

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA POÉTICA DE  
UN GÉNERO POPULAR. A PROPÓSITO DEL  
*ROMANCE ELEGÍACO* DE FRAY LUIS DE  
MIRANDA

Elena Calderón de Cuervo  
*Universidad Nacional de Cuyo*

Deslindes

Si se acepta que en un momento dado del discurrir de una serie literaria todos los fenómenos inmediatamente observables en la materia poética configuran un determinado "diseño estructural" que la crítica identifica y la poética pone a disposición del autor, se ha de admitir, también, que este "diseño estructural", históricamente formado y entendido como conjunto organizado de artificios o procedimientos, consta de elementos esenciales y elementos accidentales, presentes ambos en la voluntad creadora del autor y susceptibles de ser reconocidos por los posibles receptores.

Corresponde a la instancia crítica señalar estos rasgos en tanto que las poéticas, por su parte, se erigen como testigos de un proceso en la interpretación de los textos fundada en criterios intrínsecos de belleza formal y en la posibilidad de acercarse a la Literatura buscando en ella el secreto de su construcción y peculiaridad artística. Trabajan, así, *a posteriori* y sobre el texto y de ninguna manera regulan la ilimitada libertad de la creación estética.

De acuerdo con esto, nos hemos propuesto remontar la definición de romance en busca de ese rasgo esencial que hace que sea reconocido en la enorme variedad de sus realizaciones concretas para atribuirle, sin conflictos, al poema de Miranda e iniciar una sana polémica en torno a la crítica que el caso ha suscitado.

El *Romance elegíaco* de Fray Luis de Miranda

Entre ciertos papeles del Archivo de Indias que Enrique Peña fechaba hacia 1569<sup>2</sup> y añadía a un expediente aparece una composición en verso que se enuncia así: *Síguese el romance que VS Ilustrísima me pidió y mandó que le diese, el cual compuso Luis de Miranda, clérigo en aquella tierra.*

El expediente tiene la siguiente carátula: *Relación de los españoles que residen en el Río de la Plata procedentes de las expediciones de Mendoza, Cabeza de Vaca, Gaboto y otros*, y se encuentra en el tomo XCI de la colección Muñoz, según Cesáreo Fernández Duro, que publicó por primera vez el romance en sus *Disquisiciones náuticas* editado en Madrid en el año 1878. Lo reimprimió Clemente Fregerio en la *Historia documental y crítica, examen de la historia del puerto de Buenos Aires*, publicada en La Plata en 1893. Hay una moderna reproducción de José Torre Revello, editada en Buenos Aires, en 1951 y publicada por el Instituto de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Filosofía, que es la que aquí se maneja.

De los documentos adjuntos puede presumirse que formaran el legajo de antecedentes sobre el problema de la gobernación de Asunción, vacante entonces. Francisco Ortiz de Vergara lo habría entregado al licenciado Lope García de Castro, hacia 1569, en Charcas, donde el gobernador saliente del Perú estaba tomando residencia a los oidores, antes de marcharse a su cargo en el Consejo de Indias.

Estamos, entonces, frente a una transcripción. No se conoce original alguno escrito de manos del autor que expresamente se señala. Ortiz de Vergara lo adjuntó a un pliego que él envía a la Audiencia de Charcas y que forma parte de su contestación frente a la acusación de la que fuera objeto por desoír las órdenes de la Corona que mandaba suspender las expediciones desde Asunción hacia el Perú. Cuando se termina el pleito y se libera a Ortiz de Vergara, la Audiencia limeña había nombrado gobernador de Asunción a Don Juan Ortiz de Zárate, cuarto adelantado del Río de la Plata.

