiro”:

—¿Quieres venirte conmigo, quieres venir a mi cueva?
—Sí voy contigo, Serrana, por ver qué tienes en ella—
(*León*, p. 333)

—¿Qué haces aquí, vaquerillo, sentadito en alto tierra?
—Estoy cuidando las vacas para el sustento ‘la tierra.
—Si quieres venir conmigo, ven conmigo a mi ribera—
(*León*, p. 334)

—Quieres tu, ó pastorinho, subir conmigo para a serra?
(*Portugal*, p. 159)⁵⁸

—¿ Dónde vienes, vaquerillo, á onde vas por estas sierras?
¿Vas en busca de una vaca que ayer tarde se perdiera?
Deja la vaca, vaquero, y vente conmigo á la cueva.
Te he de dar muy buena cama y te daré muy buena cena,
de pellejitos de liebre te pondré la cabecera;
(*Castilla*, p. 82)⁵⁹

—Venga, venga, el estudiante venga, venga enhorabuena,
si quiere tirar un tiro aquí tengo mi escopeta.
—Es un oficio, señora, yo nunca lo deprendiera,
pero el dormir con mujeres tengo la voluntad buena—
(*Asturias I*, p. 287)

El rapto del caminante transcurre en una atmósfera macabra, pero el tono divertido en que la serrana le revela a su víctima el destino que le espera, no sin antes alimentarlo con la tópica comida de perdices y conejos, representan uno de los mayores deleites del receptor. Por lo general, el camino hacia la cueva está poblado de tumbas y cruces, en ocasiones rodeadas de huesos o calaveras. El macabro escenario despierta la curiosidad del caminante y, a su vez, la serrana la satisface diciéndole pícaramente que son de los hombres que ha matado y que él correrá la misma suerte cuando así lo decida:

Por el camino que iba tantas de las cruces viera.
Atrevíme y pregúntele qué cruces eran aquellas,
Y me responde diciendo que de hombres que muerto hubiera.

⁵⁸ También en *Portugal*, pp. 159, 160, 162, 163, 164 (dos versiones), 165.

⁵⁹ También en *La Montaña*, pp. 39, 41.

Esto me responde, y dice como entre medio risueña:
“y así haré de ti, cuitado, cuando mi voluntad sea”.
(*Amenidades*, p. 129)⁶⁰

Por lo general, la comida que prepara la serrana, como aquella de las serranas de Juan Ruiz, por las perdices y conejos que la componen, tiene por objeto asegurarse de que el caminante esté en condiciones de satisfacer su apetito sexual:

Saca fuego, pastorito, mientras voy a la ribera.
Aún el fuego no es encendido, ya la serrana está en tierra;
de conejos y perdices traiba la cintura llena;
la perdiz la coge al vuelo y el conejo a la carrera.
De conejos y perdices hizo la rica cazuela;
ella se come la pulpa y a mí los huesos me deja,
ella se come el buen pan y a mi el cascarón me deja.
(*Canarias*, p. 146)⁶¹

Si bien el resto de las versiones revisadas no abunda en la descripción de la comida, se menciona que es rica,⁶² buena,⁶³ o generosa.⁶⁴

En cambio, la gallarda, para raptar al caminante, lo engaña haciéndole creer que, de buena voluntad, le dará posada:

Estando un día la Gallarda en su ventana florida
vio venir un caballero camino de Andalucía.
—Corra, corra, caballero, que aquí tiene la dormida!
—Si la tengo ahí, señora, no camino más arriba,
que cansadito vengo de caminar todo el día—
(*Asturias I*, p. 274)⁶⁵

En algunas otras versiones, el caminante es quien pide posada a la gallarda, pues se encuentra cansado de su viaje:

⁶⁰ También en *Asturias I*, pp. 288; *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; *León*, pp. 331, 334; *Castilla*, pp. 82, 83, 175-176, “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404 (tres versiones), 405; *Canarias*, pp. 77-78, 79 (dos versiones), 172, 174 (dos versiones), 175, 176, 177, 272; *Portugal*, pp. 159, 160, 163, 165 (dos versiones).

⁶¹ También en *Canarias*, pp. 78, 79-80, 171, 172, 173, 174, 174-175, 175, 176, 272, 273, 274; *Asturias I*, pp. 287, 288, 289, 290, 291; *Galicia*, p. 257; *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; *León*, pp. 323, 325, 326, 326-327, 328, 328-329, 329, 330, 331, 332, 333, 334-335; *Castilla*, pp. 82, 83-84, 176, 177; *Extremadura*, pp. 104, 105; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404; “Romances en Garganta la Olla”, p. 485; *Amenidades*, p. 129; *Portugal*, p. 163.

⁶² *León*, p. 332; *Castilla*, pp. 176, 177; *Extremadura*, p. 104; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones).

⁶³ *León*, p. 329; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 404.

⁶⁴ *León*, pp. 323, 325, 327 (dos versiones), 331; *Amenidades*, p. 129.

⁶⁵ También en *Galicia*, p. 259 (una versión); *León*, p. 335; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, p. 166.

Estando un día la Gallarda a su ventana florida
 peinando su negro pelo, parecía seda torcida,
 vio venir un caballero, camino de Andalucía.
 —Buenos días, caballero, —Buenas, señor, se los día.
 —Si usted me diera posada ya no iba más arriba
 —Suba, suba, caballero, que aquí tiene usted dormida—
 (*Asturias I*, p. 273)⁶⁶

Cuando la futura víctima de la mujer es el joven, lo engaña invitándolo a comer u ofreciéndole placer sexual:

—Deme de cenar, mi madre, por ser hoy el postrer día,
 Que me brindó la Gallarda a cenar con ella un día.
 —No vayas allá, mi hijo, no vayas allá mi vida,
 que la Gallarda ha matado a los mejores de esta villa.
 —Tengo ir allá, mi madre, aunque me cueste la vida;
 (*León*, p. 344)⁶⁷

¡Quién consuela a doña Infanta, y un hijo que ella tenía,
 se lo brindó la Gallarda a dormir con ella un día!
 —No vayas allá, mi hijo, no vayas allá, mi vida,
 que la Gallarda tiene muertos los mejores de Castilla
 —Déame la ropa, madre, por ser el último día;
 déame la cena, madre, por ser el último día;
 que me brindó la Gallarda a dormir con ella un día—
 (*León*, p. 342)

Como apuntó Pedro M. Piñero, la advertencia que hace la madre y la comida que le prepara para fortalecerlo en la “prueba” que debe pasar, sugiere que la contención facilita su triunfo.⁶⁸

Las acciones que ocurren durante el rapto ponen en evidencia el carácter perverso que define a la protagonista; éstas se desarrollan, al igual que en el romance de *La Serrana*, en un clima macabro, pero a diferencia de él, son narradas con una tensión que enfatiza el peligro en que se encuentra el caminante, pues su adversaria le prepara desagradables sorpresas que no está dispuesta a revelar. Al subir la escalera, el caminante descubre las cabezas que cuelgan en la casa, le pregunta a su “anfitriona” su procedencia y ella miente descaradamente diciéndole que son de animales que ella cría, pero el hombre distingue entre ellas la de su padre y la de su hermano:

—¿Cómo hay tantas cabezas colgadas en esta viga?
 —Esas son de lechones que ha criado mi montía.

⁶⁶ También en *Asturias I*, pp. 274, 275, 283-284, 284, 285, 286; *Asturias II*, pp. 195, 196; *León*, pp. 336, 337, 338, 339, 340, 348; *Extremadura*, p. 106; *Portugal*, pp. 160, 161, 163, 167.

⁶⁷ También en *León*, p. 342.

⁶⁸ *Romancero*, p. 347.

—¡Valga al diablo tu montía, que tantos lechones cría!
Una era de mi padre, que po' la barba lo conocía,
y otra era de mi hermano, un hermano que yo tenía—
(*Asturias I*, p. 284)⁶⁹

Naturalmente, el macabro descubrimiento, así como la sospecha de que tiene una cita insoslayable con la muerte, hace que al hombre se le vaya el apetito:

Gallarda pone la mesa, caballero no comía.
—Come, come, caballero, que 'o duelo no te tenía.
—¿Cómo hei de comer, Gallarda, si eu voluntad no traía?—
—Gallarda escanca el vino, caballero no bebía.
—Bebe, bebe, caballero, que 'o duelo no te tenía.
—¿Cómo hei de beber, Gallarda, si eu voluntad no traía?—
(*Galicia*, p. 258)⁷⁰

O bien, que sospeche que la comida que le ofrece la asesina está compuesta de carne humana:

—Yo esa carne no como, que es hermana de la mía,
yo esa sangre non la bebo que es hermana de la mía—
(*Asturias I*, p. 275)⁷¹

En algunas otras versiones la criada de la gallarda previene al caminante advirtiéndole que la comida está envenenada:

—No coma usted comida que la Gallarda le día,
ni beba usted bebida que la Gallarda le día;
todo lo que da Gallarda, todo veneno tenía—
(*León*, p. 336)

En el romance de *La Serrana*, la posesión sexual por asalto es propia de las versiones canarias. La protagonista acomete al caminante iniciando una “lucha” cuerpo a cuerpo en la que el hombre demuestra tener suficiente energía para satisfacerla:

Estándome yo cuidando mis cabras en Choramela,
vi venir una serrana saltando de piedra en piedra.

⁶⁹ También en *Asturias I*, pp. 273, 274, 275, 277 (dos versiones), 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286; *Asturias II*, pp. 193, 194, 196; *León*, pp. 335, 336, 337, 338, 339-340, 341, 342, 343, 344, 345; *Galicia*, pp. 258, 259; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 160, 161, 163, 166; *Extremadura*, p. 106.

⁷⁰ También en *Galicia*, p. 259; *Asturias I*, pp. 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285; *Asturias II*, pp. 193, 195, 196; *León*, pp. 335-336, 336, 338-339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 160, 163, 166.

⁷¹ En una versión asturiana del romance de *La Serrana*, la repulsiva comida está compuesta de ranas y cabezas de culebras (*Asturias I*, p. 288).

Se puso a luchar conmigo, me puse a luchar con ella,
 ella me dio a mí dos caídas yo le di dos y media
 (Canarias, pp. 78-79)⁷²

A la posesión sexual forzosa, la más común en los textos revisados, le precede la preparación del crimen por parte de la serrana, que consiste en ordenarle al caminante que cierre la puerta, con el objeto de que no escape: “Después de haber cenado me manda atrancar la puerta” (*Castilla*, p. 84).⁷³ Pero éste, a su vez, prepara su huida: “Y yo, como picarillo, la dejé un poco entreabierta” (*Castilla*, p. 84).⁷⁴ Acto seguido, la serrana obliga al caminante a acostarse con ella:

Desnudóse y desnudéme, y me hace acostar con ella;
 (Amenidades, p. 129)⁷⁵

y después de haber cenado le manda acostar con ella:
 cuatro colchones de holanda y en dos sábanas de seda
 (La Montaña, p. 42)⁷⁶

Previo acto sexual, la gallarda también suele preparar el crimen en el momento de disponer la cama; oculta un puñal de oro entre las sábanas y el colchón, acción que atestigüa el caminante y que le proporcionará el suficiente coraje para defenderse más tarde:

La Gayarda fay la cama, caballero miraría:
 en medio de dos colchones un puñal de oro metía:
 (Asturias II, pp. 193-194)⁷⁷

La posesión sexual suele expresarse con la acción de acostarse, dormir o, más pícaramente, con las de “deleitarse” o “brincar”, presentes en algunas versiones portuguesas:

—Acuéstese caballero, acuéstate en cama mía
 —Yo acostarme, sí señora, que esi ánimo traía—
 (Asturias I, p. 285)⁷⁸

⁷² También en *Canarias*, pp. 77, 172, 173, 173-174, 174, 273. En algunas otras versiones, la serrana vence al caminante: *Canarias*, pp. 175, 176-177. Como sabemos, la “lucha” en las canciones de serrana del Arcipreste de Hita es uno de los eufemismos del acto sexual. Creo, con Delpech, que la palabra también puede interpretarse literalmente y ser tomada como una prueba iniciática impuesta por la “mujer fuerte” que implica la “desvirilización” del caminante. Al respecto véase FRANÇOIS DELPECH, “Variations autour de *La Serrana*”, en *Travaux de l’institut d’études hispaniques et portugaises de l’Université de Tours*, Publications de l’Université de Tours, Tours, 1979, pp. 68-69.

⁷³ También *León*, pp. 239, 330, 332, 333; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 485, 486; *Amenidades*, p. 129.

⁷⁴ También *León*, pp. 327, 329, 330, 332, 333; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 484, 486; *Amenidades*, p. 129.

⁷⁵ También *Castilla*, p. 175.

⁷⁶ También *León*, p. 326.

⁷⁷ También en *Asturias II*, pp. 194, 195; *Asturias I*, pp. 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 336, 337 (dos versiones), 339, 340, 341; 343, 344, 345, 346, 347; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 161, 163, 166, 167; *Extremadura*, p. 106. Por el cruce entre los romances que nos ocupan, esta acción también aparece en algunas versiones de *La Serrana* (*León*, pp. 323, 324, 326, 327; *Asturias I*, p. 291; *Galicia*, p. 257).

⁷⁸ También en *Asturias I*, pp. 274, 277; *León*, p. 339.

—Duerma, duerma, caballero, que está rica la dormida.
—No puedo dormir, señora, si no tengo compañía.
—Si por eso es [caballero], con usted me acostaría—
(*León*, p. 342)⁷⁹

Luvaram-o para o seu quarto, para donde ela dormia.
Deitaram-se ambos na cama, nem um nem outro dormia;
(*Portugal*, p. 161)

Tanto brincaram de noite que de manhã se adormeceram
(*Portugal*, p. 160)⁸⁰

El romance de *La Serrana* no describe en detalle los asesinatos de la protagonista. Algunas versiones de las tradiciones leonesa, castellana, extremeña y canaria señalan que la mujer suele matar a los hombres en su cueva, en la sierra o en la ribera, y que después les da sepultura: “—Son cabezas de hombre, que yo he matado en mi cueva” (*León*, p. 323);⁸¹ “—Todas son cabezas de hombres que he matado en esta sierra” (*León*, p. 331); “—De hombres que yo he matado estando en esta ribera” (*Castilla*, p. 177);

Estas cruces, pastorcillo, vale más que no las sepas,
Que son hombres que yo mato y los entierro en mi cueva
(*Canarias*, pp. 77-78)⁸²

En cambio, el romance de *La Gallarda* indica, como ya se ha señalado, que la mujer acostumbra matar a los hombres con un puñal y conserva sus cabezas a manera de trofeo. Las acciones que preceden a su ejecución —búsqueda del arma, lucha cuerpo a cuerpo— y la posterior salida del caminante de la morada de la asesina —en la que se celebra el triunfo del hombre—, así como el diálogo de los personajes, le dan mayor dramatismo a la acción. Una vez consumado el acto sexual, la mujer busca el puñal y, al ser cuestionada por su contraparte, finge buscar un rosario para rezar. A su vez, el caminante le advierte que ya tiene el arma en sus manos:

a las doce de la noche Gayarda se revolvió.
—Qué buscabas, la Gayarda; qué buscabas, vida mía?
—Busco mi rosario de oro, que yo rezarlo quería.
—Mientes, mientes, la Gayarda, mientes, mientes, vida mía;
que ese rosario de oro en mis manos volaría—
(*Asturias II*, pp. 193-194)⁸³

⁷⁹ También en *León*, p. 343.

⁸⁰ También en *Portugal*, p. 162.

⁸¹ *León*, pp. 326, 328, 334; *Castilla*, p. 82; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402-405.

⁸² *Canarias*, pp. 79 (una versión), 171, 172, 174 (dos versiones), 175, 176, 177, 272, 273, 274.

⁸³ También en *Asturias II*, pp. 194, 195; *Asturias I*, pp. 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 336, 337 (dos versiones), 339, 340, 341; 343, 344, 345, 346, 347; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 161, 162, 163, 166, 167; *Extremadura*, p. 106.

En algunas otras versiones, el caminante le anuncia a la mujer que la matará:

Eso de la medianoche la Gallarda revolvió.
 —¿Qué buscas ahí, Gallarda, qué buscas ahí, Gallardina?
 —Buscaba el cuchillo de oro, para matarte quería.
 —Si tú me matas a mí, yo también te mataría,
 que aquí mi padre el rey, aquí él perdió la vida!—
 (*Asturias I*, p. 278)⁸⁴

Después de la batalla, el caminante mata a la mujer de una puñada en el corazón:

—El tu rosario de oro, Gallarda, en mis manos pararía.—
 Se dieron de vuelta en vuelta la Gallarda quedó encima,
 y el caballero debajo puñal de oro le metía
 que le pasó el corazón, las entrañas y la vida
 (*Asturias I*, p. 276)⁸⁵

O decapitándola:

—Si tú rezas el rosario yo también lo rezaría,
 y si me quieres matar yo también te mataría.—
 Le dio siete puñaladas y con todo no moría,
 Y le cortó la cabeza y la arrojó a una esquina
 (*Asturias I*, p. 282)

E incluso disparándole:

si tú sacas el puñal yo saco mi carabina.
 De tres tiros que le dio cayó al suelo Gallardina
 (*León*, p. 338)

Finalmente, el caminante logra salir de la morada de la gallarda con la ayuda del portero, a quien convence de que lo deje salir:

—¡Abra las puertas, portero, portero de portería!
 —Estas puertas no se abren hasta que no venga el día,
 que si Gallarda lo sabe aquí nos quita la vida.
 —Gallarda no sabe eso que en la sala está tendida,
 la sangre de la Gallarda toda la sala corría,
 la sangre de la Gallarda por la puerta ya salía.
 —¡Oh, bien haya el caballero por toda su valentía!

⁸⁴ También en *Asturias I*, pp. 278, 281; *Asturias II*, p. 196; *León*, p. 342.

⁸⁵ También en *Asturias I*, pp. 273, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Asturias II*, pp. 194, 195, 196; *León*, pp. 336, 337, 339, 340, 341, 345, 347, 348; *Galicia*, pp. 258, 259; *Castilla*, pp. 169, 161, 162, 164, 166, 167; *Extremadura*, p. 106.

de cien hombres que aquí entraron a todos quitó la vida,
de cien almas que aquí entraron a todas dejó sin vida—
(Asturias I, p. 275)⁸⁶

En el romance de *La Serrana* la separación de los personajes se desarrolla en términos más traviosos y divertidos. El caminante huye aprovechando que la mujer se ha dormido: “Cuando la sintió dormida se marchó para su tierra” (“Romances en Garganta la Olla”, p. 485).⁸⁷

Algunas versiones añaden mayor dramatismo a la acción enfatizando el sigilo del caminante:

A eso de la medianoche, cuando la sintió dormida,
Se levanta el serranillo, y pa su tierra camina,
Los zapatos en la mano para que no lo sintiera;
(León, p. 330)⁸⁸

Las versiones leonesas, asturianas, castellanas y santanderinas añaden que el sueño de la serrana se debió a la embriaguez:

Vino va, vino viene, la Serrana en borrachera;
con el calor de la lumbre la Serrana se durmiera.
Y yo, como picarillo, luego calcé las espuelas;
los zapatos en la mano, para que no me sintiera;
las puertas eran de golpe, con cuidado las abriera.
(León, p. 335)⁸⁹

Mientras que las canarias y extremeñas lo atribuyen al efecto de la música:

Con el son de la guitarra la serrana se durmiera.
Yo, que la pesqué dormida, écheme ‘e la cueva fuera,
los zapatos en la mano, la media en la faldriquera;
(Canarias, p. 78)⁹⁰

Y la versión antigua y algunas portuguesas, al cansancio producido por la actividad sexual:

⁸⁶ También en *Asturias I*, pp. 273, 276, 278, 280, 282 (dos versiones), 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Asturias II*, pp. 195, 196-197; *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 337, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 347; *Extremadura*, p. 106; *Portugal*, pp. 161, 162, 166.

