

LA VOZ DEL TRANSMISOR DEL ROMANCERO
PANHISPÁNICO DE TRADICIÓN ORAL:
HOMO MEMOR Y CREACIÓN LITERARIA

Charo MORENO

Casa de Velázquez

El romancero es un género de transmisión oral que pervive desde la Edad Media hasta nuestros días, aunque, evidentemente, no todos los temas tienen un origen medieval; de hecho, la posibilidad de encontrar un documento que acredite la antigüedad de un determinado romance no añade, o no debería añadir, valor a la versión que escuchamos o cuya transcripción leemos¹. Cada versión, de cada informante, es una obra literaria independiente y autónoma, acompañada en un buen número de ocasiones de música en su emisión oral, en su *performance*. Por tanto, el estudio de un tema romancístico responde, o debería responder, al análisis de todas las versiones documentadas de ese tema cuyo acceso nos es posible. Así podremos determinar las diferencias que en su vida oral tiene entre las distintas comunidades geográfico-lingüísticas que lo conocen y establecer las *invariantes*, es decir, el esquema de la historia que va consolidándose de generación en generación².

Tan importante es, pues, el análisis de la evolución del romance a nivel diacrónico como sincrónico, como el estudio de esas versiones *per se*³. Cuando al interés de la historia se une la belleza de la materia poética con que está elaborada, la versión es, sin duda, un verdadero lujo literario. No nos referimos al hacer hincapié en su excepcionalidad únicamente al hecho del milagro de su transmisión oral durante siglos, aunque ya sería motivo suficiente: sin duda es verdaderamente sorprendente que durante tantas generaciones el romance haya sido de interés para abuelos, padres, e hijos, o en honor a la mayoría de los transmisores, para abuelas, madres e hijas, que han ido desplazando el foco de interés⁴ y ofreciendo nuevos finales a historias antiguas para las que plantean nuevas soluciones. Lo más destacable, sin embargo, de esta cadena de transmisión verbal es que el autor-legión⁵, que es a la vez creador, transmisor, espectador y oyente, ha realizado un prodigio literario.

La calidad de su propia versión, única pues reside en su capacidad memorística y en su propio intelecto, es deudora con verdadero tesón del romance recibido de los mayores de la comunidad. Nadie quiere cambiar ni una línea en el proceso de

su canto o recitación del poema aprendido⁶. Sin embargo, poco a poco, el romance se transforma⁷. Estas variaciones se producen en el seno de la comunidad que lo transmite y en cada uno de sus individuos. La coparticipación genera la obra literaria.

El romancero y otros géneros de tradición oral como cuentos o lírica popular, perviven en buena medida en comunidades aisladas y rurales. El estrato social de los transmisores suele ser, para qué negarlo, bajo, pues muchos son analfabetos, pero valorar su producto intelectual y no valorar al individuo parece un contrasentido absurdo, peyorativo y clasista. La calidad del romancero no viene dada solo por la capacidad memorística del transmisor, que ha sido valorado tan solo como *homo memor* y, si su capacidad memorística se ha considerado excepcional, su capacidad crítica queda, sin duda, oscurecida.

El transmisor como creador tiene a su alcance, siempre inconscientemente, las numerosas herramientas que la tradición oral le ofrece para ir transformando su obra dentro del estilo del romancero tradicional: los motivos, las fórmulas, incluso la difícil labor de *patchwork* que supone la contaminación. Es lo que se denomina apertura del género, y se produce con mayor frecuencia en los desenlaces, entre otros aspectos porque la narración objeto del romance puede tener diferentes finales atendiendo a la visión del mundo que los transmisores de una comunidad dada ofrezcan en un momento determinado.

La labor del transmisor como crítico se desarrolla desde la misma selección temática que permite la desaparición del acervo colectivo de temas que se documentan en pliegos y cancioneros de los Siglos de Oro, y tan significativo es para el conocimiento de la tradición oral el hecho de que unos romances se recuerden casi al pie de la letra como que otros se hayan olvidado por completo⁸. El criterio selectivo sería ya por sí mismo objeto de estudio pues responde al interés de los transmisores de las distintas comunidades. El transmisor puede también constituirse en un sutil censor de asuntos subidos de tono o conflictivos, y puede analizar, indudablemente, su propia obra. Este papel es que el que nos interesa ahora destacar. Dada la brevedad de este estudio analizaremos dos aspectos: la presencia de la voz del transmisor como yo colectivo identificable en el romancero y el distanciamiento de éste hacia su propia creación literaria.

