

V SIMPOSIO SOBRE LITERATURA POPULAR

EL RO-

MANCE

Joaquín Díaz

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco

Maximiano Trapero

Luis Díaz Viana

Aurelio González Pérez

Luis Enrique Valdés Duarte

Eleonora Noga Alberti

Patricia Chavarría

María Inés Pinheiro Cardoso

EN

AMÉRICA

V SIMPOSIO DE LITERATURA POPULAR

Viva/e el Romancero	3
Joaquín Díaz	
Sobre la relación entre música y derecho Hacia los tiempos de la colonia	7
José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco	
El romancero en América: implantación, desarrollo y transferencia a otros géneros poético-narrativos	26
Maximiano Trapero	
La belleza de la muerta o revelaciones del romancero llamado vulgar.....	53
Luis Díaz Viana	
Variación en los romances en América: fórmulas y motivos	63
Aurelio González Pérez	
El Camino de Santiago no acaba en Finisterre (El romancero en América).....	82
Luis Enrique Valdés Duarte	
Un manantial de romances.....	90
Eleonora Noga Alberti	
Historias de los antiguos. Romancero tradicional campesino chileno.....	91
Patricia Chavarría	
Cante lá que eu canto cá. Convergencias entre las culturas populares nordestino brasileña y española	92
María Inés Pinheiro Cardoso	



Es una producción de la **Fundación Joaquín Díaz** - Septiembre 2014

© de los textos: **sus autores**

Diseño, maquetación y creación de archivo digital: **Luis Vincent**

www.funjdiaz.net

VIVA/E EL ROMANCERO

Joaquín Díaz

Quienes apuestan por la idea de un uso común del romancero en los primeros tiempos de la conquista de América, suelen recordar el pasaje de Bernal Díaz del Castillo, en el capítulo XXXVI de su *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, cuando reproduce un diálogo entre Alonso Hernández Portocarrero y Hernán Cortés en el que éste queda avisado, a través de unos versos romancísticos, de qué decisión debe tomar sobre una ruta peligrosa:

-Paréceme señor —dijo Portocarrero— que os han venido diciendo estos caballeros, que han venido otras dos veces a estas tierras: «Cata Francia Montesinos / cata Paris, la ciudad / cata las aguas del Duero / do van a dar en la mar»...Yo digo que mire las tierras ricas y sabeos bien gobernar.

Luego Cortés bien entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas y respondió:

-Denos Dios ventura en armas / como al paladín Roldán, que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender. Y dejémoslo y no pasemos de aquí¹.

El texto no sólo revela un prevaleciente gusto por las leyendas carolingias medievales en el siglo XVI y un conocimiento compartido del romancero sino un uso intencionado de sus versos en forma proverbial para facilitar la solución de un pretendido enigma. Tampoco es novedosa esta función pues la literatura del Siglo de Oro aporta innumerables ejemplos en los que determinados versos romancísticos dan la clave de interpretación en un perqué, una quisicosa o un disparate. A modo de ejemplo recordaré aquella glosa que decía:

En dança mil putas viejas
a modo de Celestina
y un pastor con sus ovejas
bien vestido de pellejas
y besando una mastina
a puertas de un tabernero
me parece que los vi
y gritaba un pregonero:
«Tiempo es, el caballero
Tiempo es de ir de aquí»...²

1 Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México D.F., Pedro Robredo, 1939. Tomo I, capítulo XXXVI, página 145.

2 «Glosa de 'Tiempo es el caullero', nueva y de passatiempo». La recoge Blanca Perrián en *Poeta Ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa, Giardini Editori, 1979, página 142.

Gonzalo de Correas demuestra en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* hasta qué punto esto era un tópico pues recoge numerosos casos en que el romance se convierte en refrán, y no digamos nada de la utilidad que Cervantes saca de algunos octosílabos para convertirlos en sentencias o de las referencias que Lope, Calderón o Góngora introducen en algunas de sus obras, generalmente humorísticas, para comprobar que el romance era un punto de apoyo en el habla coloquial, ya que a su popularidad añadía la posibilidad de crear frases de doble sentido en un momento en que el lenguaje era predominantemente creativo. Recopilaciones generales de la época, como la de Hernando del Castillo en su *Cancionero General*, por último, hablarían de una familiaridad de la sociedad española con el romance, familiaridad que llegaría, cómo no, a América envuelta en la lengua de los recién llegados. Para quienes precisen de datos fidedignos si es que no bastan los que aportaré a continuación remitiré a los trabajos publicados desde el siglo XIX acerca del comercio de libros con el nuevo continente y a las relaciones de ejemplares (entre los cuales se mencionan con frecuencia pliegos, romanceros y cancioneros) que atravesaron el océano para descubrir nuevos lectores. Precisamente entre esos ejemplares está, desde fecha bastante temprana el mencionado *Cancionero General*, publicación indudablemente exitosa en España ya que consta que saliera de diferentes imprentas y en varias ediciones desde 1511. Torre Revello escribe que, a partir de 1550, se ordena a los oficiales de la Casa de Contratación sevillana especificar los títulos de los libros embarcados y el nombre de sus autores, aunque lamenta que desaparecieran esos registros en su mayor parte hasta 1583 por diversas razones. En cualquier caso, por poner un ejemplo, en el registro del 4 de septiembre de 1598 sale hacia Potosí un cargamento de libros de poesía que incluye, además de algunos ejemplares de la Araucana de Ercilla o de la Diana de Montemayor, nada menos que 120 romanceros (no se especifica autor ni edición) a un real cada uno³.

Sin embargo, aun sabiendo que pliegos y cancioneros fueron materiales de primera mano para la lectura de los españoles que fueron a tierras americanas, ¿cómo enumerar y describir los repertorios personales si nadie los confesó o habló de ellos? Ese repertorio nunca desvelado y siempre intuido incluía todos aquellos temas, musicales o no, que a lo largo de la vida podían llegar a través de diferentes medios —la voz de la madre, los primeros cánticos en la escuela, las oraciones en el templo, los juegos en la plaza, los temas musicales en el teatro, etc.— y, por diversas razones causaban un impacto estético o emocional. En consecuencia, esas canciones pasaban a formar parte de la existencia y se grababan en la memoria, condicionando o modificando en ocasiones el propio comportamiento. Una canción o un romance entraban en ese repertorio porque su letra o su música agradaban, porque el texto contenía algunos elementos que se correspondían o se ajustaban a la personal concepción de la vida, o bien porque despertaba antiguos recuerdos o suscitaba nuevas posibilidades de afrontar esa misma vida. El repertorio comenzaba a almacenarse desde edad temprana, la infancia, continuaba nutriéndose en los años jóvenes y se completaba en la madurez.

Sabemos que todas las infancias de los siglos áureos estuvieron adornadas por las gestas de héroes, reales o de ficción, traducidos al lenguaje baladístico y romanceril: Salinas, al querer demostrar que la lengua castellana era tan apta como la griega o latina para hacer versos y componer sonos bajo unas medidas prefijadas, recurrió a melodías breves de romances y a tonadas de época que insertó entre los párrafos de sus teorías sobre el arte musical, lo que presupone que fuesen conocidas y reconocidas por todos. Quevedo, en efecto, nos revela que «los romances de garganta en garganta» eran

3 José Torre Revello: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1940. Irving Leonard, en su obra de referencia *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, habla de un envío de libros normal (Documento III, página 450) en el que aparecen, como si se tratara de algo frecuente, 20 resmas (10.000 pliegos) con diferentes títulos de romances entre los cuales están «La vida de San Alejo», «El Conde Dirlos», «El marqués de Mantua», etc.

cantados y recantados «al son de las alcuzas y de los jarros y de los platos» por los muchachos que iban a la taberna a por vino con el maravedí o por las mozas de fregar⁴. Pero Quevedo aclara y especifica que esos muchachos iban cantando: la oralidad es, por encima de todo, un sistema de comunicación, es decir un conjunto de principios que, relacionados entre sí, contribuyen a la mejor consecución de un fin propuesto que es la transmisión de conocimientos. Y de entre esos principios, gesto, sonido y memoria forman un eje esencial, coherente, para la comprensión de los conocimientos transmitidos, así como para su asimilación y cuidadosa guarda. La principal riqueza de la oralidad es —siempre fue— la de ayudar al individuo a expresar sus sentimientos o a narrar sus ensoñaciones. Tal vez fuera ese alto principio el que guió a los legisladores de Indias al exigir «que en cada reducción haya iglesia, Doctrina y dos o tres cantores y un sacristán y un fiscal, que los llame a la doctrina», según recoge Solórzano en su *Política Indiana*⁵. Recuerda también el autor una Cédula dada en Toledo en la que se recomienda «que se funden cátedras» y «que se pongan maestros para los que voluntariamente quisieren aprender la lengua castellana, que esto parece que podrían hacer los sacristanes, así como en nuestros reinos en las aldeas enseñan a leer y escribir la doctrina». Y yo añadiría una vez más: a leer, a escribir y a cantar.

Alejo Carpentier, al analizar la tradición musical cubana, escribe sobre «el romance heredado, cantado sobre las cunas, transmitido de boca en boca» y pone como ejemplo de difusión sin fronteras el caso de la «Delgadina», cuya increíble propagación «se ha revelado en los más remotos confines del continente americano»⁶. Esa propagación, debida tanto a la inserción del género y sus ejemplos en la mentalidad como a la difusión escrita e impresa a través de pliegos, es explicada por Aurelio González como un fenómeno que «oscila entre la conservación y la variación: ...» Hay versiones que en poco se diferencian de las españolas y en cambio hay otras que siguen nuevos derroteros, pero todas ellas lo que muestran es un proceso de adaptación a la realidad americana (en la cual viven como cosa natural, no ajena), realidad a la cual deben su conservación pues, al tratarse de textos de transmisión oral, si la comunidad los ha conservado en su memoria es que de manera propositiva le dicen algo pertinente acerca de su sistema de valores»⁷.

Por supuesto que ninguna generación ha sido totalmente fiel a la anterior. Todas han necesitado rescatar lo esencial de la tradición para construir sobre la base de lo recordado —inmaterial, intangible— una nueva figura que respondiera a esa forma de identidad que atraviesa los tiempos y transmite la fuerza, la fecundidad del humus. Pero esa tensión artística entre el olvido y la memoria ha ido enriqueciendo el patrimonio con aportaciones locales, cercanas, que han hecho más cierto y más familiar el mensaje. Ya da lo mismo si Delgadina se llama así o de otro modo. Lo importante es que su historia y todas las demás que el Romancero trata, nos unen como con un «hilito de oro» a quienes hablamos nuestro idioma. Todos esos temas son como el agua de una fuente común. Agua recogida en diferentes recipientes, que mostrarán el líquido de forma más fresca y deseable en la medida que el cristal sea más fino y transparente: en la medida que el continente —la forma de cantar— sea más atractivo y cercano. No cabe hablar ya, por tanto, de transmisores anónimos y desdibujados sino de personas con nombres y apellidos que recogieron y recogen el agua en copas de oro, que es el metal

4 Francisco de Quevedo: *Discurso de todos los diablos*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Estudio y edición Miguel Marañón Ripoll.

5 Juan de Solórzano: *Política Indiana*. Madrid, Matheo Sacristan, 1736. Libro II, capítulos XXV y XXVI.

6 Alejo Carpentier: *La música en Cuba*. La Habana, Letras Cubanas, 1988.

7 Aurelio González: «El Romancero en América y la tradición cubana». *América sin nombre*. Número 2, 2000, pp. 24-34. ISSN 1577-3442.

del que está fabricado el propio lenguaje en el que se ofrece el líquido que ha de calmar nuestra sed de conocimiento y comunicación.

En estos dos días vamos a hablar del romancero y de sus variantes, las de aquí y las de la América plural y compleja, de donde nos llegarán noticias de que los viejos versos octosílabos viven en nuevas gargantas y que los antiguos mitos que nacieron en Europa hace muchos siglos se han humanizado y se difunden en forma de pliego por el llano o por el sertão mostrando en xilografías los retratos de héroes, quijotes y locos que al fin y al cabo son los únicos capaces de hacer mejorar a esta humanidad doliente.

SOBRE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y DERECHO HACIA LOS TIEMPOS DE LA COLONIA

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco

Para Joaquín Díaz, el trovador amigo

Sumario

- I. Posibilidades.
- II. Objetivo escogido
- III. Algunos ejemplos romanos y visigodos
- IV. El caso de Agnes Bernauer
- V. Hacia los tiempos de la colonia
- VI. Punto final

I. Posibilidades

Aunque no falten soportes bibliográficos, la relación entre Música y Derecho no figura entre los temas preferentemente tocados por los investigadores de esos campos, pero aportaciones existen y de gran calidad algunas de ellas. Ahora bien, su presencia suscita inicialmente una perplejidad metodológica, dado que existen varias posibilidades de enfoque aplicables.

Se puede considerar en primer lugar, la perspectiva biográfica, especialmente bien estudiada por el historiador de Derecho alemán, Eugen Wohlhaupter, autor de diversas monografías que más tarde serían reelaboradas y compiladas bajo el título genérico *Dichterjuristen*¹. En realidad, a este erudito le interesaba la posible conexión entre Poesía y Derecho, y dado el carácter enciclopédico y exhaustivo que imprimió a su trabajo, se obligó a no perder de vista a los músicos. Pero siempre trabajó en términos de yuxtaposición de los tres grupos. Trataba principalmente de inventariar los juristas que hubieran tenido aptitudes o sensibilidades poéticas y en ese contexto tuvo que añadir también profesionales del Derecho que hubieran desenvuelto actividades musicales ellos mismos o mantenido familiaridad amistosa con músicos, definidos claramente como tales. Solo muy complementariamente,

1 Eugen WOHLHAUPTER, *Dichterjuristen*, 3 vols., Tübingen (Eugen Göbel), 1953, obra editada por H. G. Seifert. Constituye un valioso elenco de datos e ideas, en el que es de lamentar la ausencia de índices temático y onomástico, defecto que convierte su consulta en un penoso esfuerzo de repaso de sus más de mil quinientas páginas.

tomó en consideración la casuística inversa, es decir los músicos-juristas². Él mismo sintetiza los objetivos de su investigación en dos preguntas acerca de los juristas con participación en la vida artística:

¿Qué cimiento habían dado la ciencia del Derecho y la práctica jurídica al desarrollo de su personalidad?

¿Cómo habían jugado en sus obras las ideas de Derecho y de Estado?³

Ese planteamiento le llevaba inexorablemente a un tratamiento de personalidades individuales y aunque asumió ejecutarlo con una amplísima información, no por ello deja de ser una posibilidad monográfica entre otras.

Otro grupo de estudios pertenece a un campo, generalmente fértil, quizá no tanto fecundo, que se preocupa en general por lo que suele designarse como «el marco jurídico de...» y la frase se cierra citando a la economía, la literatura, y otras mil cosas variopintas. Todo el saber que podemos reunir gracias a los estudios así concebidos consiste en largas colecciones de muy numerosas y diversas piezas. Aunque cada una en su interior tenga algo distinto de las restantes, su conjunto sigue siendo una acumulación de heterogeneidades armonizadas. Algo así como las «little boxes», «cajitas, cajitas...» con las que ironizaba Pete Seeger, en la inolvidable canción de Malvina Reynolds, «and they all look just the same», es decir todas tienen la misma pinta. Sea como fuere, también se trata de aportaciones útiles. Hablar del marco jurídico, de la música nos lleva a su regulación normativa, ya sea para reprobar determinadas actuaciones, ya para introducir requisitos administrativos en la vida de los productos musicales, especialmente las autorizaciones a los impresores, ya para regular laboralmente los contratos con los músicos, ya para definir la capacidad autonormativa de sus agrupaciones, etc.

Otro ángulo que también ha sido explotado, pero que contiene muchísimas posibilidades de ampliarse, consiste en analizar los fundamentos jurídicos contenidos en las tramas argumentales de determinados géneros musicales, desde el romancero hasta la ópera, dimensión esta última donde es de recordar algún estudio de Carlos García Valdés⁴. En este plano, sin embargo la relación se establece más bien entre la literatura y el Derecho.

Podría en fin adoptarse la perspectiva de analizar piezas donde la construcción musical realizada esté por su misma estructura concebida como refuerzo y presentación de una determinada tesis jurídica, como regla universal de comportamiento, no tanto como anécdota legislativa. Los ejemplos no son muchos, pero sí importantes. Puede mencionarse la tetralogía wagneriana, «Die soldaten» de Bernd Alois Zimmermann, o «The passanger» de Mieczyslaw Weinberg, etc.

2 Cfr., *op. cit.*, vol., I, pp., 128 y ss., sobre la activa vida musical de A.F.J. Thibaut (1722-1840) que sería universalmente conocido como defensor de la codificación napoleónica como modelo dotado de valor supranacional, frente al Derecho entendido como fruto del espíritu popular nacionalista, propugnado por F. K. von Savigny (1779-1861). Menos fama que esa polémica (1814) aunque alguna, le dio ser buen instrumentista de flauta y piano y autor de obras como *Über Reinheit der Tonkunst*, todo eso en el contexto un *Singverein*, del que era activo miembro y en cuyo repertorio se recogía cuanto era posible, desde Palestrina hasta Pergolesi, junto a los maestros alemanes Bach y Händel. WOHLHAUPTER, analiza (en el mismo vol., pp., 140 y ss.) el caso paralelo, pero inverso de Robert Schumann (la música predominó en él sobre lo jurídico) excelente jurista, formado en Heidelberg, que según escribía a su hermano Carlos en 1830, repartía su tiempo entre el estudio de las *Pandectas* justinianeas y el Derecho privado alemán complementario, por un lado y por otro, con las clases de piano. En el vol., III, pp., 435 y ss., de la misma obra, WOHLHAUPTER traza un elenco de los juristas-músicos alemanes, más destacados en lo primero que en lo segundo, pero no de escasa calidad, pese a no lograr fama en ello.

3 *Ib.*, vol., III, pág., 404.

4 Carlos GARCÍA VALDÉS, *Castigos delitos y bel canto*, Madrid (Edisofer) 1998.

II. Objetivo escogido

Ante esos caladeros donde tanta pesca se ofrece, el objetivo que yo me propongo en estas notas, es bastante diferente al de capturar piezas aisladas, por importantes que puedan resultar. Se trata de merodear (no encuentro otra palabra mejor, dado el estado de las reflexiones existentes al respecto) acerca de la esencia, para mí unitaria, que Música y Derecho mantienen entre sí como categorías abstractas del comportamiento humano. El tema está demasiado soterrado, tanto, como para no poder aquí sino trazar algunas pinceladas que, al modo impresionista, muestren al lector el panorama que yo creo percibir.

Debo partir de recordar que Derecho y Música, son esencialmente, artes, no tanto ciencias. Así lo entendió el jurista romano Celso, que definió al primero como *ars boni et aequi*⁵. No menos se presenta la Música como, «el arte de los sonidos», en la formulación escogida por el gran historiador musical Ismael Fernández de la Cuesta⁶, dando con esa fórmula mayor libertad a las ideas de preceptistas de Hilarión Eslava, que la concebía como «el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo»⁷.

De dos cosas, que son arte, estamos pues hablando. No niego que exista una preceptística para juristas y para músicos que les somete al aprendizaje severo y fijo de reglas necesarias para el manejo de los instrumentos de su oficio. Pero ni el centro de gravedad de la creación musical es solo el solfeo, ni el de la vida jurídica, reside en el nudo de las literalidades normativas. En ambos casos, la interpretación, aunque basada en tales pericias, es el alma verdadera de una y otra dimensión y cobra más fuerza cuanto más resulta capaz de crecer sobre sus imprescindibles soportes técnicos.

Considerado como tal arte, el Derecho es palabra, pero palabra coactiva y con vocación duradera. Palabra que decide. Toda decisión supone la preexistencia de un conflicto o al menos de una perplejidad, en el mejor de los casos y de una u otra hay que salir de algún momento. Tomar una opción, la que sea, siempre supone un *drama*, grande o pequeño. Esa idea es mi punto de partida.

La raíz indoeuropea *dred*, nos orienta acerca del sentido posterior, greco-latino, de *drama*. Se trata de «actuar», «hacer», «manifestar». Beatriz Fernández de la Cuesta⁸, ha señalado, el sentido básico de *actio* que encierra, especialmente en el medievo, la interpretación musical. Ese mismo sentido impregna la manifestación social del Derecho, donde el término *actio* identifica la gestión que debe hacerse ante un tribunal para sostener y/o reivindicar, un derecho subjetivo. Siempre en el lenguaje jurídico «actor» es quien inicia un litigio.

Lo mismo que cuando en la música, el intérprete actúa, el sujeto situado ante un tribunal, también ejerce una *actio*. Existen así las «acciones jurídicas», en las que la manifestación del actuante, requiere

5 Frase recogida en los *Digesta* o antología jurídica preparada por los maestros en Derecho de la corte del emperador Justiniano, aparece en su libro 1; 1,1, proemio. Su autor pertenece al siglo I, la antología justiniana que la recoge es del siglo VI.

6 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española*, I. Desde los orígenes hasta el «ars nova», Madrid (Alianza Música) 1093, pág., 9.

7 Hilarión Eslava, *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, Madrid (Perlado, Páez y C^a) s/f., pág., 1.

8 Beatriz Fernández de la Cuesta: «Los textos clásicos y su interpretación musical en la Edad Media», ponencia, presentada en el simposio celebrado en la Fundación Joaquín Díaz, sobre el tema: *La interpretación de la música medieval*, Uruña, (Valladolid) mayo de 2014. Las posibilidades de reflexión sobre el concepto de «acción social», que más interesan aquí son las establecidas por Max WEBER, *Economía y Sociedad*, México (Fondo de cultura económica) 1944, vol., I, pp., 18 y ss.

de unas pautas, como las precisa cualquier instrumentista, en sus «acciones musicales», incluso cuando solo emplea como tal su propia voz. En el Derecho romano más antiguo, aparecieron expresamente reguladas por las normas, solamente cinco, las *legis actiones*, así llamadas por venir ajustadas a unos mecanismos establecidos en las leyes. Andando el tiempo, su número llegó a ser enormemente superior, del mismo modo que desde los más antiguos litófonos, idiáfonos, aerófonos, crótalos, etc., se alcanzaría una muy posterior y evolucionada gama de instrumentos musicales.

Pues bien, la *actio* más primaria que puede ejercitarse por la palabra jurídica es conseguir su fijación, esto es, una vertebración que le permita enfrentarse al transcurso del tiempo. Esa fijación es una necesidad primordial para cualquier norma jurídica, pues solo ella puede asegurarle ser conocida y observada y por tanto pervivencia y eficacia coactiva. Dicho de otro modo, el Derecho necesita ser fijado, una vez dicho, para la necesaria seguridad de su papel de guía cuando se repitan situaciones análogas.

Dando un paso adelante, se puede afirmar sin temor a errar, que la primera forma de fijación usada por el Derecho fue la Música, cosa inevitable cuando la oralidad y no la escritura era el vehículo de transmisión de aquellas experiencias que las sociedades humanas creían necesario conservar. En realidad, lo que me propongo apuntar en estas notas, solo trata de acotar la parcela jurídica, en la visión de la Sociología de la música, tal como fue concebida por Max Weber⁹. En el ámbito de las investigaciones histórico-jurídicas, algunos hemos resaltado, con el apoyo de las investigaciones sobre la oralidad primaria trazadas con ámbito general por Milman Parry y Walter J. Ong, la importancia que tuvo esa oralidad como herramienta de fijación del Derecho, lo dilatada que resultó en el tiempo su presencia y las diferentes particularidades que presentó durante su lenta y desigual transición hacia la escritura¹⁰.

Mientras la alfabetización no permita la lectura de textos jurídicos —y esa imposibilidad dura mucho más allá de que comience a extenderse primero el uso manual de la escritura por parte de jueces y notarios y después la utilización de la imprenta por los legisladores—, será la música y especialmente por medio de los romances y las canciones, el principal recurso usado para fijar en la memoria de las gentes, generación tras generación, determinadas reglas jurídicas.

Tal técnica es en realidad muy vieja. Prescindiendo de testimonios anteriores y paralelos que pueden observarse en otras culturas, tanto los historiadores de la música (Adolfo Salazar, Josep Crivillé, Ismael Fernández de la Cuesta, etc.) como los de Derecho, hemos coincidido en la cita de uno de los pasajes de Estrabón, que tiene que ver con la actividad musical, especialmente difundido gracias a los comentarios de Antonio García Bellido¹¹:

9 Además de las citas al papel de la música, que se encuentran principalmente en su *Economía y Sociedad*, arriba citada, hay que considerar su texto de 1911, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, minuciosamente estudiado entre nosotros por Arturo RODRÍGUEZ MORATÓ, «La trascendencia teórica de la Sociología de la Música. El caso de Max Weber», en *Papers. Revista de Sociología*, accesible en el enlace <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/23704/1/58868.pdf>

10 José Manuel PÉREZ-PRENDES, *Historia del Derecho español*, Madrid (Facultad de Derecho, UCM) 2004 vol.,I, pp., 277 y ss.

11 Pertenece al punto III, 1, 6 de la obra de ese autor griego. La traducción que sigo es la María José MEANA y Félix PIÑERO, en *Estrabón. Geografía histórica, (libros III-IV)*, Madrid (Gredos, Biblioteca clásica, 169) 1992, pág., 42. Los comentarios de Antonio GARCÍA BELLIDO, en su obra, *España y los españoles hace dos mil años, según la Geografía de de Strábon*, ed., preparada por María Paz GARCÍA-BELLIDO, Madrid (Espasa-Calpe, Austral, 203) 1993. Podría ser que el texto griego original hubiese sido «versos» y no «años», pero además de responder más difícilmente al contexto, no variaría la significación que aquí interesa recoger.

«Los turdetanos (...) son los tenidos por más cultos de entre los iberos, puesto que no solo utilizan escritura, sino que de sus antiguos recuerdos tienen también crónicas históricas, poemas y leyes versificadas de seis mil años»

Con razón, los historiadores de música y el folklore, han insistido en su valor como testimonio de actividades musicales en la España arcaica¹². Paralelamente, todos los historiadores jurídicos, hemos alegado el mismo pasaje para probar la existencia de un Derecho consuetudinario de significación notable.

Lo que yo deseo añadir ahora a la interpretación de ese fragmento, es su valor como testimonio del uso de la música, en cuanto forma de fijación del Derecho, siendo técnica aplicada con conciencia previa de ese resultado, no una consecuencia sobrevenida un tanto inesperadamente. La idea de leyes rimadas a la que alude Estrabón debe ponerse en conexión con las largas y reiterativas prescripciones del Derecho mosaico contenidas en el *Deuteronomio*¹³, que escogen el método del cántico y su enseñanza a los descendientes como modo de perpetuar generacionalmente el complejo sistema normativo construido durante el camino a la tierra prometida. Dado ese paso, se desenvuelve una serie de dos *acciones* paralelas, a veces independientes a veces no.

Por un lado, el poder realizará una *actio*, que viene de arriba hacia abajo, socialmente hablando, mediante el uso de la música como un instrumento consolidador y difusor de sus preceptos. Puede considerarse que el espíritu de la *actio* así realizada, consiste esencialmente en un gesto imperativo: es, pues, una *actio* de imposición.

Por su parte, mucho más anónimamente, las sociedades, generarán a su vez, una *actio* correlativa. En unas ocasiones será para responder a la anterior, y entonces se dará la medida del éxito obtenido por el legislador entre esos receptores, que reaccionarán, aceptando, modificando, criticando o ignorando el mensaje recibido. En otras, simplemente expondrán sus ideas acerca de ciertos comportamientos jurídicos, que serán estimados o condenados, reiterándose, como un sedimento, ese juicio mediante diversas figuras musicales. Todo eso está dentro de lo que Paloma Díaz-Más ha denominado «los usos del romance»¹⁴. Y es muy de tener en cuenta lo que esta misma autora señala acerca del uso de los romances como instrumento de propaganda política a favor de las clase dominantes, lo cual es en mi opinión, una maniobra de intoxicación sobrevenida que se introduce en la manifestación popular desvirtuándola.

No voy a recordar las polémicas sostenidas sobre el nacimiento de la epopeya en general, por planteadas entre otros por los hermanos Grimm, Bédier, Menéndez Pidal¹⁵, pero me interesa destacar dos cosas. Una, la existencia de esa *actio* en sí misma, para señalar su carácter de «manifestación», a diferencia del imperativo que tipifica la anterior. Otra, la presencia en el ella del fenómeno que ha se-

12 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, pág., 51, especialmente, en otros lugares añade las noticias de otras fuentes acerca de lo mismo. Josep Crivillé i Bargalló, «El folklore musical» vol., 7. de la misma *Historia de la música española*, Madrid (Alianza) 2004, pp. 58 y ss.

13 *Deuteronomio*, cap., 31, 14-3° y cap., 32, 1-47.

14 Paloma Díaz-Más, *Romancero, edición, prólogo y notas*, Barcelona (Crítica) 1994, pp., 30 y ss.

15 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, pp., 316 y ss.

ñalado Joaquín Díaz, cuando advierte que los romances, es decir una principalísima vía de tal manifestación sufre alteraciones de texto y melodía, de modo que vive en muchas y muy diversas versiones¹⁶.

Cuando proyectamos esa dualidad de acciones sobre los dos ejemplos que acabo de recordar, resulta que, en el ámbito mosaico, no se puede dudar del fracaso histórico a medio plazo de la iniciativa del legislador, es decir de la *actio* «imperativa», mientras que en el mundo turdetano que describe Estrabón, sí puede deducirse, por el contrario, en la *actio* de «manifestación», el éxito de haber creado un cierto orgullo popular por acumular esa tradición legal rimada.

III. Algunos ejemplos romanos y visigodos

Más cerca cronológicamente de nosotros, que uno y otro de esos ámbitos históricos citados, volvemos a encontrar un importante ejemplo de la *actio* que impone comportamientos. Se trata de la vetusta y en gran parte perdida, redacción legal romana de las «XII tablas»¹⁷, que no ha sido, que yo sepa considerada por los historiadores de música, pero que en mi opinión, conserva frases y versos sueltos, dotados de ritmo apto para, al menos, un recitativo, rasgo que percibe rápidamente cualquier persona dotada de una mínima sensibilidad musical.

No me refiero a que expresamente mencione en uno de sus pasajes los cánticos malvados contra alguien (*qui malum carmen incantassit*, VIII,1,b) y es de suponer que lo haría para prohibirlos, aunque no se conserva el precepto completo. Lo que me interesa es destacar otra cosa, el uso de alguna textura musical para lograr la fijación y la transmisión de principios jurídicos expresos, algo que va mucho más allá de una simple prohibición de actividad específica. Veámoslo en algunos pasajes, que no son frases extraídas de ningún párrafo más amplio sino preceptos aislados y claros, redactados brevemente, que se quieren divulgar. Admiten recitarse en forma rimada bajo un ritmo que no conocemos, pero que indiscutiblemente existió, puesto que al autor no podía escapársele la musicalidad que insinúa el imperativo, cuando se le reitera una y otra vez, colocándole al final de las frases. Es muy cierto que, al ser textos destinados a ser inscritos en un material duro, la concisión resulta necesaria para facilitar el trabajo del lapidario y ese tiempo verbal la facilita, pero una cosa no excluye la otra:

Si in ius uocato,

ito: (I.1) «El llamado ante juez, acuda».

Rem, ubi pagunt,

orato: (I.6) «La cosa en que haya pacto, se dirá».

Si uolet,

suo uiuito: (III,4) «Si quiere, susténtese de lo suyo» (se refiere al preso por deudas).

Tertiis nundinis,

partes secanto (III,6) «Tres ferias, córtesele en trozos» (se trata del deudor insolvente, de varios acreedores, pasado el plazo de tres sesiones de mercado).

Si pater filium ter uenum duit,

filius a patre liber esto (IV,2) «Si el padre vende tres veces a un hijo, el hijo será libre del padre».

16 Joaquín Díaz, *Romances, canciones y cuentos de Castilla y León*, Valladolid (Castilla ediciones) 1982, pág., 9.

17 *Ley de las Doce tablas*, edición y traducción de Antonio Ruiz Castellanos, Madrid, Ediciones clásicas, 1991. Las traducciones que ofrezco son mías.

*Si intestato moritur,
cui suus heres non escit,
adgnatus proximus familiam habeto.*

*Si adgnatus nec escit,
gentiles familiam habeto.* (V.4-5) «Si muere intestado, quien no tiene herederos, el agnado más próximo, será tenido por familia. Si no existiese agnado, la parentela será tenida por familia».

*Cum nexum facit mancipiumque,
uti lingua nuncupassit,
ita ius esto.* (VI,1,a): «Al crear obligación o propiedad, lo que la lengua diga, así será Derecho».

*Adversus hostes,
aeterna auctoritas esto* (VI.4,a) «Contra el hostigante, prevalezca siempre la dignidad».

*Si membrum rupit,
ni cum eo placit,
talio esto* (VIII,2) «Si por miembro quebrantado no se llega a un acuerdo, haya talión» .

*Si nox furtum facit,
si im occisit,
iure caesus esto* (VIII,12) «Si a quien roba de noche se le mata, muerto es por Derecho».

*Patronus, si clienti
fraudem fecerit,
sacer esto* (VIII,21) «Patrono que engañe a cliente, sea execrable».

Privilegia, ne irroganto (IX,1) «No se establezcan privilegios».

Por su parte, en el mundo tardo romano occidental, la otra *actio* manifiesta una crítica política rimada que subsistía, contrapuesta y paralela. En su tiempo (siglo V) el obispo San Sidonio Apolinar acusaba al gobernador romano Seronato, de apoyarse en la legislación gótica (unas problemáticas leyes de alguno de los monarcas llamados Teodorico), despreciando a la romana (el Código de Teodosio II), así como de gobernar a favor de la población germánica frente a la galorromana y de ejercer un poder despótico y corrupto. Lo que importa destacar aquí es que lo hace en un texto que, si bien se esconde en una carta en prosa, consiste en una especie arcaica de «rap», «sprechgesang» o «sprechtimme», cuyo ritmo no deja lugar a dudas, especialmente si se recuerda que el propio Sidonio era un aseado y pretencioso poeta:

«Exultante con godos, e insultante con romanos. Ninguneador de Prefectos, y compinche de subalternos.	<i>Exsultans Gothis, insultansque Romanis. Inludens praefectis, conludensque numerariis.</i>
--	--

Las leyes teodosianas pisotea, y a las teodoricianas se atiene	<i>Leges theudosianas calcans, Theodoricianasque proponens.</i>
---	---

Delitos prescritos,
tributos inventados,
persigue»

*Veteres culpas,
nova tributa,
perquirit.*

No sabemos si el locuaz obispo escribió él mismo la cancioncilla o la incorporó a su carta, tomándola de la voz popular¹⁸. Pero se tenía miedo a textos como ese. Inmediatamente después de Sidonio, las fuentes visigóticas y las de otros países europeos contemporáneos desdeñaron por completo recoger los cánticos profanos en los que se alojaba esa *actio* que manifiesta, pero su existencia se atestigua con las extendidas prohibiciones de cantar y bailar en grupos públicos¹⁹.