Es posible pensar que si Ortiz de Vergara no adjunta copia manuscrita y ni siquiera hace mención de una posible escritura del texto

-"Síguese el romance que VS Ilustrísima me pidió y mandó que le diese el cual compuso Luis de Miranda, clérigo en aquella tierra" es porque no la hay y el poema se conoce por vía oral. La composición se estructura en forma de coplas de versos octosílabos con rima ABBC-CDDE. El verso final de la estrofa es quebrado, es decir, hexasílabo o pentasílabo. Sigue, de esta manera, el modelo de los trovadores medievales y al que Jorge Manrique, en la famosa elegía a la muerte de su padre, había llevado poco antes a su máximo prestigio. Las *Coplas* de Manrique se constituyen como fuente de nuestro poema, no sólo por la forma estrófica sino por el tono elegíaco presente desde el título en la intención del autor.

En general, la crítica, cuando lo estudia -Ricardo Rojas o Rafael Arrieta- no lo asocia con la problemática del romancero y se reserva la opinión de una suerte de especie sin catalogar, cuyo valor, eminentemente histórico, justificaría lo poco de su arte.

De la lectura del poema se desprende que el texto no es transparente. La poesía se constituye en una suerte de "propaganda política" de un bando y con ese propósito es remitida a la Audiencia, lo cual la constituye en "literatura de circunstancias" y la incorpora a ese enorme corpus de cartas, relaciones e historias que abarcan una gran parte, y una parte muy importante, de eso que se denomina Crónica de Indias, vertebradas por un único y constante discurso jurídico. De allí el tono demandante y contestatario, tanto como su circunstanciación y fragmentarismo, rasgos debidos a que la composición surge al abrigo del hecho mismo y el yo se bipolariza en punto de vista y referente a un tiempo.

Para el análisis de las correspondencias semánticas basta remitirnos al trabajo de Beatriz Curias . Lo que aquí interesa es rescatar la metaforización que se hace de la *conquista* como *conquistad.*, en el sentido de amante o mujer.

La *conquista* como manceba se constituye en metáfora estructurante y por tanto en eje de significación y responsable de la organización de los distintos planos del sentido: así, todas las instancias que hacen referencia a la muerte (entendida como fracaso): el enterramiento de la armada, el hambre, los malos tratamientos, las

luchas con el indio, los alimentos (cardo, estiércol y heces, la carne de hombre y la propia "asadura" del hermano), la avaricia y la soberbia, los fuegos (con sus isotopías humo-cenizas) convergen en la última cuarteta y hallan su correlativo metafórico en la palabra "Viuda".

Múdemos tan triste suerte  
dando Dios un buen marido  
sabio fuerte y atrevido  
a la Viuda.

De esta manera, la "conquista" se configura como término polisémico en una serie de asociaciones graduales que van desde manceba a viuda. La imagen "buen marido", conlleva la posibilidad de cambiar la significación del signo "viuda", reforzado con la presencia del imperativo: "múdenos".

La apertura del significado de Viuda con el fragmentarismo del plano temático proponen una proyección hacia el futuro. Podemos decir que esa base de discurso historiográfico está señalada también por una serie de signos que configuran la circunstancia histórica aludida. Estos signos o señales se hallan constatados en el texto por medio de una red de relaciones temáticas y conceptuales, impuestas por el tipo discursivo predominante, pero que no varían el mensaje que se quiere transferir. Propaganda política, si se quiere.

En los estudios específicos sobre el romance en América no se incluye el poema de Miranda. Me refiero, en primer lugar, a la obra de Juan Antonio Carrizo, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (1926) y *Antiguos cantos populares argentinos* (1937), a la de don Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* (1953), y a *El romancero y la lírica popular moderna* (México, 1976) de Mercedes Díaz Roig.

Para Bernardo Canal Feijóo, "pese a llamarse *romance*, el poema del padre Miranda no se ajusta a la forma típica del género"<sup>4</sup>. Para Enrique Anderson Imberts no se trata de un "romance, sino más bien de coplas de ciento cincuenta versos octosílabos, con un verso

quebrado al final de cada estrofa". Beatriz Curia<sup>6</sup> no se cuestiona el problema del género y trabaja sobre el nivel del sentido.

### La definición de romance

En una síntesis de la bibliografía consultada sobre la definición de romance<sup>7</sup>, podríamos concluir que se trata de un género que nace en la Edad Media (finales del siglo XIII o principios del XIV) y combina características de la canción de gesta y de la balada europea.