La presencia de la voz del transmisor como yo colectivo

El transmisor del romancero puede ser considerado un creador discreto, modesto, oculto, en la medida en que su presencia explícita no suele ser frecuente en la tradición oral. Los comentarios sobre personajes o sobre los acontecimientos que narran la mayoría de las veces se limitan a exordios finales con una invocación religiosa del tipo «válgame nuestra señora, / nuestra señora me valga», enunciado ante la tragedia que acaba de sufrir el protagonista. Responden de este modo al enorme dramatismo del desenlace. La presencia del transmisor y de la audiencia se

hace patente en este intento final, casi supersticioso, de nombrar a la Virgen para que les evite pasar por un trance similar al narrado. Este final permite analizar el temor que la historia produce en el emisor y su auditorio, la efectividad del tema que no puede ni siquiera concluir sin que se cierre el mal que conlleva con una invocación.

El exordio final sirve también para destacar el carácter ejemplarizante de la historia narrada, como en el caso de *La condesita*:

Siempre lo he oído decir y ahora veo que es verdad,
que los amores primeros son muy malos de olvidar.¹⁰

En ocasiones, el transmisor ofrece su opinión sobre un personaje. Puede hacerlo de forma dialogada en diferentes momentos de la narración, por ejemplo:

Juan Lorenzo, Juan Lorenzo, ¿quién te hizo tanto mal?
¿ónde está tu gentileza la que en ti solía estar?¹¹

O admirando la suerte del protagonista:

¡Quien tuviera tal fortuna para ganar lo perdido
como tuvo Gerineldo la mañana del domingo!¹²

En ocasiones puede tratarse de acotaciones extranarrativas, realizadas al recolector¹³.

Todos estos comentarios nos resultan sumamente interesantes para conocer quién está detrás de la versión y cuál es su opinión. Tal es el caso de algunos representantes de la subtradición asturiana de *La infanta seducida*. Este tema, documentado en los Siglos de Oro y recogido en lengua sefardí (en ambas comunidades, la oriental y la norafricana), en castellano (a ambos lados del Atlántico), en portugués tanto en Portugal como en Brasil, en catalán (Cataluña y Baleares), y en gallego, narra el intento desesperado de la joven hija del rey por ocultar su embarazo y/o parto ante los ojos de su padre o de su madre¹⁴. Veamos esta versión asturiana:

En la fuente de Madrid,	junto a los caños del agua
2 se criaba una hierba	muy dichosa y renombrada,
que la mujer que la pisa	pronto queda embarazada.
4 Por fortuna o por desgracia	doña Eugenia la pisara,
y un día yendo pa misa	su padre la reparaba.
6 —¿Tú qué tienes, doña Eugenia,	tú qué tienes que estás mala?
Si tienes dolor de parto	o te hallas embarazada,
8 —Ni tengo dolor de parto	ni me hallo embarazada,
tengo un dolor de barriga,	nueve meses me duraba.
10 —Si lo dijeras primero	a cirujanos buscaba.—
Siete cirujanos busca,	de los mejores de España.
12 Unos dicen: «no lo entiendo»,	otros dicen que no es nada,
el más entendido de ellos	dice que está embarazada.
14 —¡Callen, cirujanos, callen,	callen y no digan nada!

<p>que con este ya van siete 16 que si mi padre lo sabe Estando en estas palabras 18 ella se arrimó al balcón —Toma, don Juan, este niño 20 si encuentras al rey, mi padre, Al bajar de una escalera 22 se encontró co'l rey Alfonso. —¿Tú qué llevas ahí, don Juan, 24 —Llevo rosas y claveles —De esas rosas y claveles 26 —La más encarnada de ellas —Dame una de las outras, 28 Estando en estas palabras —Esas rosas y claveles 30 pero el rosal que las dio Él se dirigió al cuarto 32 doña Eugenia que lo vio, —No te levantes, mi hija, 34 que de hora y media parida Ella se volvió a acostar 36 él afila sus cuchillos La hizo siete tajadas, 38 la gente que allí pasaba —¡Ay, que muerte hizo el rey 40 que si fuéramos nosotros</p>	<p>y mi padre saber nada, pronto sería colgada.— un niño varón echara; a ver si don Juan pasaba. en los bofos de tu capa, dile que no llevas nada.— para pasar a una sala</p> <p>en los bofos de tu capa? de las monjas de Granada. dama la más encarnada. tiene una hoja quebrada. que a mí lo mismo me daba.— un niño varón llorara. son las que me camentaba, pronto le quito la rama.— donde su hija se hallaba; de la cama se tiraba. no te levantes, mi dama, no puedes ser levantada.— a la cama donde estaba, y cantaban las navajas. una pa cada ventana; toda se queda plantada: y nadie le dice nada, no sería perdonada!¹⁵</p>
---	--

