

UCLA

Mester

Title

Un romance en América: Trabajos de la memoria

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8c5315hf>

Journal

Mester, 21(1)

Author

Dorra, Raúl

Publication Date

1992

DOI

10.5070/M3211014178

Copyright Information

Copyright 1992 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Un romance en América: Trabajos de la memoria

Cuando—hacia 1905—Ramón Menéndez Pidal emprendió un recorrido por los países de Sudamérica con el propósito de recoger muestras del romancero tradicional, pese al éxito relativo de su empresa pudo confirmar su intuición de que la América española conservaba tesoros que ya habían desaparecido de la memoria de los españoles peninsulares. Hasta la época de este viaje dominaba entre los estudiosos la certeza de que las canciones que circulaban en los pueblos americanos nada, o muy poco, tenían que ver con el antiguo romancero español. Aun el propio Marcelino Menéndez y Pelayo, al publicar el Tomo X de su *Antología de poetas líricos castellanos* se hacía eco de dicha carencia si bien no dejaba de mencionar la noticia aportada hacia 1874 por Rufino José Cuervo, quien había oído a un campesino del valle de los Andes recitar el romance de Bernardo del Carpio y el de los infantes de Lara. Esta noticia, que, sumada a ciertas deducciones, habían avivado la esperanza de Menéndez Pidal, le fue aún ampliada al año siguiente de su recorrido americano, en 1906, en una carta que el propio Cuervo le enviara desde París relatándole cómo conoció al campesino Manuel González, protagonista del episodio famoso, y cómo, durante un viaje que a continuación hicieron juntos, éste fue recitando sin parar versos muy antiguos aprendidos de su padre, que no sabía leer, junto a otros modernos que versaban sobre acontecimientos de la vida colombiana, y cómo, “Después de estar con él como cuatro horas sin que cesara en su recitación, le dije que ya se le iría agotando su caudal, a lo que respondió: ‘Puedo seguir hoy y mañana y pasado mañana y aún me quedará qué recitar’” (Menéndez Pidal 48).

Tal prodigio de memoria —pensaba Menéndez Pidal— no podría encontrarse en España por las mismas fechas. En España, en efecto, ya la memoria popular no alcanzaba a retener muestras de tanta antigüedad —ni existían hombres tan memoriosos como Manuel González— y el viaje que hiciera por América, entre otras afortunadas circunstancias, lo convenció de que, por paradójico que pareciese, la busca de pervivencias

del romancero primitivo debía emprenderse fuera de España, entre los pueblos sefardíes desparramados por Europa desde 1492, o en los pueblos de la América española. La difusión y pervivencia del antiguo romancero en tierras americanas debía de obedecer, según Menéndez Pidal, a la combinación de dos factores, uno positivo y otro, curiosamente, negativo. En primer lugar, la llegada de los españoles a estas tierras se produjo en un período —entre fines del siglo XV y comienzos del XVI— en que la producción y circulación de romances en la península estaba en pleno apogeo, y existen numerosos testimonios de cómo los soldados los repetían en las más variadas circunstancias. El segundo factor, el negativo, era la total escasez de mujeres españolas en América. Dado que de las mujeres indias no podía desde luego esperarse un apego especial por los romances, al faltar la mujer española faltaba el principal agente de la circulación y sobre todo de la transformación del romancero, lo cual había de traer como consecuencia una suerte de detenimiento en esta transformación. Esta falta, pues, debió seguramente de suplirse con la circulación de impresos en pliegos sueltos. En América, deduce Menéndez Pidal, más que una tradición de romances orales, hubo una tradición de romances escritos y ello explica a la vez su conservadurismo y la actividad repetidora por parte de hombres dotados de una memoria capaz de retener todo lo que estos pliegos impresos contenían. Puede decirse que, en cierto modo, los romances se difundieron en América como los cantares de gesta lo habían hecho en España, basados en el apoyo que prestaba a la memoria la impresión, muchas veces manuscrita, del poema.