De la épica hereda la forma: una tirada monorrima de versos largos (16 sílabas) asonantados, así como una buena parte de su temática recortada en fragmentos. De la balada, su esencia de canción breve, una dosis importante de elementos lírico-dramáticos y muchos temas y motivos. Se señalan también ciertas fórmulas y procedimientos comunes a la poesía oral y, más aún, se lo define por su oralidad<sup>8</sup>.

Mercedes Díaz Roig<sup>9</sup> coincide con Ramón Menéndez Pidal y Manuel García Blanco<sup>10</sup> en señalar la *tradicionalidad* como la característica fundamental del romancero. Es García Blanco, quizá, quien mejor sintetiza lo que se entiende por tradicionalidad:

Lo característico de la tradicionalidad es la intervención, no coetánea sino sucesiva, de muchos individuos, tal como se refleja en sus variantes.

Se trata, en definitiva de una transmisión dinámica que tiene dos rasgos esenciales: la conservación y la variación; ello permite que el romance, sin cambiar fundamentalmente, sufra una serie de variaciones en su paso por el tiempo y el espacio y, a esas variantes, se las llama *versiones*, teniendo en cuenta la idea de un origen único y común.

Forma estrófica, brevedad y fragmentarismo, oralidad y tradicionalidad serían pues, de acuerdo con la crítica, los elementos

básicos de su diseño estructural. Resulta fácil advertir, desde una perspectiva más filosófica del problema, que ninguna de estas características constituye un rasgo esencial. Estamos, pues, frente a una descripción, históricamente formalizada si se quiere, pero no frente a una definición en sentido estricto.

La oralidad sería el rasgo más tentador en este sentido y el que de alguna manera arbitra todos los otros. Sin embargo, la oralidad se explica en el contexto de una sociedad de cultura de transmisión oral, en la que la poesía es el vehículo fundamental para fijar todo tipo de conocimiento.

Cuando la poesía pierde esa función pragmática, la cultura oral y sus manifestaciones entran en crisis<sup>12</sup>. La epopeya pertenece, en sus orígenes, al mundo oral, pero de ninguna manera desaparece en el mundo ya dominado por la escritura.

Un ejemplo no sólo lo constituyen los italianos Ariosto y Boiardo, sino la producción épica que rescata el mundo heroico suscitado por el Descubrimiento y la épica religiosa producida a partir de la *Gerusalemme Conquistata*.

De acuerdo con Aristóteles, la etimología es una forma de definición. Ernst Curtius establece, para la palabra romance, la siguiente derivación:

[...] *románico* es el nombre que la incipiente Edad Media da a las lenguas vulgares neo latinas, contrastándolas con la lengua de los letrados, el latín [...]. El antiguo francés *romanz*, el español *romance*, el italiano *romanzo* son derivados de este tipo; son creación de la capa culta latina y servían para designar a todas las lenguas románicas, concebidas, frente al latín, como una unidad. Los términos *enromancier*, *romanzar*, *romanzarse* significaban traducir libros a la lengua vulgar, o ya, escribirlos en ella; y las obras mismas se llamaban *romanz*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo*, palabras todas derivadas de *romanice*. En antiguo francés, *romant*, *roman* significan *novela cortesana en verso*, y, de acuerdo con el sentido del vocablo *libro popular*. [...]. En español, *romance* comenzó por significar lengua popu

lar y después se aplicó a la obra escrita en esa lengua, sin ceñirse en un principio a algún género determinado<sup>13</sup> .

Es a partir del siglo XV que se denomina *romance* al género poético que todavía lleva ese nombre.

Por poco que se lo analice, hay dos rasgos que resultan evidentes en este proceso de derivación etimológica: en primer lugar, que se cuenta algo: *roman~ar* no es otra cosa que narrar, el romance nace para contar algo que le es próximo; la "narratividad" es, pues, el rasgo preponderante. Y, en segundo lugar, que eso que se narra, va orientado a todos, es decir, que se lo hace en lengua vulgar, popular diríamos hoy, no sólo en su nivel lingüístico, sino, y fundamentalmente, en su estilo.