Sin duda puede entenderse que es el pueblo personaje quien realiza el comentario final mirando el cadáver de la infanta colgado de la ventana. Y ya sería importante desde el punto de vista de la aceptación de la autoridad real. Sin embargo, como en otras múltiples ocasiones, se omite información, lo que permite una apertura de interpretaciones. En este caso puede tratarse de la voz del propio transmisor quien, desde un *nosotros* colectivo, desde un *nosotros* pueblo, es capaz de verbalizar su crítica al brutal castigo que acaba de llevar a cabo el rey, sabiendo que si hubiera sido su propia mano la que hubiera cometido el crimen nunca habría encontrado el perdón. Ese *nosotros* puede referirse al pueblo que ve el cadáver, pero también a la comunidad que escucha el canto o la recitación del romance, y a la propia comunidad que lo transmite. Este *nosotros* abre, pues, la puerta a la identificación del yo creador como yo colectivo con juicio crítico y social, capaz de discutir la autoridad del rey y clamar por la justicia.

El distanciamiento del transmisor con respecto a su propia creación literaria

Si acabamos de analizar cómo el transmisor del romance muestra su fuerte reacción ante el contenido del mismo, no menos sorprendente es cómo es capaz de demostrar un distanciamiento, hasta un desinterés total por la terrible historia que está contando. El ejemplo habla por sí mismo:

- Estando la Teresina
¡Qué se me da a mí!
- | | |
|--|--|
| <p>2 empañando hijos del rey,
 con el calor de la lumbre</p> <p>4 Teresina que despierta,
 Teresina daba voces</p> <p>6 También lo oye el señor rey
 ¿Qué tiene la Teresina,</p> <p>8 —Se me quemó una mantilla
 Si se te quemó que se queme,</p> <p>10 Y el niño ¿dónde está?
 El su niño está durmiendo</p> <p>12 —Si está durmiendo, que esté;
 El su niño se quemó.</p> <p>14 Mandó ir a sus criados
 Ya llegaron sus criados</p> <p>16 con una carta en la mano,
 Ellos que abren la carta</p> <p>18 «Darle destino al cuerpo</p> | <p>en silla de oro sentada
 <i>¡No se me da nada!</i>
 hijos del rey empañaba;
 Teresina el sueño le daba.
 el niño hecho cernada.
 que el castillo retumbaba.
 en alta sala que estaba.
 qué tiene la mi criada?
 de las de color de grama.
 mejores la hay en casa.</p> <p>le costé yo en la mi cama.
 yo le quiero ver la cara.
 —También tú has de ser quemada.—
 al monte por retamas.
 Teresina muerta estaba,
 la carta cerrada estaba.
 y decía estas palabras:
 que el alma en descanso estaba».¹⁶</p> |
|--|--|

Esta versión leonesa de *La nodriza del infante*, balada paneuropea que se conoce en lengua francesa bajo el título de *La nourrice du roi* aunque el destino le depara a la protagonista francófona un final feliz, compartido con sus congéneres catalanas, presenta este sorprendente estribillo que se repite tras cada verso, en el que el transmisor, en este caso la transmisora, se distancia del texto narrado con una ironía sorprendente. *¿Qué se me da a mí?, no se me nada*, es decir, *¿qué me importa a mí? no me importa nada*, presenta una indiferencia con la terrible historia narrada. El estribillo no puede interpretarse como desdén por la historia, dado que interesa tanto que la propia comunidad de transmisores la ha memorizado y recreado. Lo que la presencia de este estribillo plantea en esta y en las otras versiones en que se documenta¹⁷ es la actitud del transmisor hacia su obra: su presencia, su voz, y su distanciamiento. El equivalente en la civilización del audiovisual a este comentario sería: «Es sólo una película». No impide que siga viéndola, en la misma medida en que el transmisor tampoco la olvida. En efecto, la tristísima historia de la nodriza del rey no es más que una obra de ficción, inquietante y bella como pocas.