En el ámbito del Derecho escrito visigótico, las cosas tomaron un sesgo muy agrio para las artes profanas y la tradición popular. Hay que observar en primer término, algo que San Isidoro recogió con una fruición poco explicable, si él mismo no hubiera estado incluido entre los beneficiarios. Me refiero al tránsito de la oralidad a la escritura en la fijación del Derecho, aspecto donde resulta ser extrañamente explícito. La intención imperativa del legislador para fijar sus normas, abandonó la oralidad con Eurico, según nos informa, en tono elogioso, el famoso obispo y pasó a ser escrita, con lo cual abandonó el terreno de lo más o menos rudimentariamente musicable. Nos dice²⁰:

Sub hoc rege, gothis leges in scriptis habere coeperunt, nam antea tantum mores et consuetudines tenebantur. «Bajo éste rey los godos empezaron a tener leyes escritas, pues antes solo tenían usos y costumbres».

La clave de haber elegido el erudito cronista esa valoración, no parece estar muy oculta. Descubierta la eficacia de la fijación escrita del Derecho como herramienta de gobierno, la elite germánica, eclesiástico-nobiliaria, que asumía el poder con la colaboración interesada de los *honestiores* hispano-romanos, no tardó en crear y sostener, para garantizar su propia estabilidad, una abigarrada red legislativa, tan espesa, que en el siglo VII hubo de empezar a ser recopilada por Chindasvinto y Recesvinto, muertos ambos no lejos de estas tierras de Uruña.

La evocación de la superioridad legislativa romana, que los dirigentes germanos empezaban a conocer vagamente, les llevó a codiciarla como garantía de su propio mantenimiento. No les convenía aceptar su propia tradición de intervención popular real, en las grandes decisiones, con unos comportamientos siempre imprevisibles. Con todo, era tan fuerte esa costumbre, que hubieron de conservar nominalmente algún recuerdo suyo (a «algunos provinciales elegidos» la reducirá en 506, Alarico II) pero su legislación escrita desarrolló una intensa labor de borrado y erradicación de todas las prácticas consuetudinarias, especialmente las jurídicas y en ese esfuerzo, arrasaron todo tipo de tradición. Mucho se ha escrito sobre ese sorprendente antigermanismo visigótico y hasta no ha faltado algún infeliz hermeneuta de nuestro tiempo que dio en negar que el germanismo existiera como tal²¹. Ni fue así, ni fue cuestión de superioridad de la cultura jurídica romana frente a la germánica. Pero tuvo

18 *Epistolae*, 2.1, 3, ed., de Paulus MOHR, Leipzig (Teubner) 1895, pág., 29.

19 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, pp., 172 y ss.

20 He comentado los aspectos jurídico-formales de ese texto en mi *Historia del Derecho español*, Madrid (Facultad de Derecho, UCM) 2004 vol.,I, pp., 565 y ss., así como en mi estudio sobre la interpretaciones de Alfonso García-Gallo, accesible desde el enlace señalado en mi página web personal.

21 *Cfr.*, José Manuel PÉREZ-PRENDES, *op. cit.*, nota anterior, vol., II, pp., 1047 y ss., así como mis posteriores estudios sobre las princesas visigodas, Brunegilda y Galaswinta, que son accesibles desde los enlaces señalados en la página web arriba citada.

su razón de ser. Era un enrocamiento de los sectores de libres privilegiados de las dos estirpes, para sobrevivir como tales y necesitaban realmente para conseguirlo ser especialmente agresivos contra los grupos populares visigóticos y los judíos, en cuanto esos círculos populares poseían alguna fuerza para crear Derecho.

Frente al especial mimo puesto por las fuentes en lo que se refiere a la música litúrgica²², apenas tenemos noticias que nos permitan saber con certeza el destino de la música profana, sede natural de la *actio* de manifestación o testimonial que mencioné arriba. Lo que si está claro es el proceso legislativo de erradicación de las fiestas judías, nupciales o de Pascua y cualesquiera otras²³.

Respecto de la tradición germánica, sabemos que siguieron existiendo fiestas nupciales que se celebraban inmediatamente después de la constitución de la dote y en la que, naturalmente, existirían bailes y cánticos que no solo iban a ser religiosos²⁴. También, es lo más probable que los *carmina maiorum*, que reflejaban la gestas de los antepasados, pervivieran, en el estado de latencia que señaló Menéndez Pidal²⁵, pues la realidad nos ofrece textos amplios, que se refieren al mundo visigótico, como el *Cantar de Valtario*²⁶, algo que no se explica bien prescindiendo de una atmósfera ambiental propicia. En composiciones de menor calado, se reiterarían las glorias de los antepasados, pero sin duda contenían actitudes acerca de comportamientos jurídicos básicos, especialmente referidos a la forma de concebir y ejercer el poder político y a las estructuras familiares y patrimoniales.

Esa posibilidad hace notar, más allá del hosco silencio, la atemorizada prevención de la legislación visigótica acerca de aquella tradición, lo que arrastraría, claro está, la música o bailes que contuvieran. Si recordamos la tradición germánica atestiguada por Tácito, de celebrar asambleas en claros de la selva, a la luz de la luna y la especial valoración de la noche en su tradición normativa, mantenida especialmente por los suevos por lo que a la Península ibérica se refiere²⁷, cobra especial sentido la abrupta y elemental normativa introducida en el *Liber iudiciorum*. Con azotes, decalvación y destierro se castiga a aquellos²⁸:

22 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, pág., 174.

23 *Liber iudiciorum*, leyes, 12,2,5 y 12,2,6, *cfr.*, ed., de Karl ZEUMER, en la serie *Monumenta Germaniae Histórica*. Leipzig, 1902 (reimpr., 2005). Los textos contra los judíos han sido traducidos al español por Francisco López Pozo, *Leyes antisemitas extraídas del Fori Judicum o Fuero Juzgo*, Córdoba (s/ed) 1997.

24 *Liber iudiciorum*, leyes 3,1,3 y 3,1,5.

25 Ramón Menéndez Pidal, «El estado latente en la vida tradicional», en *Revista de Occidente* (nueva época), 1963, 1, pp., 129 y ss. Diego CATALÁN, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid (Fundación Menéndez Pidal-UCM) 2000

26 *Cantar de Valtario*, ed., de Luis Alberto DE CUENCA, Madrid (Siruela) 1987.

27 Tácito, *Germania*, 11, 28, 39, 43, etc., *cfr.*, el enlace <http://www.thelatinlibrary.com/classics.html>, para una consulta rápida

28 La primera frase y la penalidad indicada pertenecen a la ley 6,2,4 y al *Tomo regio* dirigido por Egica al XVI Concilio toledano. Con estas expresiones hay que relacionar la alusión a sortilegios ante dioses, que aparece en la 2,4,1 y se reiteran en la 6,2,2.

Qui nocturna sacrificia demonibus celebrant, «quienes celebran sacrificios nocturnos al demonio. O se habla de los que profesan: *ubicumque idolatriam vel diversas diabolicae superstitionis errores*, «dondequiera, idolatrías o errores diversos de superstición diabólica».

Es preciso interpretar con sutileza esas expresiones. Nada era más fácil que demonizar la tradición germánica, para combatirla. Su propia escenificación genuina (noche, luna, selvas) facilitaba que se considerasen como aquelarres por parte del clero medio, poco instruido y celoso de sus catequesis que obviamente habrían de revestir formas elementales de construcción intelectual. La Iglesia estaba, lógicamente, muy interesada en aislar sus propias liturgias de una tradición politeísta como la germánica y para eso no bastaba la simple sustitución de sus dioses por santos cristianos, técnica que si siempre le dio muy buenos resultados, no cubría la plenitud de sus intenciones

En esa campaña, evitó la mezcla de cantos profanos y religiosos en la vida litúrgica, por medio de ásperas recriminaciones canónicas, que la consideraban *irreligiosa consuetudo quam vulgus*. El III Concilio de Toledo en 589, en su canon 23 describe que las gentes: *ut populi qui debent officia divina* («obligadas a acudir a los oficios religiosos»), *adtendere, saltationibus* («se entregaban en ellos a danzas y canciones») que esos padres conciliares tenían por *turpibus* («indecorosas»). Entonces exhortan a las autoridades tanto religiosas como seculares (obispos y jueces) a que, *invigilent canticis, non solum sibi nocentes* («vigilen tales cánticos, no solo perjudiciales») al poder constituido, en su totalidad, sino por ser *sed et religiosorum afficiis prestrepentes* («destructores de la liturgia») y por tanto debían ser, *ab omni Spania depellatur* («extirpados de toda España») señal evidente de su existencia y extensión²⁹.

Si bien es verdad que siempre, antes y después y tanto fuera como dentro de la Península, el criterio exhibido para justificar tales prohibiciones fue evitar la obscenidad en el culto y separar netamente la vida profana de la religiosa, había pues otro elemento interesado en ello, como descubre el propio Concilio. Se trataba del monarca, sus inmediatos oficiales, las autoridades (*iudices*, término amplísimo que designaba a cualquier agente gubernativo jurisdiccional) y al resto de los *honestiores*, al menos, soporte interesado del poder de aquellos.

Con o sin esos estímulos, el legislador sabía que su interés pasaba por eliminar ámbitos de difícil control, donde no solo perduraban ritos precristianos, cosa que motivaba al clero, sino también donde podían crearse y extenderse las acciones que manifestaran, como escribía en sus leyes: *conturbationem aut scandalum in contrarietam regni nostri vel gentes* («alteraciones y protestas contra nuestro reino y su población»). Sabía que, en esos recintos, hasta un siervo podía fácilmente expresarse contra *regnum, gentem vel patriam*. Y desde luego era fácil suscitar en general, algún, *scandalum contra regem*³⁰. En tal contexto, veremos al rey Sisebuto (612-621) protestando airado ante el obispo Eusebio de Tarragona, por la pervivencia de juegos escénicos tardorromanos³¹. Es difícil creer que solo la estética o la piedad le movieran a esa repulsa.

Todo iba pues contra el mantenimiento de las viejas tradiciones jurídicas o folklóricas de la población germánica y de los sectores de *pauperes* u *humiliores* que se integraban como *provinciales* en el reino godo. Incluso el énfasis puesto por la liturgia visigótica, en las oraciones y actos comunes por la

29 Cfr., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, ed., preparada por José VIVES y colaboradores, Barcelona-Madrid (CSIC) 1963..

30 Leyes: 2, 1, 8; 6,1,4; 9,2,8. Alude a lo mismo la 2, 1, 9.

31 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, pág., 320.

paz, en las celebraciones en las que participaba el pueblo, aspecto no tan marcado en las propias de la vida de los religiosos³², pudo ser pieza complementaria de la didáctica legislativa³³ que pretendió erradicar las responsabilidades penales familiares o comunales, fundamento a su vez de las viejas tradiciones germánicas de *Blutrache* o venganza de la sangre, actitudes ambas que revivirán con fuerza más tarde, en el tiempo medieval más antiguo, libre ya de la losa jurídica que fijaron mediante la escritura los reyes visigodos. Sin embargo, como el Derecho consuetudinario fue capaz de quebrantarla antes de la islamización de España³⁴, no parece dudoso que la tradición artística popular lo hiciera también, incluso con mayor fuerza. En todo caso es una irónica venganza filológica que la voz «danzar», germánica, desterrase desde entonces a la latina vulgar *ballare*.

IV. El caso de Agnes Bernauer

La selección hecha a su nivel de creación, por artistas populares y sus auditorios de ciertas piezas, será en mi opinión, una buena muestra de la *actio* de manifestación de un criterio popular acerca de algunas reglas del Derecho y de la valoración que recibían sus creadores y agentes. Esplendorosamente aparece esa temática en textos que cronológicamente se sitúan en los tiempos llamados por los juristas «La recepción del Derecho común», es decir una lectura de las fuentes jurídicas canónicas y romanas justinianeas, acuñadas desde la tardía antigüedad y durante el bajo medievo. Bajo la designación, *risus paschalis*, María Caterina Jacobelli³⁵ ha estudiado que la costumbre de introducir elementos festivos profanos en las celebraciones litúrgicas, dejó huellas precisas en tal sistema jurídico. Sin embargo, no era tampoco algo demasiado nuevo, pues no hay que desvincular esa eclosión de la latencia medieval de análoga prácticas, que fueron prohibidas en concilios extrapeninsulares (así lo ha mostrado Carolina Michaelis³⁶) normativa que guarda una estrecha relación con las prohibiciones visigóticas que ya he recordado.

La relación entre trova y Derecho, hizo pasar muy buenos ratos a Alfonso X, admirador (al menos) de las habilidades de María *Balteira*, como muestra la biografía que del monarca escribió Antonio Ballesteros Beretta³⁷. Quizá en el fondo, esa complicidad sea la causa del elogio de la música y los romances, contenido en un texto legal tan grave como las *Siete Partidas* (2,5,21) que señala como recomendable para la cultura y placer de los reyes:

«oir cantares et sones de estrumentos (...) eso mesmo decimos de las estorias e los romances e de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegría e placer»

32 *Op., cit.*, pp., 125 y ss. Más que en la paz entre los religiosos, las diversas reglas monásticas de la época, insisten en su recogimiento, prescindiendo de risas y charlas desenfadadas.

33 *Cfr., Liber iudiciorum.*

34 *Cfr.,sup.*, nota 18 de este escrito.

35 María Caterina Jacobelli, *El risus paschalis y el fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona (Planeta), 1991.

36 Carolina MICHAELIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*, Halle (Max Niemeyer) 1904, dos vols. Me refiero a las indicaciones contenidas en el vol., II, de esta obra, acerca de las prohibiciones conciliares de las prácticas citadas .

37 Antonio BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*. Murcia-Barcelona (Salvat) 1963. Puede verse, para una consulta rápida de textos sobre María Péres, *Balteira*, el enlace: <http://www.culturagalega.org/album/docs/Na%20literatura%20medieval.pdf>

En todo caso, esos vínculos no han pasado desapercibidos, para alguno de los más finos investigadores de la historia jurídica, como es el caso de Faustino Martínez que ha sometido a unos preciosistas análisis los *Cancioneros* llamados «de Ajuda» y «de Baena»³⁸. Cuando ya artistas posteriores, como ocurre con los románticos y los actuales, retomen la vieja trova, tanto los objetivos como la encarnación popular que cobra el tema, se moverán en dimensiones ajenas a la fijación de preceptos jurídicos expresos y su transmisión por vía de creación artística, con lo cual su consideración excede de los límites que me he fijado en estas notas. Quizá la más rotunda presencia de una fijación de criterios jurídicos por medio de la actuación inicial de juglares y trovadores, perpetuada luego por artistas posteriores, movidos, como arriba dije, por otras motivaciones, sea el caso de Agnes Bernauer «die Bernauerin» (1410-1435).

Era hija de un modesto cirujano sangrador, dueño de una casa de baños en Ausburg, donde ella trabajaba. Allí la conoció Albrecht von Wittelsbach (1401-1460), heredero del ducado de Baviera-Munich y se casaron en secreto en 1432. Cuando el hecho se fue sabiendo, sufrió una fuerte decepción su padre, el duque Ernst I (1373-1488) que arrastraba problemas para consolidar su linaje, y deseaba para su heredero un matrimonio con mujer de mayor rango, concretamente con Anna von Braunschweig. A eso se añadía la indignación de la nobleza bávara, que no podía tolerar que la candidatura a duquesa de Anna, una de los suyos, fuese eliminada por una esposa plebeya. Se aseguró ese sector la colaboración de un clérigo fanático, muy acreditado en la tarea de galvanizar a las masas populares. Se creó así un estado de opinión muy encarnizado contra Agnes y justificándose en tal clamor, la nobleza bávara se situó prácticamente en términos de insurrección.

La mecánica seguida fue sencilla. En sermones públicos y populares, el predicador repetía el famoso motete *Garrit gallus*, de Philippe de Vitry, que atacaba la corrupción de la sociedad. Luego lo aplicaba a la joven y su padre, haciéndoles sospechosos de intentar escalar rápidamente puestos en la jerarquía social, por cualquier medio, incluso indecoroso. Alegaba la tenencia y explotación de un establecimiento de baños, en fin de cuentas algo que presentaba como un burdel para personas pudientes. Al estar allí, antes de casarse con el heredero, la joven habría llevado una vida deshonesta. Solamente las artes de la hechicería habrían impedido que el inexperto Albrecht, no se percatase de tales inconveniente y cayese seducido por los encantos de la hija del cirujano.

Sin embargo, esa industria³⁹, existía en todas partes, como lo prueba en España, la estricta regulación que determinados fueros municipales extensos aplicaron al uso de esas instalaciones, con una rigurosa separación de días para su uso por hombres y mujeres, además de penas importantes aplicadas a los mirones y a los que robasen las ropas femeninas, mientras sus dueñas usaban el establecimiento⁴⁰. Señal todo ello de que existía una cierta zona resbaladiza ante la moral pública, que se trataba de aislar con tales medidas. En cualquier caso, no quiero dejar de subrayar la presencia de

38 Faustino Martínez Martínez, *De amor y feudos. Lectura jurídica del Cancionero de Ajuda*, escrito accesible en el enlace, [biblio.juridicas.unam.mx/libros/6\(2750/10.pdf](http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/6(2750/10.pdf) La crítica al sistema jurídico del Derecho común en el Cancionero de Juan Alfonso de Baena, siglo xv, texto accesible en pdf, en el [Port@Juan Alfonso de Baena](mailto:Port@JuanAlfonso.deBaena), www.juanalfonsodebaena.org

39 Werner SCHÄFER, *op. cit.*, pp., 14 y ss. Debe tenerse en cuenta, la existencia de juegos de palabras en los textos medievales bávaros que narran la historia, entre las voces «Bader», *barbero, cirujano o sangrador*, «Bad», *baño* y «Badestube», *establecimiento de baños*.

40 Aníbal RUIZ MORENO, «Los baños públicos en los fueros municipales españoles», en *Cuadernos de Historia de España* (Buenos Aires) 2 (1945) pp., 152-157, breve trabajo donde se aborda el tema en lo referente a los judíos y se dan pistas para un estudio más amplio, que este autor no se propuso ejecutar.

esos rasgos de cotidianeidad internacional, como una prueba de la genuinidad de las percepciones sociales de la poesía bávara medieval.

Llegadas las cosas a términos de un motín generalizado, que amenazaba la estabilidad de la familia ducal, el acosado e involuntario suegro, condenó por bruja a Agnes y la hizo ahogar en el Danubio, a su paso por la localidad de Straubing. Consiguió con eso calmar los disturbios y asegurar la sucesión a su hijo, que aún indignado por la trama, accedió a casarse con Anne, para sofocar el riesgo de guerra civil. Inmediatamente después, su padre le incitó a juzgar la conducta que había seguido contra Agnes, advirtiéndole que no había tenido otro medio para lograr la sucesión y mantener la paz, que el sacrificio de la joven: «la víctima más pura ofrecida a lo largo de los siglos por una necesidad inexorable». Albrecht la declaró duquesa, a título póstumo, una vez coronado como III duque soberano de Baviera-Munich.

La historiografía acumulada sobre la infeliz bávara, ha alcanzado una importante dimensión, siendo Werner Schäfer quien ha establecido una mejor síntesis y revisión de todo el material acumulado hasta él⁴¹. Para empezar, ya he dicho, que esta triste historia fue reelaborada y mantenida por la poesía popular de Baviera. Richard Strauss, buen conocedor de tal fuente, alertó a Carl Orff, para que con ella recreara el argumento en su ópera *Die bernauerin. Ein bairisches Stück*. El libreto sería el resultado de mezclar textos de origen medieval, con las versiones románticas decimonónicas (Adolf Böttger, 1850) sobre todo la más famosa, debida a Friedrich Hebbel en 1855⁴². A su vez la hija de Orff, Godela, corregiría algo ese rumbo, usando los romances bávaros medievales para la representación del tema en el festival de Straubing, la localidad donde fue asesinada Agnes⁴³. Con toda clase de precauciones, me gustaría apuntar que con ciertas frases equívocas de los textos del romancero bávaro que reelaboran el tema, no deja de introducirse la posibilidad ocultada, del enamoramiento hacia Agnes, del duque padre, lo que nos llevaría a conexiones con el tema de Silvana o Delgadina⁴⁴.

El interés que ofrece esta historia, para los objetivos que persigo en estas notas, reside en un tema que invadirá la realidad jurídico-política europea, cuando el Estado moderno esté ya adquiriendo sus trazas fundamentales. Se trata de las visiones populares (lo que vengo llamando *actio* de manifestación) sobre el dilema que se plantea acerca de cómo deben resolver los monarcas el conflicto que pueda darse entre la razón de Estado y sus sentimientos particulares más personales. Esa preocupación jurídica estaba muy extendida en la sociedad europea de los siglos XIV y XV, cuando tal forma de Estado estaba mostrando una indetenible marcha hacia la plenitud de sus dimensiones. Si consideramos los hechos en sí mismos, la historia que narran es argumentalmente sencilla. Pero en esa misma simplicidad, reside su grandeza. Lo que se hace al trovarla, es colocar a las gentes ante la conciencia de que existe un problema donde ninguna solución puede serle a nadie completamente satisfactoria. Lo endeble del «final feliz», queda patente. Solo se hace presente la necesidad de asumir la existencia de situaciones que, al terminar la *actio* del juglar, dejan atónito al auditorio.

41 Werner SCHÄFER, *Agnes Bernauer und ihre Zeit*, Munich (Nymphenburger) 1987.

42 De la obra de Hebbel existe una traducción española debida a Ilse DE BRUGGER, publicada en Buenos Aires (Centro editor de América latina) en 1968.

43 Según la información facilitada por la página webb de Orff, reproducida en la edición de su ópera, *Die bernauerin*, Wergo/Florian-Stadl Kloster Andechs.

44 Cfr., sobre Delgadina, lo que digo más abajo en la nota 59 de este trabajo.

Fue en la Península ibérica (Portugal y Galicia) donde se dio la más temprana manifestación real de tan angustiada duda. Inés de Castro (c1325-1355) gallega, amante de Pedro I de Portugal (1320-1367) hijo del rey Alfonso IV, fue asesinada, como es sabido, por orden de éste, precisamente para evitar la situación de descrédito social que suponía su presencia al lado del heredero Pedro, casado con Constanza Manuel, prima suya. Después de su muerte, se produjo su encumbramiento al trono a título póstumo, como años más tarde sería proclamada duquesa la Bernauer, que además, se llamaba igual. La relación entre las protagonistas gallega y bávara, fue tratada inicialmente por Eugen Wohlhaupter⁴⁵. Conocido es que podemos encontrar ecos de la tragedia de Inés de Castro en autores como García de Resende⁴⁶ Luis de Camoens⁴⁷, el romance del Palmero (también con otros nombres) etc., y como en el caso de la Bernauer, esa producción se trasladó más tarde a escritores y artistas, románticos y posteriores⁴⁸.

Antes y después de las dos jóvenes española y alemana, aparecieron entre nosotros otras dos situaciones paralelas. La más antigua fue Leonor de Guzmán, (1310-1351) amante de Alfonso XI de León y Castilla y madre del rey Enrique II de Trastámara (1333-1379) que murió asesinada por orden de la reina viuda, María de Portugal⁴⁹. Algo más tarde, no mucho más, se sitúa cronológicamente María de Padilla (1335-1361), amante de Pedro I de León y Castilla, quien hizo asesinar a su esposa, la reina Blanca de Borbón y declaró a María como auténtica reina. Gaetano Donizetti, ocupará aquí, en el tratamiento musical de este argumento, un lugar más próximo a Friedrich Hebbel que a Carl Orff. Sabido es que fue autor de una ópera romántica, *María Padilla* (1841) construida con notables errores históricos, como ocurre con la imagen trazada por el pintor francés Paul Jean Gervais, que imaginó a María en actitudes exhibicionistas que en absoluto encuentran apoyo alguno en las fuentes y que más que con la historia se relacionan con universos estéticos como el de su maestro, Jean-León Gérôme.

Sean las que fueren las diferencias históricas concretas entre los cuatro casos, lo cierto es que desde el punto de vista de la situación básica, las fuentes se plantean una misma pregunta. ¿Cómo resolver el conflicto entre la razón de Estado y el deseo particular de felicidad personal de un monarca que es la esencia de ese mismo Estado?

45 Eugen WOHLHAUPTER, «Inés de Castro, die Agnes Bernauer Portugals» en *Heimgarten, Beilage zur Bayerischen Staatszeitung*, 26 de octubre de 1927. Especialmente interesantes son los estudios de Patrizia BOTTA, entre otros: «Inés de Castro y el romanticismo», en *Lexis XIX*, 2 (1995), pp., 325 y ss. «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, pp., 87 y ss., y «El romance del Palmero e Inés de Castro», en *Medioevo y Literatura. Actas del «V Congreso de la AHLM». I, Granada, Universidad de Granada, 1995*, pp., 379 y ss. Los tres estudios de BOTTA se encuentran accesibles respectivamente en los enlaces; revistas.pucp.edu.pe/index.php...xis/article/viewFile/5794/5786 : cvc.cervantes.es/literatura/aiso//pdf/03/aiso_3_2_011.pdf <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-romance-del-palmero-e-ins-de-castro-0/html/015af066-82b2-11df-acc7-002185ce6064>

46 *Cancioneiro Geral*, nº 861, ed., de A.J. COSTA PIMPÃO y A.F. DIAS, 2 vols., Coimbra 1973-1974. El texto sobre Inés de Castro para una consulta rápida: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/resende.htm>

47 Os *Lusíadas*, canto III, 118-136. Existen muchas ediciones, para una consulta rápida del texto citado: http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/o/os_lusíadas_ines_de_castro

48 Begoña LASA ÁLVAREZ, *Inés de Castro en la narrativa europea entre finales del siglo XVII y principios del siglo XIX*, texto accesible en http://institucional.us.es/revistas/philologia/17_2/art_2.pdf Recuérdese la obra (1955) de Alejandro CASONA, «Corona de amor y muerte (Doña Inés de Portugal)», en *Obras completas*, 1961, Madrid (Aguilar) vol II, pp., 461 y ss.

49 Antonio BALLESTEROS BERETTA, *Doña Leonor de Guzmán a la muerte de Alfonso XI*, accesible en el enlace <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=44445>. Cfr., lo que Apunto en la nota 60, para la presencia del tema en América.

Pues bien, la *actio* de manifestación que se encuentra en las fuentes poéticas medievales y renacentistas, y en cualquiera de los cuatro supuestos, admite variantes, por supuesto, pero en general, se inclina por negar cualquier derecho individual en este contexto, aunque demuestren una especial, pero justificadamente impotente, simpatía hacia las víctimas, no hacia las otras mujeres que fueron sus rivales. Más tarde la Ilustración señalará una inversión de criterios, dando primacía a la consecución de la felicidad y atribuyendo al Estado la tarea primordial de facilitarla, pero esa doctrina ya no se apoyará en fuentes populares, sino que se establece únicamente en círculos intelectuales muy alejados de las opiniones más generalizadas. En cambio el romanticismo, supondrá un retorno a los términos de los romanceros, aunque exagerando los aspectos victimistas de los perjudicados por la solución popular.

V. Hacia los tiempos de la colonia

Transcurrido prácticamente siglo y medio después del último de esos acontecimientos, la invasión del Nuevo Mundo, abrió inesperados horizontes a una renovada presencia de la oralidad. En las nuevas tierras sabemos que la comunicación entre los españoles se establecía frecuentemente mediante la cita de romances conocidos por los dialogantes, como ya puso de relieve Menéndez Pidal, hace muchos años, corrigiendo a Menéndez Pelayo⁵⁰. Pero el verdadero problema de comunicación no residía ahí, sino en la que pudiera establecerse con los indígenas y para eso era preciso superar dos retos. Penetrar y manejar la oralidad en que vivían. Trasladar además, al nuevo espacio, el uso de la escritura.

A lo largo de los siglos siguientes, la legislación indiana luchó denodadamente para resolver el primer desafío por medio de dos líneas de acción paralelas. Lograr el conocimiento de las lenguas indígenas y obtener que los aborígenes hablaran castellano corrientemente. La documentación legal reunida en el siglo XVIII, por el jurista panameño Manuel Josef de Ayala (1728-1805) muestra, con un valor retrospectivo importante, no solo la continuidad de esos dos esfuerzos, sino también, los éxitos y fracasos cosechados, más las rectificaciones introducidas una y otra vez en tal empeño⁵¹.

En cualquier caso, lo más significativo fue que, mediante la inmersión de misioneros en las comunidades indígenas, se consiguió el desciframiento de gran parte de sus lenguas, y la transliteración de su formas fonéticas al castellano, dando lugar a que pudieran aparecer gramáticas y catecismos en lenguas como allentiac, guaraní, mapuche, mayas (algunas formas), mixteca, *muisca* (mosca), náhuatl, otomí, purépecha, zapoteca, etc⁵². Está documentada en ese proceso la utilización de instrumentos musicales y de diversas piezas de canto. Como ejemplo se puede recordar la *Real Cédula* de 17 de Octubre de 1540 que ordenaba a los religiosos y a cada uno de sus superiores que lleven⁵³:

50 Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «Las primeras noticias de romances tradicionales en América» y «Los romances tradicionales en América»; ambos estudios fueron reunidos, junto con otros referidos a diversos aspectos del romancero, en el vol., *Los romances de América y otros estudios*, Madrid (Espasa-Calpe, col., Austral 55) 1939, continuadamente reimpresso muchas veces después.

51 Cfr., su, *Diccionario de gobierno y legislación de Indias*, Madrid (Ediciones Cultura hispánica) 1988-1996, 13 vols., citado aquí con la sigla DAY; más número de vol., pág., y epigrafe).

52 El fenómeno ha sido muy estudiado, citaré únicamente, a título de orientación esencia a José TORRE REVELLO, «La enseñanza de las lenguas a los naturales de América» en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* XVII, 3 (1962), pp., 501 y ss., (trabajo accesible en el enlace: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/TH_17_003_009_0.pdf) y a Elena Irene ZAMORA RAMÍREZ, *Los problemas de traducción del catecismo en América del siglo XVI*, estudio accesible en el enlace <http://www.traduccion-franciscanos.uva.es/archivos/Zamora.pdf>.

53 Cfr., DAY; VII, 247, 55.

«En su compañía cantores e yndios que supiesen tañer ministriles altos, chirimías, sacabuches y flautas (...) [y] de los yndios cantores de su monasterio que supiesen tañer dichos ynstrumentos, embiasse los que le pareciere podrían aprovechar».

Es decir que de nuevo la música servía para fijar y transmitir una norma, como hemos visto en los ejemplos peninsulares arcaicos, romanos y visigodos. Ni más ni menos cuando los valoré al comentarlos, como muestras inequívocas de una *actio* imperativa en la que Derecho y Música se relacionan íntimamente en cuanto artes, aunque sean intrínsecamente diversas.

Que se tratara de predicar una religión, no eliminaba en este caso la presencia de intensos factores jurídicos. El Derecho canónico, al que ya hemos visto formando parte del *ius commune* como ordenamiento jurídico de referencia en toda Europa, vertebraba normativamente y después de Trento sobre todo, no solo la teoría y la práctica religiosas. Gobernaba directamente con sus preceptos, numerosos aspectos de la vida civil, como el matrimonio o la capacidad jurídica de las mujeres y los niños y amplias zonas del Derecho sucesorio. Incluso indirectamente, como en el tema de la aplicación de principio de buena fe en la acción particular de los sujetos, quedaban sometidas a la normativa canónica, amplios espacios de la vida contractual, económica y procesal. Y a la Iglesia se le respetaban amplias zonas de capacidad jurisdiccional sobre esos espacios.

Un efecto indirecto de esa presencia intensa de la herramienta musical, fue la creación de capillas de música en las Catedrales. En general estuvieron sostenidas por los diezmos y tenemos datos para suponer que lo fueron con holgura económica. Al menos, en fecha tardía ((1794), se conoce que esa situación se daba en Cuba y se podía por eso mismo proceder a constituir una capilla musical, a imitación de la existente, por ejemplo, en México⁵⁴. El innegable éxito de la vida musical en las colonias iberoamericanas, que todavía hoy no ha sido suficientemente explorado, se debe a la conjunción de varios factores adicionales que potenciaron la actividad canónica,. Esos elementos fueron especialmente, la sensibilidad de los indígenas, la presencia de música culta y la aportación popular. Probablemente en Brasil predominó este último factor de forma notoria, pero no dejó de tener también una presencia importante en el más estricto ámbito colonial español, donde la presencia de una élite de músicos profesionales, españoles y europeos, alcanzó un nivel muy interesante⁵⁵.

¿Qué espacio quedaba en ese contexto a la otra forma de *actio*, la de manifestación, arriba señalada? Si pensamos en el vehículo de la imprenta, los márgenes legales fueron escasos. Desde un principio la Corona se sintió inclinada por una actitud férrea de control acerca de las actividades de los impresores y mercaderes de libros. No es este lugar para establecer un catálogo de sus prevenciones, pero está claro que la difusión de romances impresos, en cancioneros o pliegos sueltos, quedaba dentro de una temprana (1543) *Real Cédula* prohibitiva⁵⁶:

«Porque de llevarse a las Indias libros de [*lengua*] Romance que traten de materias profanas, u fabulosas y historias fingidas se siguen muchos inconvenientes. Mandamos [*relación de autoridades*] que no los consientan imprimir, ni vender, tener, ni llevar a sus distritos y provean, que ningún español, ni indio los lea».

54 Cfr., D Ay; III, 16, 1.

55 Andrés RUIZ TARAZONA y Luis Hector CORREA DE AZEVEDO, han trazado un índice de cuestiones, en el libro colectivo, *Iberoamérica, una comunidad*, Madrid (Ediciones Cultura hispánica) 1989, segundo vol., pp., 623 y ss.

56 *Recopilación de leyes de Indias*: 1, 24,4.