Su relación con la épica reside en que el romance capta, de ésta, los espacios narrativas, que no son precisamente los que definen la epopeya en su esencialidad, ya que ésta se determina, fundamentalmente, por el rescate de los valores heroicos en un momento dado de la historia de la civilización.

Si bien se mira, en el carácter narrativo está implícita la *popularidad*: se narra para alguien y es la recepción la que impone sus condiciones al narrador<sup>14</sup>. Esta dependencia de la narrativa respecto del receptor, es lo que hace que cambie en sus rasgos accidentales de acuerdo con el horizonte desde el que es requerida. Y esto, que es obvio, posibilita que el diseño del romance pueda variar y que una descripción sólo tenga el alcance histórico del momento en que se hace.

Si esto es así, el *Romance elegíaco* de Miranda debería ser estudiado dentro del corpus del Romancero hispanoamericano. Más aún, si nos atenemos a la clasificación que da Alan Deyermond<sup>15</sup> al hablar del romancero, podríamos incorporar el texto al grupo de romances históricos, aquellos nacidos directamente al arrimo del suceso histórico al que se refieren y que tienen implícito un propósito inmediato político y propagandístico. No hace falta cotejar estas características del romance histórico, con aquellas semejantes que se presentan en el texto de Miranda. Y si a esto agregamos el uso de la

primera persona: "Por lo malos, digo yo / comuneros" y luego el "nosotros", protagonista y testimonial válida de los hechos, que confirma, a nivel de seña textual, que la canción surge a raíz del hecho mismo.

Podríamos afianzar esta clasificación que hacemos de nuestro poema histórico, con la presencia de la personificación del lugar de la acción, propia de los romances fronterizos, considerados "un gran linaje" del romance histórico donde el lugar y su metaforización tienen un especial valor afectivo<sup>16</sup>. Es el caso de aquel romance que comienza "Abenámar, Abenámar...", donde se observa la traslación metafórica de la ciudad a mujer y su gobernante o Señor como marido, estableciendo un paralelo notable con nuestro poema:

Allí habló el rey don Juan - bien oiréis lo que decía  
 Si tu quisieses, Granada, contigo me casaría;  
 daré en arras y dote - a Córdoba y a Sevilla, casada  
 Casada soy, rey don Juan, soy que no viuda;  
 el moro que a mí me tiene, muy grande bien me quería.

### El romancero en América

El romance llegó a América con los conquistadores y colonizadores. Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, nos proporciona los datos más antiguos: cuando en 1519 Cortés, desde el barco miraba las costas mexicanas, Alonso Hernández Portocarrero le recuerda estos versos: "Cata Francia, Montesinos, cata Paris la ciudad, / cata las aguas del Duero do van a dar a la mar" y Cortés, entendiéndolo, le responde: "Denos Dios ventura en armas como al Paladín Roldán".

Existen numerosos ejemplos de lo mucho que estaba arraigado el romance en la generación de conquistadores pero creaciones originales de la situación americana hay menos, o están menos constataadas. Bernal cita parte de un romance compuesto a la manera de los romances viejos, con ocasión del sitio de México:

En Tacuba esté Cortés triste    con su escuadrón esforzado  
 estaba y muy penoso, la una    triste y con muy gran cuidado,  
 mano en la mejilla                y la otra en el costado.

Hemos visto cómo, por otra parte, el romancero constituye una *forma mentis* que el cronista utiliza para transferir ciertas situaciones, de la misma manera que otras formas literarias como la novela de caballerías, los ejemplos y todo aquello que constituía el pasto intelectual del gran público lego.

De acuerdo con el trabajo de Mercedes Díaz Roig, América siguió recibiendo la influencia de España en lo que hace a formas literarias y produjo, necesariamente, sus propias versiones, cuando no sus formas originales sobre la base del romance nuevo: esto es, aquellos creados a finales del siglo XVI por poetas cultos como Lepe y Góngora y, muy especialmente, por Sor Juana Inés de la Cruz.