⁸⁷ También *Asturias I*, pp. 287, 288, 289 (dos versiones), 290, 291; *La Montaña*, pp. 40, 41; *León*, pp. 332-33, 333; *Extremadura*, pp. 104, 105; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404 (dos versiones); *Portugal*, pp. 159, 164.

⁸⁸ En una versión castellana, el caminante confunde su calzado con el de la mujer y el sombrero con la montera (*Castilla*, p. 84), y en otra se lleva las bragas bajo el brazo y no alcanza a ponerse bien los zapatos (*Castilla*, p. 176; *La Montaña*, p. 42).

⁸⁹ También en *León*, p. 324; *Asturias I*, pp. 287, 288; *Castilla*, pp. 82, 177; *La Montaña*, pp. 39, 41.

⁹⁰ También en *Canarias*, pp. 79 (dos versiones), 171, 172, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 178, 273, 274; *Extremadura*, pp. 104, 105.

Cansada de sus deleites muy bien dormida se queda,
 y en sintiéndola dormida sálgame la puerta afuera.
 Los zapatos en la mano llevo porque no me sienta,
 y poco á poco me salgo y camino á la ligera.
 Más de una legua había andado sin revolver la cabeza,
 y cuando mal me pensé yo la cabeza volviera,

(*Amenidades*, p. 130)⁹¹

Son escasas las versiones que no entran en detalles, expresando únicamente que el caminante salió de la morada de la serrana,⁹² o bien que ya lleva un buen trecho andado⁹³ o que, al despertar, la mujer advirtió su ausencia.⁹⁴

Acto seguido, la serrana persigue al caminante armada con honda y/o piedra, pidiéndole que regrese por una prenda olvidada:

Cuando la Serrana ‘esperta, lleva andando legua y media;
 maldice el pan, maldice el vino, la madre que la pariera,
 también maldició sus ojos por qu’aquel sueño durmiera.
 Garró la fronda en la mano y se puso a tirar piedras;
 las tira de teso en teso, las tira de sierra en sierra.
 La primera que tiró, le derribó la montera.
 —¡Ay, vuelve atrás, gran villano, que te queda la montera!
 —Por Dios te pido, villano, que no sea descubierta;

(*León*, p. 323)⁹⁵

O que le sirva de mensajero, dándole cartas, noticias o encomiendas para familiares de ella o de él:

Y en esto la vi venir bramando como una fiera,
 saltando de canto en canto, brincando de peña en peña.
 —Aguarda, me dice, aguarda; espera, mancebo, espera;
 me llevarás una carta escrita para mi tierra;
 toma, llévala á mi padre; dirásle que quedo buena

(*Amenidades*, p. 130)⁹⁶

⁹¹ También *Portugal*, pp. 160, 162.

⁹² También *Galicia*, p. 257; *León*, p. 329; *Portugal*, p. 163.

⁹³ “Romances en Garganta la Olla”, p. 486, *Portugal*, p. 165 (dos versiones).

⁹⁴ *León*, pp. 323, 324, 325, 326, 327; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 405.

⁹⁵ También en *León*, pp. 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 331-332, 334; *Asturias I*, pp. 288, 289 (dos versiones), 290, 291; *La Montaña*, pp. 40, 41; *Castilla*, pp. 83, 177; *Extremadura*, pp. 104, 105; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 485, 486; *Canarias*, pp. 78, 79, 173, 174, 175, 176, 177, 272, 273, 274; *Portugal*, pp. 159, 160, 162, 163, 164, 165, 165-166. En algunas versiones, la serrana persigue al caminante sin hacer ninguna petición (*León*, p. 333; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402, 403, 405).

⁹⁶ También *Castilla*, p. 84; *Canarias*, pp. 79-80. Algunas versiones combinan ambas peticiones: regresar por la prenda y entregar la carta o cumplir encomiendas: *La Montaña*, pp. 43-44; *León*, pp. 331-332, 335; *Castilla*, p. 176; *Canarias*, p. 171.

Muy pocas versiones narran brevemente la persecución, agregando que la serrana lamenta no haber matado al caminante,⁹⁷ o le pide que regrese a la cueva.⁹⁸ A su vez, el caminante se niega a las demandas de la mujer advirtiéndole que descubrirá sus crímenes:

—¡Ay, vuelve atrás, gran villano, que te queda la montera!
—La montera es de rempaño, pero, aunque fuera de seda,
¡Dios no me diera pa otra que yo por ésa volviera!
—Por Dios te pido, villano, que no sea descubierta.
—Descubierta no, señora, hasta la primera venta;
(León, p. 323)⁹⁹

O que no está dispuesto a regresar:

—Pastorcito, pastorcito, que la cayada te dejas.
—Mucho palo hay en el monte para hacer otra más buena.
—Pastorcito, pastorcito, que te dejas la montera.
—Mucho paño hay en mi pueblo para hacer otra más nueva.
—Pastorcito, pastorcito, que te dejas una oveja.
—Aunque cien mil me dejara, a por ellas no volviera—
(Extremadura, p. 104)¹⁰⁰

La denuncia de los crímenes de la mujer se desarrolla rápidamente. Cuando llega a la primera ciudad, venta, pueblo o puesto de guardias, el caminante divulga a voces los crímenes de la serrana:

Al entrar en la ciudad, en altas voces dijera:
—Baje justicia del cielo, si no la hay en la tierra,
que en aquellos altos montes y en aquellas altas sierras
se pasea una Serrana, una Serrana se pasea,
matadora de los hombres, robadora de la hacienda—
(León, p. 332)¹⁰¹

O conduce a las autoridades a su morada:

cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
el galán iba delante abriendo campo y verrea.
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)¹⁰²

⁹⁷ *Canarias*, p. 172.

⁹⁸ *León*, p. 329.

⁹⁹ También en *León*, pp. 324, 325, 326, 327, 328, 329, 329-330, 330, 331, 332, 335; *Asturias I*, pp. 287, 288, 290, 291; *La Montaña*, pp. 42, 43; *Castilla*, pp. 83, 84, 176, 177; “Romances en Garganta la Olla”, p. 485; *Amenidades*, p. 130; *Canarias*, pp. 78, 79, 80, 171, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 272, 273, 274.

¹⁰⁰ También en *Extremadura*, p. 105; *Asturias I*, p. 289 (dos versiones); *Galicia*, p. 257.

¹⁰¹ También *Asturias I*, pp. 289 (dos versiones), 290, 291; *La Montaña*, pp. 40, 43; *León*, pp. 323, 324, 327; *Castilla*, pp. 83, 84; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 403, 404; *Portugal*, pp. 165, 166.

¹⁰² También en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 403, 404. Algunas versiones no mencionan la presencia del caminante (*Asturias I*, pp. 290, 291; *La Montaña*, pp. 41, 43).

En las versiones leonesas y asturianas, las autoridades, que pueden ser guardias, alguaciles o ayuntamientos, combaten infructuosamente contra la serrana: “Fueron siete justicias y a todas dio muerte eterna” (*León*, p. 323).¹⁰³ En algunas leonesas, guiados por el caminante, las autoridades aprehender a la mujer:

Ese otro día era domingo cuando fueron a prenderla;
de escribanos y alguaciles, bien rodeada la llevan,
y el pastor iba también para enseñarles la cueva.
Cada vez que le miraba bufa como una culebra:
—¡Si te hubiera hecho girotos, te h[u]bí cortao la cabeza,
ni tú estuvieras ahí, ni yo fuera descubierta!
(*León*, p. 332)¹⁰⁴

Algunas otras versiones agregan que, cuando las autoridades no logran aprehenderla, un joven, por lo general de quince años, la mata de una puñalada en el corazón:

Siete estados de justicia se ajuntaron a prenderla,
garró una espada en la mano y a todos les da paterna,
no siendo uno de'ciocho años que a los cabellos se enriestra,
le dio un fuerte puñalazo que el corazón le partiera;
(*Asturias I*, p. 290)¹⁰⁵

La decapita:

Fueron diez ayuntamientos y a todos daba paterna,
si no es un lindo muchacho que en sus cabellos se [enriestra]
y con un fuerte puñal le ha cortado la cabeza;
(*León*, p. 327)¹⁰⁶

O le dispara:

Setecientos de a caballo no se atrevieron con ella,
si no es un paje valiente por arrodos que lleva;
la tiró un carabinazo, la serrana cayó en tierra,
la tiró un carabinazo la serrana queda muerta
(*La Montaña*, p. 41)¹⁰⁷

Algunas versiones asturianas y leonesas agregan una última acción que muestra la normatividad hacia la que tendió su transmisión. Después de muerta, se expone su cabeza ante la población a manera de lección ejemplar:

¹⁰³ También en *León*, pp. 324, 325, 327; *Asturias I*, pp. 290, 291.

¹⁰⁴ También en *León*, p. 335.

¹⁰⁵ También en *Asturias I*, pp. 290, 291; *León*, pp. 324, 325.

¹⁰⁶ También en *La Montaña*, p. 42; *Castilla*, p. 83.

¹⁰⁷ También en *La Montaña*, p. 43; *Castilla*, p. 176.

la cabeza la enclavaron en la puerta de la venta,
para que hubiera recuerdo de la valiente morena;
(León, p. 324)

Cada pie pesa una arroba, cada brazo arroba y media,
La cabeza la pusieron en la puerta de Plasencia.
(Asturias I, p. 290)

En resumen, tenemos dos versiones de mujeres fatales: una fuerte y salvaje y otra seductora y perversa. Mientras la elaboración del personaje de la serrana se sostiene con el ocultamiento de su naturaleza y sus crímenes, tanto como en el carácter violento o clandestino del raptó, el de la gallarda se basa en su propia exhibición frente a la ventana, en la exposición de las cabezas de sus víctimas, así como en la manipulación de los caminantes mediante sus ofertas de placer sexual. Debido a que el romance de *La Serrana* no hace explícitas las formas en que la mujer mata a sus víctimas, la apertura de significados puede ser muy amplia. Su carácter salvaje, las armas que porta y la persecución en pos del caminante sugieren que asesina de manera instintiva y violenta. El temor de ser “descubierta” que expresa durante la persecución del caminante y el que entierre los cadáveres sugiere que, a pesar de su salvajismo, intuye que hay algo “malo” en sus acciones y en su naturaleza, a medio camino entre la mujer y la yegua. De ahí que se ocupe de enterrar los cadáveres y se oculte en la cueva, de la que sale exclusivamente a comer, a beber y a buscar satisfacción sexual. Aunque somete a sus víctimas a la expectativa de morir, les revela su destino, y les brinda la comida y el placer posteros, en una suerte de rito sacrificial que los prepara en su paso hacia el más allá. De manera contraria, el romance de *La Gallarda* evidencia que la protagonista mata por placer: somete a sus víctimas al horror que producen las cabezas que cuelgan en su casa, así como a la tensión que significa su negativa de admitir sus crímenes, el ofrecimiento de viandas de inciertos y repugnantes orígenes, y la artera orquestación del crimen, previa al acto sexual.

La posesión sexual, que en ambos romances se enuncia rápida y escuetamente, no tendría mayor trascendencia si no estuviera precedido por la preparación del crimen de las protagonistas. Así, el acto sexual adquiere las inquietantes y contrastivas dimensiones de toda creación literaria asociada con Eros y Tánatos; el máximo placer de estas mujeres es hacer pasar a sus hombres de la *petite morte* a la muerte definitiva.

Al tratarse de un personaje seductor y perverso, la intriga de *La Gallarda* exige su muerte inmediata, la cual es resultado de la ostentación de su maldad, mientras que el castigo de la serrana se construye a partir de una serie de acciones que apuntan, por un lado, hacia un incipiente proceso judicial (denuncia, combate, aprehensión) en el que participan multitud de autoridades, el caminante y un joven aliado y, por otro, hacia la condena moral que implica su exhibición ejemplar. Estas formas de plantear el castigo revelan que, en el caso del romance de *La Serrana*, el imaginario poético tradicional prefirió vencer a la “mujer fuerte” y salvaje mediante la reunión de toda la fuerza física masculina y someterla a las leyes sociales y morales propias de la civilización y, en el caso del romance de *La Gallarda*, confinarla a una muerte sanguinaria e inmediata, para lo cual es menester que el hombre se mantenga alerta, se abstenga de comer y de tener relaciones sexuales para poder emplear toda su energía en el combate.

Para Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, el castigo de la serrana, registrado en versiones que consideraron “degeneradas” –y a las que podemos considerar “evolucionadas”, en el

sentido temporal del término, “pertenece a la forma primitiva del romance, ya que “lo exige el asunto mismo, lo anuncia el temor de la Serrana a ser descubierta, y parecen asegurarlo, en fin, las obras de Vélez, de Lope y [...] Valdivielso [...] Lo apoya además la analogía de nuestro romance con el de *La Gallarda*”.¹⁰⁸

Ante este problema propongo otra hipótesis: también es probable que, dada la apertura y dinamismo del Romancero, el romance haya tenido dos líneas de evolución que convivieron en la tradición antigua. Una que se corresponde con la separación de los personajes de Juan Ruiz,¹⁰⁹ como consta tanto en la versión de Azedo como en las versiones modernas, y otra que avanzó hacia el castigo de la serrana, dada la apertura que implica la separación de los personajes. Como dan cuenta las versiones que finalizan con la advertencia de denuncia del caminante, la divulgación los crímenes, la conducción de las autoridades al *locus terribilis* y la ejecución, tal parece que los juglares fueron avanzando paulatinamente hacia la solución del castigo.

Desde esta perspectiva, nuestros datos indican que, a medida que el personaje se fue insertando dentro del mundo civilizado, se le fueron dando soluciones a la intriga cada vez más concordes con las normas de una sociedad regida por la justicia. La distancia que media entre la separación y el castigo también implica el tránsito de una solución propositiva que deja a la imaginación del receptor el paradero de la protagonista, hacia una paulatina solución normativa que sanciona la conducta del personaje. La primera alternativa supone, desde mi punto de vista, mayor diversión y placer para el receptor, pues el “picarillo” caminante, con dejar la puerta entreabierta, o con esperar a que el sueño, el cansancio o la embriaguez venzan a su amenazante adversaria, logra escapar con astucia y buen humor. En contraste, en la segunda se explota el sensacionalismo del combate y la ejecución previa lección ejemplar. Este carácter normativo de la historia es el que prevalecerá, de diferentes formas, en las obras de Lope, Vélez y Valdivielso.

La solución normativa del romance de *La Gallarda* responde a propósitos artísticos diferentes. El personaje se propone desde un principio como una mujer perversa; es una representación del mal llevado a sus extremos; por la seducción que ejerce en los hombres y sus sucesivos engaños, y por su complacencia y destreza en el crimen, es todavía más peligrosa que la serrana. De ahí que su historia exija pasar inmediatamente del acoso al castigo.

De acuerdo con François Delpech, en el nivel más profundo, el romance de *La Serrana* representa la eliminación del “obstáculo” que impide el paso de la “vida salvaje” a la “cultura” o al triunfo solar;¹¹⁰ lo mismo puede decirse del romance de *La Gallarda*. En efecto, en ambos casos, se trata de que el “héroe solar” tiene que matar al dragón que amenaza con devorarlo. En nuestros textos, no hay duda de que el “héroe solar” está representado por el caminante; de hecho, en el romance de *La Serrana* es él quien cuenta su victoria, mientras que en el de *La Gallarda* el narrador omnisciente la cuenta como si se tratara de una hazaña. El dragón tiene múltiples rostros en la literatura; la serrana y la gallarda sólo son dos de ellos y ambas responden al arquetipo de la “Gran Madre”, asociado con las potencias de la luna y con el matriarca-

¹⁰⁸ “Observaciones y notas”, p. 136.

¹⁰⁹ Me refiero a los protagonistas de las narraciones y canciones del viaje a la sierra del *Libro de buen amor*. Cito por la edición de G.B. Gybbon-Monypenny (Castalia, Madrid, 1988); este pasaje se desarrolla en las cc. 950-958, 959-971, 972-986, 987-992, 1006-1021, 1022-1040.

¹¹⁰ “Variations autour de *La Serrana*”, p. 62 y “La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, p. 27.

do. La polaridad que entraña el héroe solar y el dragón se elabora en los textos romancísticos mediante la inversión de los papeles femenino y masculino; así, a la mujer fuerte y fatal le corresponde un adversario que no se distingue por su fuerza bruta, sino por la astucia, cualidad más empleada por la mujer que por el varón en las sociedades patriarcales en las que ésta lucha por su supervivencia.

La “Gran Madre” hace referencia a una fase arquetípica –no histórica– de la conciencia en la que el yo depende del inconsciente; una fase que se opone a lo patriarcal porque éste es un estadio posterior en el que el yo se ha emancipado de lo inconsciente y lo ha dominado.¹¹¹ De acuerdo con Erich Neumann, matriarcado no significa “el mero dominio de la Gran Madre, sino más generalmente, una situación psíquica global en la que el inconsciente (y lo femenino) tiene dominancia, y en la que la conciencia (y lo masculino) no han alcanzado aún su independencia”.¹¹² Se trata de una “conciencia matriarcal” encargada de instituir la cultura en los primeros tiempos de la historia de la humanidad. El saber que produce está unido con la tierra y con la experiencia ancestral; es la sabiduría del inconsciente y del instinto, de la vida y de la aferencia. Y,

[...] en el momento en que la humanidad [...] tiene que acceder a la conciencia patriarcal y a la separación del inconsciente, la conciencia matriarcal, el matriarcado y la luna comparecen como algo negativo que ha de ser vencido [...] se convierte en el espíritu de la regresión, en el espíritu de la Madre Terrible y en Bruja. Ahora esta luna negativa, ya sea vivida como masculina o como femenina, simboliza el inconsciente devorador. Especialmente en tanto que ‘luna oscura’ se convierte en chupadora de sangre, asesina de niños y devoradora de hombres, y simboliza el peligro de inundación por el inconsciente en forma de volubilidad caprichosa, de sonambulismo y locura”.¹¹³

El mundo solar, que representa lo nuevo y lo superior, se sitúa en oposición al mundo lunar, el de la “Gran Madre” y el matriarcado.

De acuerdo con esta idea, concluimos que en el nivel más profundo de este modelo, las “devoradoras de hombres” son vencidas por el “héroe solar”, quien tiene que abstenerse de actividades relacionadas con la alimentación y la fertilidad para poder matar a la mujer. Los textos, como visto, dan constancia de ello con las connotaciones que tienen la comida, el sexo y la muerte. Y, mientras el romance de *La Serrana* da constancia del paulatino paso de la conciencia matriarcal a la patriarcal, a juzgar por la forma en que avanza la solución del castigo, el de *La Gallarda* lo hace de manera abrupta y definitiva.