Sin embargo, desde un principio la resistencia pasiva cumplió su papel y por eso, el mismo año⁵⁷, hubo de razonarse la norma al aplicarla en el Virreinato del Perú, casi en términos que sirven de escrito precursor de Cervantes:

«De llevarse al Perú libros profanos y familiares, como los de Amadís y otros, se seguía que los que sabían leer, se daban a ellos olvidando los de santa doctrina y persuadidos de que las historias habían sido compuestas y pasaban como tales, juzgaban lo mismo de los de sagrada escritura, teniéndolos por una misma autoridad. [Por ello] mandó S.M. al virrey no consintiese se vendiesen en aquella tierra, ni que los españoles los tuvieran en sus casa ni los leyesen los indios».

Y la misma actitud se reiteraría poco más de un siglo después (1647)⁵⁸:

«Mandamos [sigue una relación de autoridades] que no concedan licencias para imprimir libros en sus distritos y jurisdicciones, de cualquier materia y calidad que sean, sin preceder la censura, conforme está dispuesto y se acostumbra».

Hubo también otras trabas adicionales de tipo administrativo, como registrar uno a uno los libros que cruzasen el Atlántico y entregar veinte ejemplares de los impresos en Indias al Consejo para que se repartieran entre sus miembros. Es evidente que todo eso añadía dificultades, y aunque acabara siendo burlado por estrategias diversas, como introducir los libros que podrían tener dificultades encuadrados dentro de otros que no eran sospechosos, lo cierto es que el marco general no era favorable.

La innegable difusión de los romances españoles en América, desde California y las Provincias internas del virreinato de la Nueva España, hasta el sur de Chile, con los poderosos focos de las Antillas, Venezuela y Perú⁵⁹, fue en realidad obra espontánea de convivencia de españoles, indígenas y negros. Con ello resulta, para el objetivo que aquí me he propuesto plantear, que en ese encuentro de culturas, las europeas encontraron posibilidades nuevas y simultáneas en ambas cadenas de transmisión, y en ellas se demuestra no solo que la oralidad no fue desplazada del todo por la escritura, en lo que se refiere a imposición y a la crítica del Derecho, sino que ambas vías tuvieron vidas paralelas y permanentes.

En esa comunicación se cruzaron múltiples iniciativas e intenciones. Tanto aparece la idílica presencia de Gerineldo, del conde Olinos, Leonor de Guzmán, o de Delgadina (éste no tan idílico)⁶⁰, como la

57 Cfr., DAy; VII,249,68.

58 *Id.*, 1, 24,15. y DAy, VII, voz «imprentas». Sobre la censura ahí establecida, cfr., Javier GARCÍA MARTÍN, *El juzgado de imprentas y la utilidad pública. Cuerpo y alma de una Monarquía vicarial*, Bilbao (UPV) 2003.

59 Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *El romancero hispánico*, León (Everest) 1989, pp., 29-30.

60 José María CHACÓN Y CALVO, *Romances tradicionales de Cuba* (prólogo de Fredo ARIAS DE LA CANAL, examina el caso de Leonor de Guzmán) La Habana, 2001, accesible en el enlace. <http://www.hispanista.org/poema/plibros/113/113lbp.pdf>. Del mismo autor «Nuevos romances en Cuba, Gerineldo, Conde Olinos», en *Revista Bimestre Cubana* (La Habana), 9(1914) pp. 199 y ss. El uso de Delgadina (contaminado o no con el de Silvana) en América, es bien conocido, como canción infantil y eso se ha considerado como una simple paradoja. Quizá no lo sea tanto y subyazga en tal uso el intento materno de prevenir subliminalmente a las hijas, contra las frecuentes pulsiones incestuosas de los varones del grupo familiar y/o de vengarse de afrentas (reales o supuestas) de ellos, creando esa desconfianza.

aplicación de romances a la acción catequética⁶¹, o a la propaganda política⁶², o la crítica satírica a las actuaciones de los elementos encumbrados de la sociedad y en este último caso, lo mismo en la vida civil, como en la eclesiástica. No sabemos en qué artificios, un predicador se refería en Chile a un oidor de la Audiencia, llamado Melchor de Jáuregui, como para que se diga en un *Auto* que, en el sermón predicado en la Catedral en una festividad solemne, lo dejaba «tratado indecorosa y satíricamente» y la crítica había sido amparada por el Obispo, pero no sería de extrañar que se hubiera usado alguna cita del romancero⁶³. La misma posibilidad subyace en otro texto legal, en este caso una *Real Cédula* de 1749, donde se denuncia la⁶⁴:

«Facilidad con que se daban a ella y se repartían muchos papeles que con el honesto título de manifiestos, defensas legales, y otros contenían sátiras y cláusulas denigrativas del honor, y estimación de muchas personas de todas clases y estados aún de los constituidos en dignidad y empleos de estimación».

En cualquier caso, teniendo en cuenta la poderosa vena satírica dentro de los que se suelen reunir bajo la denominación de romances novelescos y líricos, no es demasiado imaginativo entender que en ese torrente de papeles impresos se contuvieran bastantes huellas de ellos, ya fuera por la vía de adaptación de los preexistentes, ya por la creación de alguno. Quiero además subrayar lo precisamente que señalan las fuentes recogidas, el papel libre y crítico (otra sería la justicia de cada caso concreto) contra los elementos directivos de la sociedad. Dimensión muy propia de lo que vengo llamando *actio* de manifestación como ámbito donde situar muchos de los especímenes del romancero y es precisamente en la fragmentación y variables que presenta un mismo tema originario en América, donde se aprecia muy bien la espontaneidad y arraigo social de las convicciones que se manifiestan.

VI. Punto final

La relación esencial que liga Derecho y Música como artes, indicada al comienzo de estas notas tiene, según mi opinión, una plena manifestación en la obra legislativa de Agustín Emparán y Orbe, titulada *Carolino Código negro*, de 1784. Javier Malagón Barceló ha editado su texto, estudiando con gran acierto la gestación de la obra, influencias y demás aspectos históricos⁶⁵. La obra se sitúa en el contexto, inicialmente restrictivo, hasta el punto de plantearse las autoridades pedir permiso pontificio para reducir la duración de las fiestas permitidas a los esclavos negros, puesto que, según dice una *Real Cédula* de 1543, en esas ocasiones, si⁶⁶:

61 Carolina PONCET y CÁRDENAS, *Romances de Pasión. Contribución al estudio del Romancero*, La Habana (Cultural, S.L.)1930.

62 Salvador TOSCANO, «Los romances viejos de Méjico y un romance anónimo a Cortés», en *Filosofía y Letras* (México), 2(1925) pp., 127 y ss. Con razón destacó Aurelio M. ESPINOSA, la diferencia en entre la vida que reflejan estas piezas y la «pesada y fría» obra poética relativa a los descubridores y conquistadores, *cfr.*, *El romancero español, sus orígenes y su historia en la literatura universal*, Madrid (Victoriano Suárez) 1931. pág., 45.

63 *Cfr.*, D Ay, XII, 439, 2.

64 *Cfr.*, D Ay, VII, 217, 3.

65 Javier MALAGÓN BARCELÓ, *Código Negro Carolino (1784)*, Santo Domingo (Taller), 1974.

66 D Ay, VI, 177, 1.

«Se querían alzar, o hacer algunos insultos, era siempre en estos días especialmente quando venia[n] dos o tres seguidas»

Lo que deseo recoger aquí es la significación que encierra el indicado *Código negro*, cuando plantea el mismo tema, desde un pensamiento menos abrupto, cosa que se advierte desde el título del precepto que dice «las danzas y los bailes en la hacienda deben protegerse»⁶⁷:

«Los placeres inocentes deben entrar en parte del sistema gubernativo de una nación en que la danza y la música hace la sensación más viva y espiritual, sus órganos son tan finos y delicados que, enajenados con su armonía no sienten ni la fatiga que acaba de pasar todo el día, ni la flaqueza de sus fuerzas consiguiente a los trabajos recios del cultivo empleando noches y días en este embeleso, sin pagar aún el tributo indispensable al dulce sueño que piden sus fatigados miembros».

Si aceptamos con los clásicos que mencioné en su momento, que el Derecho es el arte de combinar lo bueno y lo justo y la música es el hacerlo con los sonidos, no parece exagerado, juzgar que las palabras de Emparán y Orbe, recogen y amplían la necesidad, planteada desde las *Siete Partidas*, de otorgar a la manifestación artística actuada espontáneamente por las personas, un valor esencial para construir una convivencia fundamentalmente civilizada, esto es, digna de tal adjetivo.

No deja de ser cierto que la libertad creativa otorgada a la población negra de las colonias españolas, especialmente incrementada en las conmemoraciones funerarias⁶⁸, estaba motivada por la intención de usarla como vía que frenara los deseos de emancipación, que se procuró evitar la unión de los esclavos de la ciudad y del campo⁶⁹, que se circunscribió a sus haciendas residenciales⁷⁰ también de los vinculados a haciendas vecinas⁷¹ y que se estimuló la presencia de los dueños en ellas⁷². Todo eso es cierto, pero lo era también para otros espacios esclavistas americanos.

Pero no lo es menos que sin ese marco trazado por la legislación española, habría sido mucho más difícil la aparición de una sensibilidad hacia estéticas diferentes de las europeas. De ese marco jurídico nació la posibilidad de creación y mantenimiento de corrientes estéticas hoy famosas, pero no entonces, imposibles de prever en su mayor florecimiento. Tales serían los casos de dos de ellas que casi nadie vincula en nuestro tiempo a la inteligencia sensible de la legislación indiana. Me refiero, claro está, al jazz originario, que mucho más tarde alcanzaría a unos, todavía inexistentes cuando Emparán escribía, Estados Unidos de Norteamérica y a la música religiosa afroamericana, «hospitalariamente» (valga la ironía) asumida por las iglesias evangélicas, el *gospel* tradicional, en definitiva. Ambas creaciones, tan supuestamente anglosajonas y luteranas, habrían carecido sin la sombra del Derecho español de América, de la atmósfera necesario para asegurar su vida posterior.

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco
Universidad Complutense de Madrid

67 *Código Negro*, 32, proemio, ed., indicada, pág., 229.

68 *Id.*, cap., 10, ley 1.

69 *Id.*, cap., 10, ley 3.

70 *Id.*, cap., 32, ley 3.

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*

EL ROMANCERO EN AMÉRICA: IMPLANTACIÓN, DESARROLLO Y TRANSFERENCIA A OTROS GÉNEROS POÉTICO-NARRATIVOS

Maximiano Trapero

Tres advertencias preliminares

Quiero manifestar en primer lugar mi agradecimiento a la Fundación Joaquín Díaz el que me haya invitado a participar en este Simposio sobre un tema, para mí de un gran interés, el romancero en América, al que he dedicado años de investigación, a la vez que le expreso mi felicitación por abordar una materia de la que muy poco se sabe desde España. Y quiero precisar desde el principio tres advertencias referidas a tres aspectos que pueden parecer meramente terminológicos, y por tanto de importancia menor, pero que para mí son fundamentales en la consideración cabal del fenómeno objeto de estudio y que conforman mi pensamiento en torno al romancero panhispánico en general y al romancero en América en particular.

La primera es sobre la consideración que puede hacerse del romancero «en» o «de» América. La elección de una de estas dos preposiciones no es indiferente al propósito de este título: «de» es una preposición de pertenencia, mientras que «en» lo es de localización. El romancero «de» América podría llegar a interpretarse como el romancero que es «de» América, y esto es verdad, pero no lo es en exclusividad, mientras que el romancero «en» América denota una verdad incuestionable y no merma el sentido de pertenencia y de propiedad que también tiene. Así que Joaquín Díaz ha acertado en el título que ha dado a este Simposio con ese enunciado de «El romancero en América».

Y viene esto a cuento por la costumbre con que suelen aparecer en América libros o artículos con títulos como «Romances *españoles* o *hispanos* que viven en Venezuela o en Colombia o en México, etcétera». Pero en realidad, los romances que viven en la tradición moderna de Canarias o de Andalucía, por ejemplo, no son más «hispanos», sino igual, que los que viven en Chile o en Cuba, en Venezuela o México. Como ocurre con la lengua, de la que el romancero es compañero inseparable: la lengua que se habla en Cuba, en México o en Argentina, aun llamándose *español*, es tan cubana y tan mexicana y tan argentina como lo es española. Podrá decirse, por ejemplo, que el romance de *Delgadina* nació en Castilla, posiblemente en el siglo XVI, pero al recogerlo ahora de la tradición oral de Cuba o de Chile o de cualquier otro país hispanoamericano deberá decirse que se trata de un romance plenamente de ese país, pues los siglos en que ha vivido en la memoria y en los labios de generaciones y generaciones de ese país le han otorgado un sello peculiar, que permite diferenciarlo de las otras versiones de *Delgadina* que puedan recogerse en los otros países del Mundo Hispánico. De ahí que el romancero que vive hoy en la tradición popular de todos los pueblos de habla española no sea ya meramente *español*, sino *hispánico*, o mejor dicho, *pan-hispánico*, pues, en efecto, el romancero es propio de todos los países que integran la Comunidad de pueblos de habla española, y tan cubano, y tan mexicano, y tan argentino, etc., por tanto, como español. En ello, el romancero se comporta como la música o como cualquier otra manifestación eminentemente popular y característica de la cultura nacional: podrá decirse que en Cuba, por ejemplo, existen unas músicas de origen español y otras de raíz africana, pero unas y otras son ya músicas plenamente cubanas, pues, como dice Argeliers León, se han desarrollado y han evolucionado «de acuerdo con las razones de nuestro pueblo, en nuestro pueblo y por nuestro pueblo» (cit. Barnet 1998: 191).

La segunda advertencia tiene que ver con la esencial identidad de todo el romancero panhispánico, muy por encima de las diferencias que puedan establecerse entre las distintas tradiciones regionales españolas o incluso entre las de éstas y las de América. En el hermoso y valiente discurso que Vargas Llosa pronunció en diciembre de 2010 al recibir el Premio Nobel de Literatura, hablando de su doble nacionalidad peruana y española, dijo: «Jamás he sentido la menor incompatibilidad entre ser peruano y tener un pasaporte español, porque siempre he sentido que España y Perú son el anverso y el reverso de una misma cosa, y no solo en mi pequeña persona, también en realidades esenciales como la historia, la lengua y la cultura». Bien se comprende que podría haber dicho «España e Hispanoamérica» y su expresión hubiera tenido igual validez y verdad. Una misma básica cultura popular hay en todo el mundo hispánico. Y en cuanto al romancero, es del todo verdad lo que ha dicho Samuel G. Armistead: que mientras más se estudia y mientras más se ahonda en su conocimiento, más se muestra como «todo uno».

Y la tercera tiene que ver con el uso de los términos *Latinoamérica* / *Iberoamérica* / *Hispanoamérica*. Para mí no son en absoluto ni sinónimos ni intercambiables, y menos en el caso del romancero, y por ello quiero precisarlos. Vargas Llosa, en su discurso del Nobel y de continuo de manera mayoritaria, usa el término *Latinoamérica* incluso cuando se refiere al específico tema de la literatura que se escribe en español. Y como él, otros muchos autores literarios hispanoamericanos, como García Márquez. No así los grandes lingüistas que ha tenido Hispanoamérica, desde Bello a Rosenblat, pasando por Henríquez Ureña, que usan siempre el de *Hispanoamérica*. Las denominaciones *Latinoamérica* o *América Latina* tienen una estricta referencia política para oponerse a la América del Norte (Estados Unidos y Canadá), y fueron creados a instancias de Francia y de Italia con el propósito deliberado de silenciar lo esencial hispano. Pero son inadecuados e inexactos desde los puntos de vista histórico, lingüístico y cultural. Son inexactos porque de ninguna manera son términos que respondan a criterios lingüísticos, para agrupar a los países del continente americano en los que se hablan lenguas derivadas del latín. Si así fuera, el término *Latinoamérica* debería comprender también al Canadá, y debería excluir a los países y territorios del centro u del sur de América en donde se habla inglés, alemán u holandés. Y son inadecuados porque los componentes franceses e italianos que se sumaron a América fueron posteriores a que sus países ya se hubieran constituido en las nuevas nacionalidades que son hoy y se hubiera forjado en ellos su personalidad «hispanoamericana» (o «iberoamericana», si se quiere comprender a Brasil). Como dijo Américo Castro, *América Latina* es denominación tan inoportuna como lo sería llamar *América Germánica* a los Estados Unidos fundándose en que el inglés es una lengua germánica. O como lo sería llamar a las colonias africanas de Francia (Argelia, El Congo, Senegal o Madagascar) *Colonias Africanas Latinas*. Por el contrario, *Hispanoamérica* es un término que comprende los conceptos geopolíticos, históricos, étnicos, espirituales, culturales y lingüísticos y es el término que reivindicamos como de uso generalizado, como lo fue en otros tiempos. *Hispanoamérica* o *Iberoamérica*, en este segundo caso queriendo contemplar explícitamente una proyección peninsular conjunta, española y portuguesa. Aunque bien mirado, el término *Hispanoamérica* es perfectamente válido tanto para las naciones de habla española como para Brasil, de habla portuguesa, pues, si nos atenemos a la etimología, *Hispania* fue el término latino primero y único que tuvo toda la Península ibérica.

Un nuevo término ha empezado a sonar en los últimos años y que a pesar de ser un neologismo culto parece contentar a todos, pues comprende a todos los países en un mismo nivel de igualdad: éste es el de *panhispánico*, que ya ha usado la Asociación de Academias de la Lengua Española en uno de sus primeros «productos» conjuntos, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005). Y si lo han adoptado para sí todas las Academias de la Lengua de los países de habla española es casi seguro su éxito. Un término que juzgamos del todo necesario y que es un acierto, pues no hay otro que

inequívocamente se refiera al conjunto de España y la América de habla española; porque *hispano* solo tiene un sentido muy marcado de 'oriundo de Hispanoamérica que vive en los Estados Unidos de América'. Pero debe decirse que el término *pan-hispánico* (todavía con guión) no es un invento de la Real Academia Española ni de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Si estoy en lo cierto, lo empezó a usar el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, y concretamente su director de entonces Diego Catalán, para referirse específicamente al romancero, pues, en efecto, es posible que ningún otro «producto» hecho con la lengua española sea tan *panhispánico* como lo son los romances. El término *pan-hispánico* aparece en 1982 en el título de uno de los libros fundamentales que por entonces publicó el Seminario Menéndez Pidal, el *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*, pero yo se lo oí usar a Diego Catalán bastantes años antes, y yo lo adopté con pleno conocimiento y lo uso de continuo desde entonces.

Los romances españoles llegan a América

Es generalmente admitido —y es de pura lógica— que el romancero tradicional se instauró en las tierras americanas al mismo ritmo con que fueron conquistadas y colonizadas por los españoles (y por los portugueses) y como consecuencia de la implantación de la cultura dominante de conquistadores y colonos.

En el tiempo en que se produce la conquista y colonización de América, el romancero tradicional vivía en España en su máximo esplendor. Los romances tradicionales eran entonces poesía admirada y querida por todos: estaban en el pueblo llano, pero también en la Corte, y hasta los poetas más cultos de nuestra literatura recreaban viejos romances y acudían a muchos de sus versos proverbiales para garantizar con ellos casos paradigmáticos que pretendían ser ejemplares. Es casi un lugar común, en relación a la primera constatación del romancero en América, mencionar el diálogo que Bernal Díaz del Castillo pone en boca de Hernán Cortés y de un caballero suyo, Alonso Hernández Puertocarrero, ante las costas de México, en 1519, con versos y alusiones de viejos romances. Varios soldados que iban a bordo con Cortés, conocían aquella costa palmo a palmo, y le decían: allí queda la Rambla, que en lengua de indios se dice Ayagualulco; allí está la Tonala, que dicen de Sant Antón; allí es el río de Guayagualco..., la Roca Partida..., el río Alvarado..., etc. A lo que se acercó Puertocarrero a Cortés y le dice: «Paréceme, señor, que os han visto diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a estas tierras:

Cata Francia, Montesinos, cata París la cibdad,
cata las aguas del Duero, do van a dar a la mar...

Y yo digo —añadió Puertocarrero—:

que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar.

Entendió bien Cortés la intención de aquellas palabras —y también el metro romance— y respondió:

Denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán,

que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a los otros caballeros por señores, bien me sabré entender».

Los versos primeros citados por Puertocarrero proceden del romance de *Montesinos*, mientras que el verso de Cortés es del romance de *Gaiferos*. Y en otra oportunidad posterior, una discusión entre varios expedicionarios entre seguir la aventura o volver a tierra conocida, es cortada por Cortés con un verso de Roldán en Roncesvalles:

¡Más vale morir por buenos que deshonrados vivir!

Y otra vez, cuando Cortés, en 1521, contemplaba la ciudad de México desde Tacuba, le dijo un soldado:

Mira de Nero de Tarpeya a Roma como se ardía...

y la estrofa fue completada de inmediato por los demás soldados:

Gritos de niños y viejos y él de nada se dolía.

Si tan a piel de labios de soldados y capitanes estaba el romancero que para cualquier ocasión todos encontraban el verso adecuado, qué extraño es que se asentara en el Nuevo Mundo, primero entre los españoles colonos y posteriormente entre los criollos y mestizos hispanohablantes, y se convirtiera en componente ordinario de su acervo cultural. Como dice Alejo Carpentier, los conquistadores, letrados o no, «traían toda una tradición poética y musical a bordo de sus carabelas, como lo demuestra la casi increíble propagación de la *Delgadina*, cuya presencia se ha revelado en los más remotos confines del continente americano con variantes más o menos acentuadas —en las palabras, en la melodía o en ambas—, pero con persistencia de la idea central» (1989: 28).

Los testimonios primeros de la existencia del romancero en tierras americanas por parte de alguno de los Cronistas de Indias garantizan ese trasplante del que hablamos, pero en caso de que no existieran referencias, su silencio no podría ser tenido por argumento en contrario. Son pocos los ejemplos que se pueden aducir, pero, como dice Menéndez Pidal, «estos ejemplos valen por millares. Seguramente —si sigue diciendo don Ramón— en la memoria de cada capitán, de cada soldado, de cada negociante, iba algo del entonces popularísimo romancero español, que como recuerdo de la infancia reverdecería a menudo para endulzar el sentimiento de soledad de la patria, para distraer el aburrimiento de los inacabables viajes o el temor de las aventuras con que brindaba el desconocido mundo que pisaban» (1939: 16).

Y para la constatación definitiva de su trasvase y de su arraigo ha quedado la tradición oral. Un solo romance tradicional conservado por vía oral en algún lugar de América sería prueba suficiente de su implantación antigua, por mucho que la escritura (crónicas, historias, referencias, la literatura, etc.) no hubiera dado cuenta de él. Un romance tradicional es, en su esencia, poesía colectiva, que requiere para su pervivencia una sucesión de procesos, todos ellos necesarios: primero ha de ser asumido por una colectividad, después ha de conservarse, y en esa conservación, al transmitirse oralmente de generación en generación, se re-crea. Conservación y recreación son, pues, los dos polos de atracción entre los que vive el romancero tradicional.

Claro está, que el romancero español no pasó a América de una única vez, al comienzo de la «aventura» americana, sino que, por el contrario, fue materia de trasvase constante a lo largo de los siglos; y así se explica que en su tradición americana coexistan temas «viejos» tradicionales, los que eran más estimados en el tiempo de la conquista y primera colonización, como *Bernal Francés*, *Delgadina* o *La muerte del Príncipe Don Juan*, con otros romances eruditos del siglo XVIII que se difundieron a través de pliegos escritos, como la *Disputa del trigo y el dinero*, *Dionisio de Salamanca*, *Doña Juana de la Rosa*, etc. y con romances y canciones narrativas del gusto de los siglos XIX y XX, como *El hermano incestuoso*, *Las hijas de Merino* o *La monja por fuerza*. Y aún que hayan arraigado en la tradición americana modernos romances sobre temas históricos españoles relativamente recientes, como son *La muerte de Prim*, *Dónde vas Alfonso XII* o *El atentado anarquista a Alfonso XII*.

Hoy en día, la dispersión del romancero hispánico abarca todas las tierras americanas, desde las zonas australes de Chile y de la Pampa argentina hasta los desiertos de Texas y de Nuevo México, llegando

incluso hasta Canadá y a otros territorios de los Estados Unidos (California y Nova Inglaterra), allí por obra de la fuerte emigración portuguesa y del desplazamiento de judíos sefardíes a raíz de la segunda guerra mundial. Bien es verdad que en alguna de esas nuevas tierras, el viejo género romancero ha evolucionado hasta crear un nuevo género poético narrativo, el *corrido* mexicano, que tanta influencia está teniendo en toda la tradición romancística de América, como tendremos ocasión de comentar.

Un caso verdaderamente singular es el de los «Isleños de Luisiana», una comunidad de canarios emigrados a las tierras bajas de la desembocadura del Misisipi en la segunda mitad del siglo XVIII y que han conservado hasta hoy su lengua y sus tradiciones literarias, entre ellas, los romances y corridos, las canciones, las décimas, las adivinanzas, los trabalenguas, los cuentos y las leyendas, los nombretes (los apodos), incluso algún topónimo de origen guanche. Caso admirable de fidelidad a las raíces culturales, mantenidas como un signo de identidad y conservadas ante dificultades y adversidades sin cuento, al vivir envueltos en una cultura y en una lengua ajenas, solo comparable a lo que los judíos sefardíes también hicieron en sus comunidades por el Norte de África y por el Mediterráneo Oriental. Gracias a una impagable dedicación investigadora de Samuel G. Armistead, personaje queridísimo para todos los que nos hemos dedicado al estudio del romancero y paladín él mismo del romancero pan-hispánico, haciendo trabajo de campo durante años, como solo puede hacerse para un conocimiento cabal de la tradición oral, y a un libro magistral que ahora podemos leer en español, podemos saber de los romances que los *isleños* de Luisiana han cantado durante al menos diez generaciones. Y en ese repertorio podemos ejemplificar la vida multiseccular que ha tenido la canción narrativa en toda la América hispana: romances de la tradición vieja, como *Delgadina* y *La vuelta del marido*; algunos romances religiosos como *La fe del ciego* y *La Virgen camino del Calvario*; romances estróficos modernos; canciones narrativas de creación local, que allí llaman «décimas»; hasta verdaderos «corridos» mexicanos, como *La muerte de Madero*. O sea, romances de repertorio panhispánico y romances de creación local, romances de tradición antigua y romances de tiempos modernos, canciones narrativas de acontecimientos lejanos y corridos mexicanos popularizados por la radio. Y todo ello mezclado y sin distinción en la memoria de los miembros de esas comunidades de *isleños* americanos.

La primera verdadera antología del romancero americano

Muy poco sabemos en España del romancero que vive en América, como muy poco sabemos, en general, de las costumbres, ritos y tradiciones que allí viven y que tienen unas raíces hondas y largas, aunque aparezcan ocultas, de identidad netamente hispánicas. A mí me lo han revelado de una manera rotunda el estudio del romancero y de la décima popular, pero también, últimamente, el estudio de las manifestaciones de religiosidad popular en verso que siguen plenamente vigentes en determinados países hispanoamericanos cuando ya en España, donde nacieron, hace mucho tiempo que desaparecieron o están en un estado mortecino (Trapero 2011).

No abundan los estudios generales sobre el romancero de América. Incluso puede decirse que, hasta hace muy pocos años, la noticia que se tenía del romancero americano, desde una perspectiva global, era muy deficiente, pues no existían estudios que ofrecieran una panorámica objetiva, a base de datos y de textos, de la implantación del romancero tradicional en América.

El conocimiento panorámico que hoy tenemos de esa realidad, se lo debemos a la benemérita labor investigadora de Mercedes Díaz Roig, quien, desde El Colegio de México, tras muchos años de dedicación a la tarea, pudo reunir, primero, y valorar, después, casi todo lo que sobre el romancero americano se había escrito y publicado hasta la fecha de edición de su impagable *Romancero tradicional de América* (1990). Téngase en cuenta que la mayoría de las noticias y versiones de romances americanos habían sido publicadas por sus autores respectivos, a lo largo de todo el siglo XX, en revistas de ámbito local, o en

libros que no habían alcanzado más difusión que el de la provincia o, en el mejor de los casos, el del país de origen, muchos de ellos totalmente agotados e inencontrables en las bibliotecas más importantes.

El *corpus* romancístico reunido por Díaz Roig (que comprende, según ella, el 80% de todo lo publicado) consta de 1.700 textos completos y numerosas versiones fragmentadas (1990: 15), si bien en esta relación se consideran sólo los romances «tradicionales» de raíz hispánica y se descartan los de tema local, los de pliego y los de inspiración moderna. ¿Muchos? No, en absoluto, si se tienen en cuenta la geografía inmensa de la que son representativos y la cronología tan amplia en la que fueron recogidos. Téngase comparativamente en cuenta, por ejemplo, que el romancero recolectado en las Islas Canarias, que es un punto insignificante en el Atlántico, en relación a la superficie americana, duplica en número de textos a los reunidos en todo el Nuevo Continente.

Al libro antológico de Mercedes ha seguido otro libro también admirable de Aurelio González (2003) que actualiza las referencias bibliográficas, amplía el índice y los temas tratados en una estructura muy clara y didáctica, con estudios someros pero serios sobre la identidad y la historia de cada romance, y agranda un poco los números de los romances recolectados en los distintos países americanos. Así, de los 1.700 textos completos y numerosas versiones fragmentadas que citaba Mercedes, Aurelio habla de más de 2.500 versiones; y desde los 45 temas romancísticos señalados por Mercedes, Aurelio eleva la cifra a 157 romances: «126 temas romancísticos tradicionales y tradicionalizados; más 31 vulgares o de pliego recogidos de la tradición oral» (2003: 76).

Pocos me parecen los temas reseñados por Mercedes, pero muchos los de Aurelio, porque en la relación de éste aparecen temas —muchos temas— que en mi opinión no pueden considerarse «tradicionales» de América. Son versiones «librescas» que algún recolector recogió de labios de una persona que lo había aprendido directamente de un libro, sin que ese romance hubiera pasado a popularizarse y estuviera en la tradición oral. Las versiones únicas con que suelen citarse esos romances y sus propios textos delatan claramente su fuente escrita y libresca. Éstos son, por ejemplo, los de los condes *Alarcos*, *Claros* y *Arnaldos*, *La muerte de don Beltrán*, los varios del Cid (*Antes que barbas tuviese*, *El Cid vuelve a Cardeña*), *La muerte ocultada*, *El enamorado y la muerte*, *El prisionero*, *Fontefrida*, *La mala suegra*, *La doncella guerrera*, etc.

Un ejemplo de esto lo tenemos en Cuba. La primera recolectora y estudiosa del romancero cubano, Carolina Poncet, allá por 1914, entrevistó y obtuvo de «una joven sirvienta castellana» llamada Dominga Martínez, que había nacido en Entrepeñas y pasado su infancia en Villar de los Pisones, dos localidades enclavadas en la región de Sanabria de la provincia de Zamora, un manojo de romances verdaderamente excepcional, tanto por su repertorio como por la calidad de sus textos. Pero Carolina Poncet, con buen criterio, nunca las juntó con el resto de las versiones romancísticas cubanas y las publicó por separado con el título de «Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones» (1923). Sin embargo, nuestra colega y amiga Beatriz Mariscal en su *Romancero General de Cuba* de 1996 las mezcló sin distinción alguna junto a los demás versiones de romances recogidos en Cuba procedentes de informantes cubanos, y lo justificaba diciendo que «la tradición cubana, al igual que toda la tradición americana, es fundamentalmente de importación» (Mariscal 1996: 14). Sí, pero con una diferencia esencial; no es lo mismo un romance asentado en territorio americano durante siglos, hecho ya al modo patrimonial americano, que un romance recién desembarcado de España; los romances cubanos no se hicieron «cubanos» nada más llegar a las costas de la Perla de las Antillas, debieron sufrir (y gozar) procesos históricos y culturales largos y «nacionales» para ser tales. A nosotros nos parece que esa práctica desvirtúa *el ser del auténtico romancero cubano*, pues un lector del libro de Mariscal, desprevenido del asunto, podrá llegar a creer que romances como *El conde Grifos Lombardo*, por ejemplo, pertenece también a la tradición cubana, con lo cual quedaría desmentida la teoría de todos los estudiosos del romancero americano, y con él

también del cubano, entre ellos Carolina Poncet y Chacón y Calvo, que advirtieron desde un principio la ausencia total de romances de tema épico-heróico en América. Pues poner juntas, por ejemplo, las versiones cubanas de *Santa Iria* y la que Carolina Poncet recogió de labios de la zamorana Dominga Martínez es mezclar dos tradiciones que nunca han convivido juntas, pues las versiones cubanas (como las canarias, las portuguesas y las de otros lugares) son de versos hexasílabos y la de Dominga, por ser propia de la tradición castellana, es de versos octosílabos. Yo creo que, en efecto, en un *Romancero de Cuba* debe darse cuenta de todas las versiones de los romances recogidos en Cuba, pero que hay que distinguir los romances que son propios de la tradición cubana de aquellos que no lo son. Y así lo hicimos nosotros en nuestro *Romancero tradicional y general de Cuba*, en un apéndice titulado «Romances recogidos en Cuba de emigrantes españoles y que no forman parte de la tradición cubana».

Sobre la «pobreza» del romancero en América

¿A qué puede deberse esa desproporcionada y abismal diferencia entre el romancero americano, en general, y el de cualquier Comunidad española? ¿A la pobreza de la tradición americana o a la mínima exploración que de ella se ha hecho? Desde mi punto de vista, a las dos causas. La segunda de ellas, es muy evidente si se consideran las tablas estadísticas y los datos comparativos que Mercedes Díaz Roig nos ofrece al final de su libro, de los que entresacamos, para ejemplificar lo que decimos, lo siguiente: De tres países, Bolivia, Honduras y Paraguay, no hay ninguna recolección romancística publicada; de los otros 17 países de habla española, el que ha contado con una más intensa exploración ha sido Argentina, que ofrece 353 textos, y los menos, El Salvador y Ecuador, que cuentan sólo con 3 y con 2 versiones romancísticas respectivas; sólo 8 países cuentan con un *corpus* de más de 100 versiones romancísticas cada uno: Argentina, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, México, Puerto Rico y Venezuela (por este orden, de más a menos); y sólo 9 países tienen más de 15 temas romancísticos en su tradición oral: Argentina, Colombia, Cuba, Chile, México, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

En cuanto a los romances, los temas más extendidos en territorio americano son el de *Las señas del esposo*, del que se conocen 279 versiones documentadas en 15 países, seguido de *Hilito de oro*, con 196 versiones en 16 países; después, *Delgadina*, con 126 versiones en 13 países, y *Blancaniña* o *La Adúltera*, con 100 versiones en 12 países. Con más de 80 versiones, y menos de 100, se han recogido los romances *Don Gato*, *Dónde vas Alfonso XII*, *La búsqueda de la Virgen* y *Mambrú*; entre 50 y 80: *La Virgen y el ciego*, *El marinero al agua*, *Bernal Francés*, *Blancaflor* y *Filomena*, *La dama y el pastor* y *El Conde Olinos*; entre 30 y 50: *Santa Catalina* y *La aparición*; y entre 15 y 30: *Carabí*, *Monjita a la fuerza*, *Gerineldo* y *La malcasada*. Algunos de los romances con menos de 15 versiones, son *La hermana cautiva*, *Sildana*, *Las tres cautivas*, *El prisionero*, *La bastarda y el segador*, *La muerte del Príncipe Don Juan*, etc. Todos estos datos hablan, en efecto, de la falta de recolecciones verdaderamente sistemáticas y proclaman la muy insuficiente exploración que ha tenido la tradición romancística oral americana.