Menéndez Pidal decía que «la poesía tradicional es poesía de un pueblo que se hace autor»¹⁸, añadiríamos que un autor que reflexiona sobre su propia obra, con notable capacidad crítica. Catalán consideraba que lo que un transmisor pueda decir de su versión es mucho menos significativo que el estudio de la tradición completa de ese romance¹⁹. Sin embargo, no parece que sea necesario tener que renunciar a ninguno de los dos acercamientos a la obra. La presencia y

la labor de su creador, su difusor, es decir, el transmisor, es uno de los numerosos aspectos en los que aún se debe profundizar en los estudios del romancero.

¹ La independencia de la tradición oral con respecto a la imprenta ha sido puesta de manifiesto en diferentes ocasiones. Remitimos a J. A. Cid, «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente», en *El romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 281-359: 291 y a S. G. Armistead, «Épica y romancero ante la crítica individualista», en *De balada y lírica*, Madrid, FMP-UCM, 1994, I, p. 487-504, (495-496).

² *Catálogo general del romancero panhispánico. 1, Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico* dir. Diego Catalán, coeditado por J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez-Pidal, 1984, p. 22 [en adelante *CGR*].

³ El estudio de las versiones como obra literaria independiente en el ámbito del romancero suscitó una interesantísima polémica entre Bénichou, Di Stefano y Catalán. Cf. D. Catalán, «Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-1971)», en *Arte poético del romancero oral. Parte 1ª, Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid: Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, p. 31-88: p. 50-3 y 72-3. El propio Menéndez Pidal ya destacaba el valor de cada uno de los textos que documentan un romance: «Una variante puede tener plena sustantividad; lejos de ser la deformación ocasional de un texto auténtico e invariable, se nos ofrece como creación poética particular, que vive sustentada por el conjunto del romance a que pertenece, pero dotada de fuerza vital propia, destacada, con valor estético propio, en el recuerdo de los que repiten el romance», en *Romancero hispánico, op. cit.*, p. 48.

⁴ Cf. D. Catalán, *op. cit.*, p. 73, n. 129.

⁵ Cf. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico, op. cit.*, p. 49-50.

⁶ «Conservación y renovación son las dos grandes fuerzas que actúan sobre el Romancero. Las diferentes versiones de un poema son el resultado del trabajo de la tradición sometido a ambas fuerzas», según indica A. González, «*La aparición y El quintado*: renovación y conservación a través del cruce», en *De balada y lírica, op. cit.*, t. I, pp. 345-357: 345. O. Anahory-Librowicz analiza la labor del transmisor atendiendo a los diferentes tipos de memoria en «El informante sefardí y el texto: un estudio sobre el fenómeno de la transmisión oral», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, con la collab. de Samuel G. Armistead, Madrid, Porrúa, 1990, p. 249-263. A otro nivel se ocupa del transmisor A. Valenciano en «Los romances tradicionales: el 'texto' y el informante», *Congreso de literatura: Hacia la literatura vasca (III Congreso mundial vasco)*, Madrid, Castalia, 1989, p. 495-525.

