

PALABRA Y CONTEXTO EN LA RECREACIÓN DEL ROMANCERO TRADICIONAL *

El romance sufre constantes modificaciones en su paso por la tradición oral. Menéndez Pidal ha dicho que vive en variantes; él y otros especialistas¹ han hecho patente la amplia gama de estas variaciones que van desde la transformación de un simple elemento, a la creación de motivos y temas. Al mismo tiempo, los trabajos sobre el romancero han mostrado la importancia que tiene la fuerza de conservación en cuanto al mantenimiento, muy generalizado, de temas y motivos heredados. Esta constante conservadora anula lo que de desintegrador pudiera haber en el ímpetu renovador, y propicia la supervivencia de los textos a través de los siglos.

Una de las muchas manifestaciones de la fuerza conservadora es el afán de iluminar aquellos elementos que parecen oscuros o incoherentes a los ojos de ciertos transmisores. Éstos ven al romance como un relato que sigue un desarrollo lógico e inteligible, y tratan de subsanar cualquier irregularidad que atente contra esta concepción. Debido a la intervención de esta clase de transmisores se sustituyen términos poco usuales por otros más comunes (que no corren el riesgo de deformarse con tanta facilidad), o se reemplazan palabras deformadas por formas inteligibles, o se refuerza el contenido semántico de formas dudosas, o se modifican aquellos contextos que no se conjugan bien con la idea expresada. Este trabajo de restauración logra generalmente alcanzar su finalidad primordial de dar coherencia al relato, pero no siempre consigue restituir lo perdido, y puede ser un factor más de variación; es decir que tam-

* Este artículo ya estaba escrito y entregado a la *NRFH* cuando el Prof. Antonio Sánchez Romeralo presentó su ponencia: "Razón y sinrazón en la creación tradicional", *Second International Symposium on the Hispanic ballad*, University of California (Davis), mayo de 1977. Artículo y ponencia coinciden en algunos puntos básicos.

¹ Por ejemplo, PAUL BÉNICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, 1968; DIEGO CATALÁN, *Por campos del romancero*, Madrid, 1970; GIUSEPPE DI STEFANO, *Sincronía e diacronía nel romanzero*, Pisa, 1967.

bién esta labor, fundamentalmente conservadora, puede dar lugar, a veces, a cambios renovadores debido a interpretaciones erróneas de lo recibido o a reconstrucciones falseadas de motivos o versos olvidados.

A continuación voy a citar algunos ejemplos que me parecen representativos de este deseo de coherencia que lleva al receptor de una forma confusa a modificarla para transmitirla con lo que él cree que es la forma adecuada al texto. Naturalmente, estos arreglos pueden abarcar desde una palabra a todo un motivo, pero voy a referirme aquí solamente a los cambios que tienen como punto de partida una palabra deformada o mal interpretada. Estos cambios están condicionados por dos factores fundamentales: el contexto y el conocimiento de la palabra que se va a variar. Veamos el funcionamiento de ambos en algunos romances.

Una de las señas que la mujer da de su marido en el romance *Las señas del esposo* es la señal en la lanza o en la espada. La versión refundida por Ribera en el siglo xvi y publicada por Wolf y Hofmann dice:

cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués.
(WOLF, 156²).

En cuatro versiones santanderinas (Cossío, 114-117) y en dos madrileñas (Canellada y Díaz) se habla de un pañuelo "bordés":

² Estas son las abreviaturas empleadas:

- BÉNICHOU: PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, 1968.
 CAÑELLADA: MARÍA JOSEFA CAÑELLADA, *Romancerillo*, México, 1962.
 CATALÁN: DIEGO CATALÁN, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, 2 ts. Madrid, 1969.
 COSSÍO: JOSÉ MARÍA COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, 2 ts., Santander, 1933.
 DÍAZ: Son textos que conozco por tradición oral.
 DURÁN: AGUSTÍN DURÁN, *Romancero general*, Madrid, 1945, BAE, t. 10.
 GIL: BONIFACIO GIL, *Cancionero popular de Extremadura*, 2 ts.: Valls (Cataluña), 1931; Badajoz, 1956.
 M. PELAYO: MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Suplemento a WOLF y HOFMANN*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 9, Santander, 1945.
 MACHADO: ANTONIO MACHADO y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos*, Buenos Aires, 1947.
 PUIG: ANTONIO PUIG CAMPILLO, *Cancionero popular de Cartagena*, Cartagena, 1953.
 WOLF: J. WOLF y C. HOFMANN, *Primavera y flor de romances en Menéndez Pelayo*, *op. cit.*, t. 8.