Respecto a la primera pregunta, ¿es que esta parquedad de resultados se debe a la pobreza de la tradición americana?, la respuesta ha de ser también afirmativa, aunque bien es verdad que esa «pobreza» hay que considerarla relativa y con respecto siempre a otras tradiciones. Esa pobreza la entendemos en dos sentidos: en el escaso (y poco representativo) repertorio que configura la tradición americana en comparación al romancero general panhispánico y en la débil implantación social de esa tradición. Si bien es verdad que, salvo en zonas muy concretas de los países hispánicos, en la actualidad —una «actualidad» que se mide por décadas— el romancero tradicional vive en precario, la decadencia del género llegó mucho antes a América, sustituido por otros géneros literarios y poéticos también populares, de los que después hablaremos.

Principales recolecciones del romancero americano

El descubrimiento del romancero americano en la tradición oral moderna, al igual que el romancero hispánico en general, se debe en gran medida a la labor de búsqueda personal y al entusiasmo que fue sembrando aquí y allá, entre personas cultas y sensibles a la poesía popular, don Ramón Menéndez Pidal. Salvo casos aislados, el romancero no despertó el interés de los eruditos y folcloristas americanos hasta bien entrado el siglo xx. Y fue precisamente el primer viaje que hizo a las tierras americanas Menéndez Pidal a finales de 1904, su encuentro con algunos doctos amigos de El Ecuador, Perú, Chile, Argentina y Uruguay, la correspondencia que mantuvo después con otros críticos y estudiosos americanos y la noticia publicada de los primeros textos recogidos, lo que animó a muchos investigadores a la recolección y publicación de las primeras colecciones de romances americanos: Ciro Bayo (1902) en Bolivia y Argentina; Julio Vicuña Cifuentes (1912) en Chile; Carolina Poncet (1914, 1930 y 1985) y José María Chacón y Calvo (1914, 1922 y 1926) en Cuba; Juan Alfonso Carrizo (1926, 1933, 1934, 1937 y 1942) e Ismael Moya (1941) en Argentina; Ildefonso Pereda Valdés (1947) en Uruguay; Pedro Henríquez Ureña en la República Dominicana (1913) y en México (1925); R. Olivares Figueroa (1944 y 1948) en Venezuela; Vicente T. Mendoza (1939) en México; María Cadilla (1933) en Puerto Rico; Aurelio M. Espinosa en Puerto Rico (1918), en California (1925) y Nuevo México (1953); Ernesto Mejía (1946) en Nicaragua, etc.

Todas ellas son recolecciones de la primera mitad del siglo xx, algunas magníficas, con aportaciones globales importantes. Después, en los años que siguieron, las colectas de romances orales, si no cesaron, sí disminuyeron, pues el interés de los estudiosos derivó a las composiciones autóctonas, a la lírica popular, a los corridos, a las décimas..., por lo que la existencia de un romancero valioso sigue en gran parte en estado latente.

Las nuevas colecciones de romances, de cierta entidad, se reducen a las efectuadas por Emilia Romero (1952) en Perú; Isaac Pardo (1955) en Venezuela; el romancero de Colombia de Gisela Beutler (1977), que siendo magnífico no puede calificarse de representativo de todo el país; la muy novedosa y bien organizada de Raquel Barros y Manuel Dannemann (1970) en Chile, que sirve de contrapunto a la antigua y extraordinaria de Vicuña Cifuentes, y el manojito de romances que Constantino Contreras y Mario Bernaldes recogieron en una zona de la Araucanía (2007), junto a otros textos folclóricos; las colecciones de romances que Germán de Granda (1976) recogió entre la población negra del occidente de Colombia y la que Samuel G. Armistead (1992 y 2007) recogió de entre los últimos hispanohablantes, de origen canario, en el Estado de Luisiana (Estados Unidos); el romancero de Costa Rica de Michele Cruz-Saenz (1986); el romancero de México de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González (1986), el documentado estudio sobre el romancero y el corrido en Guatemala de Carlos Navarrete (1987), que completa estudios y colecciones iniciadas por este autor en los primeros años de la década de los 60; el muestrario del folclore nicaragüense de Pablo Antonio Cuadra (2005), con una muy buena representación de romances populares; el romancero de Chiloé de Maximiano Trapero y Juan Bahamonde (1998); el de Cuba de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi (2002); y otros que no conozco personalmente y que cita Aurelio González en su libro.

Características principales del romancero americano

Antes de la antología de Mercedes Díaz Roig y del amplio estudio de Aurelio González las únicas valoraciones de conjunto sobre el romancero tradicional de América eran las que Menéndez Pidal hizo en su pionero estudio *Los romances de América* de 1937, repetidas unas veces y matizadas otras en ocasiones posteriores, hasta el capítulo resumen que dedica al «estado latente del romance en América» en su *Romancero Hispánico* (1968: II, 341-356). Pero esas observaciones —más que estudio

conclusivo— de «el paladín del romancero hispánico», por más que vienen de un hombre sabio, que conocía como nadie ha conocido el romancero en sus múltiples vertientes históricas, en su dispersión geográfica y en su dimensión literaria, no pueden ser sino la base de un estudio que aún está por hacer.

Complementadas, pues, las valoraciones de Menéndez Pidal con las de otros estudiosos que citaremos, más las que personalmente hemos observado en nuestras exploraciones directas y sistemáticas en Chiloé y en Cuba, y esporádicas en el Chile continental, en Venezuela, en Argentina, en Perú y en Puerto Rico, me atrevo a formular las características principales del romancero americano siguientes:

1. La escasez de su repertorio y la debilidad de su tradición. Esa debilidad puede deberse, no a «la inestabilidad de los pobladores», como señaló en su día Rufino José Cuervo, sino «a la escasez de mujeres españolas en la colonización», como le replicó Menéndez Pidal, pues sabido es que —sigue diciendo don Ramón— «la mujer es la principal conservadora de las versiones puramente orales de romances, al menos en la época moderna, y la mujer india no pudo ser buena depositaria de la tradición europea» (1937: 50-51).
2. La implantación del romancero en América no se debe al momento exclusivo de la conquista y primera población por los españoles, sino que debe entenderse como una continua e ininterrumpida comunicación en el sentido España > América (en el caso del romancero casi exclusivamente en esta dirección, aunque no en otros géneros poéticos populares). Ello explica el abundante repertorio de temas modernos que vive en la tradición oral de América y que es, además, el más estimado en la actualidad por sus cultivadores.
3. Dados los vastos territorios por los que se extiende el romancero en el Nuevo Mundo, llama poderosamente la atención la relativa uniformidad de ciertos repertorios de romances encontrados en países muy distantes entre sí, incluso entre las versiones que ciertos temas «viejos», como *Las señas del marido*, *Bernal Francés*, *Albaniña* o *Hilitos de oro* (Valenciano 1992: 155). Esta cierta uniformidad de los romances más populares en América se debe, sin duda, al hecho de proceder de versiones «vulgatas» que se propagaron sin fronteras y se instalaron por doquier (Mariscal 1996: 28).
4. Es también notoria la ausencia de romances de tema épico, quizás porque bastante materia épica propia tenían los conquistadores y primeros colonizadores, como tarea cotidiana, como para recurrir a otras ajenas y literarias. Por el contrario, fueron los temas novelescos, tipo *Delgadina*, *Albaniña*, *Las señas del marido*, *Marinero al agua* o *El conde Niño*, y los propios del folklore infantil, como *Hilitos de oro*, *Don Gato*, *Mambrú*, *Santa Catalina*, *Santa Iria*, etc. los que prendieron con más fuerza en el suelo americano.
5. Pero llama poderosamente la atención que no haya romances sobre los hechos de la conquista de América, cuando tanta materia épica y poética había para ello, y si se hicieron, no llegaron a popularizarse y a hacerse tradicionales. En esto el romancero americano es paralelo al romancero canario, ayuno también de romances sobre la conquista de las Islas, ocurrida entre 80 y 100 años antes y considerada como una antesala y «ensayo» de lo que después se haría a una escala infinitamente mayor. Una causa puede explicarlo: en ese momento el romancero español vivía ya su «época rapsódica» —de propagación y divulgación—, y había sobrepasado la gran «época aédica» —de creación— que coincide con el final de la Reconquista. Como si las seculares luchas fronterizas entre moros y cristianos hubieran agotado las fuentes creadoras en torno a la guerra y a las armas, o como si éstas hubieran terminado por cegar ese venero de creación.

6. Es también muy notoria la influencia que el género *corrido* (identificado como 'corrido mexicano') ha operado sobre todo el romancero americano, incluso en los lugares más alejados geográficamente. Esta influencia puede concebirse, unas veces, como una «contaminación» y, otras, como una evolución del género *romancero* al género *corrido*, como ha ejemplificado Ana Valenciano sobre el romance de *Bernal Francés* (1992: 160-163). Muchos romances que pertenecen a la tradición más vieja se han convertido en corridos, se han «acorridado», en expresión que usan los especialistas de este nuevo género, y hasta se les llama «corridos».

7. Pero, frente a estas tendencias uniformadoras, en el romancero americano se pueden encontrar arcaísmos muy estimables, que no están ni siquiera en las versiones más antiguas del romancero de España, como los señalados, por ejemplo, por Menéndez Pidal en *Las señas del marido* (1968: 352-353).

8. Como es lógico, y como ocurre en todas las ramas del romancero panhispánico, también las versiones americanas se cargaron de dialectalismos, se impregnaron del ambiente y del hablar vernáculo y se acomodaron a las peculiaridades culturales de los pueblos y de las gentes que las tomaron por suyas. La geografía española citada en los romances viejos se torna americana, e incluso los personajes de los romances históricos se adaptan a la realidad más cercana y local.

9. El río continuo de la tradición romancística, también en América creó nuevos temas, inspirados en acontecimientos locales, pero conformes al lenguaje y al estilo del romancero general, incluso con una diversidad temática estimable, aunque sobresalgan los asuntos de campesinos y de ambiente rural.

10. Y más abundantes son los «motivos» típicamente americanos que se incrustan en las versiones de los romances más generales, como los señalados por Mercedes Díaz Roig (1990: 13-14) para los romances de *Bernal Francés* (sospecha inicial del marido), *Delgadina* (paseo inicial e ida a misa), *Las señas del marido* (cruce con *La mujer abandonada*), *La dama y el pastor* (recreación final sobre ofertas del pastor y rechazo de la dama), *La adúltera* (con varias recreaciones propias, según el área geográfica americana), *Marinero al agua* (en que el marinero se salva), *Dónde vas Alfonso XII* (sin los motivos de *La aparición de la enamorada muerta*), etc.

11. La debilidad del romancero de neta tradición oral en América contrasta con la gran presencia de romances «de ciego» y «vulgares», típicos de los pliegos de los siglos XVIII y XIX, y que fueron transmitidos por la imprenta. «Son muchos —asegura Menéndez Pidal— los testimonios de recitadores americanos de romances tomados de las colecciones impresas» (1937: 51). Y cita los casos recogidos por Vicuña Cifuentes en Chile y Aurelio M. Espinosa en Colombia de campesinos que se sabían de memoria las historias épicas de *Los doce Pares de Francia*, de *Bernardo de Carpio* y de los *Infantes de Lara*, naturalmente procedentes de pliegos.

12. Por último, en líneas generales, y sin que pueda decirse que siempre coinciden con características diferenciadoras netas en su romancero, se puede hablar de tres subáreas geográficas americanas: 1. el Nuevo México, México y Centroamérica; 2, el Caribe (que incluye, aunque no siempre, a Panamá, Colombia y Venezuela); y 3. Sudamérica (Díaz Roig 1990: 15).

Abundancia de romances infantiles y escasa presencia de los religiosos

En determinados países, como en Cuba y en general en toda Hispanoamérica, abundan sobremedida los romances infantiles, mientras que, a la inversa, llama poderosamente la atención la escasa presencia de los romances religiosos, cuando, por el contrario, en España son los romances de tema

religioso los más abundantes, los que con mayor frecuencia recitan y cantan las mujeres que todavía mantienen en sus memorias el romancero tradicional.

Lo primero puede explicarse por el hecho de que muchos romances, sean o no de temática o de personajes infantiles, han pasado a la esfera del folclore infantil y gracias a esa funcionalidad han logrado pervivir en la tradición oral. Por lo que respecta a Cuba, desde un principio, y por todos los estudiosos, se ha puesto de manifiesto ese carácter «infantil» de su romancero. La primera fue Carolina Poncet, quien, a la afirmación de Menéndez Pelayo de que en España la transmisión del romancero «está entregada a las mujeres y a los niños», replica diciendo que en Cuba esa afirmación puede concretarse aun más, «ya que las mujeres sólo cantan aquí —con pocas excepciones— trovas puramente infantiles» (1914: 66).

Muy distinta es la presencia del romancero religioso en la tradición oral de Hispanoamérica, aunque la falta de investigaciones de campo en muchos países no permite hacer muchas generalidades. En el *Romancero tradicional de América* de Mercedes Díaz Roig (1990) solo se citan dos: el de *La búsqueda de posada de la Virgen*, con presencia en 11 países y un total de 88 versiones recogidas, y el de *La Virgen y el ciego*, con presencia en 13 países y 75 versiones. Hay más, sin duda, como nosotros hemos demostrado en nuestro *Romancero* de la isla de Chiloé (Trapero y Bahamonde 1998: 141-156) en donde pudimos recoger versiones varias de 7 romances religiosos, y en el de Cuba (Trapero y Esquenazi 2002: 351-368), con versiones de 10 romances, sobre todo romances del ciclo de la Pasión.

Con todo, es verdad la gran desigualdad que existe de romances religiosos en las tradiciones populares de España y del conjunto de Hispanoamérica. Una razón poderosa explica esta pobrísima presencia del romancero religioso en la tradición popular de Hispanoamérica: el romance fue sustituido allí por la décima, y en décimas se expresa la mayor parte de las manifestaciones religiosas de los países hispanoamericanos.

Géneros descendientes y continuadores del romance como poesía narrativa

Todos los géneros tienen su edad. Esto, que lo podría decir cualquier, lo dijo Gabriel García Márquez en una entrevista que le hicieron en televisión preguntándole por la evolución que estaba teniendo el canto vallenato. Y ya se sabe que García Márquez sabía de lo que hablaba. En muchos lugares de sus memorias confiesa que a él lo que le hubiera gustado ser es cantor, juglar, como los cantores colombianos de historias que viajaban de pueblo en pueblo por «la Provincia» llevando la noticia del momento o la historia de amor no correspondido que conmovía a la audiencia. Y multitud de veces confiesa su devoción por dos de los juglares de Valledepar que se han hecho míticos: Francisco el Hombre y Rafael Escalona. «En mis tiempos de Aracataca —dice Gabo— había soñado con la buena vida de ir cantando de feria en feria, con acordeón y buena voz, que siempre me pareció la manera más antigua y feliz de contar historias» (2002: 242). Y en otro lugar del mismo libro *Vivir para contarla* dice refiriéndose a Rafael Escalona: «Buena parte de mi primera juventud la pasé plantado cerca de él, sin saludarlo siquiera, sin dejarme ver, hasta aprenderme de memoria su vasto repertorio de canciones de todos» (2002: 455).

Del vallenato hablaremos más tarde, como un género descendiente y sucesor del romance. Pero ahora nos detendremos en su primera afirmación: «Todos los géneros tienen su edad y su tiempo». Así es, en efecto. La novela caballerescas nació en siglo xv, floreció durante todo el siglo xvi y Cervantes le dio el tiro de gracia a principios del xvii. Y así pasó con la novela picaresca, con la poesía barroca, con la poesía modernista, con los autos sacramentales... De tal manera que cuando en algún lugar, como en la isla canaria de La Palma con motivo de sus lustrales Bajadas de la Virgen, se representan sus famosas «loas», que son auténticos autos sacramentales en torno a la virginidad de María, se dice que son representaciones

«de otro tiempo». Los romances son la especie española e hispánica de la balada europea, que tuvieron su origen y fueron continuación abreviada de los cantares de gesta medievales. Y éstos fueron, a su vez, continuación transformada de los grandes cantares épicos de la antigua tradición greco-romana. De modo que un río continuo, con aguas renovadas de nuevos afluentes, estamos contemplando, que nació vete a saber tú cuándo, y que ha recorrido y regado las tierras de este nuestro mundo que llamamos occidental. Y si hay demasiada distancia entre el supuesto origen de *La Ilíada* y uno cualquiera de nuestros romances del ciclo carolingio, por ejemplo, para hallar paralelismos y vínculos genéticos, recurramos, si no, a las baladas de los guslaris servo-croatas, que esas sí que son descendencia directa de la épica griega. Incluso dentro del género «romancero», los especialistas nos movemos con distinciones como «viejo», «nuevo», «vulgar», «de pliego dieciochesco», «de pliego moderno», etc., que lo que hacen es adjetivar una misma sustancia, pero marcando edades y tiempos (también poéticas) distintos.

Pues bien, en América (en América, no es España) han surgido desde finales del siglo XIX (si no antes) o principios del XX una serie de subgéneros —o ramas— que han tomado nombres propios, pero que son también descendientes y continuadores del género —o tronco— romancero. Éstos son, al menos: la *décima* en toda Hispanoamérica, el *corrido* de México, la *habanera* y el *bolero* de Cuba, y el *bolero* también de México, el *tango* de Argentina, el *vallenato* de Colombia y, últimamente, como una subespecie del *corrido*, los *narcocorridos* de México, extendidos también a Colombia.

¿Qué les une a todos ellos? El ser canción narrativa, el contener dentro de cada una de las canciones «una historia», una fábula, con sus personajes, sus lugares y sus acciones, aunque cierto es que no todos ellos son narrativos en la misma proporción. De la fórmula «poema épico-lírico» con que Menéndez Pidal definió al romance, el *corrido* y la *décima* como canción narrativa siguen teniendo en el componente épico su característica principal, mientras que la *habanera*, el *bolero* y el *vallenato* se han inclinado más hacia el componente lírico. ¿Y el *tango*? El más complejo, el más indefinible, porque por encima del texto y de la música, el *tango* es un baile, ¿o una danza?, pero también una canción narrativa para expresar las emociones y tristezas «en las cosas del amor». Pero en sus orígenes todos fueron géneros predominantemente narrativos. Y una cosa más: al ser géneros cantados, conservan su discurso en verso, también como descendencia del romance, si bien la métrica se ha liberalizado y cada uno de ellos se ha configurado de una manera muy particular, siendo el *corrido* el más cercano a sus orígenes, aunque estructurado en cuartetas octosilábicas, tal cual el romancero vulgar, y la *décima* el género más alejado, por haberse constituido en una estrofa autónoma; de ahí que en este caso deba hablarse más de sustitución que de continuación.

Se da así la paradoja de los géneros que viajan en sentido contrario, lo que se ha llamado el folclore «de ida y vuelta»: el romance viajó de España a América, y ahora América devuelve a España los nuevos géneros derivados y seguidores del romance.

De cada uno de ellos no daremos aquí más que unos brevísimos apuntes, desde este particular punto de vista con que los contemplamos.

El corrido mexicano

La palabra *corrido* aplicada a los corridos mexicanos no es autóctona de México, sino que procede de la denominación con que en algunos lugares de España, por ejemplo en Andalucía, se denominaba popularmente a los romances. Y este hecho viene incluso codificado en el Diccionario de la Academia Española en su acepción 12: «Romance cantado, propio de Andalucía». Y no solo en Andalucía, también en algunas islas de Canarias. Incluso en Chile se llama *corridos*, en general, a todos los romances, pero especialmente a los que son de temática local. Y también en otros países hispanoamericanos, como

reconoce la acepción 13 del DRAE: «En América, romance o composición octosilábica con variedad de asonancias». Lo que sí tiene origen inequívocamente mexicano es el género reconocido como *corrido mexicano*.

Es además una modalidad folclórica que cuenta con abundantes estudios, tanto antiguos como modernos, entre los que destacamos, de entre los primeros, los de Vicente T. Mendoza (1939 y 1954) y Daniel Castañeda (1943), y de entre los segundos, los de Aurelio González (1988 y 2001) y Magdalena Altamirano (1990 y 2007). Hasta se ha dicho que el corrido es el género folclórico más estudiado en México.

Tres asertos son generalmente compartidos por todos los estudiosos:

1. Que el corrido es la manifestación mexicana actual de la balada internacional.
2. Que el corrido es la manifestación de poesía narrativa más difundida en la actualidad en México y una de las formas cantadas más típicas: el género lírico-musical más importante de la tradición popular y folclórica de México.
3. Que el corrido se reconoce desde su marca de origen mexicano, pero que se ha extendido por todo el mundo, al menos por todo el mundo hispánico.

Más discutida ha sido la cuestión de sus orígenes, llegando alguien a decir que los corridos son supervivencia de la canción nathual. Pero esa es una idea descabellada. Los investigadores serios dan por seguro que los antecedentes del corrido mexicano no son otros que los del romancero, pero no del romancero «viejo», sino del romancero «vulgar» que imperaba en los gustos populares en el momento en que el corrido nace, en la segunda mitad siglo XIX. Ese romancero había pasado ya por los de «pliego del XVIII» y por las canciones narrativas, con gran carga de elementos líricos y románticos. Y de entre los elementos líricos, tiene el corrido gran influencia de la copla y de la jácara. Los corridos, son, por tanto, también, «fruto de su tiempo»: en el corrido mexicano las pistolas han sustituido a las espadas, pero siguen primando las historias de amor pasional que tienen un final trágico y las que ensalzan al héroe individual que ha logrado vencer una situación que se cree injusta. Dos elementos resultan imprescindibles en el corrido mexicano, el caballo y la pistola, según ha estudiado González (2001): el caballo como símbolo del valor y de la guerra, la pistola como símbolo del poder y del arrojo, pero, a la vez, del machismo y de la prepotencia que imperan en todos los corridos.

La forma métrica característica del corrido es la estrófica, basada en la cuarteta octosilábica asonante. Y la forma musical característica la de cuatro unidades melódicas, correspondientes a cada uno de los versos o hemistiquios octosilábicos. En estos aspectos, los corridos mexicanos se corresponden exactamente con los romances de pliego moderno que en España se hacían en la primera mitad del siglo XX sobre cualquier «caso» ocurrido que hubiera tenido una cierta repercusión colectiva.

El repertorio de corridos mexicanos es enorme, y sigue siendo un género de creación constante. De entre los que se han extendido por todas partes, incluso fuera de las fronteras nacionales, se tiene como el más popular y característico el de *Rosita Alvérez*, una típica historia de amor contrariado que acaba con la muerte de la protagonista. Pero tienen especial interés para nosotros los corridos que resultan ser acomodaciones de viejos romances de la tradición panhispánica, uno de los cuales, el de *Alba Niña* o *La adúltera*, con influencias del de *Bernal Francés*, se ha convertido en el *Corrido de Elena*, de *la Martina* o de *Rosita* y se canta en los lugares más alejados entre sí de todo el mundo hispánico, como nosotros lo hemos encontrado en Cuba (Trapero y Esquenazi 2002: n° 11), en la isla chilena de Chiloé (Trapero y Bahamonde 1998: n° 3.1) y en la isla canaria de La Palma (Trapero y Hernández 2000: n° 32), y Samuel Armistead entre los *isleños* de Luisiana (Armistead 2007: n° 4.2). La casi igualdad textual que presentan estas versiones denotan un hecho incuestionable: su difusión moderna, siendo lo más probable que a

través de la radio, y a partir de una versión «vulgata» de origen. Las variaciones entre ellas prácticamente se reducen al número de tiros que el marido injuriado da a la mujer adúltera.

Para que pueda apreciarse lo que va del viejo romance de *Alba Niña* al moderno *Corrido de la Martina*, así como la convivencia de ambas tradiciones, la vieja y la novísima, ponemos aquí dos versiones de ambos temas recogidos en un mismo lugar, la isla de La Palma:

ROMANCE DE ALBA NIÑA

Levantándome yo, madre, una mañana al albor,
hallé mi puerta enramada con dos ramitos de amor.
No me la enramó fulano, ni cabrero ni pastor,
que me la enramó don Carlos, hijo del Emperador.
Va tocando una vihuela y cantando esta canción:
—¡Quién durmiera contigo, Alba, una noche aunque más no!
—Duérmela el galán, dormila, cuatro o cinco digo yo.
Don Alonso no está aquí que está en partes de Aragón,
y por si acaso viniese le mostraremos traición:
¡cuervos le saquen los ojos, aguilillas el corazón,
y el mayor pedazo de él lo traigan en un serón!—
Estando en estas razones don Alonso regresó.
—¿Qué te ha sucedido, Alba?, ¿Alba, qué te sucedió?
Eres blanca y encarnada, bonita como una flor,
al instante que me viste se te ha cambiado el color.
—No me ha sucedido nada ni nada me sucedió,
es que he perdido las llaves de tu lindo mirador.
—No tenga pena, la niña, no tenga pena, la flor,
si las llaves son de plata de oro las hago yo.
¡Oh!, ¿qué caballo es aquél que a mi yegua relinchó?
—Tuyo, tuyo, don Alonso, mi padre te lo mandó.
—Mercedes al rey, tu padre, caballos me tengo yo,
que cuando yo no tenía él de mí no se acordó.
¡Oh!, ¿qué cabeza es aquella que por allí se ocultó?
—Es un primo hermano mío que al mismo tiempo llegó.
—Y si es un primo hermano tuyo, ¿a qué de mí se ocultó?
—Mátame tú, don Alonso, la muerte te debo yo.
—Mátenme, Alba, tus pecados, los tuyos, los míos no.—
Allí la viste de oro y de plata la calzó,
la coge por la manita y al caballo la subió.
—Aquí le traigo a su hija, aquí la traigo, señor.
—Llévala tú, don Alonso, por mujer se te entregó.
—No la llevaré, mi padre, no la llevaré yo no.

Estándome yo en Sevilla me ha hecho una gran traición.—
 Y la coge por la mano y en un cuarto la encerró,
 el pan le daba por onzas y hasta el agua le tasó.

CORRIDO DE LA MARTINA

Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó,
 a los dieciséis cumplidos una traición me jugó.
 Estaban en la conquista cuando el marido llegó.
 —¿Qué te ha pasado, Martina, que no estás en tu color?
 —Aquí me tienes sentada, no me he podido dormir,
 si me tienes desconfianza, no te separes de mí.
 —¿De quién es esa pistola, de quién es ese reloj,
 de quién es ese caballo que en mi corral relinchó?
 —Ese caballo es muy tuyo, tu papá te lo mandó
 pa' que vayas a la boda de tu hermana la menor.
 —¡Yo pa' qué quiero caballo, si caballo tengo yo!,
 lo que quiero es que me digas quién en mi cama durmió.
 —En tu cama nadie duerme cuando tú no estas aquí,
 si me tienes desconfianza no te separes de mí.—
 Y la tomó de la mano y a su papá la llevó.
 —Suegro, aquí está Martina, que una traición me jugó.
 —Llévatela tú, mi yerno, la iglesia te la entregó,
 si una traición te ha jugado la culpa no tengo yo.—
 Y la cogió de la mano,
 poniéndola de rodillas no más seis tiros le dio
 y el amigo del caballo ni por la silla volvió.

La canción vallenata

De todos los géneros de poesía narrativa descendientes del romance que en América se han desarrollado en el siglo xx, quizás el menos conocido desde España sea el *vallenato*. El género de canción llamada *vallenato* está vinculado a la provincia de Valledepar, Colombia, y de ahí su nombre. Y tiene dos personas que le han dado notoriedad en el mundo entero: el más universal, Gabriel García Márquez, quien de una manera reiterada y elogiosa habla del *vallenato* en todas sus obras en que evoca sus años de la niñez y de la primera juventud, entre ellas en muchos pasajes de su obra cumbre *Cien años de soledad*. Hasta confiesa en sus memorias que la manera en que se contaban las historias en las canciones *vallenatas* le parecía «la manera más antigua y feliz de contar historias» (*Vivir para contarla* 2002: 242). Así que entre los relatos del abuelo y el *vallenato* podría haberse configurado esa particular e inigualable manera de contar historias que confieren a la obra de García Márquez una cima de la

novelística de todos los tiempos.

La segunda persona a la que el vallenato debe su fama fue Consuelo Araujonoguera, fundadora del Festival de la Leyenda Vallenata, un festival que desde 1967 se viene celebrando anualmente en Valledupar y que se ha convertido en la cita literario-musical más importante y concurrida de Colombia. Y digo «fue» porque a Consuelo la mató la guerrilla colombiana de las FARC el 29 de septiembre de 2001, justo a los cinco meses de yo haberla conocido con motivo de la celebración en Valledupar de un Simposio sobre la Décima, al que ella me invitó, dentro del XXXIV Festival de la Leyenda Vallenata. Consuelo fue una mujer verdaderamente extraordinaria, un raro caso en que se dieron de la mano la investigación de campo sobre las tradiciones populares y la gestión cultural al más alto nivel. Fue Ministra de Cultura de Colombia durante el mandato del Presidente Andrés Pastrana, pero a la vez, es la principal estudiosa del género vallenato, además de especialista en los temas de la décima popular y del romancero tradicional. En el libro póstumo que de inmediato le dedicaron tras su muerte con el título de *Trilogía vallenata* (2002) se reproducen dos de sus trabajos fundamentales y verdaderamente fundacionales sobre el tema de la canción vallenata: el primero dedicado a lo que ella llama «Vallena-tología», en donde se estudian los orígenes y los fundamentos de este género literario-musical, y el segundo dedicado a Rafael Escalona, el más importante autor de canciones vallenatas, ese personaje que García Márquez mitificó en sus memorias.

Y junto al real Rafael Escalona, hay otro personaje vinculado al vallenato, éste entre real y legendario, llamado Francisco el Hombre, y también mitificado por García Márquez. En sus memorias vuelve a decir que en la época de su primera juventud le enloquecían «los acordeoneros que cantaban a gritos las cosas que sucedían en la Provincia» y que entre sus recuerdos aparecía uno de ellos, «muy viejo y con una barba blanca, [que] podía ser el legendario Francisco el Hombre» (*Vivir para contarla* 2002: 108). Pero es en *Cien años de soledad*, en el mismo capítulo en que se narra la peste del insomnio que asoló a Macondo, en donde la figura de Francisco el Hombre toma un cuerpo más visible. Francisco el Hombre era un juglar, «un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. Fue así como se enteró Úrsula de la muerte de su madre, por pura casualidad, una noche que escuchaba las canciones con la esperanza de que dijera algo de su hijo José Arcadio. Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie, desapareció de Macondo durante la peste del insomnio y una noche reapareció sin ningún anuncio en la tienda de Catarino. Todo el pueblo fue a escucharlo para saber qué había pasado en el mundo. [...] Cantaba las noticias con su vieja voz discordada, acompañándose con el mismo acordeón arcaico que le regaló Sir Walter Raleigh en la Guayana, mientras llevaba el compás con sus grandes pies caminadores agrietados por el salitre» (*Cien años de soledad*, 1967: 50-51).

Ante este relato fantástico, ¿quién puede dudar de que Francisco el Hombre era un cantor de vallenatos, y que el vallenato era una canción narrativa? Aparece envuelto en los mismos atributos de misterio y de leyenda con que aparecen todos los juglares legendarios: un hombre sin edad, sin tiempo, y sin verdadero nombre, conocido solo por el apodo que él mismo o su fama le pusieron: *el Hombre*, «porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos».

Así andan por la memoria colectiva de América otras muchas controversias poéticas entre verdaderos juglares modernos que reproducen los mismos tipos humanos que la literatura universal ha identificado como aedos, juglares, trovadores, troveros, copleros, bardos, payadores, rapsodas, cantores

de gesta, guslaris, bertsolaris, meistersinger y minnesingers, etc. y que tienen sus antecedentes en las obras más antiguas de nuestra cultura literaria: en la *Ilíada*, en la *Odisea*, en la *Eneida*, hasta en las *Bucólicas* de Virgilio con el «canto amebeo» entre los pastores Menalcas y Dametas.

Una controversia en verso improvisado de la época moderna es más famosa que ninguna, porque está escrita y tiene autor reconocido: la que José Hernández entabla entre Martín Fierro, el protagonista de su libro, y un enigmático «el Moreno». Pero son muchas más las que andan en la leyenda, con personajes desdibujados y misteriosos, unas conservando los versos que se lanzaron en la pugna poética, otras sin versos conservados, pero igualmente legendarias. Hasta podría decirse que cada país de América tiene su propia controversia mítica y mitificada. Es muy famosa la que en Argentina libraron Santos Vega, un payador que se reconocía invencible, hasta que se enfrentó a un desconocido Juan Sin Ropa (que algunos lo identifican con un ente satánico), y perdió, simbolizando con ello el fracaso del pasado y el triunfo del porvenir. No ha quedado de ella ningún verso, pero varios autores la han recreado con versos de su propia imaginación. En Chile se habla del legendario contrapunto entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa, venciendo éste. También este duelo poético ha sido muy recreado modernamente. En Venezuela también existe la leyenda de una controversia legendaria entre un tal Francisco y el demonio, venciendo el primero, y que parece una copia de la que García Márquez atribuye a Francisco el Hombre. Cuba tiene también su controversia patria envuelta en cierto misterio: la que Limendoux y Santana desarrollaron a finales del siglo XIX o principios del XX; no se sabe si real o inventada, creada por Limendoux, que sí fue un personaje real, pero quien inventó al personaje Santana como contrapunto. Etcétera.

