

El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Resumen

Este trabajo revisa algunas variantes en elementos que tienden a ser estables, como las fórmulas, estructuras formularias y tópicos, en versiones americanas de dos romances: *La adúltera* y *Alfonso XII*. En el artículo se comentan las variaciones en torno al uso del término «oro» en diferentes estructuras para valorar un objeto. En el primer caso, el análisis se centra en las llaves que sirven de pretexto a la esposa adúltera, y en el segundo, en el ataúd de la amada difunta. También se señala la creatividad de algunas de estas variantes americanas, la dificultad de plantear trabajos comparativos con otras áreas de la tradición panhispánica, por lo escaso de las recolecciones, así como la utilidad de revisar las distintas tradiciones americanas del Romancero como si fueran una unidad.

Abstract

This work explores some variations of elements that tend to be quite stable, such as formulas, structures and common places, in American versions of two Spanish ballads: *La adúltera* and *Alfonso XII*. The article discusses variations in the use of the term «gold» in different structures. In the first poem, the analysis focuses on the keys used as a pretext by the adulterous wife, and, in the second one, on the coffin of the beloved departed. The creativity of some of these American variations is highlighted, and so is the difficulty, given the scarcity of sources, of producing works that compare American to other pan-Hispanic traditions, and how useful it is to view the various American traditions as if they all formed a unit.

No todos los textos que se transmiten oralmente se integran de la misma manera en el acervo de la memoria individual o colectiva, algunos, como las oraciones religiosas, simplemente se memorizan y el texto que se transmite se mantiene el mismo; otros, por el contrario, han sido integrados dentro de un acervo creativo de saber colectivo y se conforman con un lenguaje literario que posee la comunidad obedeciendo a una estética colectiva. Estos textos poseen la potencialidad de variar y readaptarse al sistema vigente de valores de la comunidad entre cuyos integrantes se conservan. Estos textos, que llamamos tradicionales, van a poder variar en muchos niveles, desde el más superficial discursivo, hasta las estructuras más profundas que identificamos en la abstracción.

Sin embargo, esta variación, a pesar de su gama tan amplia, nunca es arbitraria cuando permanece en la tradición, 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» —en el caso que nos ocupa 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 cultural¹. Es claro que la variación en el vocabulario y la sintaxis de un romance también estará condicionada por el propio sistema lingüístico en que se lleva a cabo la narración.

Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad 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

¹ Vid. Aurelio González, «Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación» en Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde (eds.), *Discursos representaciones en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, págs. 195-196.

descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje².

En este trabajo nos vamos a detener en esos elementos que habitualmente se consideran como más estables del texto romancístico: las fórmulas, estructuras formulísticas y tópicos. Una manera sintética de entender la fórmula es considerarla como un elemento discursivo que el transmisor retiene en su memoria y que forma parte de ese lenguaje tradicional, sin embargo, esta unidad «fija» también es una unidad abierta en cuanto acepta la variación tanto en el nivel de la forma como, incluso, en el del significado. Entiendo entonces el término «fórmula» en el sentido de una serie de elementos que se repiten sin variación notable (tanto discursivamente como significativamente) en distintos textos, y por «estructura formularia» aquella que presenta variables notables o una reestructuración de los elementos de la fórmula³. Por su parte entiendo los tópicos como lugares comunes, más o menos recurrentes, de comparación, referencia o ubicación espacio temporal.

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 que 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 que se expresan formulísticamente y que se refieren al valor y lo extraordinario de un objeto, lo cual se expresa relacionándolo con el oro⁴. El uso de estos elementos formulísticos en los que se pone en relación el oro y otro metal (por lo general la plata) lo veremos en dos romances de amplia distribución en el continente americano: *La adúltera*

² Diego Catalán, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura» en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pág. 177.

³ A este respecto me remito a los trabajos clásicos sobre la fórmula de Arthur Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge. Harvard University Press. 1960, y de Ruth H. Webber, «Formulistic Diction in the Spanish Ballad» en *University of California Publications in Modern Philology*, Los Angeles, XXXIV, 1951, págs. 175-278.

⁴ Con respecto a los distintos usos del oro en el Romancero puede verse mi artículo «El oro en el Romancero viejo» en *Noesis*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, IV, n.º 8, 1992, págs. 11-24.