El número que sigue a la abreviatura es el que tiene el romance en la colección. Cuando los romances no están numerados o puede haber confusión, cito la página.

en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés.
(Cossío, 114, 116 y DÍAZ).

en la punta de la lanza lleva un pañuelo bordés.
(Cossío, 117, CANELLADA, 27).

Nos encontramos aquí ante una palabra inexistente, producto de una deformación de origen fonético; la palabra original debió de ser *morlés* (tela de lino fabricada en Morlés, Morlaix, Francia; cf. *DRAE*, s.v.). La versión murciana recogida por Puig, que es una de las más cercanas a la del siglo XVI antes citada, dice:

cabe el fierro de la lanza lleva un pañuelo morlés.
(PUIG, p. 113).

También la versión recogida por Durán, de principios de siglo XVIII, usa esta palabra en un contexto diferente, pero referida a la espada:

con la su espada ceñida con cinturón de morlés.
(DURÁN, I, p. 175).

Debido seguramente a asimilaciones internas³, el pendón portugués fue reemplazado, en algunas versiones que se popularizaron, por *pañó de morlés* y en su paso por la tradición el *pañó* se convirtió en *pañuelo*⁴. Morlés, palabra poco común, se deformó por sucesivas repeticiones incorrectas en *bordés* que, asociado con *pañuelo*, sugiere bordado. Es muy posible que la presencia de la palabra *pañuelo* haya sido decisiva para que *morlés* se convirtiera en *bordés*, y no en otro término. Sea como fuere, el caso es que el contexto (en este caso la palabra precedente) y la analogía fonética de *bordés* con *bordado* dictan el contenido semántico de la palabra deformada, y la tradición, ante ese *bordés* que no puede reemplazar por *bordado*, debido a la rima, añade uno o dos versos a continuación:

que le bordé siendo niña, siendo niña le bordé
(Cossío, 114).

que le bordé cuando niña en la escuela lo bordé
(CANELLADA, 27).

³ Véase VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, 1970.

⁴ Transformación común, ya que ambas formas se toman como equivalentes, por ejemplo en *Don Manuel*: "con un pañuelo en la mano... / toma el paño, don Manuel..." (Cossío, 26); en *La hermana cautiva*: "y los pañuelos que lavo ..." (*ibid.*, 197), "los paños del moro..." (M. PELAYO, p. 190).

se lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé
 otro que le estoy bordando y otro que le bordaré
 (DÍAZ y COSSÍO, 116, 117).

Estos versos, de hechura muy tradicional (repetición, paralelismo por inversión, y, en el último ejemplo, alusión a *tres* pañuelos), fijan el contenido semántico de la palabra desconocida, que queda así, sin ninguna duda, como un equivalente de *bordado*⁵.

Otros transmisores reaccionan de manera diferente ante la forma incorrecta; les molesta ese *bordés* que el contexto anterior y posterior (casi todos los ejemplos que he encontrado tienen el verso que habla del bordado de la niña) señalan como un sinónimo de la forma *bordado* y optan por reemplazarlo por un adjetivo como *inglés*, *francés* y hasta *irlandés* (cf. CATALÁN, 464, 414 y 364). El motivo del bordado no desaparece pero se suele reducir a un solo verso largo, seguramente porque se pierde la función explicativa que el motivo tiene en las versiones santanderinas y madrileñas citadas, para conservar sólo la función descriptiva.

El romance de *Rico Franco* (WOLF, 119) explicita el nombre del castillo donde está la doncella: "Arrimáranse a un castillo que se llamaba Mainés". Este romance ha quedado en la tradición en versiones infantiles (*Isabel*) y ha sufrido muchas transformaciones; sin embargo, uno de los elementos más constantes es el nombre del castillo (convertido en palacio), que se ha ido deformando a través del tiempo. La mayoría de las versiones lo han transformado en *Oropel*:

En Madrid hay un palacio que lo llaman Oropel
 (CATALÁN, 465).

Una versión santanderina lo convierte en *Doroté* (Cossío, 182) y una canaria, en un esfuerzo en pro de la veracidad geográfica, emplea el nombre de un palacio existente:

En Madrid hay un palacio que lo llaman Aranjuez
 (*ibid.*, 280).