Ese era el mundo que a Gabo realmente le emocionaba: el canto popular, el vallenato. Ese era el mundo con el que se identifica más íntimamente, como la herencia de sus abuelos. Una herencia que es intangible pero que se convierte en la seña de identidad más profunda del ser humano. «El vallenato en su origen no fue más que un género totalmente narrativo», así lo afirmaba García Márquez en la entrevista a la que hacíamos referencia más arriba. Y continuaba: «Un género de juglares que viajaban cantando las noticias del momento o antiguas. Después se ha transformado en un género más romántico, más cercano al bolero». Y en un lugar de sus memorias concluye: «La poesía popular de nuestras tierras se paseaba con un vestido nuevo en cada estrofa» (*Vivir para contarla* 2002: 455).

En cierta ocasión la crítica de arte argentina Marta Traba comparó el vallenato colombiano con el tango argentino, a lo que el escritor colombiano Juan Gossaín, amigo de Gabo y de Consuelo, le contestó airado que eso no solo era un desatino sino un agravio: «porque en cada tango hay por lo menos tres homicidios, mientras que en el vallenato uno solo se muere de amor» (Araujonoguera 2002: 16).

La habanera

La habanera es un género de renovación, pero también un género mixto, y por eso también novedoso. Viene a fundir y a sintetizar el género épico del romancero y el género lírico del cancionero. Y así, entre esos dos extremos, habrá habaneras más narrativas mientras que otras abundan más en los aspectos líricos. De las primeras, podría ser ejemplo *La huerfanita* (o *A la sombra de un palmar*):

A la orilla de un palmar
yo vi una joven bella
y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella.
—Soy huerfanita,

no tengo padre ni madre,
ni un amigo que me venga a consolar...

Una historia lamentosa, que podría igualarse a tantas canciones narrativas del siglo XIX que con toda frecuencia aparecen en los romanceros españoles. Y de las más líricas podría ser ejemplo *En una tierra donde no hay palmeras*, una habanera inspirada en estas tierras castellanas en las que nos encontramos:

Vente, mi amor, conmigo, ven,
y anidaremos en el trigal,
en una tierra en la que no hay palmeras
pero tesoros encontrarás.

La *habanera* lleva en su nombre el signo de su origen, La Habana; sin embargo en la actualidad es género musical que se canta mucho más en España que en Cuba. Y no solo en las regiones costeras y en los puertos de mar, como se cree, por ser un género vinculado a la emigración, sino en todas partes, siendo un pueblo de Castilla, Mayorga, un ejemplo paradigmático de lo que decimos.

¿De qué tratan las habaneras? De todo. Unas se fijan en aspectos históricos, otras en asuntos íntimos, otras cantan a la naturaleza, hay muchas alegóricas, y muchas que se refieren al mar, con añoranza hacia él: las olas como metáfora de los vaivenes de la vida, el barco como símil de la libertad y el puerto como lugar de arribo y de encuentro. Pero el tema principal de la habanera como género musical, como el de todos los géneros musicales, es el amor. El amor en todas las formas y condiciones en que suele presentarse: el amor gozoso, el amor dolorido, el amor herido y el desamor.

¿Y el lenguaje? ¿Qué tipo de lenguaje se usa en la habanera? Porque cada género tiene el suyo: poético el del cancionero, descriptivo el del romancero, dialectal y «arrastrao» el del tango, bravucón y machista el del corrido, etc. ¿Cuál es el lenguaje de la habanera? Yo diría que es un lenguaje muy común, no vulgar, pero tampoco «literario»: un lenguaje común. Si puede decirse que en cuanto a la métrica, la habanera está bastante «liberalizada» de los preceptos de la versología, en cuanto al lenguaje, también. Desde luego, no es el lenguaje «tradicional» usado en el romancero y en el cancionero, caracterizado por ser antiguo, concentrado y simbólico. El lenguaje de las habaneras es común, descriptivo y moderno. Se usa con las mismas palabras del lenguaje cotidiano, el de la calle, el de la casa, casi carente de recursos literarios. La «poética» de la habanera va más dirigida al contenido, al sentimiento, que a la forma poética.

Cuando en la playa, la bella Lola
su larga cola luciendo va,
los marineros se vuelven locos
y hasta el piloto pierde el compás.

dice una estrofa de *La bella Lola*, lo mismo que podría haber dicho cualquier aficionado a los versos (que no necesariamente «poeta») que hubiera superado la técnica mínima de la rima asonante y de la medida del verso, con su puntita de ripio incluido. No es el lenguaje sintético (cargado semánticamente de tradición) y evocador de la lírica tradicional; hasta en eso la habanera fue también innovadora: lenguaje «nuevo» para un nuevo tipo de poesía cantada.

Ahora, eso sí, lo que existe en las letras de las habaneras es buen gusto, nueva poesía pero con

el buen gusto que la poesía siempre ha tenido. Hay delicadeza en el texto y en el verso. Lenguaje sencillo y popular, elegante, original, sin caer demasiado en el ripio. Siempre en la habanera hay una sorpresa, lo cual la aparta de lo vulgar. El léxico juega con los elementos léxico-fonéticos del lenguaje para hacer con ellos música y darle al texto un carácter redobladamente musical. No le faltan en esto arte y artificio poéticos a la habanera.

El bolero

Desde el punto de vista estrictamente literario, el bolero es un género muy próximo a la habanera, tanto en la forma como en el contenido, aunque en éste, en el bolero, estén mucho más remarcados los aspectos líricos y la temática quede reducida prácticamente al amor. Los boleros dicen lo que todos hemos sentido alguna vez sobre el amor, aunque sean más los que tratan sobre un amor dolorido y roto que aquellos otros que lo cantan en la plenitud de su gozo.

En el bolero siempre hay una historia, por muy breve y sintética que se cuente, siempre expresada en primera persona y con un predominio absoluto de los elementos líricos. Mucho más cerca, por tanto, del género «cancionero» que del género «romancero». Así que si tuviéramos que establecer una escala de géneros derivados del romance estableciendo la carga de los componentes narrativos, de más a menos, el primero sería, sin duda, el corrido mexicano, mientras que el último lugar lo ocuparía el bolero.

Pero el bolero se ha convertido en el género literario-musical más universal de los de origen hispano, y es, a la vez, el género que cuenta con el mayor número de nombres famosos (creadores e intérpretes) y con el mayor repertorio conocido por el gran público. Esa popularidad se debe, sobre todo, a la radio como medio de difusión, pero nunca hubiera llegado a internacionalizarse de la manera que lo ha hecho si no hubiera contado con tan excelentes intérpretes y con tan magníficos compositores. Pero sobre todo con las virtudes que el género *bolero* ha logrado reunir para identificarlo como tal género inconfundible. Sin embargo, esa vinculación tan estrecha que cada bolero tiene con su creador o con alguno de sus mejores intérpretes, hace que este género esté todavía muy lejos de la anonimidad en que por lo general vive la poesía de tipo tradicional.

El bolero es, en su origen, cubano, de Santiago de Cuba, y más tarde mexicano, pero, como decimos, es ya un género totalmente hispano, apreciado y cantado en todos los países de habla española, y convertido en canto universal.

Los narcocorridos

El narcocorrido es una modalidad del corrido mexicano, nacido alrededor de la década de los 40 del siglo xx para exaltar o conmemorar figuras, personas y eventos relacionados con el narcotráfico, y es, con toda seguridad, la última derivación de la poesía narrativa nacida en América. El nombre de *narcocorridos* con que se les conoce es exacto tanto en cuanto a su forma, el corrido mexicano, como a su contenido, historias de narcotraficantes. Incluso en su forma poética sigue el patrón estrófico del corrido: estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, independiente por cada estrofa.

Y de la misma manera que en los *corridos mexicanos* hay siempre un protagonista, aun cuando su vida no sea precisamente ejemplar, también en los narcocorridos hay un nuevo «héroe», sea éste un jefe de la cadena delictiva o el último eslabón en la distribución de la droga. Todos tienen conciencia de la mala vida en la que han caído, pero «apechugan» con ella: el narcotraficante tiene dinero fácil,

tiene una vida ostentosa, incluso ayuda a los desvalidos, y tiene su propia filosofía: más vale morir después de vivir holgado que vivir muriendo en la miseria.

Nacieron en México y se cantan en los Estados más castigados por la droga: en Sinaloa, en Nuevo León, en Chihuahua, en Sonora, en la Baja California, en Michoacán..., con gran éxito en los ambientes restringidos en los que esa lacra impera. Pero modernamente se han traspasado por entero a Colombia (con iguales textos y músicas), donde reciben el nombre de *corridos prohibidos*.

Ni que decir tiene que no ha de buscarse en ellos altas ni medianas cumbres de poesía, y menos una ejemplaridad de carácter moral, pero sí muestran vivencias típicas de personajes reales y de acontecimientos ciertos, como siempre lo ha hecho la poesía narrativa, al menos en los momentos iniciales de cada género. ¿Subliteratura, entonces? Es posible, pero como podríamos calificar a otros tantos géneros (narrativos y líricos) que se han dado en la historia de la escritura (la sátira, la parodia, los disparates, la novela de germanías, la astracanada, la literatura «de pliego», etc.). Y sin embargo han pasado a las historias de la «literatura».

El tango

Dijimos antes que el bolero se había convertido en el género literario-musical más universal de los de origen hispano. Alguien podría replicar que no es el bolero, sino el tango, pero en este caso lo sería como baile o danza, no como género literario-musical, pues es bien sabido que el tango en su origen no fue sino solo una danza a la que se le agregó más tarde la letra cantada. Y es necesario precisar que hablamos aquí del *tango argentino*, no de otros muchísimos tangos que existen en el folclore de otros muchos países.

Se insiste mucho al hablar del tango argentino en sus orígenes de marginalidad, como expresión de un sector social subalterno y con una intención deliberada de exclusión, como si se tratara de un género en oposición a lo central, a lo culto, como de una escritura en oposición. Y de ahí que se considere que los tangos más genuinos son aquellos que están más cargados del léxico lunfardo, el argot desarrollado en las zonas porteñas de Buenos Aires y Montevideo por una población marginal, heterogénea y de orígenes diversos (indígenas americanos, españoles, italianos, franceses, portugueses, africanos, etc.). Así debió de ser en los primeros tiempos de la canción del tango. Pero lo cierto es que los tangos más famosos, los que se han internacionalizado, los que pueden oírse en la voz de cualquier cantor anónimo, y en la voz de todos, no se distinguen en cuanto a la carga dialectal y argótica que puedan tener de cualquiera otro de los géneros épico-líricos que aquí estamos considerando.

Y se dice también que los tangos recogen elementos de la poesía gauchesca. También será así, pero el género del que parten y al que imitan es el romancero vulgar. Y de ahí la carga narrativa que todos los tangos tienen, aunque los elementos líricos los encubran muchas veces hasta hacerlos imperceptibles.

Los tangos cantan sobre todo los fracasos, los amorosos, los sociales y los de la vida toda. De ahí que sea un género en el que se han fijado las técnicas del psicoanálisis para tratar de explicarlo. Y de ahí la explicable airada reacción del colombiano Juan Gossaín contra la comparación que la argentina Marta Traba hizo del tango con el vallenato, comentada antes: «en cada tango hay por lo menos tres homicidios, mientras que en el vallenato uno solo se muere de amor».

La décima sustituye al romance

En 1953, con respecto a la presumible desaparición del romancero tradicional en tierras americanas, en la primera edición de su *Romancero Hispánico*, Menéndez Pidal escribía, desde España, que «la poca

densidad de la población en el Nuevo Mundo y la dispersión de los emigrantes españoles en medio de pueblos indígenas, podían crearse condiciones nada favorables para el mantenimiento de una tradición peninsular hasta nuestros días». Y añadía a continuación: «El mismo metro de romance no es hoy de lo más arraigado allá, dado que el monorrímo octosilábico suele en los corridos populares de América diversificarse en cuartetos de asonante vario o suele ser sustituido por la sextina o por la décima» (1968: II, 342).

En efecto, la décima es en la actualidad el género poético popular más extendido y de mayor vitalidad en América; y de un nuevo «género» poético puede hablarse, pues las décimas tanto sirven para expresar el sentir lírico, como para narrar los acontecimientos externos, como, sobre todo, para la poesía improvisada, que es uno de los fenómenos más extraordinarios —y menos conocidos desde España— de la cultura popular de toda Hispanoamérica. Y papel fundamental ha tenido la décima en Hispanoamérica como canto «a lo divino» en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. Y en esta función la décima unas veces sustituyó al romance y otras veces lo acompañó.

Por lo que respecta al género narrativo, la décima ha venido a suplantar la función noticiosa del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que merecieron ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos —digo—, en Hispanoamérica (y en Canarias), están escritos en décimas, no en romances.

Los romances de tema histórico-legendario fueron siempre especialmente queridos en la tradición oral, que fue alimentada, primero, por los pliegos góticos de los siglos XVI y XVII y, después, por los pliegos dieciochescos. Pero, seguramente, ninguna historia ha sido tan reimpresa y tan difundida a través de pliegos de cordel como la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia. Los que nos hemos dedicado a la recolección de romances orales por las distintas regiones españolas, sabemos de la persistencia por todas partes del romance que empieza:

Suenen cajas y clarines y sonoros instrumentos
 en acordes consonancias por los espacios del tiempo,
 para dar claras noticias del caso más estupendo,
 la más reñida batalla y los más recios encuentros
 que ha habido entre espada y lanza mano a mano y cuerpo a cuerpo...

Sin duda es uno de los romances más divulgados, y de los más repetidos, aunque sólo lo sea en alguna de sus ocho partes, o incluso sólo en sus primeros versos, dada su desmesurada extensión. Pues la historia de Carlomagno también llegó a América desde muy temprano. Por ejemplo, en la *Historia da Literatura Brasileira* (1993), su autor Luis da Câmara Cascudo nos dice que «la flota de 1599 llevó siete cajas donde van cuarenta *resmas de menudencias*, como son Carlos Manos y Oliveros de Castilla y otras muchas suertes de libros y coplas para niños». Y antes, en 1583 y en Lima, un tal Francisco de la Hoz se compromete a entregar al comerciante Juan Jiménez del Río «20 *resmas de menudencias* como son San Alexo, San Amaro... y Carlomagno» (cit. Granda 1977a: 318-319).

Seguramente la versión que se impuso y se divulgó por toda América, a partir del siglo XVIII, lo mismo que en España, fue la que Juan José López versificó en metro de romance y al estilo de los pliegos de cordel a partir de la versión prosificada de Nicolás de Piamonte, publicada en Sevilla en 1525 con el título de *Historia del Emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del almirante Balán*.

En América, al decir del mexicano Vicente T. Mendoza, la historia de Carlomagno y la portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros se extendió «como mancha de aceite». Pero allí aquellas historias en metro de romance se transformaron en décimas. Y de su vitalidad dan cuenta muchos recolectores y estudiosos de la tradición americana actual. Por ejemplo, Juan Alfonso Carrizo, respecto a la Argentina, dice: «En nuestras andanzas en procura de cantares tuvimos oportunidad de conocer alrededor de un centenar de personas de quienes se podía decir lo que don Leopoldo Lugones decía de un viejo en su *Guerra Gaucha*: «Por espacio de veintemil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la Historia de Carlomagno y de los doce Pares de Francia». Y respecto a Chile, dice Julio Vicuña Cifuentes: «La historia del emperador Carlomagno se encuentra en Chile en todos los hogares pobres [...], constituyendo una de las fuentes de inspiración más concurridas por nuestros bardos populares». Hasta en una de las regiones más recónditas de América, en las selvas del occidente de Colombia, en el Departamento de Chocó y en la localidad de Tutunendo, de una población de unos mil habitantes, todos ellos de raza negra, Germán de Granda (1977a) recogió tres series de décimas glosadas con la historia de Carlomagno y sus Doce Pares. Y en México, la historia de Carlomagno fue y es uno de los temas más difundidos en pliegos decimarios, sobre todo por la Sierra Gorda (Guanajuato, Michoacán y San Luis Potosí); incluso está integrada en las fiestas de moros y cristianos que con el encubrimiento de «Danzas y Representaciones de la Conquista» siguen representándose efectivamente en varias partes del gran país. Y en Venezuela, y en Puerto Rico, y en Perú, y en Cuba... Yo mismo he oído las décimas sobre Carlomagno en una de las regiones más australes de América, en la isla de Chiloé. Una versión prototípica, con su glosa correspondiente en la primera décima, puede ser la siguiente:

*Al gigante Fierabrás
lo venció el conde Oliveros,
y quiso hacerse cristiano
el pagano caballero.*

*Los doce pares de Francia
con Carlomagno, ese rey,
fueron a vengar la ley
con gran valor y constancia.*

*Vencieron con arrogancia
a los turcos además:
no los dejaron en paz
hasta que los derrotaron,
entonces ellos mandaron
al gigante Fierabrás.*

Hoy la décima impera en todos los países de Hispanoamérica y en todos los registros de la literatura popular. Pero habiendo sido el romance el género primero, en el proceso de su sustitución por la décima, necesariamente debieron tener un tiempo en que compartieran temas, gustos y músicas. Jesús Orta Ruiz «el Indio Naborí», siendo él el más importante decimista cubano (e hispanoamericano) del siglo xx, nos informa cómo siendo niño oía cantar a unos vecinos de origen canario el romance de *Delgadina* «con una melodía pegajosa, lenta y sentimental», y tan pegadiza le resultó aquella melodía que la adoptó para el canto de sus décimas (Orta Ruiz 1980: 80). Y como la fama de *Naborí* alcanzaba a todo el territorio cubano, pronto se popularizó la melodía y hoy forma parte ya del repertorio de tonadas guajiras

¿Qué tiene la décima de más para haber sustituido con tanto éxito al romance en los gustos poéticos de las gentes de América? La pregunta se la han hecho muchos y las respuestas han sido tantas como para contentar a todos los gustos. La décima —se dice, y es cierto—, es más compleja que el romance, tiene cuatro rimas, frente a la rima única y asonante del romance, por tanto es más cantarina, más barroca, y se acomoda mejor con el alma «barroca» de América (García de León 2002: 201). La décima es una estrofa, frente a la «serie» del romance, y por tanto exige un mayor virtuosismo para el poeta versificador, a la vez que provoca en el oyente expectativas de mayor variación. «La décima —nerviosa, multiplicada, agradable, femenina en fin— cambia de traje con mucha mayor facilidad», eso dijo de ella Efraín Subero (1991: 122). La décima tiene virtualidades que no posee el romance: tanto puede aparecer como estrofa suelta, y encerrar en sus diez versos un poema entero, como alargarse en una sucesión indeterminada, y ser también un poema. Sus dimensiones son tan ajustadas que, dentro de su brevedad, el mundo entero de un pensamiento cabe, cerrado, en sus diez versos, y si se aparecen en serie, cada décima secuencia la historia en episodios narratológicamente perfectos.

¿Dónde está el secreto encanto del octosílabo y de la décima?, se preguntaba el chileno Fidel Sepúlveda, uno de los más agudos estudiosos de esta estrofa. «En su limpieza —se respondía—, en su simplicidad». Y seguía: «Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño. La décima, como diría Pablo Neruda, 'es simple como un anillo, clara como una lámpara'. Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima. La décima es un artefacto 'bien temperado', bien afinado, con todas las partes en su lugar. Es un lugar metonímico, donde el todo es la parte, y la parte es el todo. Nada sobra y nada falta, y cuando algo falta o sobra, se nota» (2009: 40). Así es, en efecto. De fácil composición la décima parece; sí, eso parece, pero lograr que el pensamiento se ajuste a la distribución de los versos y de los períodos sintácticos de la décima solo puede ser obra del artífice-poeta; y lograr que el pensamiento vuele por encima de las ataduras de la métrica solo está en las posibilidades del poeta-poeta. Así dice la última redondilla de una décima anónima, tradicional de Panamá, que trata justamente de cantar las excelencias de la décima:

Su mérito está fincado
en que sin ningún estorbo
concluya el último sorbo
con el último bocado.

Las virtudes de la décima las supo ver Lope de Vega, al poco de haberla «creado» —así se creía— su maestro Vicente Espinel:

¡Qué breve laberinto!
¡Qué dulce y elegante
para todo conceto!
....
¡Porque todo consiste en armonía!

Y desde entonces lo han venido repitiendo cuantos la conocen y la practican.

Y así es, en efecto, porque se ha convertido en el «decálogo del cantar de los pueblos de habla hispana». Así lo dijo en dos perfectas décimas espinelas un poeta muy culto, Pedro Lezcano, pero con sensi-

bilidad y conocimiento de las tradiciones poéticas populares. Lo proclamó en alta voz en la inauguración del I Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en diciembre de 1992 (Trapero 1996: 53). Y así se entenderá que hable de «las dos orillas del mar», haciendo alusión tácita a las Islas Canarias, el único lugar de España en donde la décima vive también con plenitud en todas las funciones de la poesía popular:

Decálogo del cantar
de los pueblos de habla hispana,
la décima nos hermana
a ambas orillas del mar.
Desde el alma popular
nace la común canción,
octosilábicos son
con arrullos de paloma,
mensajera del idioma
que anida en el corazón.

Aunque el poeta inventor
fuera Vicente Espinel,
la décima ya no es de él,
sino del pueblo cantor.
Si la inventó un ruiseñor
o si la plantó un isleño
o si fue un margariteño
quien le dio la picardía,
como no es tuya ni mía
nos tiene a todos por dueño.

Maximiano Trapero
Catedrático de Filología Española
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Magdalena (1990): *El corrido mexicano actual: Confluencias de elementos y posibilidades de apertura* (tesis doctoral). México: UNAM.
- ALTAMIRANO, Magdalena (2007): «De la copla al corrido: Influencias líricas en el corrido mexicano tradicional», en *La copla en México* (ed. Aurelio González). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 261-271.
- ALZOLA VEGA, Concepción Teresa (1961 y 1962): *Folklore del niño cubano*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 2 vols.
- ARAUJONOGUERA, Consuelo (2002): *Trilogía vallenata. Homenaje a Consuelo Araujonoguera*. Bogota: Ministerio de Cultura — Fundación Festival de la Leyenda Vallenata.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1992): *The Spanish Tradition in Louisiana (I. Isleño Folkliterature)*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2007): *La tradición hispano-canaria en Luisiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- BARNET, Miguel (1998): *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARROS, Raquel y Manuel DANNEMANN (1970): *El romancero chileno*. Santiago: Universidad de Chile (correspondiente al n° 111 de la *Revista Musical Chilena*).
- BAYO, Ciro (1913): *Romancerillo del Plata*. Madrid: Victoriano Suárez.
- BEUTLER, Gisela (1977): *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo (versión española de la 1ª ed. en alemán, Heilderger, 1969).
- CADILLA DE MARTÍNEZ, María (1953): *La poesía popular de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico (1ª ed., 1933).
- CARPENTIER, Alejo (1989): *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1926): *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hnos.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1933): *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Baiocco y Cía.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1934): *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1937): *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe (2 vols.).
- CARRIZO, Juan Alfonso (1942): *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe (3 vols.).
- CARRIZO, Juan Alfonso (1945). *Antecedentes hispano medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- CASTAÑEDA, Daniel (1943): *Corrido mexicano: Su técnica literaria y musical*. México: Surco.
- CGR = *Catálogo General del Romancero: El Romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo* (ed. Diego Catalán et al.). Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982-1988, 4 vols.
- CHACÓN Y CALVO, José Mª (1914): «Romances tradicionales en Cuba: Contribución al estudio del folk-lore cubano», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (Universidad de La Habana), 18, 45-121. [Reeditado en 1922, dentro del libro *Ensayos de literatura cubana*. Madrid: Saturnino Calleja, y en 2001, México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., con un prólogo de Fredo Arias de la Canal sobre el «Romance de Leonor de Guzmán»].
- CHACÓN Y CALVO, José Mª (1926): «Figuras del romancero: El conde Olinos», *Archivos del Folklore Cubano*, 2, 36-46.
- CONTRERAS, Constantino y Mario BERNALES (2007): *Oralidad y cultura tradicional (Nahuelbuta, Chile)*. Temuco: Universidad de La Frontera.
- COSTA FONTES, Manuel da (1979): *Romanceiro Português do Canadá*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- COSTA FONTES, Manuel da (1980): *Romanceiro Português dos Estados Unidos (I: Nova Inglaterra)*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- COSTA FONTES, Manuel da (1983): *Romanceiro Português dos Estados Unidos (II: Califórnia)*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- CRUZ-SÁENZ, Michele (1986): *Romancero tradicional de Costa Rica*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- CUADRA, Pablo Antonio (2005): *Muestrario del folklore nicaragüense*. Managua: Colección Cultural de Centroamérica.

- DÍAZ ROIG, Mercedes (1986): *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990): *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ (1986): *Romancero tradicional de México*. México: Universidad Autónoma de México.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1918): «Romances de Puerto Rico», *Revue Hispanique* (París), 43, 309-364.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1925): «Romances tradicionales en California», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, vol. I, 299-313.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1930): «El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba», *Archivos del folklore cubano*, 5, La Habana, julio-septiembre, 195-197.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1953): *Romancero de Nuevo México*. Madrid: Anejo 58 de la *Revista de Filología Española*.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2002): *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI editores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002): *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1998): «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?», *Caravelle* (Toulouse), 51, 23-30.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «El caballo y la pistola: motivos en el corrido», *Revista de Literaturas Populares* (México, UNAM), 1.1, 94-115.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003): *El Romancero en América*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GRANDA, Germán de (1974): «Notas para una tipología de las fórmulas orales en un área colombiana de población negra (Iscuandé, Departamento de Nariño)», en *Revista Española de Lingüística* (Madrid: Gredos), 4.2, 363-374.
- GRANDA, Germán de (1977a): «De la Francia medieval a las selvas del occidente de Colombia. Una trayectoria literaria (Décimas de asunto carolingio en Tutunendo, Chocó)», *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 306-321.
- GRANDA, Germán de (1977b): «Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia», *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 258-278.
- GRANDA, Germán de (1982): «El romancero tradicional español en El Paraguay: Razón de una (aparente) anomalía», en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Bogotá), XXXVII, 1-28.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1913): «Romances en América», *Cuba Contemporánea* (La Habana), n° 3.4, 349-362.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro y B. D. WOLFE (1925): «Romances tradicionales de Méjico», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, II, 375-390.
- MARISCAL, Beatriz (1996): *Romancero General de Cuba*. México: El Colegio de México.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2006): *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales*. s.l.: Asociación Española de Organización de Festivales de Folklore (CIOFF España).
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (1946): *Romances y corridos nicaragüenses*. México: Imprenta Universitaria.
- MENDOZA, Vicente T. (1939). *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.
- MENDOZA, Vicente T. (1954). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1939): *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico. Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols., 2ª ed.
- MOYA, Ismael (1941). *Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore*. Universidad de Buenos Aires, 2 vols.
- NAVARRETE, Carlos (1987): *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- OLEA MONTERO, Humberto (2011): «La Historia de Carlo Magno en el desarrollo del romancero a la décima espinela», *Revista Chilena de Literatura*, 2011, n° 1, 1-22.

- OLIVARES FIGUEROA, R. (1944): «Documentación folklórica. Romances coloniales recogidos en Venezuela», *Revista del Instituto Pedagógico Nacional* (Caracas), 1, 28-29, 151-153 y 254-256.
- OLIVARES FIGUEROA, R. (1948): *Folklore Venezolano: I, Versos*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- ORTA RUIZ, Jesús (1980): *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- PARDO, Isaac J. (1955): «Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana», *Archivo Venezolano de Folklore* (Caracas), 4-5, 177-211.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1947): *Cancionero popular uruguayo*. Montevideo: Florensa y Lafón.
- PÉREZ DANIEL, Teresa (coordinadora) (2003): *La habanera sin puertos. Mayorga, X años de trovada*. Diputación de Valladolid.
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1914): *El romance en Cuba*. Edición de la Revista de la Facultad de letras y Ciencias de la Universidad de La Habana [reimpreso en 1972, por el Instituto Canario del Libro de La Habana, y reproducido en 1985, dentro de sus *Investigaciones y apuntes literarios*, págs. 9-192].
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1923): «Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones», *Revue Hispanique* (París), n° 58, 286-314. [Reimpreso en los *Archivos del Folklore Cubano* en 1928, y, revisado ligeramente, en *Investigaciones y apuntes literarios*, 1985].
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1930): «Romances de Pasión. Contribución al estudio del romancero», *Archivos de Folklore Cubano* (La Habana), n° 5, 5-29.
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1985): *Investigaciones y apuntes literarios* (selección y prólogo de Mirta Aguirre). La Habana: Letras Cubanas.
- PURCELL, Joanne B. (1969): «Traditional Ballads Among the Portuguese in California. Part I», *Western Folklore*, XXIII, 1-90.
- ROMERO, Emilia (1952): *El romance tradicional en el Perú*. México: El Colegio de México.
- SEPÚLVEDA, Fidel (2009): *El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano (Análisis estético antropológico y antología fundamental)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- SUBERO, Efraín (1991): *la décima en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila ed.
- TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (2003): «La habanera en el contexto de la poesía popular y cantada en España y América», *La habanera sin puertos (Mayorga, X años de trovada)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 223-234.
- TRAPERO, Maximiano (2011): *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista. [Ahora puede consultarse en <http://hdl.handle.net/10553/11396>]
- TRAPERO, Maximiano y Cecilia HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2000): *Romancero General de La Palma*. Cabildo Insular de La Palma (Islas Canarias).
- TRAPERO, Maximiano y Martha ESQUENAZI (2002): *Romancero tradicional y general de Cuba*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Cuba y Centro Juan Marinello de La Habana.
- TRAPERO, Maximiano, con la colaboración de Juan BAHAMONDE CANTÍN (1998): *Romancero General de Chiloé*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- TRAPERO, Maximiano, coord. (2001): *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. La Laguna: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias / Centro de la Cultura Popular Canaria / Camara Municipal de Évora.
- VALENCIANO, Ana (1992): «El romancero tradicional en la América de habla hispana», *Anales de literatura hispanoamericana*, 21 (Madrid: Editorial Complutense), 145-163.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912): *Romances populares y vulgares (recogidos de la tradición oral chilena)*. Santiago de Chile: Biblioteca de Escritores Chilenos.

LA BELLEZA DE LA MUERTA O REVELACIONES DEL ROMANCERO LLAMADO VULGAR

Luis Díaz Viana

1. Un guiño a De Certeau o por qué la Literatura de Cordel tenía que morir para parecer bella

«**L**a ‘cultura popular’ supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado» (De Certeau, 1999: 47). Así se refiere De Certeau a una cultura popular de la cual la literatura de cordel, compilada por Nisard precisamente por encargo de las autoridades del Segundo Imperio que habían decidido controlarla, sería un perfecto exponente. Y lo que plantea este autor es que, en lo que toca a la cultura popular, el/lo muerto empieza a ser bello cuando —o porque— muere.

Otros hemos dicho y escrito por la misma época en que De Certeau lo hiciera desde la óptica francesa que la cultura popular lo es —sobre todo— por exclusión. Y sabíamos lo que decíamos al hacerlo, pues hablábamos del caso español y más en concreto del romance de ciego. Aquí la censura más que policial —aunque igualmente hubiera algún Juez de Imprentas como Curiel que prohibió en pleno siglo XVIII pliegos y colecciones— fue a la postre estética y filológica, pero también la hubo.

Y duró hasta nuestros días, «contaminando» la recopilación y estudio de todo el romancero hispánico al que algunos de sus estudiosos prefieren llamar «panhispánico». De modo que, en guiño de complicidad con De Certeau, recordaré aquí un ejemplo de romance de ciego que es también metáfora acabada de lo que estoy comentando: la bella asesinada del pueblo soriano de Duruelo. Sin embargo, y aunque este trabajo parta de una coincidencia de fondo con la aproximación proclamada por De Certeau acerca de la Cultura y/o literatura popular, habrá que marcar una diferencia de matices en lo que es nuestro propósito. Pues si bien es verdad que De Certeau reconoce el derecho de la cultura popular a tener un sentido propio respecto a la hegemónica, está convencido de la asimetría y debilidad de la una respecto a la otra; y de que, como consecuencia, la «capitalización» o «puesta en valor» de la cultura popular únicamente se produce tras el gesto de represión o retirada que anule cualquier capacidad suya de resistencia haciéndola partícipe de las estrategias dominadoras: es de lo ya «sometido que se podría hacer un ‘objeto’ científico» (De Certeau, 1999: 48).

Lo que se expondrá aquí pretende más bien mostrar el interés que intrínsecamente posee esa cultura/literatura popular en sus manifestaciones más marginales para revelarnos ciertas situaciones de tensión y conflicto por las que atravesaron en un momento histórico dado ciertas comunidades. Es decir, lo popular hablando del pueblo o el pueblo hablando, al fin, de sí mismo. Pues ¿por qué un crimen determinado tuvo tanta repercusión que llegó a ser cantado y conocido por todos? ¿En qué medida ello señala o funciona como síntoma de los problemas, fiebres y dolencias de una sociedad?

Reflexionaremos también en torno a la importancia que —hoy— adquieren tales manifestaciones para la documentación del género a que pertenecen ya que, frente a las estrategias que decretaban su omisión o escamoteo, hubo quienes nos dedicamos a recoger y estudiar un material declarado execrable por los más influyentes recopiladores y estudiosos del romancero. Y menos mal que lo hici-

mos, contraviniendo esas recomendaciones y el propio axioma afirmado por De Certeau: así llegamos a tiempo de recoger el último suspiro del romancero vulgar en sus versiones orales cuando éste no había expirado del todo.

La consigna de no recopilar romances de ciego porque había demasiados y no alcanzaban la calidad estética que se esperaba del «verdadero romancero» no era inocente; servía para soslayar además dos asuntos o dificultades nada irrelevantes: el volumen mayoritario de los mismos dentro de la denominada tradición oral moderna y las sospechas de influjo de lo escrito e impreso en una literatura que se reclamaba oralmente pura: «La idealización de lo popular es tanto más fácil cuanto que se efectúa bajo la forma del monólogo. Si el pueblo no habla bien puede cantar» (De Certeau, 1999: 50). Y cantar, sí se le dejará: pero expresarse no.

2. Revisando la historiografía del romancero: otras estrategias de prohibición y depuración de 'lo popular'

Cuando yo recogí el romance del que luego hablaré, una secular miopía —entre elitista y románticoide— había venido a imponer esa manera bastante cicatera de recopilar romances que excluía prácticamente a los de ciego más recientes, como si el hacerlo no fuera tarea urgente ni merecedora de atención o respeto. Poco serviría que algunos apuntáramos la conveniencia no sólo de recopilarlos sino de documentar todo lo referente a su creación y transmisión cuando aún era posible.