- ⁷ El proceso creador del romancero fue descrito por Menéndez Pidal así: «Toda mudanza o alteración introducida oralmente en un canto popular es obra particular de un individuo, sin duda, lo mismo que las variantes gráficas que se introducen en cualquier otro texto literario por amanuenses, editores o refundidores; pero en éstas el carácter individual de la variante es absoluto, mientras la variante oral está condicionada y regida por el influjo de la colectividad que se impone al individuo, y esa variante de gusto colectivo está en posibilidad de propagarse», en *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, I, p. 47.
- ⁸ D. Catalán considera que «El *obvido* no es otra cosa que la capacidad recreadora de la tradición oral», en «El romance tradicional, un sistema abierto», en *Arte poética, op. cit.*, p. 89-110, (99). Algunos de los temas que conocemos a través de los documentos de los Siglos de Oro no entraron en el acervo tradicional debido a que el asunto no resultaba interesante o porque su estilo estaba alejado del molde tradicional, cf. A. González, «Romances de la época de los Reyes Católicos», en *Isabel la Católica y la política: ponencias presentadas al I Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y México en el otoño de 2000*, ed. Julio Valdeón, Simancas, Ámbito, Instituto Universitario de Historia de Simancas, Universidad de Valladolid, 2001, p. 387-406.
- ⁹ Cf. *CGR*, p. 121.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 119. Este comentario aparece con más frecuencia en la boca de otro personaje, *ibid.* p. 120.
- ¹¹ *Ibid.*, p.115.
- ¹² *Ibid.*, p.116.
- ¹³ Por ejemplo, ilustra la transformación del significado del romance de *Delgadina* en M. Díaz-Roig, «Los romances con dos núcleos de interés», en *De balada y lírica, op. cit.*, I, p. 233-246, (243).
- ¹⁴ *La infanta seducida* es el objeto de estudio de nuestra tesis doctoral de próxima lectura en la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Jesús Antonio Cid.
- ¹⁵ Esta versión, que editamos en nuestro *corpus* compuesto de más de 500 documentos, es la que en Meruja en 1988 cantó Lucía Álvarez Fernández, de 80 años a Jesús Suárez López, quien la edita en su excelente tesis *Una nueva colección de romances asturianos de tradición oral (1987-1992)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Filología Española, 1995, vol. II, n° 22.10, pp. 333-4 y en *Nueva colección de romances: 1987-1994*, con la colaboración de Mariola Carbajal Álvarez; transcripción de Susana Asensio Llamas, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos; Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, p. 227. Similar es este desenlace, cf. Suárez, *Nueva colección, op. cit.*, p. 226: «—¡Qué muerte ha hecho el rey, / qué muerte más renombrada, // si la hiciéramos nosotros / no nos sería perdonada!».
- ¹⁶ Esta versión de Valdehuesa, en León, fue cantada por Teodora Arenas Reyero, de 91 años a Mariano de la Campa, María África Hardisson, José Enrique Martínez y Suzanne Petersen, 6 de julio de 1985, en Valdecastillo, dentro del proyecto de encuestas romancísticas realizadas por el Archivo Menéndez Pidal. Tuvimos la oportunidad de estudiar esta balada en nuestra memoria de licenciatura leída en la Universidad

Complutense de Madrid en 1995, titulada *Análisis semiótico de estructuras narrativas abiertas: edición y estudio del romance La nodriza del infante*. Editamos esta versión con el número IV.17. En aquella ocasión, como ahora, damos las gracias a la dirección y al personal del centro por permitirnos manejar, estudiar y publicar esta y otras muchas obras que se conservan en sus muros. Remitimos al lector interesado en conocer al detalle este tema a nuestro *Análisis*, junto a los trabajos publicados por el director del mismo, J. A. Cid «De *La nourrice du roi* a *La nodriza del infante*. Apertura de significados en la balada europea», en *Le Romancero ibérique: Genèse, architecture et fontions*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 103-127; «El romancero oral hispánico: una poética de la variación oral», en *Culturas de la Edad de Oro*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 45-81 y «Von *La nourrice du roi* zu *La nodriza del infante*. Bedeutungserweiterung in der europäischen Ballade», *Jahrbuch für Volksliedforschung* 40 (1995), p. 28-48. Para el análisis del interesantísimo mundo simbólico que subyace en el texto, *vid.* J. M. Pedrosa, «Del 'Himno a Deméter' pseudo-homérico al romance de *La nodriza del Infante*: mito, balada y literatura», *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de Valencia: 2000, p. 157-185; para un estudio sociológico de la figura del ama de cría, *vid.* Ch. Moreno, «Actitudes sociales y creencias populares sobre las amas de cría reflejadas en el romancero tradicional: *La nodriza del infante*.», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIV (1999) 2, p. 153-175.

¹⁷ Documentábamos la presencia de este estribillo en diferentes romances de la tradición oral moderna en lengua castellana, de la Península Ibérica y de tradiciones tan lejanas como la de Louisiana, junto con numerosos ejemplos de los Siglos de Oro. *Vid. Análisis semiótico, op. cit.*, pp. 154-170.

¹⁸ Cf. *Romancero hispánico, op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Cf. «El campo del romancero: presente y futuro», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA, op. cit.*, p. 1-27, (25).