Este esfuerzo no ha prosperado porque no hace falta justificar un nombre propio (la gente está consciente de que cualquier palabra puede convertirse en nombre de lugar), y también porque una

⁵ Evidentemente esta es una reconstrucción hipotética del proceso; cabe la posibilidad de que haya sido la alusión al "bordado" de los versos que yo creo posteriores (porque no están en las versiones más antiguas), la que haya transformado la palabra *morlés* en *bordés*; sin embargo, la insistente repetición del verbo *bordar* parece indicar una voluntad de justificar la palabra deformada.

buena parte de los nombres que aparecen en el romancero son desconocidos para los cantores. Ahí están para probarlo los múltiples nombres, reales o imaginarios, con que se designa a la tierra de donde viene la condesita en el romance del mismo nombre ⁶.

Pero otras veces el repetidor se fija en la palabra *oropel*, la toma sin su contexto, que la identifica como el nombre del palacio, le da su significado propio de material (lámina de metal dorado) y entonces el contexto se reconstruye de acuerdo con este significado: "Arrimáranse a un castillo enforrado de oropel" dice la versión judía citada por Bénichou; otras versiones, españolas éstas, reflejan este significado propio de oropel, pero sucede que en esas versiones la palabra oropel no se conoce y el cantor interpreta lo heredado a su modo, esta vez teniendo en cuenta el contexto inmediato que la define como material para forrar un palacio. Dado que el oro se conjuga perfectamente con el boato real y es una palabra comúnmente usada en el romancero (y desde luego, conocida por la gente), el cantor descompone la palabra en *oro* (palabra conocida) y *pé* palabra desconocida, pero que, puesto que acompaña al oro, toma seguramente por otro material precioso:

En Madrid hay un palacio forrado de oro y de pé
(GIL, I, p. 96, CATALÁN, 292).

El conocimiento de la palabra *oropel* transformó el contexto en la versión judía, para adaptarlo al sentido de la palabra, suprimiendo el motivo heredado referente al nombre del palacio, e introduciendo en su lugar una breve descripción; en el último ejemplo citado, el desconocimiento de la palabra y la función definitoria del contexto llevan a descomponer dicha palabra en dos formas (*oro* y *pé*) dictadas por el conocimiento de la palabra *oro*, creando así una pequeña variante del nuevo motivo. El mismo proceso de descomposición sufre el nombre de *Altamar* en algunas versiones del romance de *Tamar* ⁷; el romance dice:

⁶ Examinando las diferentes versiones de este romance que recoge el t. 4 del *Romancero tradicional* de MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, 1970) encontramos, junto a nombres reales (Sevilla, Lombardía, Francia, Valencia, etc.) nombres como La Barriá (11), Navarriá (13), La Ormandía (17), Novardía (18), Ubaldía (27), La Bardija (28), Novarcilla (35), Ogarcía (36), Vigalía (46), Doñalvírez (50), Logadía (51), Brevería (55), Lugar de junt'a la Mar (58), Barberinos (76), Ilugía (82), Hungrió (85), Junquillo de la Mar (88), La Mansedumbre (90), El Paraíso (96), Países (102), La Pausa (105), Bombar-dillo (124), Tierras Brillantes (140), Hombrias (164), Las Sindalias (315) y muchos más. Ya en su estudio sobre este romance ("Sobre geografía folklórica" *RFE*, 7, 1920, 229-238), Menéndez Pidal hace notar la diversidad y fantasía de estos "topónimos".

⁷ Cf. M. ALVAR, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, 1970, pp. 172-173.

El rey moro tenía un hijo que Taquino le llamaban
se enamoró de Altamare que era su querida hermana
(M. PELAYO, p. 303).

ese tal se enamoró de Altamar, su propia hermana
(Cossío, 4).

El cantor quizás olvida en algunos casos el contexto exacto; pero recuerda el amor incestuoso y la palabra *Altamar*, que interpreta como *alta mar*:

allá por las altas mares se enamoró de su hermana
(CATALÁN, 537).

navegando en altos mares se enamoró de su hermana
(GIL, II, p. 16).

El cantor se ha fijado en la palabra fuera de contexto, la interpreta según lo que cree que significa y reconstruye el verso de acuerdo con su interpretación.