Porque no sólo quienes defendíamos el derecho de los romances de ciego «a existir», y —por lo tanto— su suficiente dignidad para ser recopilados y estudiados académicamente, estábamos abogando por el registro de los últimos estertores de un género ya casi caduco, sino que nos hallábamos plenamente convencidos de que, sin el conocimiento de sus procesos de creación y transmisión, la deseable comprensión de todo eso que se venía llamando «tradición oral», «oralidad» y «cultura tradicional o popular» sería incompleta.

García de Enterría lo expresaba claramente en el prólogo a un trabajo mío acerca de estos problemas:

Quienes sentimos interés y respeto por una cultura que empieza a olvidarse, por una literatura marginada (o, incluso, no respetada del todo por los que se acercan —poco— a ella desde posturas elitistas y selectivas), pensamos que el camino comenzado a recorrer en este libro es el adecuado para encontrar las soluciones deseadas a los interrogantes que se suscitan desde la literatura oral y desde la poesía de cordel hace ya tantos años, y quizá siglos (García de Enterría 1987, 8).

Este trabajo ha pretendido retomar aquella línea de investigación que sólo una minoría de estudiosos proponíamos entonces, siendo —habrá que decirlo también— bastante malentendidos por ello. Nuestro interés acerca de unas manifestaciones populares denostadas quiso presentarse —a veces— como muestra de nuestra incapacidad para distinguir entre lo valioso o lo deleznable y, por lo tanto, como consecuencia de un presunto desconocimiento del material y los asuntos que nos traíamos entre manos.

El tiempo, sin embargo, ha venido a darnos la razón. Triste consuelo. Lo que ya no podrá hacerse en ese campo (tantas entrevistas malgastadas, tantas preguntas dirigidas a otros asuntos mucho más banales, tantos romances de ciego que ni siquiera se habrán recogido) no tiene ningún remedio.

Algunos trabajos de los últimos años han empezado a señalar esa descompensación en el interés que despertaban unas y otras manifestaciones del romancero e incluso quienes habían silenciado o

denigrado al romancero vulgar acabaron —no sin cierto desdén— compilándolo también y publicándolo algún libro sobre el tema. Al parecer, habrían esperado, como bien apuntara De Certeau a que se muriera del todo para concederle alguna importancia.

Mientras, se esforzaron en presentarlo como el enemigo de la pura tradición romancística y la degeneración del buen pueblo campesino. Hasta hubo próceres que llegaron a decir: «Por donde pasaban los ciegos arrasaban la auténtica tradición del romancero». O los que preferían mirar hacia otro lado cuando los vínculos de la Literatura de Cordel con parte del romancero difundido en América resultaban evidentes, porque, desde los primeros tiempos en que las gentes idas a allí conquistaban la tierra con versos de romance en los labios, pliegos y memoria se confundirían en su equipaje.

Y no habrá más que recordar un ejemplo, como el de la permanencia de los ecos de los pliegos dieciochescos referentes a «La historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia» en celebraciones de pueblos con mayoría indígena en Perú o México para constatarlo (Díaz Viana, 2009: 1073-1084).

Se ha hecho notar certeramente al historiar el romancero que «razones de carácter ideológico y otras de interpretación cultural determinaron el mayor prestigio de los romances épicos en la construcción del discurso crítico romancístico, en relación primero con la reivindicación de las gestas populares en el seno del romanticismo y, ya en el siglo xx, en conexión directa con la exaltación de la historia de España y la individualización de la esencia nacional a la que aspiraba Menéndez Pidal» (Chicote 2006, 1143). Pues lo que se condenaba a no ser recogido y, por ello, en cierto modo, a no existir, era un bagaje «impuro», esa bazofia subliteraria entre lo escrito y lo oral, entre lo manuscrito y lo impreso, los «malos productos del pueblo»; o los productos del «mal pueblo»; o los productos de «los malos poetas de las ciudades» para el atrasado pueblo campesino.

Cuando Diego catalán confesaba su fracaso ante la imposibilidad de abarcar el «romancero panhispánico» sólo aludía vagamente a las verdaderas causas del mismo: «Nuestro fracaso se debe a la riqueza creadora de la tradición oral, que ha multiplicado a nuestra vista el corpus poético de los pueblos hispanos de una forma que nunca pudieron prever los descubridores de tradición oral» (Catalán, 1999: 15). Pero no era eso lo único que había ocurrido. Y es que si uno quiere investigar, por ejemplo, el negocio de las cervezas no debe limitarse a coleccionar cervezas y clasificarlas, sino interesarse por cómo funciona la fábrica en que todavía se hacen.

3. La influencia de ciertos enfoques estéticos e ideológicos en la recopilación y los estudios sobre el romance en la Península y en América

No es mi intención aquí entrar en la discusión sobre las distintas acepciones que pueden darse —y de hecho se han dado— del concepto de *pueblo*, ni menos ocuparnos de desentrañar las interpretaciones del término «literatura popular» con el que es habitual referirse al romancero. Me interesa sin embargo resaltar cómo buena parte de los estudios sobre los romances han estado condicionados en su teoría y método por una visión determinada de pueblo que, en realidad, es más una estrategia para que éste se evapore o diluya en el concepto de «nación» y de lo «nacional» que un verdadero interés por conocer sus expresiones.

En este sentido, no es sólo el romancero un «objeto evanescente». Se trata —como ya apunté en un trabajo anterior— de un auténtico proceso de licuación o transustanciación del pueblo mismo, al que se disuelve como un azucarillo de identidad local en otra nacional o supranacional a su paso a través de los alambiques que permiten extraer del romancero una síntesis o esencia de lo español e

hispánico (Díaz Viana, 2011: 817-825). Y ello ha condicionado las recopilaciones y estudios del romancero en América hasta obstaculizar la correcta visualización y no digamos comprensión de las formas en que el género evolucionaba convirtiéndose en los corridos de México o los folletos de Brasil.

Pero tal licuación es también la liquidación del pueblo en cuanto *folk* o conjunto de personas identificable y reconocible. Porque ¿qué se gana y qué se pierde al cabo con ese sistema de trabajo que extrae versiones y variantes en número indefinido del saber popular ignorando por completo las circunstancias que explicarían su pervivencia? Se gana la facilidad de comparación al convertir *performances* musicales muy dispares en textos homogeneizados y comparables: se pierde, como ya se ha señalado, nada menos que al pueblo, o dicho de manera menos romántica, la realidad de unas gentes o *folks* que se transmiten su saber local en la Península, América y otras partes del mundo.

Lo entendido como tradicional por los estudiosos del romancero desde Menéndez Pidal, más allá de describir unas fases de transmisión cultural mediante consenso colectivo que —por otra parte— son comunes a otros procesos de difusión de la cultura en general (pues toda cultura se transmite por consenso y tradición), ha servido precisamente para que las élites pudieran llegar a ejercer un control de aquellas zonas de la cultura que aún se les escapaban; funcionó —en definitiva— a manera de filtro respecto a la escala y tipo de pueblo o creación popular que resultaban aceptables o asumibles: a modo de táctica de depuración.

No todo pueblo —según aquellos planteamientos— vale como tal. El pueblo idealizado por el primer Romanticismo alemán será el campesino, mientras que al urbano se le identificará con el vulgo degradado y vocinglero de las ciudades, ese «populacho» que —según la expresión de Herder— «nunca canta o versifica, sólo chilla o mutila» (cif. Bendix, 1997: 39-40). Algo que resuena en ciertas apreciaciones pidalianas —y postpidalianas— de un romancero considerado como «vulgar» y un tipo de cantores populares —el del ciego que vendía romances— al que Juan Menéndez Pidal ya tildara de «degenerado descendiente por línea directa del juglar» (Juan Menéndez Pidal, [1885] 1986, X).

El pueblo contemplado desde esta perspectiva, además, sólo interesa en la medida que sirve de reproductor de una época arcaica o dorada, de un pasado glorioso, pero no tanto porque cree e innova realmente. Menéndez Pidal, siguiendo aquella senda iniciada por Herder, va a colocar su particular foco de interés en aspectos tan vitales en la construcción y proyección de una identidad nacional como son el lenguaje, la historia y la literatura popular (épica y épico-lírica). Porque según se ha señalado por algún estudioso de su obra «la epopeya no es un tema poético cualquiera, desde el Romanticismo se la considera la manifestación por excelencia del espíritu de un pueblo» y, de ahí, que Menéndez Pidal «evitara cualquier solución de continuidad en la pervivencia de esta tradición» (Portolés, 1986: 29).

No deja de resultar, pues, un poco sorprendente que el condicionamiento que tales planteamientos han provocado en los métodos, prácticas y modos de catalogación del romancero en la Península y después en América no haya sido apenas revisado a lo largo del último siglo, ni modificado un plan archivístico de versiones orales que —por su objetivo prácticamente inabarcable— el tiempo ha revelado como imposible de realizar. Porque el tratamiento de lo popular no es desligable de lo político y los recopiladores de romances deberían de haberse preguntado más sobre qué tipo de pueblo estaban buscando o sobre qué idea de lo popular se trabajaba. En realidad, el concepto de «pueblo» en sí alude indefectiblemente a una cierta idea de clase, aunque sea lo más comfortable manipularlo de modo que las clases desaparezcan en pro de la nación y lo popular-local o lo popular-concreto se diluyan en manos de las élites.

Y, de esta manera, el pueblo se esfuma en la nación y la tensión o lucha de clases también se evapora con ello. Porque, como ha argumentado Glassie: «¿Son los habitantes de todos los estratos económi-

cos pueblo?» O, más exactamente, «aquellos *otros* —muertos, oscuros, pobres— (...) ¿son totalmente humanos?» (Glassie, 1982: 575-576). O, mejor, ¿son tan humanos o exactamente humanos como nosotros lo somos? Aunque solemos aceptar humanidad y camaradería en la gente del pasado, la de otras etnias o la de otras clases, en el fondo tendemos a mirarlos con recelo, si no con superioridad.

Hay mucho de todo esto, sin duda, en la aproximación que todavía hoy se practica sobre las manifestaciones de lo popular. Y es esta cuestión básica la que conviene revisar y seguramente cambiar para trabajar sobre las creaciones del pueblo —ya se trate de ritos o literatura— de otra manera. Así que no cabe duda de que nuestra mirada sobre lo popular está inevitablemente condicionada por prejuicios políticos e ideológicos, y que —como en cualquier aproximación a otras formas de cultura— haya que hacer un esfuerzo de comprensión y acercamiento, un postrer intento para desprendernos de esa soberbia superioridad con que solemos mirar a «lo otro». También cuando nos enredamos en clasificaciones del romancero que acabaron resultando discriminatorias (Díaz Viana, 2011).

Ha sido señalado en alguna otra ocasión que, a pesar de lo que buscaban sus recopiladores, ya fuera en los momentos de su aparición o ya sea —sobre todo— en tiempos recientes, «tanto la tradición oral peninsular como la luso-brasileña, la americana o la sefardita, conservan un número destacado de temas novelescos en relación a los épicos cada vez más reducidos» (Chicote, 2008: 132). La «peste» de los disparatados pliegos próximos al mundo de las novelas de caballerías antaño y —ya en época contemporánea— los detritus de esa poética despreciable y despreciada que vendían las imprentas de las ciudades habían traspasado finalmente los mares y llegado a tierras americanas. Hubo —de hecho— despachos de las más importantes de ellas —así la de Minuesa cuyos fondos pasarían luego a Hernando— que tenían sus delgaciones en importantes ciudades de América como la Habana y difundían masivamente sus productos —también— entre el populacho de la otra orilla del Atlántico.

4. Una bella muerta de verdad: revelaciones antropológicas de los romances de ciego sobre un famoso crimen

Cuando Machado escribe la versión en prosa de *La tierra de Alvargonzález* (1912), hace referencia en su texto a los romances de ciego sobre crímenes y menciona un asesinato reciente, el de Duruelo, cometido en esa localidad soriana a mediados de julio de 1910, del que un labrador compañero de viaje le habría hablado. ¿Hubo o no composiciones populares sobre él? Dedicué a contestar a esta preguntas un trabajo previo sobre el que ahora volveré con un enfoque distinto (Díaz Viana, 2012: 56-84) Y adelantaré que, a juzgar por la recopilación que realicé de dos versiones del tema, en realidad partes distintas de lo que pudo ser una misma composición, en las localidades —muy próximas— de Duruelo y Covalada, durante la primavera soriana de 1982, sí existió una historia versificada sobre el crimen (Díaz Viana, 1984 y 1987).

La primera versión o —mejor— fragmento del «Romance del crimen Duruelo», me lo pasaron por escrito personas del mismo pueblo en las extrañas y embarazosas circunstancias que luego explicaré, mientras que el fragmento de Covalada me fue recitado solamente por una persona cuyo segundo apellido coincidía significativamente con el de la víctima. El romance recompuesto o producto de la

sutura de ambas posibles partes quedaría así:

CRIMEN DE DURUELO

Oigan ustedes, señores
y escuchen con la atención
para explicar este crimen
que es digno de compasión.

En la provincia de Soria,
en Duruelo apareció
una joven desgraciada
muerta por un puñal traidor.
Veintidós años tenía
la infeliz cuando murió,
y más de veinte puñaladas
el criminal la asestó.

Gregoria de Miguel se llama
aquella cándida flor,
aquella blanca azucena
que en el monte apareció
toda llena de heridas...

¡Oh, qué agonía, qué horror,
qué tormentos pasaría
la infeliz cuando murió!

Lleno de heridas su cuerpo
y en las manos de un traidor,
entre gritos lastimosos,
entregó su alma a Dios.

¡Cuánto la pobre estaría
peleando por su honor
para defender su honra
y de nada le sirvió!
¡Qué criminal, bestial bruto,
sería el que la mató,
que antes y después de muerta
dos veces la violó!

(Versión recogida por escrito de M^a Luisa Hernando, Fernando Martín Moreno y varias personas más, en una recopilación realizada por el autor el 21 de mayo de 1982).

Juan José Rodríguez dicen
que aquella tarde pasó
por el monte del suceso...
¡Si será culpable o no!
Dicen que la tía «Pichona»
sabe algo del suceso,
si lo sabe que lo diga,
sin temor y sin recelo.
Pero, si no sabe nada,
mueran los chismes y cuentos,
que a las lenguas desatadas
también hay que poner freno.

(Versión recitada al autor en Covalada, el 21 de mayo de 1982, por la informante Susana Rio-

ja de Miguel, de 87 años).

El romance debió de surgir en un clima de opiniones enfrentadas que la prensa de diferente signo se encargó de avivar y, por eso, el autor aconseja que cesen las murmuraciones y que quien tenga algo que declarar lo haga, en clara alusión a la tía «Pichona», que habría contado a los redactores de *La Verdad*: «Aunque me piques no diré más que lo que tengo dicho» (*La Verdad*, Año II-nº113, 26 de julio de 1910, pág. 2). De hecho, aquellos periodistas también se referirán a la inconsistencia del argumento de la misma para quitar importancia al posible testimonio de un niño de diez u once años que la acompañaba —«qué ha de saber el pobrecito!»— ya que precisamente ésa era la edad de Ana de Miguel, único testimonio en que se basaba la acusación a Juan José y una de las personas con las que yo hablaría en Duruelo sobre el lamentable hecho.

Concretemos que el día del crimen se había celebrado una fiesta en Duruelo conmemorando la construcción de la carretera de Molinos de Duero al valle de Regumiel y que, terminado el baile, Gregoria se despidió de sus amigas y fue con su sobrina pequeña a recoger el ganado. Cuando volvían con los carreteros mencionados para el pueblo, Gregoria se separa del grupo y ya no se la vuelve a ver hasta cuando aparece el cadáver, al día siguiente: «Le faltaban las medias y los zapatos y no queda ninguna duda respecto a la causa que motivara su muerte» (*La Verdad*, Año II-nº112, 23 de julio de 1910, pág. 3).

Ahora se comprenderá por qué en Duruelo esta composición romancística sobre el crimen había seguido siendo un tanto «maldita», a pesar del paso del tiempo, por el hecho tan escabroso que trataba. De ahí que se me pasara un texto incompleto casi a hurtadillas y de que, como he indicado, el olvido aparente de lo que parece la parte final de un mismo relato no se debiera —quizá— a la casualidad.

Ya he aludido a la importancia de la polémica que se formó en Soria respecto a la culpabilidad o inocencia del acusado por parte de periódicos claramente opuestos en lo ideológico y que, además, eran dirigidos —como sucedía en el caso de *La Verdad* o el *Ideal Numantino*— por quienes serían rivales políticos declarados, sólo andando unos años más: el radical-socialista Benito Artigas Arpón y el ultraconservador Santiago Gómez Santacruz.

Lo cierto es que los de Duruelo —como se sugiere en el poema— dieron la sensación de haberse puesto de acuerdo, desde el primer momento, para proyectar todas las sospechas sobre el forastero. Sin embargo, a partir del desarrollo de ciertas declaraciones se llegaría a especular con que Gregoria pudo estar citada con alguien que no fuera su novio y que —antes o después de la cita— acabara siendo atacada por una o, más bien, varias personas que la violaron repetidamente.

Y es que cabría pensar que la suspicacia hacia Juan José se basaba —como queda patente en las palabras del hipotético campesino que cita Machado en la versión en prosa de La Tierra de Alvargonzález— a razones «de clase»: a que los poderosos siempre quedarían impunes en sus tropelías contra los humildes...

Pero otra cosa es que tales aspectos relacionados con la «lucha de clases» fueran lo que más pesara en la configuración de un foráneo más rico —como culpable idóneo— por parte del pueblo de Duruelo. Si los parientes cercanos a la fallecida, en un primer momento, pero después todo el pueblo con su Ayuntamiento al frente —como una sola familia—, se ponen de acuerdo para personarse en cuanto acusación popular contra el acusado, habrá que pensar que ello quizá no se deba —únicamente— al temor a que la justicia no se cumpla por «diferencias sociales», sino más bien a una operación de blindeo o defensa sobre los «propios».

Y, al fin y al cabo, esto sí que era «puro Génesis», adecuado asunto para ese «romancero de las

pasiones» que Machado vislumbra como renovación más factible del género (Machado, 1969: 19). Los ciegos ya lo hacían: ¿por qué él no? El Indiano que nos presenta retornando a Soria nos cuenta ya mucho de la pobre realidad de una provincia en donde tantos habían tenido que partir.

5. El romancero llamado vulgar y la España rural de hace un siglo

Llegados a este punto, convendrá recordar también que la Soria de aquellos años es una sociedad inmersa en una transformación no exenta de paradojas y dramatismo. Lo que encontró Machado y refleja nuestro romance fue una sociedad en tránsito no sólo histórico sino estructural. La Soria machadiana, y en especial sus pueblos, se debaten en la época del paso del poeta por aquella ciudad entre paradigmas «arcaizantes» y otros que a algunos les parecerían peligrosamente «revolucionarios» por la convulsión que causaban. Los redactores de *La Verdad*, como el propio Machado —por otra parte—, producen la impresión de no haber entendido del todo ese contexto e interpretan la actitud conservadora y a la defensiva del pueblo hacia «lo otro» como una actitud progresista contra la reacción de los caciques. Y algo de ello había, pero también muchas cosas más.

Soria era una provincia que se reajustaba y apuntalaba en sus estructuras tradicionales e inmovilistas tras los «sobresaltos» de la desamortización de los bienes eclesiásticos por parte de Mendizábal y de los comunales de los municipios por parte de Madoz. Una provincia que, a causa de la reducción considerable de su superficie producida por la redistribución administrativa de Javier de Burgos en 1837, había perdido población, aunque a principios del siglo xx hubiera vuelto a reequilibrarse. Una provincia de pequeños propietarios rurales en donde la posesión de la tierra, después de los postremos quebrantos de origen administrativo, como la supresión de las Comunidades de Villa y Tierra, se habría convertido en una obsesión.

Todo parecía haber cambiado para seguir más o menos igual (de mal) en los campos sorianos. Si acaso, se habían acentuado la fiereza y la desconfianza hacia lo que no era de allí, hacia lo que llegaba o era impuesto desde lejos: a lo extraño. «La desamortización de Madoz significa un acceso masivo del soriano residente en el medio rural a la propiedad agraria» (Ortega Canadell, 1982: 196) e incluso se vuelven —en algunos casos— a comprar bienes comunales por los propios vecinos para devolverles un uso conjunto o como propiedades ya particulares. A diferencia de lo que ocurrirá en otras provincias, «la inmensa mayoría de los compradores son sorianos, en un tanto por ciento muy elevado del medio rural» y resulta —precisamente— de ello «la extrema parcelación de la propiedad agraria que (...) ha llegado a nuestros días» (Ortega Canadell 1982: 175-176). Escenario más propicio para una sociedad continuista, escasamente dinámica y recelosa de los cambios, imposible:

Se había configurado, por lo tanto, una oligarquía reducida en número pero poderosa. Posiblemente como grupo inmovilista, ansiosa por conservar y timorata ante posibles cambios que pusiesen en peligro su dominio económico, en multitud de ocasiones acompañado del socio-político (Romero, 1984: 52).

La Literatura de Cordel no es —a priori— «tan complaciente y confirmadora del conjunto de ideas establecidas como en ocasiones se ha supuesto» (Díaz Viana, 2000: 36). Pero no ocurre tampoco por casualidad que, en ella, los crímenes —en cuanto a epicentros y expresión de conflictos— terminen adquiriendo una importancia capital.

Ha escrito en este sentido García de Enterría:

La representación de la violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas y otros géneros orales, subyace a través de gran parte del uso temprano de la escritura; y de esto la lite-

ratura de cordel es un precioso testimonio, aunque no se limitará este gusto por lo tremendista a los primeros años de esta literatura popular, sino que seguirá en progresión hasta los últimos pliegos de cordel en pleno siglo xx (García de Enterría, 1995: 99-100).

Probablemente es esa prolongación de la Literatura de Cordel, ya en los últimos tiempos masivamente centrada en las actividades criminales, la que podría ayudar a explicar el llamativo retraso de la instalación del género de la novela policíaca en España, además del lento interés que el mismo produciría en una burguesía también tardía en tomar conciencia de sí misma.

Tal tardanza del género policíaco en aparecer dentro de nuestro país se debería, pues, «a su escaso valor ideológico para una clase, la burguesa, que tan sólo ha empezado a levantar el andamiaje de su vida pública» (Resina, 1997: 31). Decía De Certeau que «en el comienzo (del relato) hay un muerto» (De Certeau, 1999: 47). Al final, también.

La belleza de la asesinada de Duruelo o la pujanza —otrora— de la literatura de cordel tenían que sucumbir para dejar de estar ocultas y volverse más hermosas.

Para empezar a parecer ya incontestablemente bellas a todos tras su muerte.

Luis Díaz Viana
Profesor de Investigación del CSIC
Instituto de Lengua Literatura y Antropología. Centro de Ciencias Humanas y Sociales
Instituto de Estudios Europeos. Universidad de Valladolid

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CATALÁN, Diego. «Presentación», *Silva asturiana* I. Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX. Estudio y edición de Jesús Antonio Cid. Madrid: Universidad Complutense, 1999.

CHICOTE, Gloria. B. «Historiografía y romancero: tensiones discursivas en las representaciones textuales de Pedro I de Castilla». *Incipit*, Vol. 25-6 (2006): 1123-1145.

_____, «Los estudios romancísticos del siglo XXI: un objeto evanescente». *Tradiciones y culturas populares*, N° 15 (2008): 130-137.

DE CERTEAU, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel). «La belleza de lo muerto: Nisard». *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999: 47-70.

DÍAZ VIANA, Luis. *Romancero Tradicional Soriano*, Vol. II. Soria: Diputación Provincial, 1984.

_____, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1987.

_____, «Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural». En L. Díaz Viana, ed. *Palabras para el pueblo*, Vol. I. Madrid: CSIC, 2000. 15-38.

_____, «Juego de espejos entre identidades: las representaciones rituales de asunto carolingio en España y América», Joaquín Álvarez Barrientos (Coord.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 2009

_____, «La evanescencia del pueblo y los usos del Romancero como factor de identidad política». *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187/ N° 751 (2011): 817-825.

_____, «Bajo la sombra de Caín (o todo lo que puede contar un romance de ciego): Literatura de cordel postrera y oralidad». *Ehumanista* 21 (2012): 56-84.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz. «Literatura oral y poesía de cordel». En L. Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1987. 7-8.

_____, «Pliegos de cordel, literaturas de ciego». En J. M. Díez-Borque, dir. *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 97-112.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.

_____, *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe S. A., Colección Austral, [1940]1969.

ORTEGA CANADELL, Rosa. *Las desamortizaciones de Mendizabal y Madoz en Soria*. Soria: Caja General de Ahorros y Préstamos de la Provincia de Soria, 1982.

RESINA, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

ROMERO, Carmelo. *Soria 1860-1936*, Vol. I. Soria: Diputación Provincial, 1984.

VARIACIÓN EN LOS ROMANCES EN AMÉRICA: FÓRMULAS Y MOTIVOS

Aurelio González Pérez

El conjunto de los textos romancísticos que se han recogido en la tradición americana, además de las características propias de adaptación de la tradición medieval o del siglo XVI a un nuevo contexto geográfico y cultural, presenta algunas particularidades que tienen que ver con el contexto literario de la tradición, una de ellas es la competencia con otros géneros tradicionales, algunos muy cercanos, como es el corrido mexicano, o en diversos lugares del continente la décima improvisada. En el caso del corrido, en la tradición mexicana se han modificado algunos temas romancísticos, por ejemplo el romance de *La adúltera* o el de *Bernal Francés* se han recogido en versiones plenamente «acorridadas». En otros casos el proceso de variación se ha estabilizado en versiones *vulgata* (en muchos casos por el prestigio de una música en particular). De esta forma el corpus romancístico de América no debe verse al margen de estas circunstancias que implican otros géneros y por ende otros estilos.

Si consideramos que un género literario es una especie de matriz que puede tener diversas realizaciones, la balada sería el género matriz, especie de modelo narrativo de la poesía narrativa épico lírica, de la cual son realizaciones concretas, –una forma de programas operativos– el romance y el corrido. Estos programas se desarrollan además a partir de dos formas estilísticas, una que podemos definir simplemente como popular, en cuanto obedece a la estética colectiva, pero en el proceso de transmisión no hay creación poética pues su discurso no pertenece al acervo comunitario; y otra tradicional en la cual hay variación, la cual es creación poética ya que el discurso pertenece a ese saber no aprendido que comparten los miembros de una comunidad cultural y por lo tanto el texto es abierto y se recrea en el proceso de transmisión. Estos dos estilos con independencia de que se trate de un romance o un corrido, sin perder de vista que esta última forma deriva no sólo del romance tradicional sino también del romance vulgar de pliego o de «ciego», esto es de textos con un estilo popular.

Por otra parte es claro 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. Esta característica es común, de ahí que lo podamos entender como una matriz, al género que conocemos como *balada* cuyos contenidos son épico-líricos.

El primer nivel de articulación del texto romancístico es el que corresponde a la articulación lingüística que presenta la estructura verbal. La apertura en este nivel es grandísima, y más cuando la vemos en la dispersión que implica todo un continente, por las múltiples posibilidades de variación léxica que puede tener una misma estructura sintáctica o grupo semántico. Sin embargo, esta variación, a pesar de su gama tan amplia, nunca es arbitraria, pues en primer lugar se ajusta a una misma historia, aunque las distintas «lecturas» o interpretaciones, generadas muchas veces por las mismas variaciones textuales, van haciendo que la historia no sea un modelo clausurado sino abierto.

En segundo lugar, la variación se mantiene dentro de los márgenes de un «lenguaje» 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, tanto en cuanto a modelo narrativo (forma) como a contenido.

Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad en el proceso de transmisión oral reciben y aprehenden 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.

Este proceso en el cual el texto tiene como soporte la memoria se apoya en unidades discursivas que tienen una función nemónica y a las cuales la comunidad identifica como parte de un lenguaje que reconoce. Estas unidades discursivas son las fórmulas. Sin embargo, en primer lugar habría que recordar que el término fórmula abarca diversas expresiones léxicas: así, «algunas fórmulas las podemos identificar como expresiones de discurso, y solamente nos proporcionan una información limitada de la historia, ya que forman parte de elementos introductorios». Por ejemplo, la conocida fórmula del Romancero viejo de introducción de un nuevo personaje en un ámbito particular mantiene un primer hemistiquio fijo de gran recurrencia y es solamente en el segundo que se da la información pertinente para la historia concreta. Son muchos los ejemplos que tenemos de esta fórmula que congela la acción («estando en aquesto») para anunciar la llegada de un personaje o grupo de ellos.

En otros casos el personaje se presenta llevando a cabo una acción que puede ser ocasional, habitual o por su especificidad tener incluso un sentido dentro de la historia. En el Romancero es frecuente el inicio que nos presenta al personaje no sólo *estando*, sino realizando una acción tan vacía de significado como pasear.

No hay que olvidar la importancia que tiene en el Romancero tradicional la modalidad narrativa, pues «Mientras los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como ocurriendo nuevamente ante la vista del auditorio, los romances de ciego refieren los hechos informando de lo pasado mediante puras relaciones» .

Por otra parte hay que tener presente que «El romance tradicional es una historia narrada. Lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como 'ejemplo de vida'».

Durante siete siglos los romances han sido dichos o cantados en todos los rincones de la península Ibérica, y se han transmitido oralmente en español, catalán, portugués o gallego y ladino, y su presencia se encuentra incluso en baladas vascas. Los temas surgidos en la Edad Media, y especialmente difundidos a partir del siglo xv, con el paso de los siglos se han refuncionalizado para explicar nuevos tiempos; al lado de los antiguos temas épicos castellanos los romances también han expresado temas más universales presentes en la balada internacional. Los romances, como casi toda la poesía narrativa, se han sentido más cómodos en la montaña que en la costa. Por razones que se nos escapan, las costas y el mar no han sido espacios geográficos habituales de los romances, y han preferido la canción lírica y la copla.

De los valles umbríos de Asturias y Galicia, y de las reuniones al calor del fuego en los largos inviernos norteños o en las faenas de la siega en los campos abiertos castellanos, vinieron los romances como los emigrantes a los valles de Tierra Caliente, a las rancherías del Bajío, en México, a los llanos

de Colombia y Venezuela y en la pampa platense se asentaron, al igual que en las reuniones en las plantaciones cubanas de caña y tabaco.

Los romances tradicionales, textos abiertos por excelencia, vitales en la variación, se integraron al Nuevo Mundo; y el hombre americano, al variar palabras, fórmulas, estructuras y asuntos, hizo suya la vieja tradición española. América se apropió de la palabra y a las de todos agregó la suya.

Con esta revisión de la variación de algunos elementos característicos del lenguaje del Romancero quiero poner de manifiesto que existe una buena dosis de creatividad poética en el conjunto de versiones que integran el corpus del Romancero en América, lo cual muestra el grado de vitalidad alcanzado por el género, pero con ello no intento extrapolar valoraciones, cargar las tintas y calificarla 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 como de alcance nacional. En la tradición Peninsular, canaria o sefardí lógicamente también 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 tradición 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.

Las baladas hispánicas, los romances, acompañaron a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios en su traslado al Nuevo Mundo, como parte de su acervo cultural, pues los versos de estos poemas narrativos que habían oído a sus mayores y sabían de memoria reflejaban los valores de su comunidad, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Los hombres y mujeres que los cantaban, lo mismo en soledad, que en las faenas cotidianas o en la alegría de la fiesta, lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y la seguridad de lo que les pertenecía y nos pertenece.

Pero los romances no llegaron solamente llevados por la memoria colectiva y transmitidos por la voz; otra forma en la que llegaron al Nuevo Mundo fue en libros y pliegos sueltos de diverso tipo. Por un lado están los libros de música cuya base en el siglo XVI está formada por villancicos y romances tradicionales, base que se refuerza con el auge que adquiere la vihuela. Sabemos del desarrollo y la riqueza que tiene la música por los archivos catedralicios de México, Puebla, Oaxaca, Lima o Bogotá, y es muy improbable que los tocadores de vihuela o guitarra o los cantores sacros desconocieran los romances cuya música muchas veces era la pauta para interpretar las composiciones nuevas.

Diversas recolecciones hechas en distintos puntos de la geografía americana, a partir del casi legendario viaje por América en 1905 de Menéndez Pidal, muestran que la memoria colectiva de este lado del Atlántico conservó los temas del Romancero tradicional hispánico, pero también es evidente y necesaria la adaptación de estos temas y de sus referentes a este continente, así como de su léxico al español que se habla en estas tierras. Adaptación lógica, ya que se trata de textos que están vivos en el acervo comunitario y que por lo tanto corresponden a los valores de esa colectividad y se expresan en el lenguaje literario que se sabe propio, y que por poseerse se puede recrear y variar. La reformulación también es necesaria por tratarse de un nuevo contexto espacio-temporal y afecta los diferentes niveles de significación de los textos romancísticos.

Un primer nivel de variación de los romances llegados desde la Península o las islas atlánticas, más que a creación poética simple, implica también la adaptación a la nueva realidad geográfica, lo que se traduce en la introducción de nuevos topónimos reales americanos, desde tan genéricos como países, lo cual data el origen de esta variación en el siglo XIX, tal es el caso de la presencia de términos como Chile, Nicaragua u Honduras, en versiones de *Las señas del esposo*:

—Tal vez fue un hombre valiente que en Honduras me encontré,
sangre tenía en la mano, en el poncho y el corcel.
[...]
En tierra de Nicaragua lo mató un traidor inglés.
Guatemala (Guatemala)

La geografía local también se hace presente con referencias a las regiones: Bajío en México o Jutiapa en Guatemala; ciudades grandes y pequeñas: como Morelia, La Habana, Puebla, Colima, Cartagena, Callao o incluso Nueva York:

Por las señas que me ha dado su marido muerto es
que en el sitio de la Puebla lo mató un traidor francés.
Teziutlán, Puebla (México)

Estos últimos versos van más allá de la adaptación geográfica y posiblemente relacionan la acción romancística de la ficción con la histórica batalla del 5 de mayo de 1862 durante la intervención francesa en México.