¹¹¹ Erich Neumann, “La conciencia matriarcal”, en K. Kérenyi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 47.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

ROMANCES DE ADULTERIO SIN CASTIGO:
DOÑA BEATRIZ, LA BELLA MALMARRIDADA
Y LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO

TERESA RUIZ GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

En una investigación precedente¹ sobre la infidelidad en el Romancero que partió de una tipología sobre cómo se ha manejado y se maneja este tema, encontré tres romances donde se plantea el adulterio sin castigo: *Doña Beatriz, La bella malmarridada y La adúltera del cebollero*. El primero, aunque de origen desconocido, se encuentra en la tradición vieja, en la tradición judeoespañola y en la española. Para el presente análisis recurrí a algunas versiones de cada una de ellas.²

El tono que caracteriza al romance ha transformado el tema del adulterio en sentido burlesco. La historia habla de una mujer casada con un hombre viejo, que se deja seducir por otro y finaliza (en algunos casos) con la huida de ésta acompañada de un conde. La tradición ha preferido dejar a doña Beatriz sin castigo quizá porque el motivo del viejo enamorado que reviste su lado cómico³ hace al personaje susceptible de la ridiculización, quizá también porque el reconocer la culpabilidad femenina en este tipo de adulterio es aceptar como natural un matrimonio con dichas características. Culturalmente lo que la sociedad espera de un hombre viejo es que no se deje arrastrar por pasiones de índole amorosa, de allí que este tema se preste a parodiar al personaje haciéndolo ver como un hombre expuesto a la burla. El marido en el romance citado, en un buen número de versiones, se resigna a la huida de la esposa. A propósito de esto dice Bénichou: “Es curioso notar cómo la tradición influida por el tema de la malcasada tendió a favorecer a los amantes”:⁴

¹ MARÍA TERESA RUIZ GARCÍA, *El adulterio en el Romancero*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

² Reuní de la tradición vieja 3 versiones: 1 de la *Silva de romances*, (Zaragoza, 1550-1551), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970, p. 471; 1 de JUAN TIMONEDA, “Rosa de amores” en *Rosas de Romances* (Valencia, 1573), Castalia, Valencia, 1963, p. 67; 1 de GIUSEPPE DI STEFANO, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, pp. 190-191 [*Pliegos de Lisboa*, pl. XIV, “Espejo de enamorados”].

Para la tradición judeoespañola consulté: 1 de SAMUEL G. ARMISTEAD, y JOSEPH H. SILVERMAN, *El Romancero judeoespañol en el Archivo Menéndez Pidal*, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978, t. 1, pp. 38-39; 1 de PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968, pp. 138-141.

Tradición española: dos versiones: MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Tratado de los romances viejos*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, t. 7, pp. 406, 407.

³ Tema que podemos rastrear desde la Antigüedad, con la historia de Daniel y Susana del Antiguo Testamento (Apócrifos) en el que se relata cómo dos viejos jueces sucumben ante la hermosura Susana. La comedia de *La olla* de Plauto o en fábulas de Esopo, Fedro y La Fontaine respectivamente. En la de Esopo, por citar sólo un ejemplo, un hombre maduro tiene dos amantes, una joven y otra mayor que él; ambas quieren igualarlo a su edad, la mujer mayor en los encuentros amorosos le quita los cabellos negros, mientras que la joven le quita las canas hasta finalmente quedar calvo. ELIZABETH FRENZEL, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Gredos, Madrid, 1980, pp. 385-390.

⁴ P. BÉNICHOU, *op. cit.* p. 140.

Bodas hacían en Francia allá dentro en París;
 ¡cuán bien que guía la danza ésta doña Beatriz!
 ¡cuán bien que se la miraba el buen conde don Martín!
 —¿Qué miráis aquí, buen conde? Conde, ¿qué miráis aquí?
 Decid, si miráis la danza, o me miráis vos a mí.
 —Que no miro yo a la danza, que muchas danzas vi.
 Miro yo vuestra lindeza, que me hace pensar a mí.
 —Si bien os parezco, conde, conde, saquéisme de aquí,
 que el marido tengo viejo y no puede ir atrás mi.
 (s/l)⁵

El motivo de las miradas es constante en las versiones encontradas y corresponde al mensaje que encuentra respuesta y que influye en la caída de la protagonista. Menéndez Pelayo hace alusión a que existen algunas versiones donde incluso el marido entrega a la esposa al conde, simbolizando el renacer a una vida nueva que se ha librado del letargo invernal, o sea de la vejez del esposo.⁶

Por su parte el romance de *La bella malmaridada*,⁷ del que no se conoce el texto del cual proviene, fue difundido en pliegos sueltos. Algunos han considerado, entre ellos Barbieri, que el romance es una especie de trova o desarrollo de la copla que consideran anterior y aislada, y que realmente aparece así, aunque con ligeras variantes, en dos libros de música de vihuela: el *Delphin* de Luis de Narváez (1538) y la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (1547). Este romance —nos dice Menéndez Pelayo— no puede ser anterior a los últimos años del siglo xv, añadiendo, además, que su celebridad fue superior a su mérito:

No hay otro romance que fuera más glosado que éste en todo el siglo xvi y entre los innumerables glosadores, ya en serio, ya en burlas, figuran Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor, Juan Sánchez Burguillos, y en general todos los que siguieron el partido de las coplas castellanas y de la medida vieja.⁸

Según muchos estudiosos el romance fue conocido en los Siglos de Oro. Lope de Vega cita el romance en una comedia que tituló del mismo modo. Este romance cuenta la historia de una joven desposada con un hombre celoso que la maltrata; la mujer le solicita a un amigo, bajo la promesa de responder a sus favores, la libere de su vida matrimonial; estando en estas pláticas llega el marido. La mujer, sintiéndose culpable, pide que la maten, a la manera de algunas versiones de *La adúltera* y de *Bernal Francés*, pero en este romance (en las versiones consultadas) no hay desenlace que implique un castigo. A diferencia de *Doña Beatriz*, éste plantea como causa del adulterio (sea implícito o explícito) el maltrato que recibe la esposa por

⁵ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, 7, 406.

⁶ M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, t. 7, pp. 406, 407.

⁷ De este romance localicé cuatro versiones de la tradición vieja: I en DÁMASO ALONSO, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Losada, Buenos Aires, 1942, [Mejía de la Cerda siglo xvi] p. 532; I de LORENZO DE SEPÚLVEDA, *Cancionero de romances*, (Sevilla, 1584), 149; I de Michelle Debax, *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982, p. 362 [*Pliegos de Praga*, II ZCIII, p. 140] y I del *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1995, p. 158 [Barbieri No. 158, Folio, 136].

⁸ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Aldus, Santander, 1944, t. 7, pp. 386-387.

parte del marido; es sabido que la posición de subordinación que ocupó la mujer con respecto al hombre dio pie a numerosos textos literarios que incluían el tema del sometimiento como el que incluye Barbieri en el *Cancionero Musical de Palacio*:

¡Triste de ti, que padeçes mil enojos cada ora
 en poder de quien inora lo mucho que tú mereces!
 Tú lloras de malcasada, yo porque te conocí.

(Núm. 423, folio 136V, 158-159).

O la versión de los *Pliegos de Praga*:

La bella malmaridada, de las más lindas que yo vi.
 Veote triste, enojada; la verdad dila tú a mí.
 Si has de tomar amores vida, no dexes á mi;
 que á tu marido, señora, con otras damas le ví,
 besándolas y abrazando mucho mal dize de ti,
 que jurava y perjurava que te había de ferir.
 Allí habló la señora, allí habló, y dixo assí:
 —Sácame tú, el cavallero, sacassesme tú de aquí.
 Por las tierras donde fueres te sabré muy bien servir:
 que yo te haré la cama en que hayamos de dormir,
 yo te guisaré la cena como á cavallero gentil,
 de gallinas y capones y otras cosas más de mil

(II LVIII, 362⁹)

En esta versión se plantea que el marido le es infiel, de modo que podemos hablar en un mismo romance de infidelidad masculina y femenina respectivamente, aunque también podría ser un recurso utilizado por el seductor para propiciar la caída de la protagonista. La promesa de comodidades y abundancia de comida, el preparar los alimentos junto con el comer y el beber son los antecedentes de la entrega amorosa. Según la concepción cristiana la gula, considerada uno de los siete pecados capitales, es contraria a la abstinencia y a la sobriedad, incita al desenfreno de apetitos y gustos, a la búsqueda del placer por el placer. La lujuria, opuesta a la castidad, considerada también como un apetito carnal de uso desordenado, que la Iglesia considera pecado si se ejercita fuera del matrimonio e incluso dentro de él cuando se cae en los excesos. La lujuria, expone la doctrina cristiana, se maneja por niveles: el deseo, los pensamientos impuros o la entrega carnal. Lo que lleva a asociar el contenido de este romance con valoraciones de tipo cultural-religioso.

Asimismo los celos y el rigor del marido en *La bella malmaridada* son causales de que la mujer acepte los requerimientos del seductor, lo que nos remite a numerosos textos como los citados por Alfred Jeanroy¹⁰ y Gaston Paris que festejan la llegada de la primavera con canciones de malcasadas, que presentan al matrimonio como una esclavitud y al marido como un tirano del que hay que liberarse.

⁹ Indico número de página.

¹⁰ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Journal des Savants, Paris, 1982, p. 416.

En *La bella malmaridada*, quizá por el hecho de representar a la mujer maltratada o quizá como una manera de pagarle con la misma moneda al marido, la tradición prefirió no plantear ningún castigo, quedando el final abierto a la interpretación del escucha o del lector.

La adúltera del cebollero por su parte, es un romance reciente de origen andaluz catalogado como jocos. Posiblemente influyeron en él algunas de las piezas cómicas del siglo XVI: representaciones carnavalescas, pasos y entremeses, farsas o bufonadas; porque en los argumentos cómicos el adulterio sólo es un pretexto como consecuencia del divertimento.

Su desarrollo plantea la sexualidad desde el punto de vista del instinto o de la perpetuación de la especie; la finalidad de la sexualidad es, en este romance, el placer sexual sin más, el impulso que no necesariamente está acompañado de amor sino del deseo por el deseo, a la manera de los relatos de Boccaccio, reflejo fiel de las “flaquezas y vicios humanos”.¹¹ La mujer sensual y libertina de este romance, que se burla del marido y que no es descubierta, representa la visión burlesca que convierte al esposo en el cornudo o en el hazmerreír, víctima de la insaciabilidad de su mujer. Este hombre engañado ni repara ni castiga su honor, porque desconoce lo que sucede; el engaño se convierte en un hecho público, objeto de burla.

De la tradición judeoespañola,¹² específicamente de Tánger, la única versión que encontré corresponde al adulterio explícito:

Por la calle de Madrid, pasaba un seboyinero [...]
 Encontró con una casada, casada y de poco tiempo:
 —Casada, dame posada, por Dios o por mi dinero.
 —Mi marido no está en casa; darte posada no puedo.
 Que quiso, que no quisiera, posada dio al caballero.
 Le pusiera que cenar tres bichitos y un conejo.
 Acabaron de cenar; hacia la cama se fueron.
 A eso de la media noche, plantóla un seboyinero.
 Al fin de los nueve meses, pariera un seboyinero.
 Le llevan a bautizar; seboyinero le pusieron.

(Tánger)

Hay un doble juego de palabras respecto al término cebollín-cebollinero el cual corresponde a un saco donde se guardan las cebollas cuando están listas para ser trasplantadas; también se le llama de esta forma a la simiente de la cebolla, lo que nos remite a los versos “A eso de la media noche, plantóla un seboyinero” o bien a la versión de Gil García que aparece en el *Cancionero Popular de Extremadura* cuando dice: “...Acabaran de cenar, trataron de otroh misterio // de plantar un cebollón en lo más hondo del huerto”. Lo mismo sucede con el término conejo el cual es frecuente encontrarlo en numerosas versiones cuando exponen que cenan conejo; el conejo bien podría asociarse a la fecundidad o a la lujuria que da pie a la consecuencia de que la mujer da a luz a un hijo del cebollero y en el desenlace, para reforzar el sentido jocos, el hijo es llevado a bautizar.

¹¹ VITTORE BRANCA, *Bocacio (sic) y su época*, trad. Luis Pancorbo, Alianza, Madrid, 1975, p. 43.

¹² I de Zarita Nahón, SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, p. 120.

Las versiones de la tradición española¹³ consultadas provienen de León, Valladolid, Segovia, Extremadura, Andalucía y Cádiz; la mayoría son versiones de adulterio explícito a excepción de cuatro que representan el adulterio implícito:

Por las calles de Madrid se pasea un cebollero
 que va vendiendo cebollas para sacar el dinero.
 Señora, la del balcón, ¿da posada al cebollero?
 —No está mi marido en casa, suba, suba el cebollero.
 Se ponen a hacer la cena, dos perdices y un conejo;
 Las perdices para el ama, el conejo, el cebollero.
 Se ponen a hacer la cama por no dormir en el suelo:
 El ama cayó de espaldas, de cabeza el cebollero.
 (Valladolid)¹⁴

En relación con el término perdiz existen expresiones populares que bien se podrían relacionar con el contexto del romance: *Si es perdiz te la comes*, que se refiere a que dos piensan igual pero uno se adelanta, que incumbe a los dos personajes principales quienes gustosos participan de la misma acción; o el refrán: *Por el pico se pierde la perdiz*, que corresponde a que alguien se delata a sí mismo, lo que podría ser que la falta que comete la mujer se muestra ante los ojos de los demás al quedar preñada y al dar a luz. Por último la frase *emborrachar la perdiz* se usa en el sentido de seducir o fascinar.¹⁵

En el caso del adulterio implícito:

En la ciudad de León andaba un cebollineiro,
 vendiendo su cebollino para sacar el dineiro.
 Salió la dama al balcón: —¿Qué vende el cebollineiro?
 —Yo vendo mi cebollino a cuatro cuartos y medio.
 Le convidó a merendar tres perdices y un conejo.
 A eso de los nueve meses naciera un niño tan bello,
 le fueron a bautizar y por nombre le pusieron.
 Unos que había de ser Juan y otros que había de ser Pedro
 y unos que había de ser Juan, ¡ay Juan el cebollineiro!
 (s/l León)¹⁶

¹³ Consulté 10 versiones: 2 de DIEGO CATALÁN y MARIANO DE LA CAMPA, *Romancero general de León, Antología 1899-1989*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, t. 2, pp. 317, 318; 1 de LUIS DÍAZ VIANA, JOAQUÍN DÍAZ y JOSÉ DELFÍN VAL, *Romances tradicionales, Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978, t. 2, p. 180; 4 de RAQUEL CALVO, *El Romancero segoviano: descubrimiento y compilación*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993, pp. 247-248; 1 de BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero Popular de Extremadura*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1961, t. 1, p. 23; 2 de PEDRO M. PIÑERO y VIRTUDES ATERO, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 1986, pp. 108-109.

¹⁴ L. DÍAZ, J. DÍAZ y J. DELFÍN VAL, *Romances tradicionales, op. cit.*, t. 2, 180.

¹⁵ MARTÍN ALONSO, *Enciclopedia del idioma*, Aguilar, México, 1982, t. 3, p. 3221.

¹⁶ D. CATALÁN y M. CAMPA, *Romancero general de León*, 318.

La consumación del acto sexual se hace evidente cuando se declara: “A eso de los nueve meses naciera un niño tan bello”. La ironía del romance nos remite a la murmuración de la gente y lo que se dice de la mujer sobre el verdadero nombre que debe llevar el niño, que de manera reiterativa se repite: “Unos que había de ser Juan // y unos que había de ser Juan, ¡ay Juan el cebollineiro!”

La ausencia del marido como causa propiciatoria del adulterio nos remite a ciertas valoraciones sobre creencias populares de que el hombre que se ausentaba del hogar no tenía asegurada la fidelidad de su mujer porque ésta no refrenaba sus impulsos lujuriosos. Juan Menéndez Pidal ha declarado al respecto: “para levantar el pendón señorial en seguimiento del Rey y en defensa de la Patria, o para dar estruendosas batidas de caza en los montes, favorecía las libertinas empresas de las mujeres, quienes privadas de las caricias de su marido, aceptaban las de un amante”,¹⁷ de tal modo que, según la perspectiva de este investigador, algunas de estas mujeres cedían a los atractivos de la galantería “sacrificando la honra del hogar en aras del deleite”.¹⁸ Evidentemente la postura de Juan Menéndez Pidal responde a la ideología de finales del siglo XIX, el panorama del mundo femenino y su entorno, la mujer vista como fuente de placer, de inconsciencia y desacato.

No está mi marido en casa, suba, suba el cebollero...
(s/l, Valladolid)¹⁹

Las consecuencias se plantean de manera metafórica:

Acabaran de cenar, trataron de otroh misterio.
De plantar un ceboyino en lo más hondo del güerto
A eso de loh nueve mese dio fruto el ceboyinero...
(s/l, Extremadura)²⁰

Contamos con tres tipos de desenlace, en primera instancia hacemos referencia a aquél donde el final queda abierto a la interpretación:

—Diga, diga lo que quiera. —Suba, suba, el cebollero.
Se pusieron a freír dos perdices y un conejo:
las perdices para el ama y el conejo el cebollero.
(s/l, León)²¹

En segundo término contamos con aquel en que es llevado a bautizar el hijo del cebollero, con la finalidad de hacer evidente la infidelidad y la burla hacia al marido.

El padrino de este niño ha de ser un molinero,
para que traiga la harina para hacer los buñuelos.

¹⁷ JUAN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero asturiano (1881-1910)*, ed. de Jesús Antonio Cid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid-Gijón, 1986, p. 308.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ L. DÍAZ, J. DÍAZ y J. DELFÍN VAL, *Romances tradicionales*, op. cit., 2, 180.

²⁰ GIL GARCÍA, *Cancionero popular*, op. cit., t. I: 23

²¹ D. CATALÁN y M. CAMPA, *Romancero general de León*, op. cit., 318.

El padrino de este niño ha de ser Joaquín Santana,
 para que traiga el aceite para hacer sultanas.
 (s/l, Andalucía)²²

y por último, el desenlace que refuerza la ridiculización del cónyuge ingenuo, porque cuando éste regresa cree que el hijo del cebollero es suyo:

...A eso de los nueve meses tuvo la niña un mancebo
 blanco, rubio y colorado, hijo del cebollinero. [...]
 Mandaro(n) a llama(r) al marido con alegría y contento,
 creyendo que era su hijo y era el del cebollinero.
 (s/l, Andalucía)²³

El propósito aleccionador de este romance nos remite a personajes movidos por pasiones instintivas: la mujer que quiere gozar con un hombre que no es su marido es cínica porque mete a la misma cama, donde duerme también el marido, al amante. La comicidad presente se plantea en las diferentes acciones que conforman al romance: la unión del cebollero con la mujer, el nacimiento del hijo de ambos y el bautizo del niño de quien se duda si llevará el nombre del padre o del cebollero. El marido en muy pocas versiones aparece; como vimos, en una versión precedente le llaman Pedro, mientras que en otras no tiene nombre, y si se menciona su figura acaba diluyéndose.

Este romance, pese a estar regido por principios de variabilidad en todas las versiones, presentó una constante: el adulterio es en la mayoría de ellas explícito.