Pero volviendo al viaje de 1905, digamos que lo relativo de su éxito se debió al hecho de que Menéndez Pidal, no pudiendo ponerse directamente en contacto con las gentes del pueblo, sólo alcanzó a recoger noticias de los pocos estudiosos que a esas fechas se estaban dedicando a la elaboración de cancioneros populares en distintos países de América. Este contacto más bien indirecto, fue sin embargo suficiente para convencerlo de la certeza de sus intuiciones y para encaminarlo hacia nuevas búsquedas. Entre las muestras que llamaron su atención se encuentran las del antiguo romance conocido como *Las señas del marido* o *Las señas del esposo*. La versión más antigua, entre las conocidas, de este romance es la que se encuentra en la célebre recopilación *Primavera y flor de romances* hecha por Wolf y Hofmann, y publicada en Berlín en 1806. Tal recopilación está basada en los cancioneros de Amberes y de Zaragoza publicados a mediados del siglo XVI, y, como lo señaló con énfasis Menéndez y Pelayo, se trata de un estudio de valor insuperable. Ahí, pues, se encuentra la versión más antigua, que es ésta:

—Caballero de lejas tierras — llegaos aca y pareis
 hínquedes la lanza en tierra — vuestro caballo arrendeis
 preguntaros he por nuevas — si mi esposo conoceis.
 —Vuestro marido, señora, — decid, ¿de que señas es?
 —Mi marido es mozo y blanco — gentil hombre y bien cortes,
 muy gran jugador de tablas — y tambien del ajedrez.
 En el pomo de su espada — armas trae de un marques
 y un ropon de brocado — y de carmesi el enves:
 cabe el fierro de la lanza — trae un pendon portugues
 que gano en unas justas — a un valiente frances.
 —Por esas señas, señora, — tu marido muerto es:
 en Valencia lo mataron, — en casa de un ginoves;
 sobre el juego de las tablas — lo matara un milanés.
 Muchas damas lo lloraban, — caballeros con arnes,
 sobre todo lo lloraba — la hija del ginoves;
 todos dicen a una voz — que su enamorada es;
 si habeis de tomar amores, — por otro a mi no dejeis.
 —No me lo mandeis, señor, — señor, no me lo mandeis,
 que antes que eso hiciese, — señor, monja me vereis.
 —No os metais monja, señora, — pues que havello no podeis,
 que vuestro marido amado —delante de vos lo teneis.¹

Vistas las cosas en perspectiva, nada tiene en realidad de extraño que Menéndez Pidal encontrara tantos rastros del viejo cancionero español y, en particular, variantes del romance de *Las señas del esposo*. Trabajos que siguieron al suyo fueron mostrando la amplia circulación de dicho romance en los países hispanoamericanos y, entre las investigaciones más recientes, la recopilación de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González confirma que, por ejemplo en México, éste es el romance que ofrece una mayor cantidad de variantes, además de derivaciones más o menos curiosas.

Tratándose de un tema como el que desarrolla, es necesario poner atención a lo que la memoria ha conservado o transformado y a lo que la imaginación colectiva pudo, en ciertas circunstancias, producir como novedad. Según Menéndez y Pelayo, el problemático reconocimiento del marido que vuelve de la guerra es tema recurrente en la poesía popular de todos los países. Así, la misma situación es relatada en canciones de lengua alemana, francesa, inglesa, italiana o portuguesa y, de hecho, su antecedente más antiguo se encuentra en *La odisea*. En el propio cancionero español se encuentran diseminadas numerosas composiciones con este tema y bajo diversos nombres. Respetando la observación de Menéndez y Pelayo, debemos nosotros a la misma vez observar que aunque el tema y las circunstancias generales se repitan, lo que hace que una composición pueda ser identificada a través de sus variantes, es la conservación

de rasgos específicos, tanto temáticos como formales. En el caso del romance de *Las señas del esposo*, encontramos siempre el diálogo entre la mujer y el incógnito marido,² diálogo que en lo temático tiene un desarrollo y un desenlace peculiares, y en lo formal tiende a repetir no sólo la misma organización estrófica sino incluso la rima aguda en *é*. Por eso, en su viaje de 1905, Menéndez Pidal hubo de identificar de inmediato como una variante del citado romance esta versión que le fue proporcionada en Lima:

—Catalina, lindo nombre, rico pelo aragonés,
 mañana me voy a España, ¿qué encargáis o qué queréis?
 —¡Ay, caballero de mi alma!, un encarguito le haré:
 si lo viese a mi marido, dos mil abrazos le dé.
 —Dime las señas que tiene, que lo pueda conocer.
 —El es un gallardo joven, en el hablar muy cortés,
 en la copa del sombrero lleva un peine aragonés,
 y en el puño de la espada carga las armas del rey.
 —Catalina, lindo nombre, rico pelo aragonés,
 por las señas que me das, tu marido muerto es:
 en la plaza de los turcos, muerto por un genovés.
 También me hizo un encarguito: que me case con usted,
 y que cuide la familia como él lo solía hacer.
 —¡Ay, caballero de mi alma, por ahí no me engaña usted!
 Si seis años lo he aguardado, otros seis lo aguardaré;
 y si acaso no viniere, de monja me entraré.
 Tres hijos varones tengo, al rey se los enviaré,
 que acrecenten sus vasallos y reconozcan su fe;
 tres hijas mujeres tengo que al convento que entrare
 con ellas me entraré