Las versiones mexicanas de este romance de *Las señas del esposo* abren un enorme abanico de posibilidades para situar la supuesta muerte del marido, unas relacionadas con acciones bélicas que pueden tener un trasfondo histórico, otras absolutamente ubicadas en la geografía imaginaria. Así el esposo supuestamente puede morir

en la toma de Acapulco, ya rumbo a Puerto Marqués, (Tlachapa, Guerrero)
en la guerra de Valencia lo mató un cabo francés. (San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas)
en la guerra de Valencia le dio muerte un japonés (Coyuca de Catalán, Guerrero)
en la ciudad de Valencia lo ha matado un japonés (Lagos de Moreno, Jalisco)
en el sitio de Cuautla, lo mató un traidor francés. (Teziutlán, Puebla)
y en el sitio de Querétaro lo mató un traidor francés. (México, D. F.)
lo mataron allá en Valencia los del Imperio Francés. (Tuxtla Chico, Chiapas)
lo mataron en Colima los soldados de Avilés (Huixquilucan, México)
lo mataron en Colima los rurales de altivez (s. l.)

Desde luego no se pierden las versiones que dicen que lo mataron en Valencia en casa de un genovés, tal como narra la versión vieja publicada en 1605 por Juan de Ribera, que es muy frecuente en casi todas las regiones de la tradición americana. Pero la muerte en la casa de juego, también puede adaptarse y hacerse local:

—Señora, ese caballero, aquel que fue, muerto es,
en una mesa vedada quedó muerto en Chiloé.
Curicó (Chile)

En algún caso la precisión geográfica llega al detalle, y el marido es «jaltevano», esto es de Jalteva, barrio de la ciudad de Granada en Nicaragua.

Dos ejemplos extremos de la adaptación geográfica serían, por un lado una versión argentina (recogida en la Colección de Folclor de 1921) de *Las señas del esposo* en la que la acción se ubica en un país ausente en la tradición romancística española, pero bien conocido como referencia especialmente en la canción lírica de Sudamérica: Paraguay:

En una noche de luna estando en el Paraguay
Catamarca (Argentina)

y una versión guatemalteca de *Conde Olinos* en la que éste da de beber a su caballo «a la orilla del Pululá», río poco conocido de la región de Jutiapa, Guatemala, pero de americana sonoridad:

—Vení, mi *chula* a oír las sirenas del Pululá.
s. l. (Guatemala)

Las referencias geográficas pueden ser casi desconocidas más allá de su propio ámbito, como Zanjón, ignorado pueblo de Santiago del Estero, donde se sitúa la ermita de San Simón a donde acuden damas y galanes a oír un sermón en el romance de *La bella en misa*:

En Zanjón hay una ermita que llaman San Simón,
donde damas y galanes acuden a oír sermón.
Santiago del Estero (Argentina)

Otras versiones de *Las señas del esposo* acercan la acción a su contexto geográfico, y así, en una versión guatemalteca, la mujer le pregunta al desconocido que se acerca, sobre la guerra en Nicaragua:

—Oiga usted, señor soldado que de la guerra ha venido,
en campos de Nicaragua ¿no me ha visto a mi marido?
Jutiapa (Guatemala)

Y por el contrario, en una versión nicaragüense la guerra se sitúa en Guatemala (específicamente en Jutiapa, departamento de ese país):

—Soldadito, venga acá, ¿de Jutiapa viene usted?
¿No me ha visto a mi marido, que en la expedición se fue?
Jinotega (Nicaragua)

Son muchas las guerras que dan marco histórico a la historia de este marido que quiere probar a la esposa fiel: además de las que hemos mencionado son guerras que tienen lugar en España, en Francia, Brasil; pueden ser acciones bélicas como la Invasión francesa, las guerras de Independencia, o incluso del periodo de la Conquista, como en la versión recogida en 1913 por Ciro Bayo en Bolivia que dice:

En la punta de la lanza, lleva un pañuelo bordés,
que cuando yo era *chotita* en la escuela le bordé.
Mi marido fue a la guerra con don Cañete el virrey.
Chuquisaca y Santa Cruz de la Sierra (Bolivia)

Posible alusión a Andrés Hurtado de Mendoza y Cabrera, Marqués de Cañete, quien fue el tercer virrey del Perú, entre 1556 y 1560. Además, como otro elemento de variación que implica la americanización del romance está el término «chotita» que designa familiarmente en Perú a las jovencitas.

Al hablar de la variación como creación poética parto de la idea que la tradición romancística configura su lenguaje con esquemas formularios a partir de los cuales se desarrollan los textos. No hay que olvidar que al ser los romances textos narrativos es importante el punto de partida. El principio más común de los textos romancísticos está formado por unos cuantos elementos narrativos: ubicación espacial con presentación de un personaje y acción. Esto es claro desde los textos más antiguos de la tradición romancística. Estos versos iniciales, desde los cuales se generará una narración fluida, tienen varias funciones (mnemónica, de identificación del género) pero también crean una atmósfera para la historia y valoran la situación inicial que presentan.

Para estos primeros versos, la poética del género puede acudir a fórmulas que tienen un referente más amplio en esquemas formularios. Estos elementos, más o menos estables para permitir las primeras funciones antes mencionada, tienen una gran riqueza en posibilidades expresivas, ya sea por medio de la variación o a través de la apertura de significado en función del contenido propio de la fábula que se cuenta.

Veamos lo que sucede en América con la variación de la fórmula de introducción del personaje (en una ubicación espacial concreta y con una acción aparentemente anodina como es el pasear). Tomemos como ejemplo versiones mexicanas del romance de *La adúltera*:

Andándome yo paseando, a la salida del sol,
me encontré una marinera que a su casa me llevó
s.l. (México)

En esta versión la responsabilidad del encuentro amoroso se desplaza claramente hacia la mujer, identificada como marinera, y en vez de la ubicación espacial tenemos una ubicación temporal: al amanecer, esto es de acuerdo con la historia el momento de salida del marido a navegar, como es habitual entre los pescadores. Desde luego que también puede tener un valor simbólico la identificación de la mujer como marinera, esto es como alguien que no está habitualmente en el espacio del orden que es la casa.

Es más habitual la fórmula que indica el paseo a la orilla del mar. Aquí el personaje femenino tiene una identificación contextual local («abajaña», esto es procedente de una región específica de México) y la valoración de la historia que sucederá queda mucho más abierta, pues la mujer quería llevarse al paseante sin especificar a donde:

Andándome yo paseando por las orillas del mar
me encontré una abajaña la que me quería llevar.
s. l. (México)

Sin embargo la fórmula puede mantener su estructura fija con la ubicación espacial y la lectura que responsabiliza a la mujer, haciendo explícito el hecho que lleva al paseante a su casa. En este caso ya la mujer no se relaciona simbólicamente ni se ubica en una realidad contextual concreta, simplemente se le define con el término cariñoso de «chaparrita» muy frecuente en la lírica tradicional.

Andándome yo paseando por las orillas del mar
me encontré una chaparrita que a su casa me llevó.
s. l. (México)

Manteniendo la misma estructura con la ubicación espacial recurrente, la acción de pasear y el tratamiento cariñoso hacia la mujer, la propuesta del transmisor tiende un velo casi eufemístico sobre lo que sucederá, pues ya no se trata de la casa de la mujer, sino simplemente de un paseo, que a su vez puede ser considerado como eufemístico.

Andándome yo paseando por las orillas del mar
me encontré una chaparrita que me convidó a pasear.
Tuxtla, Veracruz (México)

Manteniendo el primer verso formulístico, la apertura característica del texto tradicional, permite otra lectura de la historia y ahora la responsabilidad se desplaza de la mujer y se hace recaer en el hombre, pues es él quien va a enamorar a la mujer, ahora «una jovencita», esto es inexperta y por tanto mucho menos culpable. Así se plantea en la siguiente versión recogida en Oaxtepec, Morelos:

Andándome yo paseando por las orillas del mar
me encontré una jovencita a la que fui a enamorar.
Oaxtepec, Morelos (México)

Un ejemplo más claro de este proceso de variación y conservación de la estructura formulista con un sentido de evaluación de la historia narrada lo tenemos en las formulas iniciales de versiones mexicanas del romance de *Delgadina*. En una primera versión tenemos nuevamente la acción de pasear que introduce al personaje, en este caso en un espacio marcado (la forma cuadrada de la sala). La descripción de *Delgadina* no marca una valoración de la comunidad ante la situación que se presentará en la historia. Incluso podríamos interpretar la mención del Cristo (crucifijo) de oro como muestra de devoción, sin embargo, la presencia de ese objeto –devoto y precioso– sólo llama la atención sobre sí mismo.

Delgadina se paseaba por una sala cuadrada
con su santo Cristo de oro que en el pecho le brillaba.
Chihuahua, Chihuahua (México)

Una primera variante la tenemos en la substitución del objeto que brilla, siempre en el marco de un objeto de devoción, en realidad es un sinónimo en cuanto a significado pues en esta versión de Jalisco en vez de un Cristo es un relicario, en ambos casos de oro, tópico con significado de valioso o precioso:

Delgadina se paseaba en su sala muy cuadrada
con su relicario de oro que en el pecho le brillaba.
Jalisco (México)

La tradición está dispuesta a descartar el valor devoto del objeto, que podría potenciar la inocencia de la hija víctima de los deseos incestuosos del padre. Así en vez de un Cristo o un relicario se puede pensar en un objeto mucho más neutro como un escudo:

Delgadina se paseaba en una sala cuadrada
con un escudo en el pecho que de oro le relumbraba.
Valparaíso, Zacatecas (México)

Una variante introducida en la fórmula del paseo por otra versión potencia lo específico –y por tanto lugar marcado– en el que se pasea Delgadina, pues ahora la sala no sólo es cuadrada sino que es azul:

Delgadina se paseaba de su sala azul cuadrada
con su santo Cristo de oro que hasta el pecho le brillaba.
s. l. (México)

Sólo que ahora hay también un desplazamiento en la descripción, aparentemente mínimo (pero muy significativo en el contexto del conjunto de versiones que ofrecen una lectura similar). Ya no es el Cristo de oro o el relicario el que relumbra, ahora es el pecho de Delgadina, símbolo de la culpabilidad provocadora de la mujer ante los deseos incestuosos del hombre.

En este proceso de variación que involucra el objeto maravilloso, este puede dejar de tener un valor o de ser muy apreciado y convertirse en una simple mantellina y el efecto se desplaza de un atributo del objeto al efecto que produce en los ojos del observador. El espacio marcado también ha sido modificado, ya no es una sala cuadrada, sino dorada lo cual le otorga mayor importancia en cuanto espacio:

Delgadina se paseaba en una sala dorada
mantelina de oro traía que los ojos deslumbraba.
Zacatecas (México)

En otras versiones es ya muy claro el mensaje: es el pecho de la doncella, atractivo de mujer, el que se destaca por medio de unos hilos de oro o de plano por el vestido de hilo de oro. El significado simbólico también puede estar presente pues se trata de señalar la llegada de la hija a la madurez sexual, de donde surge el deseo incestuoso del padre:

Delgadina y Delgadina se paseaba en su sala muy cuadrada
con sus hilos de oro y seda que su pecho le brillaban.
Durango, Durango (México)

Delgadina se paseaba en su sala muy cuadrada
con su vestido hilo de oro que su pecho resaltaba.
Tamazula de Gordiano, Jalisco (México)

También la descripción del vestido puede desarrollarse con otros detalles que implican la lectura particular que hace la tradición mexicana, implícitamente culpabilizando a la hija como mujer atractiva de la pretensión incestuosa del padre, por su exhibición. En esta versión la referencia al cuerpo de la hija, Delgadina, no es demasiado evidente pues se usa un eufemismo extraño con cierto tono poético pues «su cuerpo cristalina», esto es lo hace transparente ¿perceptible? a través del vestido de seda:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido de seda que su cuerpo cristalina.
México, Distrito Federal (México)

En este último ejemplo el lugar del paseo ha dejado de ser un espacio marcado (sala cuadrada, azul o dorada) y se ha vuelto un espacio de lo más común es un paseo de la sala a la cocina, lo cual implicaría en cierto sentido poner de manifiesto una actividad doméstica cotidiana por parte de Delgadina. Esta variante que convierte en cotidiano el espacio la encontramos también en versiones que mantienen el segundo doble octosílabo en el cual es el vestido de seda el que ilumina el pecho de la muchacha.

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
 con su vestido de seda que en su pecho le ilumina.
 Matamoros, Tamaulipas (México)

Una variante va grado más allá y hace explícita la exhibición provocativa de Delgadina en su paseo de la sala a la cocina vestida de una manera injustificada en una labor doméstica, con la culpabilidad implícita que esto conlleva. Son varias las versiones que asumen esta lectura que podía estar contenida implícitamente en algunos de los ejemplos anteriores, pero que aquí se hace evidente.

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
 con vestido transparente que a su cuerpo lo ilumina.
 México, Distrito Federal y Los Reyes, Michoacán (México)

Una línea minoritaria de variación es aquella que desvía completamente la atención del cuerpo femenino y lo lleva al lujo del vestido, en lo cual puede haber un sentido de ostentación, pero no de provocación sexual como en los anteriores. Ahora simplemente va a ser el vestido de hilo de oro que ilumina la sala. Esto es, se subraya el elemento del lujo y la calidad del vestido por encima de la acción provocativa o el poner de manifiesto el atractivo sexual:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
 con su traje de hilo de oro que la sala iluminaba.
 México, Distrito Federal (México)

Finalmente la posibilidad de apertura del texto y con ella la variación también lleva a resultados un tanto absurdos o incoherentes discursivamente en los cuales subyace la lectura o valoración de la historia, en este caso es la sala «hilo de oro» que va a reflejar el pecho de Delgadina:

Delgadina se paseaba por su sala muy cuadrada
 por su sala de hilo de oro que su pecho reflejaba.
 México, Distrito Federal (México)

En este caso no hablamos de la variación en un proceso de creación poética sino de confusión en la memoria del transmisor, que sin embargo, ajusta el texto con los elementos conocidos y el contenido que en ellos subyace aunque la enunciación resulte extraña.

Con estos ejemplos tomados de la tradición romancística mexicana me parece que debe quedar claro que la composición formularia no es un simple recurso mnemónico: es en realidad un lenguaje poético y por tanto cargado de significados que llegan a la proyección global de un valor de la comunidad o de una posición ante una situación dada; por otra parte también hay que recalcar que en su condensación radica parte de su fuerza dramática y expresiva.

La tradición americana del Romancero, que pertenece al ámbito global panhispánico, tiene características particulares que la distinguen de la tradición global española peninsular o incluso de algunas regionales, en cuanto es más limitada en los temas que se conocen, así como en la vitalidad del género, a lo cual hay que añadir lo escaso de las recolecciones lo cual limita el alcance de los estudios y caracterizaciones que se pueden hacer. Sin embargo, vista en conjunto es una tradición creativa, como veremos al revisar dos tópicos presentes en el romance de *La adúltera* o *Albaniña* y en el de *Alfonso XII* y *La Aparición* que se expresan formulísticamente y que se refieren al valor y lo extraordinario de un objeto, lo cual se expresa relacionándolo con el oro.

Los episodios en los cuales aparece la fórmula o la estructura cuestión en este romance son, en el primer caso, el de la pérdida de las llaves, que sirve como pretexto para el retraso de la mujer adúltera en abrir la puerta a su esposo llegado intempestivamente, y en el romance sobre la muerte de la esposa de Alfonso XII, la descripción del entierro de la amada difunta mencionando el material de que estaba hecho el ataúd o la mortaja de la reina Mercedes, respectivamente. Estos episodios no necesariamente aparecen en todas las versiones recogidas ni se utiliza en ellos la expresión formulística a la que nos referimos.

Hay que recordar que en el Romancero viejo las menciones al oro están asociadas frecuentemente con la plata tal como sucede en la fórmula a la que nos referimos. La tradición moderna Peninsular ha desarrollado una gama amplia de posibilidades de variación que incluyen el cambio de la plata por el hierro, o incluso el cobre y el acero. Estas variaciones en nuestro romance, no solamente implican el referente de las llaves sino que también adquieren significado por la acción por la que se plantea la sustitución. Veamos cómo se desarrolla la variación en la tradición americana. En primer lugar tenemos la presencia de la fórmula con los elementos con los que aparece en la versión de la *Flor de enamorados*, aunque en este caso no se habla de una sustitución sino simplemente de un uso:

es que he perdido las llaves de tu rico comedor.
—Si tú las usas de plata de oro las uso yo
Aguascalientes, Aguascalientes (México)

El valor del contraste con el oro se puede incrementar rebajando la calidad del metal de las llaves de la mujer, por ejemplo: en vez de plata: acero y esto sin hablar de una sustitución de las llaves perdidas. Es fácil asociar las llaves perdidas y la respuesta del marido con la mayor virilidad de éste en comparación con el amante.

Las llaves se me han perdido de tu rico tocador.
—Si tú las tienes de acero, de oro las tengo yo.
Albuquerque, Nuevo México (Estados Unidos)

La propuesta de sustitución de las llaves perdidas hecha por el marido se puede interpretar como una afirmación del poder de éste para subsanar una pérdida:

he perdido yo la llave de mi rico tocador
donde guardaba una carta, de mi hermana la mayor.
—Si de acero la perdiste, de oro te la vuelvo yo.
s. l. (México)

Pero también en la acción que se llevará a cabo con respecto a la supuesta pérdida de las llaves tenemos un proceso de variación creativo como puede verse en las siguientes versiones cubanas en las cuales el marido compra, trae o hace las llaves, las palabras son distintas, pero el significado profundo es muy similar y tiene que ver con el poder. En los tres casos se mantiene la estructura básica plata-oro:

se me han perdido las llaves de mi rico tocador
—Si tú las tenías de plata, de oro te las compro yo.
s. l. (Cuba)

sino que se me han perdido las llaves del tocador
—Si las tuyas eran de plata, de oro te las traigo yo.
La Habana (Cuba)

—Ábreme la puerta, Blanca, ábreme la puerta, Flor,
 ábreme la puerta, Blanca, —La llave se me perdió.
 —Si la llave era de plata otra de oro te haré yo.
 s. l. (Cuba)

Por su parte la tradición argentina y la uruguaya también mantienen abiertas las posibilidades de substitución de la plata por el oro, aunque matizan la actitud del marido, ya que claramente no es lo mismo la acción de mandar hacer la llave que comprarla, el poder de mando opuesto al poder económico. Finalmente, en otro caso la posición es más tajante pues el marido no necesita de nadie: él trae llave de oro:

—Nada, mi señor marido, la llave se me perdió.
 —Si por si fueran de plata, de oro las mando hacer yo.
 Salta (Argentina)

—Se me han perdido las llaves de mi amante bastidor.
 —Si tus llaves son de plata, de oro las compro yo.
 Montevideo (Uruguay)

—Nada, mi señor marido, la llave se me perdió.
 —Si la tuya fue de plata, de oro la traigo yo.
 Tucumán (Argentina)

En caso de conservar la substitución de plata por oro, se puede reforzar el poder del marido con la mención de quien hará el trabajo, que naturalmente está situado en esa geografía fantástica que otorga valor a las cosas que de ahí proceden

Se me han perdido las llaves de tu rico comedor.
 —Si de plata se han perdido, de oro las tengo yo;
 un platero tengo en Francia y otro tengo en Aragón
 s. l. (Cuba)

En este ejemplo la tradición conserva la referencia a Francia (en la América decimonónica como en la Europa medieval lugar de referencia obligado de exquisitez caballeresca) y Aragón, este último aunque más local, probablemente por la lejanía de Cuba, empieza a ser un lugar exótico (aunque probablemente poco adecuado como lugar extraordinario o de maravillas). En cambio, el siguiente ejemplo actualiza la referencia en una perspectiva cubana y utiliza el mítico lugar del sueño americano: Nueva York:

Se me han perdido las llaves de tu rico mirador.
 —Un platero tengo en Francia y otro tengo en Nueva York,
 si se han perdido de plata, de oro las traigo yo.
 Pedro Betancor, Matanzas (Cuba)

La siguiente versión de la tradición venezolana, convierte a España en un lugar legendario, paralelo a la misteriosa Iroró en la que transformó el común Aragón de la tradición Peninsular, que probablemente no lo decía nada al transmisor:

se me han perdido las llaves de tu rico *almirador*
 —Si de plata eran mis llaves, de oro las mando hacer yo,
 tesoros tengo en España, plateros en Iroró.
 Tostós (Venezuela)

También la tradición puede substituir el oro en la estructura formulística, como hace la tradición nicaragüense, en cuyo caso parecería primar el significado de fuerza o resistencia (las llaves del marido son de acero) en contraste con las llaves que ha perdido la mujer que son de plata, más valiosa, pero más débil como metal, continuando con el significado simbólico del poder del marido:

—Tus llaves se me han perdido en mi rico tocador.
 —De plata las tienes tú, de acero las tengo yo.
 Granada (Nicaragua)

se me ha perdido las llaves de tu rico tocador.
 —¡Si tú las tienes de plata, de acero las tengo yo!
 Granada (Nicaragua)

También el lugar que se abre o cierra con las llaves presenta una amplia gama de posibilidades de variación ya que para la tradición de Nuevo México, México y Nicaragua se trata de un «rico tocador», en Cuba encontramos un «rico mirador» o un «rico comedor», en Uruguay en un «amante bastidor» y en Venezuela un «rico almirador» y en Chile simplemente se perdió una llave, no sabemos de qué lugar, pero la pérdida es finalmente lo que importa pues es al pretexto al que se le puede atribuir un valor simbólico.

—Sólo que se me han perdido las llaves del tocador
 —No tengas *cuidao*, mi vida, no tengas *cuidao*, mi amor.
 Si tus llaves eran de plata, de oro te las daré yo.
 Ciagua, Anzoátegui (Venezuela)

se me han perdido las llaves las llaves del bastidor.
 —Si eran las tuyas de plata, de oro las traigo yo.
 Tucumán (Argentina)

—¿Qué he de tener, don Alberto? La llave se me perdió.
 —Si la llave era de plata, de oro se la vuelvo yo.
 Matancilla, Illapel (Chile)

La pareja tópica o formulística con el oro también aparece en el romance de ¿Dónde vas Alfonso XII?, pero con una variante: el término complementario o de comparación ya no es la plata sino el marfil, material que también es tópico en la tradición romancística. La asociación oro-marfil se establece en el romance mencionado más bien como un tópico de comparación que de manera formulística, pero con múltiples matices de variación. Desde luego que el romance no deja de usar la pareja oro-plata y así lo hace esta versión chilena que también emplea otras parejas en su descripción del entierro:

El paño que la cubría era azul y carmesil
 con botones de oro y plata y claveles más de mil.
 Al Escoria la llevaron y la enterraron allí
 en una caja forrada de cristal y de marfil.
 San Javier Alto, Curaco de Vélez (Chile)

La presentación más directa hace la tumba de oro y marfil, pero también puede incluir otros elementos, tal vez para señalar la figura vital de la reina Mercedes (o simplemente de una esposa amante) mencionar que la mortaja no es blanca sino una toca de color rojo carmesí, como

La toca que la cubría era raso carmesí,
 la tumba en que la llevaban era de oro y de marfil
 Los Padillas, Nuevo México (Estados Unidos)

En otros casos se señala la delicadeza de la mortaja al hacerla de flores, elemento que tendrá gran consistencia en muchas de las versiones americanas del romance

El cajón que la llevaba era de oro y de marfil
 y el velo que la cubría era de hojas de jazmín.
 Salta (Argentina)

El cajón era de oro y la tapa de marfil,
 y el manto que la cubría era de hojas de jazmín.
 Catamarca (Argentina)

La apertura del texto permite una creatividad miniaturística en la variación, por ejemplo en el siguiente caso, el último elemento de la descripción tríadica tiene un doble componente que establece un equilibrio floral de rosas y jazmines con el oro y el marfil de los dos primeros elemento descrito del ataúd:

Las señas que ella llevaba yo te las vengo a decir,
 que el cajón era de oro y la tapa de marfil.
 El paño que la cubría era de rosa y jazmín.
 Salazar, Santander (Colombia)

En otros casos la pareja oro marfil no se refiere a la tumba sino al atuendo en general de la difunta

El vestido que llevaba no te lo podré decir
 la corona era de oro, los botones de marfil;
 los zapatos que llevaba eran de un rico charol
 s. l. (México)

Los términos oro y marfil también se pueden emplear al margen de una relación contigua que sería la estructura formulística, como dos elementos más de una descripción detallada:

Su carita era de cera, y sus dientes de marfil,
 y el pañuelo que llevaba era color carmesí.
 Sandalias de oro bordadas llevaba en sus lindos pies,
 que se las bordó la infanta, la infanta doña Isabel.
 s. l. (Puerto Rico)

O también, ya que este romance ha pervivido en la tradición infantil, las menciones al oro y el marfil se integran dentro de una especie de estribillo o versos de tono más lírico que funcionan en la ejecución del romance:

Sortijita de oro traigo, piedrecita de marfil,
 que se quiten, que se quiten de las puertas de Madrid
 s. l. (Panamá)

La variación también puede dejar de lado el oro y utilizar la plata, tal como hemos visto que podía suceder con las llaves de la esposa adúltera.

Las flores que la cubrían eran de plata y marfil,
con un letrero que dice: «Ya murió la flor de aquí».

Sagua la Grande, Villa Clara (Cuba)

O variar el término complementario del oro e introducir el cristal en vez del marfil, término que también se utiliza mucho en este tipo de descripciones, aunque en este caso se añade el comparar el velo de encaje de la mortaja con espuma del mar, lo cual sugiere un gran refinamiento poético del transmisor, pero todo ello sin alejarse de los términos tradicionales ya que tanto el oro como el cristal o la espuma del mar están presentes en el lenguaje tradicional.

Su cajón era de oro y su tumba de cristal
y el velo que la cubría eran espumas del mar.

Buenos Aires (Argentina)

O bien se puede substituir en la pareja formulística el marfil por otro material valioso, pero de textura similar, como el coral, aunque en la siguiente versión en concreto el cambio se puede deber a que ya se había utilizado el marfil para cotizar el valor de las peinetas que llevaba la reina muerta:

Los zapatos que llevaba eran de rico charol
que se los regaló Alfonso el día que se casó.
Las peinetas que llevaba eran de rico marfil
que se lo regaló Alfonso el día que le dio el sí.

La corona que llevaba era de oro y de coral

s. l. (Cuba)

Los mismos elementos tópicos se pueden utilizar en una enumeración tríadica que también es de tipo formulístico:

Tres padres la llevaban por la calle de marfil,
los pendientes eran de oro y los dientes de marfil.
Los zapatos que llevaba eran de rico charol.

Huila, Neiva (Colombia)

En este último ejemplo no se ha evitado la repetición del marfil como se hizo en la versión cubana anterior y así, de manera un tanto ripiosa al ser marfil la palabra de rima, también la calle es de marfil.

Buscando dar una descripción aún más espléndida también puede desarrollarse ésta utilizando dos veces en la serie tríadica la pareja que incluye el oro e incluyendo una de esas incoherencias que a veces aparecen en los textos populares producto de la incomprensión de algunos términos como carmesí, palabra que presenta múltiples deformaciones en distintas versiones de la tradición americana (México, Chile, Uruguay, etc.) buscando significados en palabras que recuerdan otras más conocidas (cortésil, carmensil, zafir)

El cajón que la llevaba era de oro y de marfil
y el manto que la cubría era de azul carmesí,
recamado de oro y perlas y con hojas de jazmín.

Tucumán (Argentina)

Finalmente la descripción puede prescindir del oro y conservar solamente el marfil como un elemento de la descripción alejándose de la estructura formularia original a partir de la pareja formada por el oro más otro material de valor

Su carita era de cera sus manitas de marfil,
y el manto que la cubría era color carmesí
Lima (Perú)

Como bien ha señalado Mercedes Díaz Roig, la mayoría de las variantes en este romance, verdaderas recreaciones, se centran

en el motivo de los regalos (vestido, zapatos, pulsera, etc.) y en el duelo que se guarda por la muerte de la reina (los faroles, las campanas, etc.). Casi todas estas recreaciones se han hecho mediante dísticos con rima propia, verdaderas coplas, con lo que el romance ha perdido su monorrimia; así, la rima original en í sólo se conserva en unos pocos versos [...]

En otros casos los referentes de estatus social o de actividad son distintos de los que estaban en la tradición en España. En esta versión costarricense de *Las señas del esposo* la esposa con naturalidad va al mercado y la riqueza tiene que ver con el café:

—Yo tengo oro y mucha plata y manzanas de café,
si usted se casa conmigo todo eso será de usted.
Nos iremos pa'l mercado y en son de comprar verdura,
pa'que toda la gente diga ¡Qué guapa quedó la viuda!
Barbacoas, San José (Costa Rica)

El cambio del entorno no sólo es geográfico: también implica la flora y la fauna locales, y en el lenguaje romancístico no son extraños términos como el durazno (melocotón), el zopilote (ave carroñera de plumaje negro llamada en algunos lugares aura), el coyote, los pinacates (insectos rastreros), la flor de araguaney (árbol nacional de Venezuela, llamado en otros lugares guayacán) o el saraguato (mono aullador):

Otra forma de apropiación de la tradición más profunda es la que lleva el romance a volverse corrido, expresión mexicana de la balada derivada del romance. Así, el popular romance sobre Bernal Francés, que no está recogido en las colecciones antiguas, pero cuya tradicionalidad está comprobada desde el siglo XVI, pues Góngora cita algunos versos en una composición burlesca de 1597, Lope de Vega lo utiliza en *Amor secreto hasta los celos* (1614) y Calderón lo emplea en su comedia burlesca de *Céfalo y Pocris* (1691), mantiene su vitalidad en México bajo la forma de corrido.

Posiblemente el referente histórico del romance antiguo sea un capitán de las guerras de Granada, que en México, posiblemente por el nombre de Bernal Francés, la tradición lo transformó en don Fernando de la Francia, un militar de la intervención francesa del siglo XIX, «un soldado muy valiente/ que combatió en el Bajío cuando Bazaine salió», según la recreación de Eduardo Guerrero, el popular editor de hojas volantes y pliegos sueltos de la primera parte del siglo XX, que ubica la acción en Plan de Barranca, Jalisco.

En la tradición mexicana se ha asimilado el romance tradicional de *Bernal Francés* al nuevo género baladístico, y es conocido como *Corrido de Elena*, introduciendo las fórmulas, el estrofismo, y las características introducciones y despedidas de narrador que identifican al corrido:

Ahora les voy a decir a las señoras honradas,
no den su brazo a torcer cuando se encuentren casadas;
ya ven lo que le pasó a la infeliz Elena,
quiso tratar en latín teniendo su letra buena.
Guerrero (México)

Vuela vuela, palomita, vuela y sigue tu *volido*,
anda a ver cómo le fue a Elena con su marido.
San Pedro Piedragorda, Zacatecas (México)

Ya con ésta me despido de ver mi suerte tan buena,
aquí se acaba el corrido de la señorita Elena.
Tehuantepec, Oaxaca (México)

Otro romance muy 'acorridado' en sus finales es el de *Delgadina* que también utiliza una amplia gama de despedidas de narrador:

Ya con esta me despido, blancos azahares de lima,
aquí termina el corrido «La muerte de Delgadina».
México, Distrito Federal (México)

Este tipo de despedidas normativas, típicas de los corridos, no sólo se encuentra en la tradición mexicana, pues tenemos ejemplos en versiones recogidas en otros países, como esta versión peruana de *Las señas del esposo* recogida por Menéndez Pidal del investigador Mariano Cornejo en su viaje por el continente americano de 1905:

Así se acaban los versos de una famosa mujer,
hablando con su marido sin poderlo conocer.
Lima (Perú)

Pero no imaginemos románticamente al pueblo creador absoluto. En ocasiones, es cierto, la tradición es ingenuamente creativa, pero en otros casos casi llega al absurdo. Así, en el romance del *Conde Olinos*, el protagonista es el conde Niño (llamado también conde Lirio); pero en algunas versiones colombianas –probablemente por confusión fonética– se transformó en un «corderillo» con lo que obviamente la acción que lleva a cabo, es incomprensible:

Se levanta un *corderillo* la mañana de san Juan
a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
La madre le dice a su hija —¡Levantate, no durmáis!
Chocó (Colombia)

También, en su afán por enaltecer algo, la tradición puede llegar a crear un color «azul carmesí», lo cual no deja de ser extraordinario, pero desafortunadamente no podemos imaginar cual sería ese color al que hace referencia para el manto de la difunta Merceditas una versión argentina de ¿Dónde vas Alfonso XII?:

El cajón que la llevaba, era de oro y de marfil,
y el manto que la cubría, era de azul carmesí,
recamado en oro y perlas y con hojas de jazmín.
Tucumán (Argentina)

En este mismo romance, en una versión nuevomexicana, el color carmesí sigue dando problemas, pero el transmisor interpreta que debe tratarse de algo muy elegante y así modifica el término que indica un matiz del rojo en el neologismo «cortés» que intuimos debe referirse a algo de la corte y por tanto algo valioso. El verso en cuestión dice así:

El coche en que la llevaban era de oro y cortésí.
Socorro, Nuevo Mexico (Estados Unidos)

En varias versiones nicaragüenses de *Delgadina* la sala cuadrada por la que pasea la muchacha se transforma, por el simple desplazamiento de una letra, y hace a Delgadina un ser alado ¿angelical? :

Delgadina se paseaba con sus *alas bien cuadradas*.
Sabana Grande y Granada (Nicaragua)

El verso que ha dado lugar a la variante anterior: «Delgadina se paseaba por una sala cuadrada», con variantes menores y menos impactantes se encuentra en varias versiones mexicanas de Durango, Chihuahua, Jalisco, Zacatecas y Guanajuato.

En este mismo romance, pero en una versión argentina, se nos dice por posible transformación, pensando en creación poética y reinterpretación del transmisor, o en otra perspectiva, incompreensión de «adoradas» que

El rey tenía tres hijas y las tres eran *doradas*.
La *menorcita* de ellas Delgadina se llamaba.
La Rioja (Argentina)

Sin embargo, todas estas variaciones un tanto ingenuas o absurdas, son creación poética (obviamente de valor muy discutible), y siguen siendo formas de apropiación americana de la tradición hispánica y muestra de la vitalidad de los textos en este continente.

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.