La visión burlesca de *La adúltera del cebollero* no pretende adoctrinar pues no plantea ninguna crisis de conciencia por el deseo de un hombre que no es el marido o por el sentido del deber conyugal.

En suma, en *Doña Beatriz* y en *La adúltera del cebollero* el cornudo representa al hombre que no repara en la honra; por lo tanto, no castiga el hecho, la gente se entera, es objeto de burla. Se presta a la comicidad porque no hace uso del derecho que le asiste (según lo establecen tablas, fueros o códigos) de castigar el adulterio; el marido de la adúltera se presenta confiado, no se da cuenta del engaño de que es objeto.

Uno de los objetivos de los romances de adulterio es exponer modelos de conducta; el presente análisis pretendió enlazar el texto literario con la realidad social y con el contexto ideológico dando pie a creencias y principios, reflejo de valores de acuerdo al tiempo y al espacio en que se han cantado y se cantan estos textos. El concepto del honor, asociado con la lealtad en los romances analizados, se hace a un lado, y, aunque muchos de los romances de adulterio están dirigidos al cuidado de la integridad familiar, ya que a partir de ellos se obtiene una lección moral, *Doña Beatriz*, *La bella malmaridada* y *La adúltera del cebollero* rompen con este esquema de mujeres transgresoras; a estas la tradición ha decidido no castigar ni ejecutar.

²² PIÑERO Y ATERO, *Romancerillo...*, 109.

²³ *Ibid.*, 108.

ROSAURA LA DE TRUJILLO:
ESTÉTICA EXTREMA, VARIACIÓN TRANSATLÁNTICA,
ROMANCES DE PLIEGO

RODRIGO BAZÁN BONFIL
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

El orden existe en espacios y tiempos pequeños
ERNESTO RESÉNDIZ OIKIÓN

Frecuentemente se cree, quizá porque alguna parte de la crítica lo sugiere, que la literatura *vulgar* es aquella que consumen grandes grupos de personas sin que en su selección medie criterio estético alguno.¹ Y que, asimismo, es una suerte de “mal necesario” que compensa, sin embargo, la existencia del “verdadero Arte” en tanto le sirve de contraste.²

Sobre el primer aserto, María Cruz García de Enterría dice que, siendo el concepto de vulgo algo elaborado en función de un fenómeno de sociología literaria como el del *público*, interesa fijarse en que, realmente, *vulgo* habrán sido todos durante el siglo XVII, pues pliegos sueltos leía todo mundo.³ Sobre el segundo sólo debe recordarse que, hasta los siglos XVIII ó XIX, Europa poseía una cultura literaria única en tanto la gente “educada” y el pueblo llano participaba de las mismas formas de cultura: baladas, cuentos populares y fiestas;⁴ y que sólo entonces la cultura popular empezó a ser despreciada por contraste con una alta cultura que, a su vez, únicamente puede definirse como tal en sociedades cuyas divisiones se viven como diferenciación cultural, pues sólo en éstas se da una “desigual participación en la producción y el goce de los bienes culturales”.⁵

La reflexión que ahora intento apuesta, al contrario, por una explicación que reconozca, en primer lugar, la existencia de una *estética* que si bien no resulta académica en ninguno de sus planteamientos, es completamente efectiva por lo que hace al consumo cultural. Y en consecuencia, digna de una reflexión más profunda que aquella que hasta ahora se logró; pues si bien el *Ensayo sobre la Literatura de Cordel* de Julio Caro Baroja sigue siendo imprescindible cuando sostiene que los impresores de cordel seleccionaron su mercancía a causa de una sencilla ley de oferta y demanda, reimprimiendo más lo que más se vendía y considerando que ni la forma, ni la medida u otros caracteres asignados a las literaturas clásicas, interesan al público consumidor de pliegos,⁶ poco más que esto se ha dicho al respecto.

¹ Véase al respecto ISABEL SEGURA, “Prólogo”, en *Romances horrosos*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.

² El fenómeno es, por supuesto, harto más complejo como puede verse en el capítulo que JOSÉ ANTONIO MARAVALL dedica a la del Barroco como “Una cultura masiva”, en *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1996, pp. 176-225.

³ Véase *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 137.

⁴ PETER BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991, p. 66.

⁵ ALBERTO CIRESE, “Cultura hegemónica y culturas subalternas”, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, p. 310.

⁶ Véase JULIO CARO BAROJA, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 437.

El ejemplo en torno al cual la tejo está, entonces, en *Rosaura la de Trujillo*: un romance vulgar muy probablemente decimonónico del que cotejaré dos versiones:⁷ *la Relación de un caso lastimoso que sucedió a una incauta doncella llamada Rosaura natural de la ciudad de Trujillo*: Imprenta Universal, Madrid, Travesía de San Mateo 1 [s.f.]; y el *Verdadero romance en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una dama, natural de la Ciudad de Trujillo, nombrada Rosaura* etc., impreso en Toluca, el año de 1836 por Juan Matute.⁸ Cuyo análisis complemento, asimismo, con algunas referencias a otras fábulas de tema similar: violación e incesto que, entre los temas que el Romancero aborda, forman un subgrupo interesante donde la historia sagrada (*Amnón y Tamar*) se mezcla con las fábulas clásicas revisitadas tradicionalmente (pues *Blancaflor y Filomena* muestra la presencia de las *Metamorfosis* de Ovidio en la tradición oral moderna) pero también con las que son fruto del ingenio popular documentado en pliegos sueltos del siglo XIX.

Espero dejar claro, sin embargo, y porque se trata de un romance vulgar en que la presencia del narrador supera con mucho la que alcanza en los dos primeros, que para la intriga de *Rosaura* el incesto cumple una función casi accidental y, en el fondo, también puede verse como uno más de los muchos detalles escabrosos con que la historia se teje. Pero que, asimismo, sus dos versiones se asientan sobre una estética vulgar que debe ser entendida como el parámetro compartido en función del cual tanto la masa peninsular como aquella de la reciente excolonia aprobó el material que se le ha ofrecido en los pliegos. Y que, en consecuencia, en función suya ha de plantearse la necesidad de discutir cómo, *justamente* porque es capaz de presentar variantes, la popularidad de un romance como éste —de violación y abandono— no obedece únicamente a un fenómeno comercial, sino a un *gusto* colectivo del que poco se ha dicho.

Así pues, este romance vulgar se noveliza en primer término porque el narrador construye un marco extenso en que la descripción bucólica de la Sierra Morena contradice las características que él mismo le atribuye como lugar terrible, pues lo mismo es “prado ameno” que “amparo de forajidos”; y porque de modo igualmente prolijo enuncia una serie de hechos previos y consumados con que genera en el receptor un horizonte de expectativa si no francamente violenta, al menos extraordinaria.

Si en *Tamar*, por el contrario, dicho marco se establece al inicio con gran economía narrativa presentando el incesto potencial en el segundo verso, mientras en *Blancaflor* aparece alrededor del quinto, el narrador de *Rosaura* no terminará con su *introito* hasta que describa cómo halló a quien será protagonista y narradora a partir de ese punto. Lo que supone una nueva dilación de las acciones principales y, en consecuencia, que sólo hacia el verso 60, cuando la protagonista cuente la huida con su amante, pueda saberse quién era el pariente que originaría su desgracia:

⁷ El romance también fue impreso en otros pliegos, por ejemplo el que la Imprenta de Marés (Corredera de San Pablo, núm. 27, Madrid) publicó en 1847 y LUIS ESTEPA reprodujo en *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río* (pról. de Jean Francois Botrel, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid, Madrid, 1998, pp. 245-248); éste coincide con el de la Imprenta Universal que aquí analizo, y permite proponer dos “familias” de pliegos: una madrileña y otra mexicana cuyos puntos de contacto e influencia sólo podrán establecerse conforme se amplíen las investigaciones sobre un pliego tan popular, gustado y, al parecer, ampliamente difundido. Agradezco en este sentido a Gloria Chicote la información sobre los trabajos de Víctor Infantes en torno a la impresión de literatura popular.

⁸ Véase JULIO CARO BAROJA, *Romances de ciego*, Taurus, Madrid, 1980, p. 64; y MARIO COLÍN, *El Corrido Popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, pp. 497-500, respectivamente.

tuve lugar una noche para escribir una carta,
dándole á entender por ella que me saque de mi casa
con sigiloso secreto y con cautelosa maña.
Mas el alevoso amante á *un primo mío* le daba,
cuenta, que traidor é infame, fué causa de mi desgracia.

(*Rosaura*, Madrid, vv. 54-58)

tuve lugar una noche para escribir una carta,
dándole á entender por ella que me saque de mi casa
*y que fuera con secreto porque no se nos frustrara.*⁹
mas el alevoso amante, á un primo *cuenta* le daba
de todo, quien vino a ser de mi desdicha la causa,

(*Rosaura* Toluca, vv. 56-60)

La estética que guía las historias de violación e incesto adopta (y adapta) así, en su paso de la oralidad a la escritura, los elementos propios de los registros culturales que atraviesa: amplía y retrasa las escuetas descripciones del Romancero tradicional, recurre a desviaciones narrativas tomadas del Romancero nuevo, y suma a éstas los recursos gráficos que la imprenta ofrece.

De modo que, aún si no puede asegurarse nada con sólo leerlo, en esta línea de pensamiento importa considerar la función de aviso que debió cumplir un pliego con dos décimas que resumen y adelantan la versión completa. Puesto que incluye en la parte baja una nota que dice: “Se hallará de venta en casa de los sucesores de A. Bosch, Bou de la Plaza Nueva, 13”, ha de suponerse, entonces, que pudo entregarse gratuitamente al comprar los ya publicados para generar expectación; pues el tema del romance se explicita en los versos 5 a 10, el resumen guía fuertemente la recepción moral caracterizando a la víctima como “desgraciada, / aunque de corazón noble” (vv. 1-2), y la parte alta la ocupa un grabado muy elaborado que muestra en primer plano una mujer desnuda y atada a un árbol, que mira de frente a un hombre con un perro y un rifle, mientras en la parte de “atrás” (la esquina superior izquierda) se ve alejarse a dos hombres menos elegantes que el del rifle; ella tiene cubierto el seno con las hojas del árbol y una pierna adelantada para que no se vea el sexo que, además, también cubren las hojas del árbol.¹⁰

Así pues, en *Rosaura* el horror se muestra como un constructo social porque el Romance vulgar, sin decir cuánto le haya dolido ser violada —en contraste con alguna versión sefardita en que “gritos que diera Tamar / los cielos aburacaran”¹¹— o hasta dónde pudo sorprenderla la traición del primo —como a Filomena la de su cuñado¹²—, muestra las consecuencias de transgredir los valores que la moralidad de la época sancionaba, como la honra, la discreción de las solteras, la obediencia a los padres (recuérdese que Rosaura se fuga porque el pretendiente es pobre), la virginidad conservada hasta el matrimonio y el matrimonio en sí.

⁹ Marco las variantes (añadidos o supresiones y diferencias) con cursivas.

¹⁰ Asimismo, la idea del anuncio volante se puede apoyar en la existencia de “segundas partes”, como la del *Riguroso Castigo* sobre la que se trata adelante.

¹¹ vv. 15-16, versión de Marruecos en MANUEL ALVAR, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966, p. 35.

¹² “—Quítate de ahí, cuñado, / ¿no es el diablo quien te tienta?”, v. 17, en DIEGO CATALÁN y MARIANO DE LA CAMPA, *Romancero general de León*, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, t. II, pp. 104-105.

Y da tentación, entonces, suscribir opiniones como la de Alvar o Segura justamente porque se han construido como juicios morales. De modo que, cuando afirma el primero que el Romancero tradicional ha interpretado los versículos que narran la violación de Tamar (2 Samuel 13:11-15) de muy diversas maneras, pero “siempre distanciadas del relato bíblico por las infinitas interpolaciones que la plebeyez y la delectación en el crimen aportan a esta lamentable escena”;¹³ o cuando la segunda sostiene que, en parte, el discurso del Romancero vulgar prepara al lector “para que su sensibilidad reaccione ante hechos tan perversos” haciéndolo repudiar “cualquier acto que contravenga el orden establecido”,¹⁴ uno está a punto de asentir con vehemencia.

Y probablemente lo haga, pero únicamente hasta recordar cómo, entre las muchas funciones que puedan atribuirse al lenguaje y en consecuencia a los textos con que trabajamos, también se encuentra la función *poética* y ésta se cumple en el caso que nos ocupa aún si la *estética* vulgar a la que obedece no es la que mejor o más ampliamente compartimos o entendemos.

Alvar acierta, entonces, porque implícitamente reconoce cómo un tratamiento narrativo con “infinitas interpolaciones” a través de las cuales la violencia se re-crea y re-presenta con marcas de clara “plebeyez y delectación en el crimen” logra una reacción como la de su propio rechazo ante esa “lamentable escena”. Lo que, sin embargo, no debería ser razón para ignorar que en las “infinitas interpolaciones” existe una *poética* clara al punto en que él mismo puede verla; que la “plebeyez y delectación en el crimen” son rasgos estilísticos que suponen la existencia de una *estética* que puede o no deplorarse en función del parámetro con que sea juzgada; y que, finalmente, si la reacción emotiva de fascinación y rechazo de los receptores (*id est*, su *horror*) frente al texto es, precisamente, el *efecto estético* perseguido por sus autores, éste no puede plantearse como una consecuencia accidental del discurso. Menos aún cuando por el contrario, y claramente,

la afición de transmisores y receptores por esta violencia narrativa extrema, su valoración como transgresión de expectativas morales extra textuales, y la forma en que se condiciona la respuesta del receptor [...] ante lo narrado, son rasgos característicos de una tradición que, en tanto práctica diacrónicamente refuncionalizada, genera una preceptiva específica –una poética de la violencia– que se complementa con el mecanismo de juicio que permite declarar uno de estos romances como inferior, equivalente o superior a los otros que forman el paradigma: una estética del horror en romances violentos¹⁵

que, en este caso, pueda quedar ejemplificada en función de *Rosaura* al finalizar el análisis.

Luego, Isabel Segura ha errado desechando la posibilidad de que las “instrucciones de lectura” que debían tensar la recepción (el material discursivo que predispone al lector o al escuchador para que la consumación del delito le parezca trágica, desagradable y dolorosa) obedecieran a un interés estético y no al didáctico en torno al cual insiste.

Pues si bien es cierto que en muchos romances “el criminal [...] aparece como un ser depravado y con desviaciones manifiestas desde su más tierna infancia”,¹⁶ en *Rosaura* el hecho de que

¹³ MANUEL ALVAR, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (2ª ed., muy corregida y aumentada), Planeta, Barcelona, 1974, p. 205.

¹⁴ ISABEL SEGURA, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, pp. xv-xvi.

¹⁵ RODRIGO BAZÁN BONFIL, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003, p. 9. Ver, además, “El horror como meta estética de los romances violentos”, pp. 1-72.

¹⁶ I. SEGURA, *Romances horrorosos, op. cit.*, p. xv.

se le viole vestida y luego se le obligue a desnudarse –una flagrante y aparente contradicción narrativa interna– es un recurso dilatorio que, en realidad, sirve al goce (morboso) de quien escucha. Y no a la caracterización de unos violadores furiosos que difícilmente encajan con la idea de un repentino y perverso refinamiento que les permitiera gozar más tarde con la contemplación de su cuerpo y/o con la del hecho de que hallándose indefensa pudieran, acaso, victimarla de nuevo:

Cinco días caminamos marchando á largas jornadas,
hasta llegar á este sitio encubridor de mi infamia.
Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,
para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.
Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,
sin tener la justa ira del Señor, que nos miraba!
Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;
luego que carnes me viera entrambas manos me ata,
y sacando una pistola el fuerte muelle levanta
para quitarme la vida, mas mi amante lo estorbara,
diciendo: No quiere el cielo que, pues yo he sido la causa
de que esta doncella pierda su honor, se cometa otra infamia.
Aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
expuesta á las muchas fieras que por estas breñas pasan,
y ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.

(Rosaura Madrid, vv. 62-76)

Quince días caminamos *cabales por sus* jornadas
hasta llegar á este sitio, encubridor de mi infamia.
Aquí los dos desmontaron, con intención *muy dañada*,
para marchitar la *rosa* que de *muchos* fué envidiada:
aquí me gozaron ambos: ¡Jesús, qué suma desgracia!
sin reparar en la ira del Señor, que nos miraba.
Luego el alevoso primo *dijo* que me desnudaran,
hasta que carnes me *vieron*: entrambas manos me atan,
y *él*, sacando una pistola, el fuerte muelle levanta
para quitarme la vida; mas mi amante lo *estorbaba*
diciendo: *no pienso* el cielo, que pues yo he sido la causa
de que esta doncella pierda su honor, se *haga tal* infamia
aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
acompañada de fieras, que por estas breñas pasan,
que ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.

(Rosaura Toluca, vv. 64-78)

Son entonces los juicios morales en voz de la víctima los que, sin ofrecer más información que la necesaria para comprender las acciones, redimensionan lo que ésta sufre de modo que la gravedad de las agresiones (violación, abuso, tortura, amenaza, abandono) se vuelva casi sacrílega. Y en esa misma dirección apunta, creo, la adjetivación de Rosaura desnuda en el momento de ser encontrada:

oí una voz lastimosa que sonaba en la montaña,
 á orillas de un arroyuelo que con las breñas se enlaza.
 Estuve atento por ver si era de persona humana,
 y percibí que decía estas sentidas palabras:
 [...]

Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
 en tan terrible abandono y de la muerte cercana?
 [...]

Puse carga a mi escopeta, bien prevenida de balas;
 por el eco de la voz llegué á parar donde estaba
 una juvenil belleza á un duro tronco amarrada,
 desmelenado el cabello y de ropa despojada.
 Cuando vi tal hermosura, quedé sin hablar palabra;

(*Rosaura* Madrid, vv. 13-16, 19-20, 23-27)

oí una voz *temerosa* que sonaba en la montaña
 á orillas, de *hondo río* que con las breñas se enlaza.
 Estuve atento por ver si era de persona humana:
atencion, que *así* decía estas *siguientes* palabras.
 [...]

Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
 en tan terrible *miseria cercada de angustias tantas?*
 [...]

Puse *al rostro la* escopeta bien prevenida de balas,
 y *el mismo eco de su voz*, *me indicó por donde estaba:*
vi una temprana belleza á un duro tronco amarrada,
 desmelenado el cabello, *y de todas ropas falta.*
 Cuando vi tal hermosura *no pude hablar mas* palabra;

(*Rosaura* Toluca, vv. 13-16, 19-20, 23-27)

como una forma de desarrollo pleno para la sensualización morbosa presente ya en una versión de *Tamar* que la describía con tanto detalle como a la cama en que sería violada:

La cogió por la cintura y a su cama la llevaba;
 como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
 con un pañuelo de seda, la carita le tapaba.
 El colchón era de pluma, y las sábanah de Holanda;
 la colcha que la cubría era de seda bordada.
 —Hermano, si ereh mi hermano, no me quedeh deshonrada.

(*Amnón y Tamar*, vv. 13-18)¹⁷

¹⁷ EN BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, E. Castells, Barcelona, 1931, t. I, pp. 53-54.