.....
 Aquí se acaban los versos — de una famosa mujer,
 hablando con su marido — sin poderlo conocer. (18)

Como vemos, la filiación en este caso es segura: se trata de una moderna versión del romance viejo recogido en *Primavera y flor de romances*. En esta versión, que se inicia con un parlamento del marido, éste se muestra más activo que en el romance viejo. La versión, mutilada hacia el final, omite los versos de reconocimiento, rasgo muy frecuente en las versiones españolas de las que difiere sin embargo en el hecho de mantener los versos del romance viejo en los que el marido intenta despertar los celos de su mujer, cosa que a Menéndez Pidal le parece “verdaderamente notable,” así como en el hecho de conservar la caracterización del marido como hombre aficionado a los juegos de azar. Al respecto, Menéndez

Pidal no dejó de notar en esta versión la alteración de la palabra *truco* que aquí se ha convertido en *turco*, lo que hace, mediante un azar digno del entusiasmo de los surrealistas, que el marido muera *en la plaza de los turcos* y no *en la plaza de los trucos*. Pero tal vez todavía más notable sea la inclusión de los versos finales con los que irrumpe en escena el narrador para anunciar el final del romance. Este final, que Menéndez Pidal encontró en otras versiones recogidas en América, es evidentemente un añadido posterior y acaso un detalle americano. Sin embargo, aunque posterior, dicho añadido nos retrotrae a una enunciación poética más primitiva. La autopresentación del narrador en circunstancias precisas —el momento en que da inicio o fin a su cantar— es una característica de la poesía juglaresca que el romance recoge, pero atenuadamente, en fórmulas que suelen servir de presentación al parlamento de algún personaje. Tal irrupción del cantor —o narrador— en su propia narración da a toda la escena un toque de realismo que invita a ver en la entonación de los versos un espectáculo único y actual, desarrollándose frente a nuestros ojos. Esta suerte de dramatización, tan frecuente en las declamaciones populares de la Edad Media europea, encuentra una larga descendencia en los cancioneros populares de América, lo cual es otra prueba de su arraigo en la tradición hispánica más antigua. Una versión recogida en Chile muestra su correspondencia con el desenlace de la versión limeña según una fórmula que, a la vez que nos remite a la tradición juglaresca, cobra una gran actualidad entre nosotros. Dicho desenlace es así:

Aquí se acaba el corrido — de esta honrada mujer
que hablando con su marido, — no lo puede conocer.
(Menéndez Pidal 22)

La palabra *corrido*, que en México designa una composición derivada del romance cuya historia es más o menos reciente, es original de Andalucía como designación popular del romance. *Corrío*, *corrido* o *carrerilla*, son voces que designan gráficamente la característica de esta composición cuyas estrofas se suceden indefinidamente y cuya ejecución suele acompañarse con el rasgueo también reiterativo de la guitarra. Así, el vocablo *corrido* que aparece en el desenlace de esta versión de *Las señas del marido* es una adopción chilena del original andaluz. Este desenlace que, como el de la versión limeña, nos retrotrae a una forma de enunciación de tipo juglaresco, suena familiar a nuestros oídos pues es en todo semejante a numerosos desenlaces que provienen de composiciones populares mexicanas donde el vocablo alcanzó la mayor fortuna. En efecto, tal fortuna alcanzó ahí dicho vocablo que ahora entendemos por *corrido* casi exclusivamente el tipo de composición que comenzó a tomar forma en México hacia finales del siglo pasado y que alcanzó su apogeo en la pri-