(98 versiones de 12 países) y *¿Dónde vas Alfonso XII?* (90 versiones de 13 países)⁵ y de antigüedad muy distinta ya que uno lo remontamos al menos al siglo XVI y el otro data apenas del siglo XIX. El primero de estos dos romances ya aparece en las colecciones viejas pues lo recoge el *Cancionero de romances* (Martín Nucio, Anvers, 1550, fol. 288) y la llamada *Flor de enamorados* (Claudi Bornat, Barcelona, 1562, fols. 48v-49r.) Y el segundo tiene su antecedente en las colecciones viejas como romance de *El palmero* o *Romance de un caballero, de como le traen nuevas que su amiga era muerta* (se conocen 5 versiones anteriores a 1650). En el siglo XIX el romance viejo aparece travestido en el mencionado *¿Dónde vas Alfonso XII?* cuyas versiones empiezan a circular con motivo de la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, ocurrida el 26 de junio de 1878. Benito Pérez Galdós comenta en *Cánovas* (1912), novela con la que se cierra la quinta y última serie de los *Episodios nacionales*, haber oído cantar este romance por el Prado en Madrid en una fecha tan próxima al deceso como el mes de julio de 1878⁶.

Los episodios en los cuales aparece la fórmula o la estructura en cuestión 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 y así tenemos 18 versiones de *La adúltera* y 17 de *Alfonso XII* con la mención del oro en distintas variantes.

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 forma en que se relacionan formulísticamente estos dos elementos en el Romancero viejo es la sustitución que hace o promete hacer un personaje de un objeto de plata (aunque también puede ser otro metal) por otro de oro, para significar un aumento de calidad en la acción prometida, tal como aparece en una de las versiones viejas de *La adúltera*:

⁵ Número de versiones registradas por Mercedes Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*. México. El Colegio de México. 1990, pág. 313.

⁶ Cf. Ramón Menéndez Pidal. *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa Calpe. 1953, pág. 386.

No tenéis enojo, Alba, d'esso no tenéis rancor,
 que si de plata eran ellas, de oro las haré y major
 (El conde Grifos Lombardo)⁷

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 substitución. Veamos como 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 substitución 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
 (México)⁸

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 substitución 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.
 (Estados Unidos)⁹

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

⁷ *Flor de Enamorados*, f. 48v., en Giuseppe Di Stefano. *Romancero*. Madrid. Taurus. 1993, pág. 189.

⁸ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González. *Romancero tradicional de México*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1986, págs. 54-55.

⁹ Aurelio M. Espinosa. *Romancero de Nuevo Méjico*. Madrid. CSIC. 1953 (*Revista de Filología Española*, Anejo 58) págs. 62-63.

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.
 (México)¹⁰

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.
 (Cuba)¹¹

sino que se me han perdido las llaves del tocador.
 — Si las tuyas eran de plata, de oro te las traigo yo.
 (Cuba)¹²

— 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.
 (Cuba)¹³

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

¹⁰ M. Díaz Roig y A. González. *Romancero tradicional de México*, op. cit., págs. 53-54. Publicado originalmente por Vicente T. Mendoza en 1939.

¹¹ Beatriz Mariscal. *Romancero General de Cuba*. México. El Colegio de México. 1996, pág. 155. Recogido y publicado por Carolina Poncet, «El romance en Cuba. Consideraciones sobre la poesía popular cubana» en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 18, 1914.

¹² B. Mariscal, op. cit., pág. 156. José María Chacón y Calvo, «Romances tradicionales en Cuba: contribución al estudio del folk-lore cubano» en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 18, 1914.

¹³ *Ibid.*, pág. 158. Originalmente en Sofía Córdova de Fernández, «El folk-lore del niño cubano» en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 33, 1925.

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.
 (Argentina)¹⁴

— Se me han perdido las llaves de mi amante bastidor.
 — Si tus llaves son de plata, de oro las compro yo.
 (Uruguay)¹⁵

— Nada, mi señor marido, la llave se me perdió.
 — Si la tuya fue de plata, de oro la traigo yo.
 (Argentina)¹⁶

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
 (Cuba)¹⁷

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,

¹⁴ Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires. Baiocco. 1933, pág. 6. También aparece en versiones de otras regiones argentinas como Catamarca.

¹⁵ *Romances*, Colección de Marina López Blanquet en el Archivo Menéndez Pidal, en M. Díaz Roig, *op. cit.*, págs. 36-37.

¹⁶ Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1937, págs. 359-360.

¹⁷ B. Mariscal. *Romancero General de Cuba*, *op. cit.*, págs. 151-152. Recogido y publicado originalmente por Carolina Poncet y de Cárdenas en «El Romance en Cuba. Consideraciones sobre la poesía popular cubana» en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 1914.

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.
 (Cuba)¹⁸

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 le 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.
 (Venezuela)¹⁹

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.
 (Nicaragua)²⁰

¹⁸ *Ibid.*, pág. 159. Versión que Carolina Poncet recogió antes de 1969 y apareció publicada en el «Apéndice» de sus *Investigaciones y apuntes literarios*. La Habana. Letras Cubanas. 1985.

¹⁹ M. Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, op. cit., pág. 31. Originalmente lo publicó Lourdes Dubuc de Isea. *Romería por el folklore boconés*. Mérida. Universidad de los Andes. 1966, págs. 210-211.