De modo que sin describir realmente ni el desnudo ni las violaciones, el efecto de estos romances se logra mediante la combinación entre esa morbosa acumulación de detalles y la enunciación –escueta aunque siempre cargada de juicios que guían la valoración moral– de una serie de acciones que los receptores juzgarán terribles tanto en sí mismas como en función de lo que el horizonte intratextual les permita adelantar o suponer. Se cierra, pues, todo espacio de indeterminación que permitiera negarse al horror de la violencia narrada y, en consecuencia, los escuchas o lectores se quedan “obligados” a contemplarla hasta satisfacer el morbo a que tal expectativa les induce.

Pero ¿se quedan realmente “obligados”? Hasta ahora espero haber establecido, cuando menos, cómo el sobrio realismo de la tradición sefardita (*Tamar*) privilegia la enunciación de acciones sobre su descripción, y cómo esto contrasta con la apuesta que hace el Romancero vulgar (y en *Blancaflor y Filomena* el tradicional aunque resulte menos notorio) por una descripción mucho más detallada. Ha de subrayarse, sin embargo, que en el segundo caso la ampliación corresponde a los datos en torno, y no la violencia en sí; y que son éstos los que mueven el rechazo en quien escucha porque, precisamente, son los recursos narrativos con que se cumple la expectativa generada en el horizonte del texto.

Los transmisores (impresores en este caso) esperan, pues, fascinar a sus receptores (se trate de lectores directos o de una audiencia en torno a quien sí sea capaz de leer) con detalles terribles, pero definitivamente ésta debe hacerse cómplice y asumir, junto con tal guía de recepción, su propio horror como meta del relato pues, de otro modo, difícilmente se explica que la imprenta de Juan Matute juzgara necesarias las modificaciones que, *supongo*, pudo hacer sobre un “original” peninsular más o menos cercano al que tenemos de la Imprenta Universal madrileña.¹⁸ Empiezo, así, por un cotejo “editorial” de mis versiones.¹⁹

Y porque en este caso los encabezados cumplen una función más cercana a la *sinopsis* que a la *prolepsis*,²⁰ el hecho de que difieran y de que el mexicano resulte notablemente más extenso puede entenderse al menos de dos maneras: como una marca sincrónica de estilo que arguye en favor suyo como el más antiguo, o como un recurso comercial necesario frente a un mercado menos habituado que el peninsular a esta clase de relatos. En el primer caso habría que suponer, entonces, que la sobriedad de la versión madrileña corresponda a una fecha posterior a 1836, año en que se publica la versión mexicana:

ROSAURA LA DE TRUJILLO

Relación de un caso lastimoso que sucedió a una incauta
doncella llamada Rosaura, natural de la ciudad de Trujillo²¹

y que, por contraste, la extensa descripción del editor Matute parta de los pliegos por él conocidos, de que la versión peninsular que copiaba fuera anterior a la nuestra o, si él fuera el redactor

¹⁸ Una explicación amplia de las razones para esta suposición puede leerse como apéndice al final de este trabajo.

¹⁹ La versión mexicana tiene una portadilla cuyos datos podrían proponer al “doctor Terencio Higareda e Íjár” como autor de los “2 / Romances / mexicanos / y / 2 españoles” que incluía el cuadernillo, o bien ser una nota a mano hecha por el propietario; su reproducción facsimilar en el libro no permite saberlo con certeza.

²⁰ Véase al respecto R. BAZÁN, “*Prolepsis*: el horror de la violencia entrevista”, en *op. cit.*, pp. 137-140 y ss.

²¹ MERCEDES COMPTE, *Libro de Oro: Coplas y romances de ciego. Un homenaje a los más bellos y representativos romances y coplas de ciego; fiel reflejo de los gustos y costumbres de toda una época*, Ediciones Añil, Madrid, 2000, p. 23.

de la misma, de haberse apropiado el estilo imperante en los pliegos del siglo XVIII, como puede mostrarse comparando el suyo con los del *Riguroso castigo*²² en su primera y segunda partes:

VERDADERO ROMANCE

en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una dama, natural de la Ciudad de Trujillo, nombrada Rosaura, á la cual su amante la sacó de su casa engañada con palabra de casamiento; y despues de haberla gozado, la dejó amarrada a un tronco en Sierramorena; y el ejemplar castigo que en él y un primo suyo, que fue cómplice se ejecutó

CURIOSO Y VERDADERO

Romance del riguroso castigo que
Dios nuestro Señor ha hecho con un
Joven por lascivo sacrilego irre-
verente y homicida: Declarase co-
mo le llevaron los demonios, y de-
xaron libre à un Compañero suyo por
traer los quatro Sagrados Evangelios.
Sucedìo à 20. de Marzo deste
Año 1761.

SEGUNDA PARTE.

EN DONDE SE DECLARA, COMO EL

Padre matò à su muger, è hija; y despues se ahorcò de una viga; refierense tambien las maldades, y atrevimientos del Mancebo, y el castigo correspondiente à sus hechos; pues por haver èl con otro compañero deshonorado à dos Niñas, y por perseguir los dos juntos en el Santo Calvario à otros dos Mozos, que no quisieron ser cómplices de su delito, se le llevaron los demonios, quedando el compañero libre, por la virtud de los quatro Santos Evangelios que consigo traia.

En caso de seguir la segunda pista, en cambio, la *sinopsis* incluida por Matute tendrá que verse como un recurso comercial más bien pobre. Y es que, compuesto únicamente de texto (esto es, sin “dibujos”) cuesta trabajo pensar que un público mayoritariamente analfabeta como el mexicano haya sentido una tentación inmediata de comprarlo pues no puede olvidarse, creo, que la recepción de una historia violenta se condiciona para que produzca horror incluso mediante la disposición con que ocupe su soporte material. Sentido en que, como las xilografías sintetizaban gráficamente la historia que se explicaba en los versos, los impresores peninsulares concedieron a su impacto una importancia considerable y, en consecuencia,

para captar la atención del posible comprador de romances, cuanto más macabras y violentas [fueran] las escenas representadas, cuantas más cabezas [hubiera] por el suelo, aberturas en canal

²² En I. SEGURA, *Romances horrosos*, *op. cit.*, pp. 35-38 (1a parte) y 39-42 (2a parte).

pues, en mi opinión, se trata de un *lapsus* tipográfico mucho más interesante y que, como tal, parece subrayar la presencia de Guadalupe en el imaginario colectivo de un país recién independizado cuya devoción renovada por la “Reina de México y Emperatriz de América” obligó de algún modo que la del Rosario apenas recibiera un principado y a que su “nombre” estuviera escrito con minúscula inicial como un adjetivo común a toda mujer que hasta el momento se haya mantenido casta.

Por su parte, y haciendo a un lado referentes culturales, las variaciones estilística del texto empiezan a notarse de modo mucho más claro cuando nuestra lectura enfrenta, igualmente, las simplificaciones sintácticas de la versión mexicana y los mejoramientos que intenta hacer ante las frases poco pulidas del original.

SIMPLIFICACIÓN SINTÁCTICA

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:

24 por el eco de la voz llegué á parar donde
estaba

64 Aquí, los dos desmontaron con intención
depravada

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:

24 *y el mismo eco de su voz, me indicó por
donde estaba*

66 Aquí los dos desmontaron, con intención
muy dañada

COMPLICACIÓN SINTÁCTICA

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:

26 desmelenado el cabello y de ropa
despojada

55 dándole á entender por ella que me
saque de mi casa

con sigiloso secreto y con cautelosa
maña.

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:

26 desmelenado el cabello, y de *todas*
ropas falta.

57 dándole á entender por ella que me
saque de mi casa

*y que fuera con secreto porque no se nos
frustrara*

Situaciones ambas cuyo mejor ejemplo y resumen está en un símil cuya incoherencia interna ha sido corregida:²⁴

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:

36 cubriendo sus blancas carnes que con el
sol se comparan

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:

36 cubriendo sus blancas carnes que *aun a
la nieve abentajan*

Pero que, por lo mismo, debería hacernos pensar además en cuáles eran las aspiraciones de un editor que, en tanto podían reconocer un error como éste y enmendarlo, quizá pretendía “elear” sus pliegos poéticamente.

Así pues, asumiendo que las intervenciones de Matute en el texto hacen, cuando menos, parte de la estética a la que su versión obedece; una tan vulgar como la madrileña, pero aclima-

²⁴ Si bien el error ortográfico es obvio, mucho hacía ya Matute redondeando un símil que incluye unas blancas carnes tan poco frecuentes en un país como el nuestro.

tada en Toluca, los tres elementos que restan antes de abordar las hiperbolizaciones con que busca potenciar el horror del original deben tomarse con calma justamente por las paradojas que suponen para la valoración del romance.

El primero es una *amplificatio* de dos versos que probablemente procuraba ganar la simpatía del receptor:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:
37 Mirando á un lado y á otro ví que
estaba en unas matas,
la ropa misma que fué de aquella
desgracia causa.

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
37 *mirando ácia* un lado y otro, *vió* que
estaba *entre* unas matas
la ropa *que siempre* fué de *aquel*
desengaño causa,
que es como dice el refran que entre los
antiguos anda:
por la jaula se conoce el ave que dentro
estaba.

Y que, en mi opinión, la pierde porque se apoya en un refrán inexistente introducido mediante una fórmula de “autoridad tradicionalizada”.

El segundo, una mejora en la coherencia narrativa de la versión madrileña, pues mientras ésta olvida sus propios referentes, la mexicana los retoma quince versos adelante de modo que puede insistir en lo extraordinario de la situación narrada:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:
13 oí una voz lastimosa que sonaba en
la montaña,
á orillas de un arroyuelo que con las
breñas se enlaza.
Estuve atento por ver si era de persona
humana
29 Llega, mancebo, y no temas, pues soy
una desgraciada

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
13 oí una voz *temerosa* que sonaba en la
montaña
á orillas, de *hondo río* que con las
breñas se enlaza.
Estuve atento por ver si era de persona
humana
29 *Llega mancebo* y no temas *que yo soy*
persona humana

El último, que probablemente redondea la paradoja estilística que intento plantear, consiste en una didascalia (una marca de *performatividad* escrita en el texto) que claramente remite a un contexto de transmisión oral para el mismo. Y como recurso de plena pertenencia al Romancero tradicional, cuestiona igualmente la función del refrán popular apócrifo entreverado (vv. 39-40), y la posible aspiración “autoral y culta” que pueda subyacer a la continuación que otorga a los referentes previos:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:
15 Estuve atento por ver si era de persona
humana,
y percibí que decía estas sentidas
palabras

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
15 Estuve atento por ver si era de persona
humana,
atencion, que *así* decía estas *siguientes*
palabras

No será posible entonces sacar conclusiones prontas sobre el sentido que esta mezcla de recursos supone para el romance, por supuesto. Pero en mi opinión tampoco vale la pena intentarlo pues con ello se estaría contribuyendo a mantener la idea de que una caracterización estilística estanca para los *corpus* del Romancero es útil para nuestro trabajo.

La riqueza de las variaciones que me resta enunciar ha de encontrarse, por tanto, en cómo la versión mexicana supera el horror potencial contenido en la otra sin abandonar los parámetros estéticos con que se construyen ambas. Y cómo, porque al tiempo en que procura extremarlos los vuelve también más cotidianos, adquiere un potencial de tradicionalización mayor que el que pudiera otorgarse a la versión madrileña; pues justamente, acrecienta el sufrimiento de Rosaura mientras “se huye” con su amante mediante el sencillo recurso de aumentar la cantidad de días pasados en el camino:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:	Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
62 <i>Cinco</i> días caminamos marchando á	64 <i>Quince</i> días caminamos <i>cabales por sus</i>
largas jornadas	jornadas

Pero cuidando, además, que se mantenga la coherencia narrativa cuando, sesenta versos más tarde y cercano el fin de la narración, el padrino pregunte a su padre si tiene noticias de ella antes de comunicarle el rescate y de emprender, entre ambos, la persecución y castigo de sus agresores:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:	Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
121 Le respondió, entristecido, don Diego	123 y respondió, <i>pensativo</i> don Diego
estas palabras:	estas palabras:
Hará unos <i>ocho</i> días que se ausentó de	<i>habrá más de veinte</i> días que se <i>salió</i>
mi casa	de mi casa.

La descripción metafórica de lugares y acciones plantea, a su vez, una nueva paradoja pues mientras la de los primeros es llamada al orden mediante un tratamiento realista que se pretende terrible:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:	Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
14 á orillas de un arroyuelo que con las	14 á orillas, de <i>hondo río</i> que con las
breñas se enlaza	breñas se enlaza

La pérdida virginidad de Rosaura (o la pérdida de la misma durante la violación) es planteada, al contrario, con una imagen que busca ser más poética que la presente en el original y, al mismo tiempo, subrayar cuán deseable pudo ser el personaje:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:	Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
65 para marchitar la flor que de algunos	67 para marchitar la <i>rosa</i> que de <i>muchos</i>
fué envidiada	fué envidiada

Una misma meta, entonces: hacer terrible el lugar y la violación en sí, aunque para conseguirlo se eche mano de estrategias que se contraponen en la medida en que la destrucción del

sintético *locus amoenus* original (referente con el que quizá Juan Matute no estaba muy familiarizado) se logra mediante una representación prosaica; y la coherente hiperbolización de la violación eufemísticamente enunciada se alcanza asumiendo que, si quienes deseaban a la protagonista eran “muchos” (y no “algunos”, como dice el pliego madrileño), su “flor secreta” no podía menos que ser una *rosa*, creo.

Y sin embargo, porque el efecto estético de esta clase de pliegos se logra precisamente por la extremosidad de los elementos que la narración acumula y el contraste que entre ellos plantea, al eufemismo recién revisado se completa prontamente con un enunciado en que, al menos por contraste, se pretende subrayar cuán cruda pudo ser la violación que los versos anteriores anunciaban:

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:
66 Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué
suma desgracia!

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
68 *aquí me gozaron ambos*: ¡Jesús, qué
suma desgracia!

Tratamiento sin concesiones, pues, que habrá de mantenerse cuando Rosaura vuelva a narrar sus desgracias, una vez rescatada y en casa de su padrino,

Imprenta Universal, Madrid, sin fecha:
105 Habéis de saber soy yo; la que nunca se
criara,
pues fuí la mujer más frágil que se ha
visto en toda España.
Por fiarme del amor, perdido mi honor
se halla

Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836:
107 *Has* de saber *que* soy yo: ojalá nunca
me creara,
pues fuí la mujer más *necea* que se ha
visto *ni se halla*:
perdí mi honor por fiarme de un
traidor, ¡o que desgracia!

pero cuyo sentido ha variado. Y como ahora pretende guiar la recepción hacia una lectura moral de la historia, adjetiva de modo más fuerte (ya no es una mujer “frágil” sino “la más necea”); explicita el eufemismo de “fiarse del amor” y juzga al amante como lo que es, un *traidor*; y, finalmente, destruye esa prosopopeya medio impersonal de “perdido mi honor se halla” (él, mi honor solito) con un enunciado directo y de entera responsabilidad personal: “perdí (yo, Rosaura) mi honor”.

No he querido, finalmente, intentar conclusiones sino subrayar la propuesta que procuro tejer en torno a la estética del horror en romances violentos. Punto de partida con que, quizá, nuestros análisis futuros asuman el tratamiento horroroso de la violencia como estéticamente pleno, al menos por ser más conmovedor que los heroicos y piadosos, para que en consecuencia podamos pensar el horror como un fenómeno literario que, estudiado en los *corpus* del Romanero, puede ser explicado en función de cómo éste conjuga narrativa y drama y, por último, pero no menos importante, de este modo nos resulte claro que se trata de un efecto cuyos ejemplos mejor logrados apelan a estrategias que guían la recepción de manera sencilla, pero sin hacerse evidentes: caso de las *prolepsis* que requieren de receptores activos y tensan su expectativa dejando entrever una violencia cuya realización narrativa va a posponerse tanto como sea posible para que sorprenda, y cuyo contraejemplo, en tanto manipulación obvia, estaría en las valoraciones directas y los extrañamientos finales del narrador que son instrucciones para que el receptor juzgue una acción violenta, realizada o en curso.

NOTA SOBRE LA HISTORIA DE LA IMPRENTA COMO UNA DEL ROMANCERO VULGAR

Porque las referencias que pude localizar sugieren que la Imprenta Universal de Madrid mantuvo a lo largo de su carrera la costumbre de no fechar nunca los materiales que publicaba,²⁵ resulta especialmente importante notar que únicamente en los romances vulgares sobre crímenes horribles es posible localizar datos que permitan suponer hasta cuándo siguieron funcionando sus talleres pues, como corresponde a la poética del género,²⁶ los copiados por Max Trapero y Helena Hernández el 29 de diciembre de 1989 —de la colección de Isabelita Rodríguez Ferrer, entonces de 84 años— ofrecen lugar y fecha para la violencia que relatan. De modo que si el *Horrendo crimen cometido por un desalmado padre que viola a una hija suya, niña de 9 años, y venganza de su hermano, que mata a su padre por vengar la honra de su hermana* se data en Zaragoza el día 23 de mayo de 1915, y el *Horroroso crimen dando muerte a una niña de 12 años, Francisca Sánchez y Sánchez, degollándola y llevando el criminal parte de las entrañas* fue ejecutado el 18 de septiembre de 1920 en Cambroncino, Caserío Caminomorisco, de las Jurdes, Cáceres, puede aventurarse que al menos hasta una fecha cercana posterior la Imprenta gozaba de plena salud comercial y su producción alcanzaba, por los caminos que fuera y hasta las lejanas Canarias, a una Isabelita Rodríguez que por entonces tendría no más de quince años.²⁷

Situación que debe dar qué pensar, y mucho, a quienes trabajamos literaturas populares, y cuyas paradojas para nuestro trabajo se complementan con la situación del impresor en Toluca si se considera cómo, en la misma época, “el ciudadano Juan Matute y González, a cargo de la Imprenta del Gobierno del Estado Libre de México” lo mismo publicaba la *Exposición documentada de la instalación y estado actual del Colegio y escuelas lancasterianas del Instituto Literario del Estado Libre y Soberano de México, en San Agustín de las Cuevas* (1827) y la revista literaria de José María Heredia, *Miscelánea* (1831-1832) que, como dije antes, el *Verdadero romance en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una dama, natural de la Ciudad de Trujillo...* (1836).²⁸

Luego, y porque el presente apéndice no es sino invitación a continuar juntos el trabajo, un buen punto de partida está, me parece, en el cotejo amplio de las dos versiones sobre las que he construido el texto. ¡Qué haya suerte!

²⁵ Son muestra de ello *Las 299 novias por 10 céntimos / con los nombres costumbres y propiedades de las señoras mujeres. Nueva relación*; los *Villancicos del tío Pingajo / y / de la tía Fandanga*; la *Nueva historia de Carlo-Magno y los doce Pares de Francia* y el *Castigo de Dios por haber tirado a una Santa Cruz. Un joven de veintidós años, en el pueblo de Pianes, provincia de Oviedo, en el presente año*.

²⁶ “A partir de mediados del siglo XIX los romances de crímenes y asesinatos se desvirtúan como género literario por el abandono progresivo de la forma literaria a favor de una forma más periodística en que los elementos fantásticos y de ficción dejan paso a una descripción detallada de los hechos. La forma, el verso, se mantiene pero el lenguaje poético desaparece, convirtiéndose estas obras en relatos versificados de cualquier crónica de sucesos extraída de un periódico” (I. SEGURA, *Romances horribles*, *op. cit.*, p. x).