mera mitad del presente, sobre todo en los fervientes años de la Revolución. Pero esta forma popular, que obviamente proviene del romance, no es idéntica a éste. En el prólogo a su conocida antología *El corrido mexicano*, Vicente T. Mendoza se esfuerza por demostrar las características diferenciales del corrido en relación con el romance. El corrido surge —según Mendoza— de la adaptación no sólo del romance sino también de la jácara, la copla y el cantar, lo que tiene como resultado un tipo de composición de mayores variaciones tanto en lo formal como en lo temático, e incluso en el humor: el corrido, en efecto, puede ir de lo trágico a lo cómico, pasando por lo paródico. Aparte de la organización estrófica del corrido —cuartetos con rima tanto asonante como consonante y no la tirada de octosílabos con rima asonante en los versos pares— tal vez una diferencia central, aunque sutil, sea el hecho de que el romance presenta una tendencia al diálogo directo, mientras que el corrido tiende a preferir el desarrollo enunciativo de la primera o de la tercera persona. En el corrido el enunciador suele ser el propio protagonista o un testigo cercano a los hechos y ello pone al auditorio directamente ante el habla, siempre cargada de temperamento, de un personaje próximo y preciso. Tal circunstancia determina que muchas veces la voz del enunciador —su tonalidad, sus accidentes y matices— resulte más importante que los hechos que esta voz narra. Ese desplazamiento señala en el corrido un mayor interés por la interioridad, es decir una mayor definición del individuo y esto puede ser entendido como muestra de evolución en el género. Si comparamos las citadas versiones del romance de *Las señas del marido* con el corrido de *La viuda abandonada*, que indudablemente lo retoma, quizá tales características encuentren una conveniente ejemplificación. Observemos que el corrido de *La viuda abandonada* (o *La viuda negra*) tiene a su vez su propio ciclo de variantes; entre ellas hemos seleccionado una que, aunque a primera vista pueda parecer chocante, no deja de responder a necesidades profundas:

Yo soy la recién casada
me abandonó mi marido

que naiden me gozará,
por la mala libertad.

Oiga señor, por fortuna,
Señora no he visto nada

¿que no ha visto a mi marido?
deme una seña y le digo.

Mi marido es alto y rubio
y en la muñeca derecha

muy mal parecido no es,
tiene un letrado en francés.

Por las señas que usted da,
en la ciudad de Valencia

su marido muerto es,
lo ha matado un japonés.

Tres años que lo he esperado, si a los seis años no viene	otros tres lo esperaré con otro me casaré.
Me puse mi falda negra, luego me vi en el espejo	y un velo negro también, ¡qué buena viuda quedé!
Ya con ésta me despido y aquí se acaba el corrido	yéndome hacia la cañada; de la viuda abandonada.

Este corrido (tomado del cancionero popular de Antonio Salgado Herrera, *Los máximos corridos mexicanos*, y muy próximo a los recopilados por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González) es una prueba de la pervivencia del romance de *Las señas del marido* en la memoria popular de México. Conserva, en sus estrofas centrales, la rima en *é*, conserva el diálogo sobre las señas (ciertamente con deformaciones peregrinas como la transformación del *ginovés*, o *milanés*, en *japonés*) y también reproduce versos totalmente idénticos al de algunas versiones (“Mi marido es alto y rubio/muy mal parecido no es . . . su marido muerto es,/en la ciudad de Valencia”) junto a otros de identidad parcial. Sin embargo no se trata de una versión del romance sino, obviamente, de una parodia que, como es esperable, conserva el original en negativo. Podría analizarse el curioso desarrollo temático de esta composición —que presenta tres momentos en la evolución psicológica de la mujer: primero como recién casada dispuesta a mantener su fidelidad pese al abandono de que es víctima, luego planeando un nuevo casamiento para el caso de que los tres años que lleva de abandono se dupliquen, por último aceptando entusiasmada la supuesta viudez que la deja en condiciones de intentar otra aventura amorosa— pero en este trabajo sólo me interesa hacer notar que, frente al invariable convencionalismo del retrato femenino que nos entregan las versiones del romance, el corrido elabora una imagen de vívidos colores que da prioridad a una psicología individual donde el temperamento se impone a la convención. Ello, desde luego, es resultado de la aproximación afectiva a que da lugar el desplazamiento de la narración hacia la primera persona.

Si esa transformación es visible en el aspecto temático, hay otra paralela que se hace visible en el aspecto formal. Como notamos, mientras en las versiones del romance hay invariablemente una sucesión indefinida de octosílabos con rima en los versos pares (o, si se quiere, una sucesión de versos de dieciséis sílabas de asonancia monorríma y divididos en hemistiquios de ocho sílabas), en el corrido hay una sucesión de cuartetas octosilábicas de rima variable. Se trata de una evolución natural. Si observamos con detenimiento, en las composiciones del tipo del romance existe ya la tendencia a constituir —en el interior del desarrollo indefinido—

unidades formales y temáticas de cuatro octosílabos, lo cual es una ley en este género de enunciación poética. El núcleo enunciativo de la poesía de base oral es una unidad (aproximadamente octosilábica) desdoblada o, en todo caso, compuesta de dos miembros: ello hace que la mínima expresión siempre sea una unidad rítmica con una fase tensiva y otra distensiva como en los refranes (“Quien mal anda/mal acaba” o “No por mucho madrugar/amanece más temprano”). En el caso del enunciado lírico —o narrativo— esta unidad desdoblada tiende a su vez a reproducirse en otra que le sirve de contrapeso de modo tal que el tema se desarrolla en una fase tensiva de dos versos y una distensiva de la misma duración (“Quisiera ser pajarillo/quisiera vivir volando/para asentarme en tu pecho/y dejar de andar llorando”); podríamos decir, entonces, que la cuarteta es la estrofa natural hacia la que tiende este género de poesía.