Aurelio González Pérez
El Colegio de México

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOINA DE CARRERA, Pilar, *Diez romances hispánicos en la tradición oral venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, [1975].
- ALZOLA, Concepción, *Folklore del niño cubano*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961.
- ARISSÓ, Ana María, *Estudio del folklore sagüero*, La Habana. Instituto de Sagua la Grande, 1940.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, «Bernal Francés y su romance», *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), pp. 327-392.
- BARROS, Raquel y Manuel DANNEMANN, *El Romancero chileno*, Santiago, Universidad de Chile, 1970.
- BAYO, Ciro, *Romancerillo del Plata*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913.
- BEUTLER, Gisela, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, María, *La poesía popular en Puerto Rico*, San Juan, Imp. Venezuela, 1953
- CAMPA, Arthur L., *Spanish folk-poetry in New Mexico*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1946.
- CANINO SALGADO, Marcelino, *El cantar folklórico de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1974.
- CARRIZO, Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, Baiocco, 1933.
- _____, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937.
- _____, *Selección del Cancionero de Catamarca*, sel., introd. de Bruno C. Jacovella, Buenos Aires, Dictio, 1987.
- CATALÁN, Diego, «Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura», en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997, t. I, pp. 159-186.
- _____, «A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria», en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997, t. I, pp. ix-xxxii.
- CHACÓN Y CALVO, José María, «Romances tradicionales en Cuba: contribución al estudio del folk-lore cubano», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, [La Habana], 18, 1914, pp. 45-121.
- CHICOTE, Gloria B., *Romancero tradicional argentino*, London, Queen Mary University of London, 2002.
- CÓRDOVA DE FERNÁNDEZ, Sofía, «El folk-lore del niño cubano», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, [La Habana], 33, 1925.
- CRUZ-SÁENZ, Michèle S. de, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- DRAGHI LUCERO, Juan, *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, Best Hermanos, 1938.
- DUBUC DE ISEA, Lourdes, *Romería por el folklore boconés*, Mérida, Universidad de los Andes, 1966.
- ESPINOSA, Aurelio M., *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953 (*Revista de Filología Española*, Anejo 58).
- GARRIDO DE BOGGS, Edna, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, Pol Hermanos, 1946.
- GONZÁLEZ, Aurelio «Poética del Romancero: tópicos y fórmulas», en Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, La Coruña, Universidade da Coruña- Toxosoutos, 2005, t. II, p. 409-422.
- _____, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- _____, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.

GRANDA, Germán, «El Romancero tradicional español en Paraguay. Razón de una (aparente) anomalía». *Thesaurus*, 37 (1982), pp. 118-146.

_____, «Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia», *Thesaurus*, 31 (1976), pp. 212-213.

LARA FIGUEROA, Celso, «La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala», *Folklore Americano*, 28 (1979), pp. 106-107.

MARISCAL, Beatriz, *Romancero General de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Los romances tradicionales de América». *Cultura Española*, 1 (1906), pp. 72-111.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, «Romances y corridos nicaragüenses», *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, [México], 5 (1934), pp.

_____, *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.

MOYA, Ismael, *Romancero. Estudios sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vols., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941.

NAVARRETE, Carlos, *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

OLIVARES FIGUEROA, Rubén, «Romances coloniales recogidos en Venezuela», *Diario Ahora* [Caracas], 3 de octubre 1943.

PAREDES, Américo, *A Texas-Mexican cancionero. Folksongs of the lower border*, Chicago, University of Illinois, 1976.

PONCET, Carolina, *El romance en Cuba. Consideraciones sobre la poesía popular cubana*, La Habana, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias, 1914.

_____, *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

ROMERO, Emilia, *El romance tradicional en el Perú*, El Colegio de México, México, 1952.

TRAPERO, Maximiano y Martha ESQUENAZI PÉREZ, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Madrid, Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», 2002.

VICUÑA CIFUENTES, Julio, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

ZÁRATE, Dora P. de, *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá*, Panamá. s. e., 1957.

EL CAMINO DE SANTIAGO NO ACABA EN FINISTERRE (EL ROMANCERO EN AMÉRICA)

Luis Enrique Valdés Duarte

*Esta breve intervención, a mi padre,
que en las noches apacibles de nuestra vega
me enseñaba las raras nubes largas de la galaxia y me decía:
-Mira, hijo, el Camino de Santiago.*

Invitado por segunda vez a estos simposios que organiza Joaquín Díaz —gran hombre de la cultura— en este hermoso rincón de Castilla, por aquello de que vengo de América y hasta allá —como ocurrió con casi todo— también llegaron los romances, resuelvo hablar de «la importancia que tuvo el romancero para escritores americanos que usaron o recordaron sus versos al crear nuevas situaciones».

Casi siempre que se habla de este tema —imagino que a estas alturas ya se haya tratado aquí— aparece un cruce de criterios en torno a la naturaleza popular o «cult» del romance. Ramón Menéndez Pidal creía con William Paton Ker que, incluso cuando instintivamente puede identificarse al romance con lo popular, lo cierto es que nace de ambiciones literarias fomentadas por «una moda cortesana o culta aunque esto pueda sonar a paradoja». Dicho criterio, no obstante, se contrapone al de la mayoría de los autores. Tanto Sir Basil Blackwell como Johann Gottfried Herder creían que el romance había venido a ser una expresión justa de «la más excelsa poesía»: la epopeya, «voz viviente de los pueblos y de la humanidad misma». Jacobo Grimm iba más lejos aún y reconocía en los viejos romances españoles impresos en el siglo XVI la estela de una poesía, ya desaparecida, cuyo origen era divino, mágico, concedida por Dios... Tales juicios fueron colocando a la poesía española en el ámbito de lo popular. Andrés Bello estaba convencido de que los romances españoles aparecidos en el «*Cancionero de Amberes*» —anotemos el nombre de esta ciudad— eran fragmentos de «algún poema viejo entonado por los juglares», algo que Manuel Milá y Fontanals desmintió con fuertes argumentos, dejando claro que los romances son obra de una persona y que, al contrario de lo que afirmaban muchos, los breves no son el germen de los extensos sino que derivan de estos.

Al respecto, decía Menéndez Pidal: «una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea este, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es difícil de imitar por los poetas cultos, aunque sean populares, como Lope de Vega...» Creo que varias cuestiones influyeron a lo largo de los siglos en que los romances llegaron al terreno de lo tradicional. Menéndez Pidal hacía una importante salvedad en cuanto a la diferencia entre popular y tradicional, teniendo por populares aquellas obras que de tanto agradar a la gente habían sido aprendidas de memoria sin que fueran reinventadas tal y como su autor, casi siempre conocido, las había escrito. Y por tradicional toma cierta poesía, mucho más sedimentada en la memoria de los pueblos, más repetida, y sobre la que pesa un sentimiento de propiedad tal que, considerándola suya, ni fieles ni pasivos, la han ido rehaciendo. La supresión, y sustitución son lógicos ejercicios de la memoria que en este caso, se vieron también acompañados por la refundición, es decir, la interposición de versos

provenientes de otros romances conocidos. Lo tradicional, en fin, no desdice lo culto, de hecho ha estado en manos de artífices cultos el enriquecimiento de aquellos valores arraigados. Recordemos los que fueron escritos por Lope, Góngora o Quevedo y, más cerca de nosotros, Federico García Lorca. No obstante, iremos más allá y revisaremos algún ejemplo de cómo los romances sirvieron incluso de inspiración para obras de otros géneros, fomentados por autores que ni siquiera escribieron poesía.

El ritmo pegadizo del romance y su fácil composición (el escaso rigor de su metro octosilábico y sus pares asonantes), lo hicieron sencillamente accesible a todos los públicos. Tanto es así en la tradición hispánica que, sin ir más lejos, fue la forma más extendida en el Teatro de los Siglos de Oro. Bastan como buenos ejemplos muchas obras de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Rojas Zorrilla. Algunos marcan el siglo xv como la frontera entre los denominados «romances viejos» y los que a la larga han sido considerados «artísticos». En este punto cabe señalar el enriquecimiento que el antiguo *Romancero Judío* tuvo en tierras castellanas tras la expulsión de los judíos en 1492. Dicho legado fue redimensionado y devuelto, no solo porque muchos permanecieron en Portugal, muy cerca de Castilla, o aquí mismo, sino porque la forma en que entonces fueron recogidos: el *Cancionero de Romances* que tuvo una edición en Amberes —volvamos a anotar este nombre— en 1550, precedida por una sin fechar, circuló profusamente y llegó a Turquía, a Asia Menor y, parece ser que también al Nuevo Mundo.

Hasta el siglo pasado no se realizó ninguna pesquisa en América que demostrara una tradición de romances. En la abundante colección recogida en *Antología*, X, por Menéndez Pelayo hacia 1900, sobre el Nuevo Continente apenas se hace referencia a la siguiente aseveración que hiciera José María Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Bogotá, 1967) hablando de los romances nuevos que hicieron los llaneros: «indudablemente tomaron la forma de metro y la idea de los romances españoles; pero desecharon luego todos los originales, y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas». Y no solo Vergara, cualquier alusión a la poesía popular americana previa al primer lustro del siglo xx deshecha la idea de persistencia de romances tradicionales llevados allí por los primeros colonizadores. Pidal, sin embargo, encuentra una clara contraposición a todo esto en la noticia de Rufino José Cuervo de «haber oído en un desconocido valle de los Andes a un inculto campesino que recitaba romances de Bernardo del Carpio y de los infantes de Lara». Esta referencia picó su curiosidad, incluso antes de la aparición de la mencionada *Antología* de Pelayo, por lo que solicitó una ampliación de ella a Cuervo quien contestó desde París el 4 de junio de 1906:

«Habrá unos cuarenta años que en una excursión por el Valle de Tensa, (...) tropecé con un señor llamado don Manuel González (...). Un amigo mío de esa comarca con quien yo iba, me había contado la gracia de este señor, que consistía en saber infinitos versos, y no tardé en tocarle la tecla. Él no se hizo de rogar, y comenzó a recitar antiguo y moderno, propio y ajeno. (...) Después de estar con él como cuatro horas, sin que cesara en su recitación, le dije que ya se le habría acabado su caudal, a lo que respondió: Puedo seguir hoy y mañana y pasado mañana, y aún me quedará qué recitar. Ni yo volví después por ahí ni tuve modo de hacer que recogieran lo importante.»

A Pidal le pareció entonces que las suposiciones de Pelayo no eran verosímiles. Cuervo creía, además, que era «evidente que [los primeros conquistadores] sabían muchos romances; pero tal vez por la inestabilidad de los pobladores de una parte a otra se debilitó la tradición.» Esta razón tampoco le pareció explicativa a Pidal quien, no obstante, creía que «la transmisión de romances de tradición oral es posible que sea más débil en América que en España» y que el hecho, de comprobarse, se debía a «la escasez de mujeres españolas en la colonización: la mujer es la principal conservadora de las versiones puramente orales de romances (...) y la mujer india no puede ser buena depositaria de la tradición europea.» Por otra parte, le «parece que la recitación de memoria de versiones conservadas en la tradición escrita está más asegurada en América que en España». Hay algo que nadie pone en

duda: «esos primeros colonizadores salieron de España a fines del siglo xv y principios del xvi (anotemos también estas fechas), en la época precisa en que el romance estaba más en boga entre todas las clases sociales de la Península. Todos los recordaban y tenían presentes en la memoria.»

El romancero fue, tanto aquí como allá, el germen de obras pertenecientes a otros géneros. Ya habíamos advertido su estrecha vinculación con el teatro, que se cumple no solo en la forma sino también en los argumentos, en los personajes y en los conflictos entre ellos. Algunos han tenido varias versiones; es el caso del Romance del Conde Alarcos, por ejemplo, que fue versionado por Lope de Vega en una de sus comedias menos afortunadas. Siguiéron sus pasos Guillén de Castro, Mira de Asmeucia, cuya versión está considerada la mejor de todas ellas, y el cubano José Jacinto Milanés que escribió la suya en 1838 y constituye su obra más destacada.

El romancero también ha tenido su huella en otros géneros, no sólo en el teatro. Voy a referirme a un caso concreto donde el romance es fundamento y luego trazado, «*síntesis inesperada y original*» en la que se funden razas y culturas como en casi todas las obras de su autor. Se trata del cuento de Alejo Carpentier *El Camino de Santiago*, publicado en 1944 en el libro *Guerra del tiempo*. Dicho de la manera más rápida, se narra aquí el abandono de una tradición que termina siendo redimensionada por los trances del protagonista. Para nadie es un secreto que el tema del mestizaje surca toda la creación carpenteriana. Él mismo era y se llamaba una «*suma de diferentes culturas*». Lo más interesante, en esta continua referencia al mismo asunto, es el modo siempre peculiar en que ello es conseguido en cada una de sus obras. En el caso que observamos, Carpentier echó mano del romancero para que guiara los pasos de un tal Juan por un destino abarcador pero verosímil. Si bien el tema principal, no ajeno al romancero —recordemos *El Cid va en romería a Santiago* que ha cantado Joaquín Díaz—, es la tradición del Camino de Santiago, los de otros romances tienen una influencia determinante en la narración, pues contienen las razones que encaminan a Juan por una amplia senda que enseguida revisaremos.

En el puerto de Amberes, ciudad varias veces mencionada aquí ya, el tambor Juan, que ha sido soldado y testigo de la rebelión de los Países Bajos, presencia la llegada de un barco que no solo trae la peste, guardada en la espantosa apariencia del casco de la nave, sino también naranjos, árboles exóticos que con el «*olor a zumos, a pimienta, a canela*» completan el repertorio de aromas del Ancho Mundo con que el Duque de Alba quiere obsequiar a su flamenca favorita. Una visión de esta mujer volando sobre el mástil de un laúd, provocada por un delirio febril que él confunde con un síntoma del mal que por esos días campea, llevado y traído por ratas, lo hace golpearse contra la ventana. En ese momento de confusión, descubre la Vía Láctea en el «*cielo... despejado y sereno*»: «—¡*El Camino de Santiago!* —gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada, clavada en el tablado del piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz.»

Quien ha sido hasta ese momento Juan el Soldado se convierte en Juan el Romero, se encamina a Santiago de Compostela, cruza Francia y llega a España. El agua de manantial de su calabaza es sustituida por «*tintazo*» «*del fuerte*». En una feria de Burgos da con un repatriado de América, un Indiano, que se encuentra allí pregonando a los cuatro vientos las maravillas del Nuevo Mundo. El romance cantado por un ciego de gran sombrero negro le provoca la irresistible tentación de abandonar el Camino y poner rumbo a América.

En lugar de llegar a Santiago, Juan llega a Sevilla, de donde parte a La Habana. Allí, en una cantina, apuñala a un contertulio y se ve precisado a escapar de la ciudad y refugiarse entre un grupo de cimarrones, cuyo palenque resulta ser un sitio de sincrética tolerancia. Lo comparte con el esclavo fugado Golomón, un calvinista, un marrano y con dos voluptuosas negras llamadas Doña Yolofa y Doña Mandinga. Todas estas calamidades las interpreta Juan como un castigo del Apóstol por haber aban-

donado el Camino. Una segunda visión febril le pone delante las Torres de Compostela, lo cual le hace acatar con responsabilidad su voto de peregrinación. Acompañado por el cimarrón, el hugonote y el marrano —estos dos últimos resultan víctimas de la Inquisición durante la travesía— regresa a España. Juan el Romero es ahora Juan el Indiano y vuelve a hallarse en la feria de Burgos, convertido ahora en «*charlatán de oficio*» que celebra las maravillas de América. En una escena que glosa detalladamente la de dos años atrás, Juan el Indiano convence a un peregrino proveniente de Flandes, tocayo suyo, para que se desvíe a Sevilla y se embarque, lo cual hace pensar que es una situación que se repetirá ya hasta el fin de los tiempos. Cuando ambos Juanes se presentan en la Casa de Contratación para inscribirse en la travesía, deciden rezar a la Virgen de los Mareantes y se presentan ante ella con «*tal facha de pícaros que la Virgen (...) frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar*». En este momento interviene en persona Santiago Apóstol: «*Dejadlos, Señora —dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes—. Dejadlos, que con ir allá me cumplen.*»

Justo al final se cierra un círculo: el ciego que canta el romance, aparta a Juan de su camino de peregrinación y esconde unos cuernos bajo su sombrero negro, es el diablo.

Una de las primeras cuestiones que destacan en el cuento de Carpentier es «*la función de la geografía*». ¿Por qué Carpentier decide que Juan parta de Amberes y no de Roncesvalles, por ejemplo? ¿Qué función tiene Sevilla? En torno a ello, Hans-Joachim Lope cree que presentan un interés particular puesto que ambos puertos están, cada uno a su modo, relacionados con el mito del *plus ultra*. Por supuesto no es fruto del azar que Juan inicie su peripecia en Flandes y sea allí donde tenga su primer instinto de partir. La íntima relación histórica y cultural de los pueblos ibéricos con la antigua Borgoña es algo que aún puede percibirse. A algunos de estos nexos atribuye Lope la decisión de colocar a Juan en Amberes. Recuerda que allí Felipe de Mézières compuso su *Songe du vieil pelerin* hacia 1388 y que en 1430 se fundó la Orden del Toisón de Oro, poco después del casamiento de Felipe el Bueno con Isabel de Portugal, una hermana de Enrique el Navegante. El profesor alemán halla una conexión muy temprana en la fundación de esta orden «*con la idea del plus ultra por referirse a la idea de Jasón y los Argonautas y, más precisamente, a la construcción del primer navío de la historia humana.*» A esto sumemos que Jasón, como Juan, encarna el incumplimiento de un voto. Pero Lope va más lejos aún y encuentra una respuesta en la heráldica: «*Para apreciar correctamente el punto de partida flamenco en el cuento de Carpentier, quizá no sea del todo inútil insistir en que, a principios del siglo XVI, el humanista italiano Ludovico Marliani había bocetado un emblema para el Duque Carlos de Borgoña (declarado mayor de edad en 1515), en el que la divisa plus oultre en francés antiguo se enrosca en las columnas de Hércules. Este Duque Carlos de Borgoña será algún día Carlos V de Alemania y Carlos I de España.*»

Vale recordar que Carlos V de Alemania y Carlos I de España fue el biznieto del susodicho Duque Carlos de Borgoña y a quien le debe su nombre. Por tanto, siendo nieto por vía paterna de Maximiliano I de Austria o Habsburgo y María de Borgoña, heredó los Países Bajos, los territorios austriacos y el derecho al trono imperial y, por vía materna de los Reyes Católicos, heredó Castilla, Navarra, las Islas Canarias, las Indias, Nápoles, Sicilia y Aragón. Como todos sabemos, las armas de la corona castellana contienen aquel *plus oultre* borgoñón en su forma latina *plus ultra*, trasladado acá por Carlos V. Del mismo modo que la ideología del estado borgoñón es transferida a España, el mito nacional español de Santiago trasciende las fronteras de Finisterre en el cuento de Carpentier.

Por su parte, Sevilla se presenta como la puerta a América y como «*el laberinto bético*», es decir, un sitio que condensa más que ningún otro en la Península la idea de mestizaje que sirve a Carpentier para mostrar lo que referimos antes: una abigarrada mezcla de pueblos. Sevilla no solo es esa amal-

gama, no olvidemos que hacia el siglo *xvi*, momento en que transcurre la historia de Juan, se había convertido en el principal centro de comercio con América. No es casual que, en su travesía, Juan, un romero, una Amberes con Sevilla, dos ciudades que contienen el espíritu del *plus ultra*. El propio Santiago es un ejemplo mucho más antiguo. Recordemos la travesía del Apóstol desde Jerusalem hasta Galicia y la ruta de sus restos mortales. ¿Qué es el mito de Santiago y el culto a él si no un ejemplo de mestizaje en el que han confluído razas y lenguas de toda Europa en una misma adoración? Al final del cuento el diablo procurará desviar a los romeros de su camino, sin embargo, terminan por tener la anuencia del santo patrón que no toma por afrenta el supuesto abandono sino como algo positivo: «*Arriba es el Campo Estrellado, blanco de Galaxias*», un camino que se extiende mucho más allá de Finisterre. No es inútil recordar que un instrumento náutico imprescindible en la navegación hasta el siglo *xviii* lleva el nombre de *baculum Jacobi*. Pero Santiago no solo ofrecerá su consentimiento por la expansión que constituye llevar su mito más allá de Finisterre sino porque alguna identificación de ese abandono hay con su propia leyenda. No se menciona en el cuento de Carpentier, pero no olvidemos que el Apóstol, hacia el año 40, fatigado ya de su andadura, de regreso a Jerusalem, con menos de diez discípulos y nostálgico de ver a su familia, estuvo a punto de abandonar su ministerio cuando se le apareció la Virgen en carne mortal en Caesaraugusta y le dejó como testimonio de su «aparición» la columna de jaspe conocida como «el Pilar». Jacobo recobró fuerzas y con los primeros convertidos edificó una remota capilla de adobe en la rivera del Ebro.

Otra ciudad «cardinal» en el cuento es Burgos. Aquí se concreta algo que solo fue un presagio en la visión de Juan en Amberes. Los malestares y la fiebre le hacen ver al Duque de Alba sentado sobre el edredón que lo cubre en su enfermedad, hacer malabares con tres naranjas que siguen volando, con patas de ranas, y salir despedido por la ventana como una cinta de raso, y a su preferida «*volando de patio a calle, montada en el mástil de un laúd, (...) pechos sacados del escote, con la basquiña levantada y las nalgas desnudas*». Esta casi satánica invención termina con una ráfaga. Entonces, buscando aire puro en la ventana, avista la Vía Láctea y decide hacerse peregrino. Es en Burgos que algo lo desvía del camino y vuelve a tener un carácter demoníaco. Allí se cantan romances que enaltecen la utopía de América, los encantos del Nuevo Mundo, pero también, y aquí radica lo infernal, «*la portentosa historia de la Arpía Americana, terror del cocodrilo y el león, que tenía su hediondo asiento en anchas cordilleras e intrincados desiertos*»:

—*Por una cuantiosa suma
La ha comprado un europeo,
Y con ella se vino a Europa;
En Malta desembarcóloga,
Desde allí fue al país griego,
Y luego a Constantinopla,
Toda la Tracia siguiendo.
Allí empezó a no querer
Admitir los alimentos,
Tanto que a las pocas semanas
Murió rabiando y rugiendo.
CORO: Este fin tuvo la Arpía
Monstruo de natura horrendo,
Ojalá todos los monstruos
Se murieran en naciendo.»*

El fragmento integrado al cuento procede del romance anónimo *La Arpía Americana*, recogido en el *Romancero General* bajo el número 1344 en la «Sección de romances vulgares, que tratan de casos

y fenómenos raros y maravillosos». Hay una evidente relación entre el contexto que desvía a Juan de su senda y el que lo convocó a tomarla. Algunas de las características que a la Arpía atribuye Carlos A. Jáuregui son también de la preferida del Duque que sobrevuela la cama del tambor Juan, enfermo en Amberes: *«híbrida y monstruosa, femenina, devoradora, fugitiva, fuera de lugar, antropófoga, perturbadora de la civilización y, además, americana.»*

Pero creo que hay otra relación más cercana entre la Arpía Americana y la travesía de Juan. Al ser perseguidas en el Viejo Mundo deciden emigrar: a *«la América se huyeron/ (...) su domicilio fijaron,/ Su vivienda establecieron. »*. No obstante, la Arpía del romance, como dice en el fragmento elegido por Carpentier, fue atrapada y luego traída a Europa por alguien que paga por ella una cuantiosa suma, lo que supone la muerte del monstruo tras negarse a admitir alimentos. Hace, pues, el mismo periplo que el protagonista.

«Escapando de la Arpía Americana, Juan se ve llevado a la Isla de Jauja, de la que se tenían noticias, desde que Pizarro hubiera conquistado el Reino de Perú.» Los cantores de este nuevo romance que escucha Juan, *«tienen la voz menos rajada»* y tienen por jefe a un *«ciego de grande estatura, tocado por un sombrero negro, [que] bordonea con larguísimas uñas en su vihuela»*. Al final del cuento sabremos que no es otro que el demonio. Carpentier repite la situación en el segundo paso de Juan por Castilla: *«Y como Belcebú siempre se pasa de listo, he aquí que se disfraza de ciego, vistiendo andrajos, poniendo un gran sombrero negro sobre sus cuernos, y, viendo que ha dejado de llover en Burgos, se sube a un banco, en un callejón de la feria, y canta, bordoneando en la vihuela con sus larguísimas uñas.»*

En ambas ocasiones Satanás consigue desviar a Juan al son de un romance que realza el mito de la abundancia, la riqueza y la opulencia de ciertas tierras del Nuevo Mundo. Y es que la literatura de la época, desde la hipérbole, la broma, los ardidés, como habitual práctica de pícaros para engañar a los otros, se vio fecundada con las leyendas sobre las Indias. La primera obra que hace referencia a las opulencias de Jauja es el paso de Lope de Rueda titulado *La Isla de Jauja*, de 1547. Los pícaros Panizo y Honcejera pretenden embaucar al simple Mendrugo a fin de arrebatarse la cazuela de viandas que este tiene para llevarle a su mujer que se encuentra en la cárcel acusada de hechicera. Para conseguirlo, le hablan del *«río de miel junto a otro de leche; puente de mantequilla, encadenada de requesones»* que hay en Jauja y le dicen que *«hay asadores de trescientos pasos largos, con muchas gallinas y capones, perdices, conejos, francolines»*. Tan entretenido queda Mendrugo que los pícaros logran zamparse la cazuela. Reparemos en la lista anterior porque similar argumento, aunque sin la intervención de los pícaros, tiene el *Romance de la Isla de Jauja* recogido en el *Romancero de Durán*. Es este el que Carpentier pone dos veces en boca del demonio en la feria de Burgos:

*—Hay en cada casa un huerto
De oro y plata fabricado
Que es prodigio lo que abunda
De riquezas y regalos.*

*A las cuatro esquinas de él
Hay cuatro cipreses altos:
El primero de perdices,
El segundo gallipavos,
El tercero cría conejos
Y capones cría el cuarto.*

Al pie de cada ciprés
 Hay un estanque cuajado
 Cual de doblones de a ocho,
 Cual de doblones de a cuatro.

(...)

—¡Ánimo, pues, caballeros,
 Ánimo, pobres hidalgos,
 Miserables buenas nuevas,
 Albricias, todo cuitado!

¡Que el que quiere partirse
 A ver este nuevo pasmo
 Diez navíos salen juntos
 De Sevilla este año...!

Según Marcos Augusto Morínigo en su *América en el teatro de Lope de Vega*, el romance ya estaba impreso en 1616 y era una reelaboración sobre un texto más antiguo que el sabio americanista hace coincidir en el tiempo con el paso de Lope de Rueda. Lo que queda claro es que en ambas creaciones aparece un extenso catálogo de productos alimentarios; en las dos la Isla de Jauja se presenta como uno de esos tantos lugares imaginarios del Nuevo Mundo que la literatura mostró como paraíso de exuberancia y placer: «*que allí ninguna persona/ puede aplicarse al trabajo/ y al que trabaja le dan/ doscientos azotes agrios.*»

Hay que decir que esa «permisividad» americana que anunciaban los romances laudatorios con el Nuevo Mundo y sus leyendas no era solo ficticia. En el cuento de Carpentier, Juan se encamina a unas tierras en las que ya ni siquiera la Inquisición tiene una mano demasiado dura:

«[...] El Santo Oficio americano había optado, desde el comienzo, por calentar jícaras de chocolate en sus braseros, sin afanarse en establecer distingos de herejía pertinaz, negativa, diminuta, impenitente, perjura o alumbrada. Además, donde no había iglesias luteranas ni sinagogas, la Inquisición se echaba a dormir la siesta. Podían los negros, a veces, tocar el tambor ante figuras de madera que olían a pezuña del diablo. Pero mientras con su pan se lo comieran, los frailes se encogían de hombros. Lo que molestaba eran las herejías que venían acompañadas de papeles, de escritos, de libros. Así, después de agacharse bajo el agua bendita, los negros e indios volvían muchas veces a sus idolatrías...» Sin embargo, cuando Juan pasa por Valladolid lo «recibe el hedor de un brasero, donde queman la mujer de uno que fue consejero del Emperador, en cuya casa se reunían luteranos a oficiar. Acá todo huele a carne chamuscada, ardeduras de sambenito, parrilladas de herejes. De Holanda, de Francia, bajan los gritos de los emparedados, el llanto de las enterradas vivas, el tumulto de las degollinas, la acusación, en horribles vagidos, de los nonatos atravesados por el hierro en la matriz de sus madres.» Sin duda, Juan tomará su partida como un beneficio, pues acá en Europa lo acompañará siempre el rudo brazo del Santo Oficio. En su primera visión, ve al «Duque de Alba, sin desarrugar un ceño de quemar luteranos», en un Flandes donde «había visto enterrar mujeres vivas y quemar centenares de luteranos (...), y hasta ayudó a arrimar leña al brasero y empujar la hembras protestantes a la hoya», donde había sido «una iglesia luterana trasformada en caballerizas», donde está «la casa de los predicadores quemados». A pesar de que constatará que la absoluta tolerancia en las Indias no era más que embelecocos de Indianos, verá que allí «la misma Inquisición tenía la mano blanda, por tener muy poco que hacer con tantos negros e indios, escasamente preparados en materia de fe» y que «el Santo

Oficio, por cierto mal se cuida de las idolatrías de negros que no llaman a los Santos por sus nombres verdaderos, del ladino que todavía canta areitos...»

Los dos romances usados por Carpentier para vertebrar su cuento ofrecen componentes ideales que su destreza de avezado narrador convierten en coherente mezcla cultural y étnica. La convivencia de lo paradisiaco y lo infernal, lo permitido y lo desautorizado, visiones religiosas diferentes, del Viejo y el Nuevo Mundo en su incesante intercambio, hace de esta obra uno de los mejores ejemplos, dentro de la creación carpenteriana, del barroco latinoamericano y lo real maravilloso. Santiago Apóstol no trata con Belcebú, pero da por buena la decisión de Juan de desviarse del camino tras ser engatusado por el diablo. Saca provecho de la afrenta porque, al fin y al cabo, más allá de Finisterre también está Dios y muchas ciudades van a llevar su nombre. El filo de navaja que separa lo malo de lo bueno y, de este modo, todo lo que se contrapone, está mostrado en ambos romances y, por extensión, en el cuento. Juan es un extraordinario ejemplo de conciliación porque forma parte de un mundo variable pero indivisible que alcanza su «definición mejor» en aquel entorno de sincrética tolerancia que mencionamos:

«Cada cual parece recordar algo, añorar, echar de menos. Sólo las negras cantan, en el humo de leña que demora sobre la mar tranquila, como una neblina que olera a cortijo. Juan de Amberes se quita el sombrero, y, de cara a las olas, dice el Padrenuestro y también el Credo, con voz que le retumba a lo hondo del pecho, cuando afirma que cree en el perdón de los pecados, la resurrección de la carne y la vida perdurable. El calvinista, más lejos, musita algún versículo de la Biblia de Ginebra; el marrano, de espaldas a las carnes desnudas de Doña Yolofo y Doña Mandinga, dice un salmo de David, con inflexiones que parecen de llanto contenido: «Clemente y misericordioso Jehová, lento para la ira y grande para el perdón...» Álzase la luna y los perros del palenque, sentados en la arena, aúllan en coro.»

Desde su siglo XVI muestra claves asombrosamente actuales, como los dos romances que lo inspiraron y como tantos otros que nos han alimentado durante siglos y que aún nos convocan aquí esta tarde.

UN MANANTIAL DE ROMANCES

Eleonora Noga Alberti



<http://youtu.be/acsQqf2q8-A>

HISTORIAS DE LOS ANTIGUOS. ROMANCERO TRADICIONAL CAMPESINO CHILENO

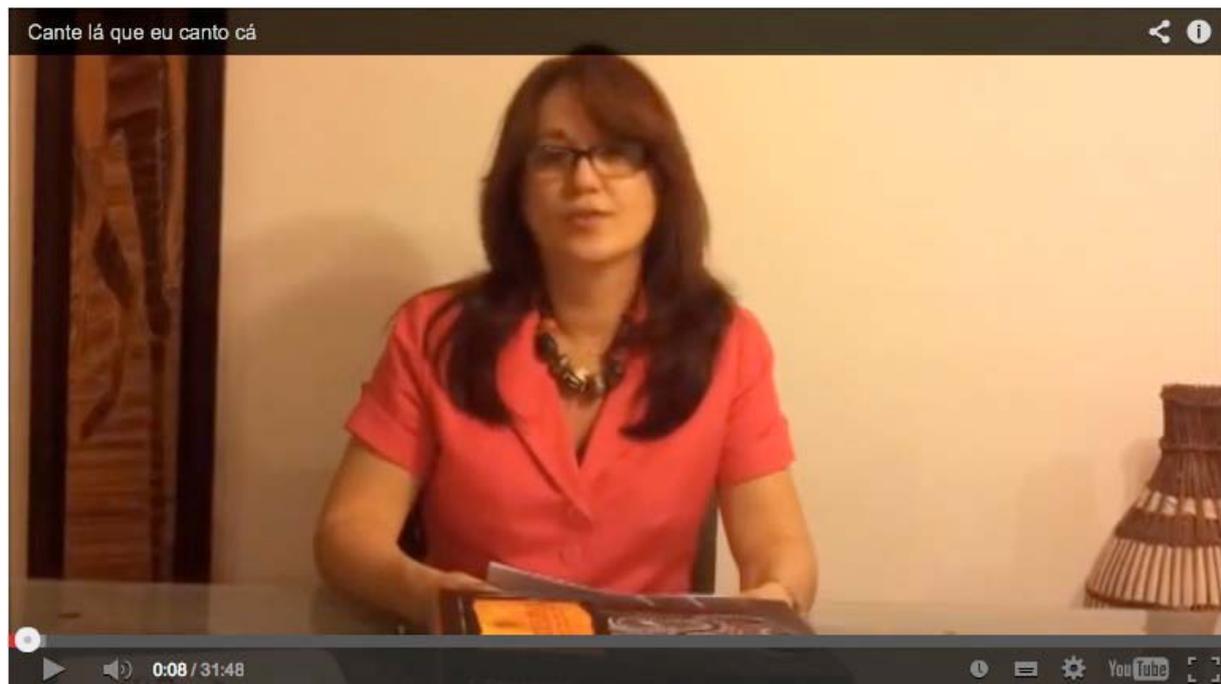
Patricia Chavarría



<http://youtu.be/fu5wMmMK3n4>

CANTE LÁ QUE EU CANTO CÁ. CONVERGENCIAS ENTRE LAS CULTURAS POPULARES NORDESTINO BRASILEÑA Y ESPAÑOLA

María Inés Pinheiro Cardoso



http://youtu.be/t31h_qXrZ0g

V SIMPOSIO SOBRE LITERATURA POPULAR

EL RO-

MANCE

Joaquín Díaz

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco

Maximiano Trapero

Luis Díaz Viana

Aurelio González Pérez

Luis Enrique Valdés Duarte

Eleonora Noga Alberti

Patricia Chavarría

María Inés Pinheiro Cardoso

EN

AMÉRICA