²⁷ Véase al respecto: SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA, “Aldeanos en la Corte: las gentes del norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)”;

ANTONIO LORENZO VÉLEZ, “Temas y motivos tradicionales en pliegos de cordel (Siglos XVIII y XIX)”;

y MAXIMIANO TRAPERO, *Romancero general de Lanzarote*, Fundación César Manrique, Teguiise, Lanzarote, Islas Canarias, 2003, pp. 309-323.

²⁸ Véase al respecto: MARGARITA GARCÍA LUNA ORTEGA, “La fundación del Instituto Literario en Tlalpan, 1828”, p. 15; e INOCENTE PEÑALOZA GARCÍA, “Periodismo literario: de *Minerva* a *La Colmena*”, *La Colmena*, 37 (2003), p. 57.

IMPRENTA UNIVERSAL, MADRID, SIN FECHA

ROSAURA LA DE TRUJILLO / Relación de un caso lastimoso que sucedió a una incauta / doncella llamada Rosaura, natural de la ciudad de Trujillo.

Sobre una alfombra de flores, cercada de hermosas plantas,
adonde las avecillas tienen sus pintadas alas
y con sus trinos alegres, al Rey del cielo dan gracias,
en aqueste prado ameno, en este edén de fragancias,
5 en este sitio que encubre tantas afflictivas causas
de las que una os contaré, si el cielo me da su gracia,
y porque es país su nombre será preciso nombrarla.
En la gran Sierra Morena, de tantos delitos capa,
amparo de aquel que ofende, defensa del que mal anda,
10 me puse sentado un día cansado de andar de caza,
arrimado á un duro tronco discurriendo en cosas varias.
Quejoso de la fortuna que con rigor me maltrata;
oí una voz lastimosa que sonaba en la montaña,
á orillas de un arroyuelo que con las breñas se enlaza.
15 Estuve atento por ver si era de persona humana,
y percibí que decía estas sentidas palabras:
Tirano amor, pues tú has sido la causa de mi desgracia,
dispara tus duras flechas contra el que así me maltrata.
Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
20 en tan terrible abandono y de la muerte cercana?
Sacra Virgen del Rosario, mi Patrona y Abogada,
alcanzadme que confiese porque no peligre el alma.
Puse carga a mi escopeta, bien prevenida de balas;
por el eco de la voz llegué á parar donde estaba
25 una juvenil belleza á un duro tronco amarrada,
desmelenado el cabello y de ropa despojada.
Cuando vi tal hermosura, quedé sin hablar palabra;
viéndome ella suspenso, de aquesta manera me habla:
Llega, mancebo, y no temas, pues soy una desgraciada,
30 y mis pecados me tienen en el sitio en que me hallas;
desátame y te diré mi penas, fatigas y ansias,
y también los alevosos que son de mi mal la causa.
Compadecido en extremo, saco, pues, mi larga daga,
rompo los gruesos cordeles que á aquel ángel sujetaban,
35 me quité al punto el gabán, y encima se lo arrojaba,
cubriendo sus blancas carnes que con el sol se comparan.
Mirando á un lado y á otro ví que estaba en unas matas,
la ropa misma que fué de aquella desgracia causa.
Ella, suspira y solloza pidiendo al cielo venganza,
40 y mirándola, le dije: Por Dios, hermosa Diana,
os suplico, por la Virgen, que me digáis lo que pasa.

Y, agradecida, responde con las siguientes palabras:
 Habéis de saber, buen joven, que en Trujillo fuí criada;
 hija soy de un caballero que don Diego se llama,
 45 de Castro por apellido, que es de lo ilustre de España.
 Mi madre, doña Isabel, de Mendoza es su prosapia,
 y por gusto de padrinos á mí me llaman Rosaura,
 tan amada en mis principios como ahora desgraciada.
 Vivía pared en medio más abajo de mi casa,
 50 un hijo de un labrador de hacienda algo moderada,
 mozo galán y valiente, discreto y de linda traza,
 que se llevó mi afición y me amaba con ansia.
 Mas como las cualidades del uno al otro no igualan,
 tuve lugar una noche para escribir una carta,
 55 dándole á entender por ella que me saque de mi casa
 con sigiloso secreto y con cautelosa maña.
 Mas el alevoso amante á un primo mío le daba,
 cuenta, que traidor é infame, fué causa de mi desgracia.
 A los catorce de Abril me sacaron de mi casa,
 60 bien prevenida de joyas y de muy costosas galas,
 como ahí presente veis, que ellas mismas lo declaran.
 Cinco días caminamos marchando á largas jornadas,
 hasta llegar á este sitio encubridor de mi infamia.,
 Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,
 65 para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.
 Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,
 sin tener la justa ira del Señor, que nos miraba!
 Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;
 luego que en carnes me viera entrambas manos me ata,
 70 y sacando una pistola el fuerte muelle levanta
 para quitarme la vida, mas mi amante lo estorbara,
 diciendo: No quiere el cielo que, pues yo he sido la causa
 de que esta doncella pierda su honor, se cometa otra infamia.
 Aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
 75 expuesta á las muchas fieras que por estas breñas pasan,
 y ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.
 Se fueron y me dejaron como la flor en la escarcha;
 tres días hace que no como cosa que me dé substancia,
 sino las amargas hierbas que con la boca alcanzaba.
 80 Esta es mi historia, y te pido, te duelas de mi desgracia
 y en tu compañía me llesves á la ciudad más cercana,
 porque desde allí pretendo el castigo de esta infamia.
 De la mano la tomé y a una quinta la llevaba,
 donde la dí de comer lo que allí se encontraba.
 85 Luego, después le ofrecí con mano leal y franca,
 mi protección y el caballo, que más que el viento volaba,

y el valor de mi persona para ir en su compañía.
Dispusimos el viaje; á Córdoba caminamos,
y á la puerta del Rosario (donde resolví dejarla),
90 le eché los brazos al cuello, y de esta suerte la hablaba:
¡Adiós, joven, quiera el cielo que sea tu dicha tanta,
que logre tu buen deseo y después, la gloria santa.
Ella, respondió: Mancebo noble, la Virgen te valga,
y tu leal acción premie el alto Rey de la gracia.
95 Sentose en el duro suelo aquella joven incauta,
aguardando por momentos la aurora de la mañana,
para emprender animosa el intento que llevaba.
Fué á casa de don Francisco de los Rios, noble rama,
y á un criado le pregunta si está su señor en casa,
100 y al punto, les respondió: Su merced está en la cama.
Sin aguardar más razones hacia dentro se entraba,
y arrimada junto al lecho de aquesta suerte le habla:
¿Conoceréis, señor mío, á la que disteis el agua
del bautismo allá, en Trujillo, y le pusísteis Rosaura?
105 Habéis de saber soy yo; la que nunca se criara,
pues fuí la mujer más frágil que se ha visto en toda España.
Por fiarme del amor, perdido mi honor se halla;
mirad bien mi tierna edad, que de quince años no pasa.
No miréis el mal sarmiento sino el árbol del que baja,
110 que si lo consideráis cierto, tomaréis venganza.
Dos viles me han seducido sacándome de mi casa,
y han mancillado mi honor en Sierra Morena, basta.
Oyendo esto don Francisco de la cama se levanta,
y al punto manda á un criado que un caballo le ensillara,
115 y antes de partir dispuso el dejarla con su hermana,
recogida en un convento que de Santa Isabel llaman.
Camina para Trujillo con un criado en su compañía;
pretende entrar en secreto, porque no se sepa nada.
Fuese á casa de don Diego, afable le saludaba,
120 y en seguida, le pregunta, por su querida Rosaura.
Le respondió, entristecido, don Diego estas palabras:
Hará unos ochos días que se ausentó de mi casa,
sin poder hallar persona que me diga dónde para,
la que de mi casa era espejo donde todos se miraban.
125 En seguida don Francisco sacó del pecho una carta
y se la dió á don Diego, que al instante la tomaba,
y mirando el sobrecito de puro gozo lloraba,
porque conoció la letra de su querida Rosaura.
Pero dentro iba el pesar, que es cosa muy ordinaria
130 no haber placer sin gusto en aquesta vida humana.
Abrióla, y viendo en ella los autores de la infamia,

al señor Corregidor del caso, cuenta le daba.
Al instante los prendieron, y sentenciada la causa,
el Juez, con recta justicia, á muerte los condenaba.
135 Los meten en la capilla, y llorando al cielo claman,
pidiendo misericordia á la Virgen soberana.
Los sacaron de la cárcel pregonando por las plazas,
diciendo: Esta es la justicia que por las leyes se manda
ejecutar con los reos por su delincuente infamia.
140 Ya los suben al suplicio, y el verdugo se prepara,
y en una muerte afrentosa á Dios, entregan su alma.

Madrid, Imprenta Universal. Travesía San Mateo, 1

MERCEDES COMPTE, *Libro de Oro: Coplas y romances de ciego. Un homenaje a los más bellos y representativos romances y coplas de ciego; fiel reflejo de los gustos y costumbres de toda una época*, Ediciones Añil, Madrid, 2000, pp. 23-28; e, idéntica en JULIO CARO BAROJA, *Romances de ciego*, Taurus, Madrid, 1980, p. 64.

IMPRESA DE JUAN MATUTE, TOLUCA, 1836

2 / Romances / mexicanos / y / 2 españoles / 1836 / los 4 impresos en Toluca / Imprentas de Juan Quijano [y] Juan Matute / del doctor Terencio Higareda e Íjár [p. 495]

VERDADERO ROMANCE / en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una dama, natural de la Ciudad de Trujillo, nombrada Rosaura, á la cual su amante la / sacó de su casa engañada con palabra de casamiento; y despues de haberla gozado, la dejó amarrada a un tronco en Sierramorena; y el ejemplo castigo que en él y un primo suyo, que fue cómplice se ejecutó [p. 497]

Sobre una alfombra de flores cercada de hermosas plantas,
en donde las avejillas tienden sus pintadas alas,
 y con su *música alegre,* al rey del cielo dan gracias.
En aqueste prado ameno, en este mar de abundancias,
 5 *en este pecho que encubre dos mil afligidas causas,*
como la que os contaré ré si el cielo santo me ampara;
 y porque *sepais* su nombre *preciso será* nombrarla.
 En la gran *Sierramorena,* de *todos* delitos capa,
 amparo de aquel que ofende, *defensa* del que mal anda.
 10 *Estaba* sentado un día, *cansado* de andar *en* caza,
 arrimado á un duro tronco *discurriendo* en cosas varias,
quejoso de la fortuna que con rigor me maltrata,
 oí una voz *temerosa* que sonaba en la montaña
 á orillas, de *hondo río* que con las breñas se enlaza.
 15 *Estuve* atento por ver si era de persona humana:
atencion, que *así* decía estas *siguientes* palabras.
 Tirano amor, pues tú has sido la causa de mis desgracias,
 dispara tus duras flechas contra el que así me maltrata.
 Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
 20 en tan terrible *miseria* cercada de angustias tantas?
 ¡Sacra virgen del Rosario mi *princesa* y *abogada!*
alcanzad que me confiese porque no peligre el alma.
 Puse *al rostro la* escopeta bien prevenida de balas,
 y *el mismo eco de su voz,* me *indicó por donde estaba:*
 25 *vi una temprana* belleza á un duro tronco amarrada,
 desmelenado el cabello, *y de todas ropas falta.*
 Cuando vi tal hermosura *no pude hablar mas* palabra;
 viéndome ella suspenso, *de aquesta suerte me llama;*
llega mancebo y no temas *que yo soy persona humana,*
 30 *que mis pecados me tienen* en este sitio en que me hallas,
 desatame y te diré mi pena, fatiga y ansia,
 y también los alevosos que son de mi mal la causa.
 Compadecido *el mancebo,* un fuerte *cuchillo* saca,
cortó los gruesos cordeles que á aquel ángel sujetaba;

35 *y quitándose el gabán encima se lo arrojaba*
 cubriendo sus blancas carnes *que aun a la nieve abentajan:*
mirando ácia un lado y otro, vió que estaba entre unas matas
la ropa que siempre fué de aquel desengaño causa,
que es como dice el refran que entre los antiguos anda:
 40 *por la jaula se conoce el ave que dentro estaba.*
 Ella suspira y solloza *pidiendo al cielo venganza,*
y el mancebo le decía: por Dios, hermosa Diana,
por la virgen del Rosario que me digas lo que pasa.
 Agradecida responde *estas siguientes palabras:*
 45 *has de saber, noble joven, que es en Trujillo mi patria,*
 hija soy de un caballero *que don Diego se llamaba*
 de Castro por apellido, *que es de lo mejor de España:*
mi madre es doña Isabel de Mendoza intitulada,
 y por gusto de padrinos. *á mí me llaman Rosaura;*
 50 *tan amada en mis principios, como ahora desgraciada.*
 Vivía pared *de por medio más abajo de mi casa,*
 un hijo de un labrador *de hacienda algo moderada,*
 mozo, galán y valiente, *discreto y de linda traza,*
 que se llevó mi afición, *y me amó con vigilancia:*
 55 *mas como las calidades unas con otras no igualan,*
 tuve lugar una noche *para escribir una carta,*
 dándole á entender por ella *que me saque de mi casa*
y que fuera con secreto porque no se nos frustrara:
mas el alevoso amante, á un primo cuenta le daba
 60 *de todo, quien vino a ser de mi desdicha la causa,*
El día catorce de agosto me sacaron de mi casa
 bien prevenida de jollas *y de muy costosas galas,*
 como presentes las tienes *que ellas mismas lo declaran.*
Quince días caminamos cabales por sus jornadas
 65 *hasta llegar á este sitio, encubridor de mi infamia.*
Aquí los dos desmontaron, con intención muy dañada,
 para marchitar la rosa *que de muchos fué envidiada:*
aquí me gozaron ambos: ¡Jesús, qué suma desgracia!
sin reparar en la ira del Señor, que nos miraba.
 70 *Luego el alevoso primo dijo que me desnudaran,*
hasta que en carnes me vieron: entrambas manos me atan,
 y él, sacando una pistola, *el fuerte muelle levanta*
 para quitarme la vida; *mas mi amante lo estorbaba*
 diciendo: *no pienso el cielo, que pues yo he sido la causa*
 75 *de que esta doncella pierda su honor, se haga tal infamia*
aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
acompañada de fieras, que por estas breñas pasan,
que ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.
 Se fueron y me dejaron, *como la flor en la escarcha:*

- 80 tres días hace que no como cosa que me dé *sustancia*,
sino *unas* amargas *yerbas* que con la boca alcanzaba.
Esta es mi historia, y te pido te duelas de mi desgracia
y me acompañes y lleves á la ciudad más cercana,
porque desde allí pretendo el castigo de esta infamia.
- 85 *Por* la mano la *tomó* y a una quinta la llevaba,
donde *les dió* de comer *un amigo* que allí *estaba*;
supo el suceso, y leal le ofrece con *mano franca*
su ayuda, y un buen caballo, que más que el viento volaba,
y el valor de *su* persona para ir en su compañía.
- 90 *Dispusieron pues*, el viaje; á Córdoba *caminaban*;
y en la puerta del Rosario, *donde pretendió dejarla*,
le *hechó* los brazos al cuello *diciéndole estas palabras*:
a Dios, y le ruego al cielo el que sea tu dicha tanta,
que *logres* tu buen deseo, y después la gloria santa.
- 95 *Ella responde mancebo* noble, la *virgen* te valga,
y tu *acción heroica premie* el alto rey de la gracia.
Sentóse en el duro suelo *aquella rosa temprana*,
aguardando por *minutos*. *la brisa de la mañana*.
para *arrojarse* animosa *al* intento que llevaba.
- 100 Fué en casa [de don] Francisco de los Rios, noble rama,
y á un criado le pregunta si está su señor en casa,
y al punto les respondió *su* merced está en la cama.
Sin aguardar más razones, *ácia adentro* se *arrojaba*,
y arrimada *al blando lecho*. de aquesta suerte le habla:
- 105 ¿*Conocerás* señor mío, á la que *tu diste* el agua
del bautismo allá en Trujillo, *y la pusiste* Rosaura?
Has de saber que soy yo: *ojalá* nunca *me creara*,
pues fuí la mujer más *necia* que se ha visto *ni se halla*:
perdí mi honor por fiarme de un *traidor*, ¡o que desgracia!
- 110 *Mira, señor mi edad tierna*, *pues de quince años no pasa*,
y *no veas* el mal sarmiento sino el árbol *donde* baja,
que si bien lo consideras, *cierta* será *mi* venganza:
dos traidores lo han causado sacándome de mi casa
y *me han quitado el honor* en *Sierramorena brava*.
- 115 Oyendo esto don Francisco de la cama se levanta,
y *llamando* al punto á un criado
- 116+ *le manda que en el momento*
un caballo le ensillara,
- 117 y antes de partir dispuso *dejarla depositada*
con su hermana en un convento que de Santa Isabel llaman.
Caminan para Trujillo con *un criado que llevaba*;
- 120 y para mayor acierto, porque no se sepa nada
- 120+ *entrar quiere de secreto*.
Llegó á casa de don Diego *y alegre* le saludaba,

y después le preguntó por su querida Rosaura,
 y respondió, *pensativo* don Diego estas palabras:
habrá más de veinte días que se *salió* de mi casa,
 125 sin poder hallar persona que me diga *donde se halla*,
siendo en mi casa un espejo en quien todos se miraban.
Oyendo esto don Francisco, sacó del pecho una carta
 y a don Diego se la *dió: al recibirla y tomarla*,
mirando su sobrescrito, de puro gozo lloraba,
 130 porque conoció la letra de su querida Rosaura;
pero dentro iba el pesar, que es cosa muy ordinaria,
 no haber placer sin gusto en aquesta vida humana.
 Abrióla, y viendo *quien son* los *aleves que la agravian*,
 al señor Corregidor del caso cuenta le daba.
 135 Al instante los *aprendieron*, y *sustanciada* la causa,
 el Juez con recta justicia a muerte los condenaba.
 Los meten en la capilla, y llorando, al cielo claman
 pidiendo misericordia á *Jesús con fe esmerada*.
 Los sacaron de la cárcel *por las calles ordinarias*
 140 diciendo: *esta es la justicia* que *nuestro monarca manda*
se ejecute en estos hombres, pues *hicieron tal infamia*.
Llegaron hasta el suplicio llenos de mortales ansias:
suviéronlos á lo alto, y *fué la presteza tanta*,
que antes de acabar el credo a Dios entregan sus almas;
 145 y *despues en los caminos* ponen sus cabezas *ambas*,
para que sirva de ejemplo de *atrevidos que tal hagan*.
 Luego el noble don Francisco se volvió a su amada patria,
 y Rosaura en el convento con *ejemplar vida pasa*.
Y aquí da fina esta historia de la infelice Rosaura.

/ FIN

/ TOLUCA: 1836.— Imprenta por Juan Matute.

MARIO COLÍN, “Breve iconografía sobre el corrido mexicano”, en *El Corrido Popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, pp. 495-500.