Los cambios debidos a una interpretación errónea no son nada raros. Cuando yo era niña llamaba indistintamente al vilano (la flor) *villano* o *milano*; siempre creí que esta asimilación del sentido de palabras con significados tan diferentes era algo muy personal, hasta que conocí las versiones canarias de *La adúltera* (cf. Catalán) en donde *villano* se interpreta muchas veces como *milano* (el ave de rapiña). Las escasas versiones "correctas" dicen:

no me la enramó villano, ni cabrero ni pastor,
que me la enramó don Carlos el hijo del emperador.
(CATALÁN, 445),

pero la mayoría de las versiones cambian el segundo hemistiquio del primer verso para que entre en el mismo campo semántico en donde creen que está el primero, ya que piensan los cantores que *villano* es un ave:

no me la enramó villano, ni aguililla, ni halcón.
(CATALÁN, 17).

Este ejemplo pone de relieve el afán por la coherencia del verso largo en lo que se refiere al uso del mismo campo semántico para los tres miembros de la enumeración. El conocimiento (en este caso equivocado) del significado de una palabra deshace la oposición villanos/noble de gran tradición en el romancero⁸, para dar

⁸ Por ejemplo *La jura de Santa Gadea* (WOLF, 52), *La bastarda* (CATALÁN, 35) y *La mala yerba* (*ibid.*, 11) la utilizan.

paso a otra oposición: animales/hombre, mucho más cercana a la lírica popular⁹.

Veamos ahora un caso en donde, tanto el contexto, como el desconocimiento del significado exacto de la palabra producen cambios que afectan al contenido del motivo. *La infantina* comienza con un clima muy especial de misterio dado por la descripción del paisaje y por la figura insólita de la niña en el árbol:

Allá arriba en aquel monte, allá en aquella montina,
do cae la nieve a copos y el agua muy menudina,
donde canta la culebra, responde la serpentina,
al pie de un verdoso roble se vey la blanca niña
con peines de oro en la mano con que los cabellos guía;
cada vez que los guiaba el monte resplandecía.

(M. PELAYO, p. 217).

La mayoría de las versiones canarias, influidas por el paisaje solitario, presentan a la niña como algo sobrenatural que el caballero toca con la lanza "para ver si es cosa viva"; a esta presentación contribuye el desconocimiento del significado de la palabra *infanta* que figura en ellas deformada muchas veces: *ifanta*, *infante niña*, *infantania*, *lifante*, etc., y que parece designar algún ser desconocido:

A cazar va el cazador a cazar, como solía,
lleva los perros cansados, la hurona perdida ía
y se le cierra la noche en una oscura montiña
onde cantan tres culebras, todas tres cantan al día;
una canta a la mañana, y otra canta al mediodía
y otra cantaba a la tarde cuanto que el sol se ponía;
donde cae la nieve a copos y que mana el agua fría,
vido estar en aquel alto una grande infante niña;
fue a tentar con la lanza y a ver si era cosa viva.

(CATALÁN, 244).

Una versión particular acentúa el carácter fantástico de la niña presentándola como una especie de pájaro con figura de mujer:

Arrimose al tronco un árbol por ver si el día venía
y en el gajito más alto se aposó una infanta niña;
el cazador, por atrevido, con su lanza tentarí.

(*ibid.*, 91).

⁹ La pareja no se utiliza mucho en oposiciones, pero sí en comparaciones; hay muchas coplas hechas a base de la pareja naturaleza / yo, por ejemplo: "Los pajarillos y yo / nos levantamos a un tiempo / ellos a cantar al alba / yo a llorar de sentimiento" (MACHADO, p. 140).

El uso del verbo *posarse*, atraído por el contexto y por la interpretación personal que el cantor da a la palabra *infanta*, convierten a la niña en un ser maravilloso, digno habitante de la solitaria y oscura montiña donde cantan las tres misteriosas culebras.

Con estos pocos ejemplos he tratado de establecer la relación que puede haber entre algunos cambios y el conocimiento, desconocimiento o interpretación de una palabra. Se ha visto cómo unos cambios parten del sentido del contexto y otros del sentido que la palabra posee de por sí (o que se cree que posee) según el cantor se fije en uno o en otra; en el primer caso la palabra cambiada se adapta al contexto, en el segundo, el contexto se reforma de acuerdo con la interpretación que se hace del sentido de la palabra; la coherencia del discurso se logra, sea cual fuere el punto de partida, aunque no siempre se restaura el sentido original. La inteligibilidad del texto redunda a favor de su conservación y los cambios provocados por la necesidad de una mejor comprensión no suelen rebasar los límites estrechos de un simple motivo, por lo que no suelen afectar la temática fundamental del romance; estos cambios representan, al mismo tiempo, manifestaciones de la fuerza renovadora que mantiene vivo un romance.

MERCEDES DÍAZ ROIG

Universidad Nacional Autónoma de México.
El Colegio de México.