Releyendo las variantes del romance citadas en este trabajo podríamos notar la referida tendencia hacia la cuarteta: en la primera (“Caballero de lejas tierras...”), el desenvolvimiento del ritmo tiene algunos tropiezos precisamente a causa de que los períodos de cuatro octosílabos no están consolidados si bien se encuentran en estado embrionario. Por ejemplo, el primer período rítmico-semántico está compuesto más bien de seis octosílabos organizados a su vez en tres pares, donde el segundo par de octosílabos parece ser un pivote que cierra una unidad de entonación y a la vez abre la siguiente, es decir que tiene una función distensiva con respecto al par anterior, y tensiva con respecto al siguiente, como si esos tres pares de octosílabos estuvieran necesitados de desarrollarse hasta formar dos períodos mejor recortados; todo el movimiento rítmico de la composición, en realidad, es una accidentada búsqueda de la cuarteta. Por su parte, la segunda variante citada (“—Catalina, lindo nombre...”) está más próxima a la definición de cuartetas aunque todavía hay pares de octosílabos sueltos o bien realizando la doble función distensiva-tensiva. El cierre, sin embargo (“Aquí se acaban los versos...”) es una cuarteta nítida y a esa propiedad se debe no sólo su persistencia sino también su desarrollo y su futura función: esa cuarteta es lo más desprendible de toda la composición y ello explica la facilidad con que pudo posteriormente ser utilizada como esquema para el cierre de numerosos corridos que abordaron las más diversas temáticas y contaron las más diversas historias. Tal vez estas someras indicaciones alcancen a sugerir que el género del corrido —en cuyas composiciones las cuartetas han alcanzado la máxima autonomía que permite una estructura discursiva en cuya base está la sucesión de metros octosilábicos— representa un momento posterior en el cuadro de la evolución rítmico-temática de una de las formas más arraigadas en nuestro idioma.³

Así, en el secular desarrollo del romance de *Las señas del esposo* podemos ver el trabajo conservador-transformador de la memoria y, den-

tro de este marco, las presiones evolutivas de un género que como ninguno representa a la tradición de la poesía hispánica. En la dialéctica entre la necesidad de conservar y la necesidad de transformar, la memoria colectiva realiza operaciones cuyas leyes son quizá profundamente idénticas a las de la composición poética. Quizá el arte del verso no haya sido en el origen otra cosa que arte de la memoria.

Raúl Dorra
Universidad Autónoma de Puebla

NOTAS

1. Utilizamos en el presente trabajo la versión del romance recogida en la reedición con adiciones de *Primavera y flor de romances* presente en los tomos VI y VII de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Marcelino Menéndez y Pelayo, en la edición correspondiente a 1952 (ver obras citadas).

2. En el *Romancero tradicional de México*, de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, podemos observar que el tema de la identidad del marido ha ido debilitándose hasta hacer del antiguo romance un diálogo entre la mujer y un interlocutor anónimo. Podríamos describir, por lo tanto, estas versiones como incompletas ya que se han desprendido de un elemento dramático esencial. Incluso podemos advertir que esa desaparición del elemento dramático ha hecho posible que tales versiones fueran derivando hacia la composición de corridos paródicos o chuscos como los del ciclo de *La viuda abandonada*.

3. Desde luego, no es posible ignorar que los versos del *corrido* tienen también otras medidas. Ello no impide afirmar que el metro octosilábico es la tendencia natural de los procesos de la memoria popular o, más bien, colectiva. Incluso puede decirse que las composiciones hechas sobre metros más amplios suelen estar, en mayor o menor medida, permeadas por formas que provienen de la poesía culta.

OBRAS CITADAS

- Díaz Roig, Mercedes, y Aurelio González. *Romancero tradicional de México*. México: UANAM, 1986.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances en América y otros estudios*. 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1958.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. 10 tomos. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.
- Salgado Herrera, Antonio. *Los máximos corridos mexicanos*. México: Anaya Editores, 1985.