EL ROMANCERO DEL CAMINO DE SANTIAGO

BEATRIZ MARISCAL HAY

El Colegio de México

La principal diferencia entre el Romancero español y la baladística europea que señalaba Ramón Menéndez Pidal en el año de 1909 en sus pioneras conferencias en la Hispanic Society de Nueva York era su origen, lo que a su vez derivaba en una diferente composición y estilo. En contraste con las baladas italianas, inglesas, escocesas o serbias, los romances españoles, señalaba, no habían tenido una creación independiente, sino que eran fragmentos de largos poemas épicos que se habían cantado en España durante la Edad Media. Una épica fundamentalmente castellana, compuesta en los siglos X, XI y XII y posteriormente renovados y refundidos hasta el siglo XV, que se difundió al resto de España.¹

Los romances de tema épico español servían al investigador de testimonio de la existencia de una épica española mucho más importante de lo que se había pensado en razón del limitado número de poemas épicos españoles que se conservan, pero esos romances no vivían aislados en la tradición española, sino que desde muy temprano se mezclaron con aquellos inspirados en las *chansons de geste* francesas, cuyo ingreso a España debe haberse dado muy probablemente desde antes de la colonización franca de los reinos hispanos que propiciara Alfonso I, el Batallador (1073?-1134) como recompensa a los francos que habían apoyado la reconquista de la cuenca del Ebro, una colonización que acercó cultural y políticamente a la región a ambos lados de los Pirineos.

Con el contacto continuo entre juglares franceses y españoles los relatos que cantaban las acciones bélicas, los logros extraordinarios y aún las aventuras amorosas de los héroes francos vencedores de toda suerte de infieles enemigos de la Iglesia, se adaptaron formal y temáticamente al Romancero español enriqueciéndolo y difundiéndose inicialmente en las zonas aledañas a Francia.

Un importante catálogo de temas franceses de moda en el noreste de España en el siglo XII aparece en el *Ensehamen* del vizconde de Gerona y Urgell, Guerau III Ponç de Cabrera, dirigido a su juglar Cabra (ca. 1150), ya que en él Guerau le reclama a su juglar que no se supiera de memoria los temas de la épica francesa que debía conocer. Entre ellos las *chansons Aye d'Avignon, Beuve de Hantone, Daurel et Beton, Elie de Saint Gilles, Girart de Rossilhó, Gormont et Isembart, Mainet, Ogier, Raoul de Cambrai, Roncevaux y Saisnes*.² Varios de esos temas dieron lugar a una rica tradición romancística española que en alguna medida sigue viva en la tradición oral moderna.

¹ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "El Romancero español", *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 12-13.

² MARTÍN DE RIQUER publicó "El *Ensehamen* de Guiraut de Cabreira" en *Los cantares de gesta franceses*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 378-406.

Más allá de la colonización franca, lo que dio un auge especial al ingreso en España de las *chansons de geste* francesas y a los romances derivados de ellas fue el tránsito continuo de peregrinos que cruzaban los puertos de Aspa y de Cízara para dirigirse al santuario del apóstol Santiago en Galicia, y de todos aquellos que formaban parte del aparato comercial, religioso y político que se instaló en el Camino de Santiago para servir y beneficiarse de los peregrinos.

En el siglo XII, edad dorada de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, los entendidos podían criticar a un juglar español por no conocer todos los temas franceses de moda, pero el repertorio de romances de los que recorrían el Camino de Santiago necesariamente incluía no solamente romances de tema épico carolingio o español, sino que a ellos se sumaban romances que derivaban de leyendas locales y de la baladística europea; temas que interesaban tanto a quienes iban de paso por las villas, cenobios, hospitales y demás puntos de congregación de comerciantes, religiosos, caballeros y peregrinos, como a quienes estaban en ellos de forma más permanente. Con el fin de atraer a los peregrinos a sus hospitales y monasterios, las comunidades religiosas procuraron la creación de leyendas sobre los santos cuyas reliquias guardaban; algunas de estas leyendas dieron tema a su vez a relatos romancísticos.

En la consolidación del Camino de Santiago como ruta de peregrinación intervinieron diferentes motivos y propósitos: religiosos, políticos, económicos y hasta fantásticos, tantos casi como los que continúan inspirando a innumerables peregrinos que recorren todo o en parte el Camino de Santiago y que sería casi imposible listar o incluso comprender.

Cabe mencionar que si bien Santiago se convirtió en el santo patrono de España, los comienzos de su culto son bastante complejos, partiendo de la indefinición en cuanto a su identidad, disputada entre Santiago el Menor, hijo de Alfeo y Obispo de Jerusalén, que fue considerado el hermano mellizo de Cristo, y de Santiago Zebedeo, el Mayor, hermano de San Juan evangelista. El tema de su predicación en España o el de la llegada de sus restos al santuario son también tema de versiones diversas.³ Lo importante es que en el Camino de Santiago creyentes y no creyentes continúan llevando a cabo esta extraordinaria práctica de base religiosa a pesar de que, en contraste con la peregrinación a la Meca, no está respaldada por prescripción alguna.

Y es que por más hermoso y religiosamente significativo que pueda ser el santuario-catedral de Santiago de Compostela, lo que parece ser más importante para quienes emprenden el Camino de Santiago es que se trata de un trayecto por rutas determinadas e históricas, lo que también contrasta con otros destinos de peregrinación de mayor prestigio como lo son Roma, Meca o Jerusalén.

Son muy numerosos los planos y guías que se han preparado para ilustrar o guiar al peregrino, o al simple curioso, en su trayecto al santuario del Apóstol Santiago; su más interesante antecesor es indudablemente la “Guía de peregrinos” que conforma el quinto libro del llamado *Iacobus o Liber beati Iacobi*, que preparara el presbítero de Parthenay-le-Vieux, Aimieri Picaud, para hacer de esa *Finisterra* española una segunda Tierra Santa que atrajera a peregrinos y caballeros cristianos de toda la Europa latina.

La promoción de Santiago de Compostela, que adquirió preeminencia sobre toda otra iglesia cristiana después de San Pedro en Roma, y del culto de los restos del apóstol Santia-

³ Es mucho lo que han escrito sobre estos temas los devotos de Santiago, así como los historiadores y hombres de letras a través de los siglos.

go se basaba fundamentalmente en el interés por facilitar la defensa de la fe de Cristo en España y en el occidente cristiano por parte de la caballería y clerecía “francas”. De acuerdo con el *Iacobus*, sólo mediante la intervención de los francos sería posible garantizar la continuidad de la fe de Cristo en ese extremo occidental del mundo, ya que los hispanos, abandonados a sí mismos, tienden irreversiblemente a retornar a la idolatría mahometana (libro IV, capítulo 4).⁴

El *Romancero del Camino de Santiago* que estoy preparando pretende acompañar a los peregrinos con los romances que se relacionan con el camino jacobeo. Estará dirigido a quienes se interesan por el Camino de Santiago porque pretenden emprender el camino o simplemente contemplan esa posibilidad; espera igualmente interesar al “curioso lector” que ve en esos peregrinajes una práctica de gran interés en nuestros tiempos, así como a aquellos que se interesen por conocer el papel que pudo haber jugado el Camino de Santiago y sus peregrinos en el desarrollo del Romancero, uno de los géneros literarios más importantes de España.

Los romances que conformarán este Romancero se refieren lo mismo a los héroes francos que entraron en el imaginario español con el cruce de romeros y juglares, que al camino mismo, incluirán además aquellos que cuentan historias o leyendas de romeros.

Comienzo nuestro peregrinar en la frontera de España con el romance de *A las armas moriscote*, que nos habla de la entrada de romeros falsos, lo que no era extraño en el Camino de Santiago; un romance inspirado en un hecho histórico de 1496, que se registró en pliegos sueltos⁵ y que se ha recogido modernamente de la tradición catalana:

A las armas, moriscote, si las as en voluntad,
 los franceses son entrados, los que en romería van;
 entran por Fuenterrabía salen por San Sebastián,
 no van a pie los romeros, en buenos caballos van;
 los rosarios que ellos traen son cabezas de matrall,
 les armes, selles y brides relluhen mes que crestall,
 las calabazas del vino llenas de pólvora van.

Los peligros del camino no sólo resultaban de cuestiones militares o políticas, en numerosos romances se hacen patentes los peligros que podían afectar de manera especial a las mujeres que emprendían el peregrinaje.

Uno de los más populares es el romance del *Conde Grifos Lombardo*:
 En aquellas peñas pardas, en las sierras de Moncayo
 fue do el rey mandó prender al conde Grifos Lombardo,
 porque forzó una doncella camino de Santiago,
 la cual era hija de un duque, sobrina del Padre Santo.
 Quejábase ella del fuerzo, quejase el conde del grado;
 allá van a tener pleito delante de Carlo Magno,

⁴ Véase el importante estudio de esta obra que hace DIEGO CATALÁN en *La épica española*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2001.

⁵ Véase DIEGO CATALÁN, *Arte poética del Romancero oral. Parte 1ª. Los textos poéticos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997, p. 268.

y mientras que el pleito dura al conde han encarcelado
 con grillones a los pies, sus esposas en las manos,
 una gran cadena al cuello con eslabones doblados;
 la cadena era muy larga, rodea todo el palacio;
 allá se abre y se cierra en la sala del rey Carlos.
 Siete condes le guardaban, todos han juramentado
 que si el conde se revuelve todos serán a matallo.
 Ellos estando en aquesto, cartas habían llegado
 para que casen la infanta con el conde encarcelado.⁶

(Primavera 137)

Este romance, registrado en el siglo xvii,⁷ ha seguido vivo en la tradición oral moderna en diversas partes del camino de Santiago. Como suele suceder con la tradición oral, hay un cambio en el nombre del protagonista, ahora se trata del Conde Miguel del Prado, que es igualmente puesto en una rigurosa prisión por su crimen. En contraste con la tradición antigua, en la moderna la trama se complica con dilaciones por parte de quien pudiera salvarlo, al tiempo que ya no se resuelve la fuerza con la boda de la princesa, sino con la liberación del violador gracias a la violenta intervención de su primo, con lo que la tradición moderna privilegia el honor del conde violador en demérito del honor de la doncella, hija de duque y sobrina nada menos que del Papa.

Veamos un ejemplo de esta tradición con una versión recogida en Asturias:

El conde lo llevan preso, al conde Miguel del Prado,
 ni por robos que haya hecho ni por muertes que ha causado,
 por esforciar una neña en el camino de Santiago.
 Como era hija del rey, sobrina del Padre Santo,
 como era hija del rey la horca le sentenciaron,
 de día lo guardan cien hombres, de noche cincuenta y cuatro.
 —Si tuviera aquí a mi primo, a mi primo don Bernardo,
 no tenía miedo a cien hombres ni a los cincuenta y cuatro.—
 Su primo desde que lo supo corriendo fuera a buscarlo,
 yendo por la calle arriba el rey estaba en palacio.
 —¿Adónde vas, don Bernardo, tan firme y tan preparado?—
 —Voy a buscar a mi primo que séi que lo están ahorcando.—
 —Sube a echar una partida y juégala bien descuidado,
 que si es que sea primo tuyo corriendo mando soltarlo.—
 Coge los naipes na mano, al rey se los ha tirado.
 —A mi no me importa el rey nin tampoco su mandado.—
 Veinte pasos de escalones los subiera de un volado,
 sin poner pie en estribo ya se puso de a caballo.

⁶ FERNANDO JOSÉ WOLF y CONRADO HOFMANN, *Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances)*, 2ª ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1899.

⁷ *Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona 1562)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Dolphin, Oxford, 1954.

Cuando llega a la horca ya le estaban predicando.
 Pega un puntapié a la horca, la deshizo en mil pedazos,
 pega un sablazo al verdugo, la cabeza fue rodando.
 —¡Toma esta espada, mi primo, júgala bien descuidado,
 que ninguno de mi sangre no quiero que muera ahorcado!—⁸

Entre los romances que hacen referencia al camino de Santiago necesariamente están presentes varios de tema religioso; veamos como ejemplo el romance de *La virgen romera*, muy difundido en la tradición oral leonesa:

Caminito de Santiago caminaba una romera,
 su cara lleva tan blanca, relumbra por mar y tierra.
 Salió el buen rey al camino, sólo por hablar con ella.
 —Dime dónde vas, la blanca, dime dónde vas, romera.—
 —Cuando era chiquitita y a Santiago me ofreciera,
 y ahora que soy mayorcita voy a cumplir mi promesa.—
 Fuese el buen rey pal palacio, ni otra palabra dijera.
 Mandó venir un paje suyo por una voz pregonera.
 —Aquí me tienes, buen rey, ¿qué me manda su distreza?
 —Rendido vengo de amores por ver tan linda doncella.
 —Deme las señas, señor, yo me atrevo a conocerla.
 —Su cara lleva tan blanca, relumbra por mar y tierra;
 lleva jibón de adamasco, basquiña de fina seda
 y en la cruz de su rosario quince extremos de oro lleva;
 por cima de todo eso lleva una capa aguadera,
 por si acaso llovía, no se le moje la seda.
 —Por esas señas, buen rey, yo me atrevo a conocerla.—
 Siete vueltas dio a Santiago y no halló con tal romera;
 de las siete pa' las ocho la vio bajo una palmera.
 —Dios le ayude a la señora, la Virgen esté con ella.
 —Bienvenido, el pajercillo, tu venida sea buena.
 —Vengo por mando del rey, vaya servirle a la mesa.
 —Ve, dile al rey que se sirva, si no, que busque doncella;
 si él es rey de sus palacios, yo reina de cielo y tierra.
 —Quede con Dios, la señora, la Virgen quede con ella.
 Ve con Dios, el pajercillo, que la Virgen ya lo era.⁹—

El protagonismo de la Virgen permite un desenlace particular al atropello por parte del rey, del poderoso, quien bien puede enviar a su paje a traerle a la hermosa romera que encontró

⁸ Versión de Bustellón, concejo de Tineo, recitada por Lucinda, de unos 70 años, recogida el 6 de junio de 1990 por JESÚS SUÁREZ LÓPEZ quien la publica en *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994)*. *Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular-Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997, pp. 182-183.

en el Camino de Santiago, pero que, al tratarse de la Virgen, no puede cumplir su voluntad. Frente a las fuerzas divinas no hay poder terreno que valga.

La peregrinación es, como sabemos, una forma de hacer penitencia por nuestros pecados, la tradición romancística del Camino de Santiago recoge esta leyenda que tiene como protagonista el alma de una pecadora.

El alma en pena peregrina a Santiago

Una noche muy oscura, en el rigor del invierno,
falleció un alma de un cuerpo que para Santiago iba.
Al llegar a un río hondo quiso pasar y no vía.
Por las voces que allí daba y los clamores que hacía,
ya la oyera un caballero, velaba que no dormía.
—Dime si eres alma muerta, dime si eres alma viva.—
—Alma muerta, caballero, de esta noche fallecida;
que cuando yo fallecí toda la gente dormía:
mi padre no estaba en casa, mi madre estaba dormida,
una hermana que Dios me dio se había marchado a la hila.—
—Arrímate a los rosarios que habrás rezado a María.—
—¡Ay de la triste de mí, no recé un Ave María!
cuando salían del rosario yo de los juegos salía.—
—Arrímate a los ayunos que ayunaste en la tu vida.—
—¡Ay triste de mí, no ayuné siquiera un día
tan sólo los siete viernes que de Pascua a Pascua había;
eso fue por una apuesta con una cuñada mía.—
—Arrímate a las misas que habrás oído en la tu vida.—
—¡Ay de la triste de mí, una siquiera no oía!
entre la hostia y el cáliz siempre me hallaba durmiendo
sin saber la cosa grande que allí se estaba diciendo.—
Iba el alma pa Santiago, volaba, que no corría,
y a las doce de la noche el alma para allí volvía.
—Si durmiera, el caballero, Dios le de buena dormida;
si velara, el caballero, vele con Santa María;
que salvaste las dos almas, una la tuya, y la mía.
Dos sillas hay en el cielo para ti bien prevenidas.—
—Siéntate y me contarás lo que por Santiago había.—
—Perdonadme, caballero, no puedo ser detenida,
van a dar tierra a mi cuerpo y están en aguarda mía.—¹⁰

⁹ Versión de San Martín de Agostedo (ay. de Santa Colomba de Somoza, p.j. Astorga, com. Maragatería) cantada por Francisca Rebaque de 73 años Recogida por Mariano de la Campa, Elena Hernández, Victorino Madrid, Ana Valenciano y Julia Valenzuela el 29 de junio de 1985 (SMP Encuesta León 85, 5.29-6.3/B música registrada). Publicada en DIEGO CATALÁN y MARIANO DE LA CAMP, *Romancero general de León*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1989, t. II, pp. 262-263.

Es imposible en este breve tiempo dar más noticia de los romances que acompañarán al peregrino por el Camino de Santiago, baste reiterar que el camino jacobeo sirvió como punto de entrada de la tradición carolingia que tanto enriqueció al Romancero hispánico, al tiempo que sirvió para la creación y difusión de numerosos romances que tienen como tema el Camino a Santiago de Compostela y a sus peregrinos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILERA OSORIO, Felipe, *Corridos famosos. Libro de oro*, s.p.i., [México], 1978.
- ALMOINA DE CARRERA, Pilar, *Diez romances hispánicos en la tradición oral venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, [1975].
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Romances de Castilla*, ed. facs., pról. de Ángel Manteca Alonso-Cortés, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982 [1ª ed. 1906].
- ALONSO, Dámaso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Losada, Buenos Aires, 1942.
- , y José Manuel BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1986 [1ª ed. 1956].
- ALONSO, Martín, *Enciclopedia del idioma*, Aguilar, México, 1982.
- ALTAMIRANO, Magdalena, “*La doncella guerrera, ¿romance paralelístico?*”, en Lillian VON DER WALDE, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1996, pp. 33-46.
- , *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el Romancero tradicional*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2002.
- ALVAR, Manuel, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966.
- , *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971.
- , *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (2ª ed., muy corregida y aumentada), Planeta, Barcelona, 1974.
- ALZOLA, Concepción, *Folklore del niño cubano*, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1961.
- Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, Consejo de Educación, Buenos Aires, 1940.
- ARETZ, Isabel, *El folklore musical argentino*, Ricordi, Buenos Aires, 1952.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, colab. Oro Anahory-Librowicz, *Romances judeo-españoles de Tänger recogidos por Zarita Nahón*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977.
- , *Judeo-Spanish Ballads from New York, collected by Mair José Benardete*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1981.
- , *El Romancero judeoespañol en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 vols., Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978.
- , “El antiguo Romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30 (1981), pp. 453-512.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957.
- AZEDO DE LA BERRUEZA, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco, impresor, Sevilla, 1891 [Reimpresión de la 1ª ed., Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1667].
- BAYO, Ciro, *Romancerillo del Plata*, Victoriano Suárez, Madrid, 1913.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.
- BÉNICHOU, Paul, “Variantes modernas en el Romancero tradicional: sobre la *Muerte del príncipe D. Juan*”, *Romance Philology*, XVII (1963-1964), pp. 235-252.
- , *Creación poética en el Romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1967.