²⁰ Ernesto Mejía Sánchez, «Romances y corridos nicaragüenses» en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, México, 5, 1934, págs. 103-104.

se me han perdido las llaves de tu rico tocador.
 — Si tú las tienes de plata, de acero las tengo yo.
 (Nicaragua)²¹

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 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.
 (Venezuela)²²

Se me han perdido las llaves las llaves del bastidor.
 — Si eran las tuyas de plata, de oro las traigo yo.
 (Argentina)²³

— ¿Qué he de tener, don Alberto? La llave se me perdió.
 — Si la llave era de plata, de oro se la vuelvo yo.
 (Chile)²⁴

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 compa-

²¹ Ernesto Mejía Sánchez. *Romances y corridos nicaragüenses*. México. Universidad. 1946. págs. 43-45.

²² Pilar Almoína de Carrera. *Diez romances hispánicos en la tradición oral venezolana*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. [1975], págs. 25-26.

²³ Recogido y publicado por Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Tucumán, op. cit.*, págs. 359-360.

²⁴ Julio Vicuña Cifuentes. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago. Biblioteca de Escritores de Chile. 1912, págs. 79-80.

ración 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.

(Chile)²⁵

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
(Estados Unidos)²⁶

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.

(Argentina)²⁷

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

(Argentina)²⁸

²⁵ Raquel Barros y Manuel Dannemann. *El Romancero chileno*. Santiago. Universidad de Chile. 1970, pág. 107.

²⁶ A. M. Espinosa. *Romancero de Nuevo Méjico*, op. cit., pág. 23.

²⁷ Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Salta*. Baiocco. Buenos Aires. 1933, pág. 3.

²⁸ Juan Alfonso Carrizo. *Selección del Cancionero de Catamarca*. Sel., Introd. de Bruno C. Jacovella. Buenos Aires. Dictio. 1987, pág. 28.

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

El cajón era de oro y la tapa de marfil
y el velo que la cubría eran rosas y jazmín.
(Colombia)²⁹

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.
(México)³⁰

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.
(Puerto Rico)³¹

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:

²⁹ Mercedes Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*. El Colegio de México. México. 1990, p.44, tomado de Gisela Beutler. *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*. ICC. Bogotá 1977.

³⁰ M. Díaz Roig y A. González. *Romancero tradicional de México*, op. cit., pág. 108.

³¹ M. Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, op. cit., págs. 41-42. Publicado originalmente en Monserrate Deliz. *Renadío del cantar folklórico de Puerto Rico*, 2.ª ed. Madrid. Espectáculos América. 1952, pág. 290.

Sortijita de oro traigo, piedrecita de marfil,
que se quiten, que se quiten de las puertas de Madrid
(Panamá)³²

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».
(Cuba)³³

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.
(Argentina)³⁴

O bien se puede substituir en la pareja formulística el marfil por otro material valioso, pero de contextura 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:

³² M. Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, op. cit. pág. 40, quien lo toma de Dora P. de Zárate. *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá*. Panamá. s. e., 1957.

³³ B. Mariscal. *Romancero General de Cuba*, op. cit., pág. 219, quien lo toma de Ana María Arissó. *Estudio del folklore sagüero*. La Habana. Instituto de Sagua la Grande. 1940.

³⁴ M. Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, op. cit., pág. 45. Su fuente es Ismael Moya. *Romancero. Estudios sobre materiales de la colección de folklore*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 1941, pág. 558.

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

(Cuba)³⁵

Los mismos elementos tópicos se pueden utilizar en una enumeración triádica 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.

(Colombia)³⁶

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 triádica 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.

(Argentina)³⁷

³⁵ *Ibid.*, pág. 215. Originalmente en Carolina Poncet y de Cárdenas, «El Romance en Cuba. Consideraciones sobre la poesía popular cubana» en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 18, 1914.

³⁶ Gisela Beutler. *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*. Bogotá. ICC. 1977, pág. 378.

³⁷ Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Tucumán, op. cit.*, pág. 347.

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
(Perú)³⁸

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 [...].³⁹

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 lo que conocemos del Romancero americano, 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. Por ello he evitado aquí la remisión a versiones de la tradición peninsular, canaria o sefardí en las cuales lógicamente se encuentran muchas de las variantes aquí señaladas, pero ese es otro punto que hay que tomar en cuenta; es muy difícil señalar en ocasiones si una variante es americana o no, pues, a pesar de su aparente originalidad, pudo llegar de una tradición minoritaria penin-

³⁸ Emilia Romero. *El romance tradicional en el Perú*. México. El Colegio de México. 1952, pág. 89.

³⁹ M. Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, op. cit., pág. 38.

sular, 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.

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.