- , *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968 [1ª ed. 1944].
- , BEUTLER, Gisela, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977.
- BOGGS DE GARRIDO, Edna, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Pol Hermanos, Ciudad Trujillo, 1946.
- BOWRA, C.M., *Heroic Poetry*, MacMillan, New York, 1978.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio y su época*, trad. Luis Pancorbo, Alianza, Madrid, 1975.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, María, *La poesía popular de Puerto Rico*, Universidad de Madrid, Madrid, 1933.
- , *La poesía popular en Puerto Rico*, 2ª ed. Imprenta Venezuela, San Juan de Puerto Rico, 1953.
- CALLEJA, Julián, *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra*, El Libro Español, México, 1972.
- CALVO, Raquel, *El Romancero segoviano: descubrimiento y compilación*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993.
- CAMPA, Mariano de la y Belinda GARCÍA BARBA, “Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario”, *Medievalia*, 25 (1997), pp. 26-42.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967.
- Cancionero de romances (Amberes, s.a.)*, ed. facs. de Ramón Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945.
- Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona 1562)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Dolphin, Oxford, 1954.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1994.
- CARO BAROJA, Julio, *Romances de ciego*, Taurus, Madrid, 1980.
- , *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- CARRIZO, Juan Alfonso, *Antiguos cantos populares argentinos*, Silla Hermanos, Buenos Aires, 1926.
- , *Cancionero popular de Salta*, Baiocco Hermanos, Buenos Aires, 1933.
- , *Cancionero popular de Jujuy*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1934.
- , *Cancionero popular de Tucumán*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1937.
- , *Cancionero popular de La Rioja*, 3 vols., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- , *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1945.
- , *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 1951.
- , *Selección del Cancionero de Catamarca*, introd. de Bruno C. Jacovella, Dictio-Relme, Buenos Aires, 1987.
- CASADO DE OTAOLA, Luis, *Las primeras colecciones [1809-1910]. El Romancero tradicional extremeño*, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Mérida, 1995.
- CASO GONZÁLEZ, José, “Ensayo de reconstrucción del romance ¡Ay! un galán de esta villa”, *Archivum*, 4 (1954), pp. iii-xl.
- CATALÁN, Diego, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias I*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1969.
- , y Álvaro GÁLMES DE FUENTES, “La vida de un romance en el espacio y en el tiempo”, en *Cómo vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*, Revista de Filología Española, Anejo LX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 133-301.
- , *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*, Gredos, Madrid, 1969.
- , *Por campos del Romancero. Estudios de la tradición oral moderna*, Gredos, Madrid, 1970.
- , “El romance tradicional un sistema abierto”, en Samuel G. ARMISTEAD, Diego CATALÁN y Antonio SÁNCHEZ ROMERALO (eds.) *El Romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1972, pp. 181-205.

- , “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura” en A. CARREIRA, J.A. CID, M. GUTIÉRREZ ESTEVE y R. RUBIO (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.
- , JesúsAntonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON, *El Romancero panhispánico. Catálogo general descriptivo, CGR 2 y 3*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982, 1983.
- , *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo, CGR I.A.*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984.
- y Mariano DE LA CAMPA, colab. D. Catalán, P. Esteban, Á. Ferrer y M. Manzanera, *Tradiciones orales leonesas. Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, Madrid, 1991.
- , “Memoria e invención en el Romancero de Tradición Oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60”, en *Arte poética del Romancero oral Parte 1ª. Los textos poéticos de creación colectiva*, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997, pp. 31-88.
- , “Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo «Romancero» (1977)”, *Arte poética del Romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. 141-157.
- , “A modo de prólogo. El Romancero Tradicional Moderno como género con autonomía literaria”, en *Arte poética del Romancero oral Parte 1ª. Los textos poéticos de creación colectiva*, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997, pp. ix-xxxii.
- , “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura (1978)”, en *Arte poética del Romancero oral Parte 1ª. Los textos poéticos de creación colectiva*, Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997, pp. 159-186.
- , *Arte poética del Romancero oral*, 2 vols., Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1997.
- , *La épica española*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2001.
- Catálogo de la Colección de Folklore*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1925-1938.
- CHACÓN Y CALVO, José, “Romances tradicionales, contribución al estudio del folklore cubano”, *Ensayos de Literatura Cubana*, Saturnino Calleja, Madrid, 1922.
- CHICOTE, Gloria, “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panorámico de la literatura popular”, en Gloria CHICOTE y Miguel DALMARONI (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 47-64.
- , “La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 97-118.
- , *Romancero tradicional argentino*, University of London, London, 2002.
- y MiguelA. GARCÍA, *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1996.
- CID, Jesús Antonio, “Romances en Garganta la Olla”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), pp. 467-527.
- , “El Romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto”, *Ínsula*, 567 (1994), p. 4.
- , “Romancero hispánico y balada vasca”, en José Jesús de BUSTOS TOVAR (coord.), *Textualización y oralidad*, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor, Madrid, 2003, pp. 157-188.
- CIRESE, Alberto, “Cultura hegemónica y culturas subalternas”, en Gilberto GIMÉNEZ MONTIEL (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, Secretaría de Educación Pública-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, pp. 305-315.
- COLÍN, Mario, *El Corrido Popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972.

- COMPTE, Mercedes, *Libro de Oro: Coplas y romances de ciego. Un homenaje a los más bellos y representativos romances y coplas de ciego; fiel reflejo de los gustos y costumbres de toda una época*, Ediciones Añil, Madrid, 2000.
- CORTÁZAR, Augusto Raúl, “Los cielitos patrióticos: expresión folklórica del alma argentina”, en *Revista de Educación*, 2-7 (1957), pp. 19-41.
- COSSÍO, José María y Tomás MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña II*, 2 vols., Librería Moderna, Santander, 1934.
- CRUZ-SÁENZ, Michele, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Delaware, 1986.
- CUÉLLAR ESCAMILLA, Donají, “El modelo serrana: Libro de Buen Amor, Romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro”, Tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.
- DEBAX, Michelle, *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982.
- DELPECH, François, “La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, 16-17 de noviembre de 1978*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, pp. 23-36.
- , “Variations autour de *La Serrana*”, en *Travaux de L'institut d'études hispaniques et portugaises de L'Université de Tours*, Université de Tours, Tours, 1979, pp. 59-77.
- DI LULLO, Orestes, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Baiocco, Buenos Aires, 1940.
- DI STEFANO, Giuseppe, *Sincronia e Diacronia nel Romancero*, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, Pisa, 1967.
- , *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993.
- DÍAZ, Rogelio y Pascual GALLARDO, *Cancionero sanjuanino*, Best Hermanos, Mendoza, 1939.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance *Las señas del esposo*”, en Diego CATALÁN, Samuel G. ARMISTEAD y ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (eds.), *El Romancero hoy: poética. Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 121-131.
- , *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986.
- , *Romancero tradicional de América*, El Colegio de México, México, 1990.
- , “Los romances con dos núcleos de interés” en Diego CATALÁN et al. (eds.), *De balada y lírica 1. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*. Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994, pp. 133-146.
- y Aurelio GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- DÍAZ VIANA, Luis, Joaquín DÍAZ y José DELFÍN VAL, *Romances tradicionales. Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, 2 vols., Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978.
- Diccionario de autoridades*, 3 vols., ed. facs., Gredos, Madrid, 1984.
- DO NASCIMENTO, Braulio, “As seqüências temáticas no romance tradicional”, en *Revista Brasileira de Folclore*, VI (1966), pp. 159-190.
- , “Variantes e invariantes na Literatura Oral”, *Estudos de Literatura Oral, ELO, Homenagem a Julio Camarena*, II-12, (2005-2006), pp. 167-180.
- , “Processos de variação do romance”, *Revista Brasileira de Folclore*, IV (1964), pp. 59-125.
- , “Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 37-51.
- DOMÍNGUEZ, Luis Arturo, *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*, IPGH, México, 1976.
- DRAGHI LUCERO, Juan, *Cancionero popular cuyano*, Best Hermanos, Mendoza, 1938.
- DUBUC DE ISEA, Lourdes, *Romería por el folklore boconés*, Universidad de los Andes, Mérida, 1966.
- DUGGAN, Joseph, “Formulaic Diction in the *Cantar de mio Cid* and the Old French Epic”, en J. DUGGAN (ed.), *Oral Literature. Seven Essays*, Scottish Academic Press, Edinburgh-London, 1975, pp. 74-83.
- ESPINOSA, Aurelio M., “Romancero nuevomejicano”, *Revue Hispanique*, 33 (1915-1917), pp. 446-560.

- ESTEPA, Luis, *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*, pról. de Jean Francois Botrel, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga, *Cantares históricos de la tradición argentina*, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Buenos Aires, 1960.
- FRENK, Margit, “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, t. I, pp. 101-123.
- , “Ver, oír, leer...”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, 1984, pp. 235-240.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- , “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 353-372 [1ª ed. 1993].
- , “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 329-352 [1ª ed. 1998].
- FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Gre-dos, Madrid, 1980.
- FURT, Jorge, *Cancionero rioplatense*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1923-1925.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, “Aldeanos en la Corte: las gentes del norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)”, en *Cervantes virtual*: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirve-Obras>, consultado el 25 de mayo de 2008.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- , “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, en M.A. VIRGILI BLANQUET, G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tor-desillas”, Valladolid, 1997, pp. 169-184.
- GARCÍA LUNA ORTEGA, Margarita, “La fundación del Instituto Literario en Tlalpan, 1828”, *La Colmena*, 37 (2003), pp. 15-21.
- GARRIDO, Edna, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Pol Hermanos, Ciudad Trujillo, 1946.
- GIL GARCÍA, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, 2 vols., E. Castells, Barcelona, 1931.
- , *Cancionero Popular de Extremadura*, 2 vols., Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1961.
- GLANVILLE, Bartholomaeus [Bartholomaeus Anglicus], *Liber de proprietatibus rerum* [Propiedades de las cosas], trad. de fray Vicente de Burgos, Enrique Meyer, Tolosa, 1494. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micronet-Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional, 1992, Disco I [Versión 1.0]. CD-ROM.
- GONZÁLEZ, Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1984.
- , “Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*”, en Juan VILLEGAS (ed.), *Lecturas y re-lecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, *Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, t. V, pp. 33-44.
- , “Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación”, en Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ Y Lillian VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1999, pp. 191-206.
- , “El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 53-67.
- , *El Romancero en América*, Síntesis, Madrid, 2003.
- GRANDA, Germán, “Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia”, *Thesaurus*, 31 (1976), pp. 209-229.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "Romances tradicionales de México", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, t. II, pp. 375-390.
- HOUSE WEBBER, Ruth, "Formulistic Diction in the Spanish Ballad", *University of California Publications on Modern Philology*, XXXIV (1951), pp. 175-278.
- JACOVELLA, Bruno, "Una escuela folklórica superada y un «Romancero» en que intenta sobrevivirse", *Folklore*, 6 (1942), pp. 57-60.
- JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Journal des Savants, Paris, 1982.
- JOBES, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, 2 vols., The Scarecrow Press, New York, 1962.
- KETHAM, Johannes de, *Fascilus medicinae* [Compendio de la salud humana o Epílogo en medicina y cirugía], Pablo Hurus, Zaragoza, 1494, ff. 19-20. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micronet-Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional, 1992, Disco 1. CD-ROM.
- LARA FIGUEROA, Celso, "La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala", *Folklore Americano*, 28 (1979), pp. 85-111.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, *Cancionero judío del norte de Marruecos. I-II: Romances de Tetuán*, CSIC, Madrid, 1952.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José, *Romanceiro português*, 2 vols., pról. Ramón Menéndez Pidal, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1958-1960.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, trad. de Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1953 [1ª ed. en inglés, 1949].
- LORD, Albert, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, "Temas y motivos tradicionales en pliegos de cordel (siglos XVIII y XIX)", *Revista de Folklore*, 37:4a (1984), pp. 16-22: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=330>, consultado el 25 de mayo de 2008.
- LYNCH, Ventura R., *La Provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República*, Buenos Aires, 1883.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1996.
- MARISCAL, Beatriz, *La muerte ocultada*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984-1985.
- , *Romancero general de Cuba*, El Colegio de México, México, 1996.
- , "Entre letras y voces: el Romancero tradicional americano", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001) pp. 119-133.
- MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel, "Una cala en el Romancero de la tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 157-163.
- MARTÍNEZ-YANES, Francisco, "Los desenlaces en los romances de la Blanca niña: tradición y originalidad", en Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, Diego CATALÁN y Samuel G. ARMISTEAD (eds.) *El Romancero hoy: poética*, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, pp. 134-137.
- MASERA, Mariana, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyric. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis de doctorado, University of London, London, 1995.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, *Romances y corridos nicaragüenses*, Imprenta Universitaria, México, 1946.
- MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, pról. de Jesús C. Romero, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Tratado de los romances viejos*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- , Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1927, t. 6.

- MENÉNDEZ PIDAL, Juan, *Romancero asturiano (1881-1910)* (1885), ed. de Jesús Antonio Cid, Raquel Calvo y Concha Enríquez de Salamanca, Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, Madrid-Gijón, 1986.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939.
- , *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1968 [1ª 1953].
- , *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed de Rafael LAPESA, Diego CATALÁN, Álvaro GALMÉS y José CASO, *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. (Español-portugués-catalán-sefardí)*, I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1957.
- , *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed de Rafael LAPESA, Diego CATALÁN, Álvaro GALMÉS y José CASO, *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. (Español-portugués-catalán-sefardí)*, II, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1957.
- , *Romances de tema odiseico*, III, ed. de Diego CATALÁN et al., *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. (Español-portugués-catalán-sefardí)*, V, Seminario Menéndez Pidal-Gredos Madrid, 1971-1972.
- , “Supervivencia del *Poema de Kudrun*. (Orígenes de la balada)”, *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, pp. 89-173 [1ª ed. 1933].
- , “Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El “Mio Cid” y dos refundidores primitivos”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), pp. 195-225.
- , “Sobre geografía folklórica: Ensayo de un método”, *Revista de Filología Española*, 7 (1920) pp. 229-338, reimpr. en *Cómo vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*, Revista de Filología Española, Anejo LX, CSIC, Madrid, 1954, pp. 133-301.
- , *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1968 [1ª ed. 1953].
- , *Flor Nueva de Romances Viejos que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1933 [2ª ed. corregida y aumentada].
- , *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938.
- , “El Romancero español”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 11-84.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- MOYA, Ismael, *Romancero*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.
- NAVARRETE, Carlos, *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- NEUMANN, Erich, “La conciencia matriarcal”, en K. KÉRENYI, E. NEUMANN, G. SCHOLEM y J. HILLMAN, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 45-96.
- OCHOA DE MASRAMÓN, Dora, “Los romances en San Luis, República Argentina”, *Folklore Americano*, 19-20 (1971-1972), pp. 206-218.
- OLIVARES FIGUEROA, Rafael, *Folklore venezolano*, Ministerio de Educación Nacional, Caracas, 1948.
- PABÓN NÚÑEZ, Lucio, *Muestras folklóricas de la provincia de Santander*, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1952.
- PARRY, Adam (ed.), *The Making of Homeric verse: the Collected Papers of Millman Parry*, Clarendon, Oxford, 1970.
- PARRY, Millman, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 41:80 (1930), pp. 56-97.
- PEÑALOZA GARCÍA, Inocente, “Periodismo literario: de *Minerva* a *La Colmena*”, *La Colmena*, 37 (2003), pp. 57-64.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso, *Cancionero popular uruguayo*, Florensa y Lafón, Montevideo, 1947.
- PETERSEN, Suzanne, *Archivo Internacional Electrónico del Romancero (AIER). Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, 2 vols., Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982.

- PIÑERO, Pedro M., *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- y Virtudes ATERO, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 1986.
- y Virtudes Atero, “El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur”, *Dicenda*, 6 (1987), pp. 399-418.
- , “La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*”, en R. REYES CANO, M. de la PEÑA y K. WAGNER (eds.), *Sevilla y su literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 109-132.
- , “«Los montes de oliva»: el encuentro de la canción lírica con el romance en *Don Bueso*”, en *Lyra minima oral: los géneros breves de la poesía tradicional*, Carlos ALVAR, Carmen CASTILLO, Mariana MASERA y José Manuel PEDROSA (eds.), Universidad de Alcalá, Alcalá, 2001, pp. 353-360.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., ed. facs., pról. de Ramón Menéndez Pidal, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1960.
- PONCET, Carolina, *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. de Mirta Aguirre, Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- RIQUER, Martín de, “El *Ensehamen* de Guiraut de Cabreira”, *Los cantares de gesta franceses*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 378-406.
- ROMERO, Emilia, *El romance tradicional en el Perú*, El Colegio de México, México, 1952.
- ROTONDO, Idalia, “*Romancero* por Ismael Moya”, *Sustancia*, 3-9 (1942), pp. 132-133.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988.
- RUIZ GARCÍA, María Teresa, *El adulterio en el Romancero*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- , “Recreación del romance de *La adúltera* en la tradición hispanoamericana”, *Revista de Literaturas Populares*, V:1 (2005), pp. 62-77.
- SALAZAR, Flor, “*La difunta pleiteada* (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en Beatriz GARZA e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), *Estudios de folclore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 271-313.
- , *Romancero vulgar*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1999.
- , “De la escritura a la memoria”, en José Jesús de BUSTOS TOVAR (coord.), *Textualización y oralidad*, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor, Madrid, 2003, pp. 189-207.
- SARMIENTO, Domingo F., *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979.
- SEBASTIÁN, Santiago *El Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio, trad. del latín de Francisco Tejada Vizuete, seguido de *El Bestiario Toscano*, trad. del catalán de Alfred Serrano i Donet y Josep Sanchís i Carbonell, Tuero, Madrid, 1986.
- SEGURA, Isabel, *Romances horrosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967.
- Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994). Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular-Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997.
- TERRERA, Guillermo, *Primer cancionero popular de Córdoba*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1948.

- TIMONEDA, Juan, *Rosas de Romances (Valencia, 1573)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Castalia, Valencia, 1963.
- TRAPERO, Maximiano, *Romancero general de Chiloé*, Iberoamericana, Madrid, 1998.
- , colab. Elena Hernández Casañas, *Romancero de la Isla de la Gomera*, Cabildo Insular de la Gomera, La Gomera, 1987.
- y Martha ESQUENAZI PÉREZ, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, Las Palmas, 2002.
- , *Romancero general de Lanzarote*, Fundación César Manrique, Tegui, Lanzarote, Islas Canarias, 2003.
- VALDIVIELSO, Joseph de, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedrosa, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, pp. 244-256.
- VALENCIANO, Ana, “El Romancero tradicional en la América de habla hispana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 21 (1992), pp. 145-164.
- , *Os romances tradicionais de Galicia. Romancero xeral de Galicia I*, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998.
- , “Un camino para la investigación del Romancero. La tradición hispanoamericana”, *Incipit*, XIX (1999), pp. 135-159.
- VEGA Y CARPIO, Lope de, *La Serrana de la Vera*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, pp. 3-43.
- , *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Sucesores de Hernando, Madrid, 1916.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago de Chile, 1912.
- VIGGIANO ESAÍN, Julio, *Cancionero popular de Córdoba*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1976-1981.
- WOLF, Fernando José y Conrado HOFMANN, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos*, en Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1945 [1ª ed.: A. Asher, Berlín, 1856].
- ZUMTHOR, Paul, “Le discours de la poésie orale”, *Poétique*, LII (1982), pp. 387-401.

Romancero: visiones y revisiones

se terminó de imprimir en noviembre de 2008
en los talleres de Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.,
Azucenas 10, col. San Juan Xalpa
09850 México, D.F.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Composición tipográfica: Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.