En éstos, el estilo es diferente del de los viejos y muy propio de cada autor, hay que tener en cuenta que surgen con el Barroco, tienen un estilo erudito, pierden el carácter de anonimato y los temas, en general son amorosos, históricos o religiosos. Escasos son los testimonios de los siglos XVI a XIX que tenemos sobre el romance más popular en América. Ricardo Rojas menciona el romance de "La mujer del gobernador", que encontró en el archivo capitular de Jujuy, que data del siglo XVII o XVIII.

En la tradición oral se han hallado algunos romances históricos, probablemente contemporáneos a los hechos: uno sobre el alzamiento de Gonzalo Pizarro (Perú), sobre Nuño de Chávez, fundador de la ciudad de Santa Cruz; sobre Atahualpa -semiculto- que parece muy posterior a la Conquista.

Durante los siglos XVII y XVIII, hubo en muchos países americanos composiciones a menudo anónimas, de factura semiculta y de intención popularizante, sobre hechos muy puntuales de la historia de cada lugar, lo que pudo haber sido la causa, quizá, de su desaparición en la memoria de los cantores. Así como muchos de los romances que cantaban las guerras civiles de Granada se perdieron luego que ésta fuera ganada por el rey don Fernando<sup>17</sup> también es

posible suponer que la "superación" del problema histórico haya sido una de las causas que impidió la transmisión en el caso del *Romance elegíaco*.

En el siglo XIX, como consecuencia del romanticismo y su reivindicación de lo popular, se escribieron romances históricos con el propósito de crear una épica nacional. Ninguno de los romances últimos lo es en sentido estricto, porque las canciones narrativas o noticiosas compuestas en América adoptaron preferentemente otros moldes, como el corrido, la glosa y la payada si bien formalmente diferentes al romance, semejantes en su espíritu.

NOTAS

<sup>1</sup> José Domínguez Caparrós. *Orígenes del discurso crítico*. Madrid, Gredos, 1993.

<sup>2</sup> Enrique Pefía. *Documentos relativos a la expedición de don Pedro de Mendoza*. Buenos Aires, Imprenta Angel Curtolo, 1936, p. 83.

<sup>3</sup> Beatriz Curia. *Múdenos tan triste suerte*. Mendoza, FFL-CADEI, 1987.

<sup>4</sup> Bernardo Canal Feijóo. "Literatura colonial: del Renacimiento al Barroco". En: *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968-1976, pp. 73 Y ss.

<sup>5</sup> Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1, México, FCE, 1979, pp.46 Y ss.

<sup>6</sup> *Op. cit.*

<sup>7</sup> Sigo aquí la obra de Ramón Menéndez Pidal. *El romancero hispánico. (hispano, portugués, americano y se/aradi). Teoría e historia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953; Ramón Menéndez Pidal. *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948; Luis Santullano. *La poesía del pueblo. Romances y canciones de España y América*. Buenos Aires, Hachette, 1995; Emilia Romero. *El romance tradicional del Perú*. México, 1952 y Rubén Vargas Ugarte. *Nuestro romancero*. Lima, 1951.

<sup>8</sup> Diego Catalán. *Siete siglos de romancero. (Historia y poesía)*. Madrid, Gredos, 1983.

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> Ramón Menéndez Pidal. *Romancero hispánico*. p. 69.

<sup>11</sup> Manuel García Blanco. "El romancero". En: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Barna, 1951.

<sup>12</sup> Sobre esto se explica Platón en el *Fedro*.

<sup>13</sup> Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. T. 1. México, FCE, 1975, pp. 56-57.

<sup>14</sup> Por el contrario, en la lírica es el sujeto quien imprime los rasgos en el poema y trabaja, entonces, desde la producción del texto.

<sup>15</sup> Alan Deyermond. "El romancero" . En: Francisco Rico, *Historia y crítica de la Literatura española. Edad Media*. Barcelona, Critica, 1980, T.I, p. 258.

<sup>16</sup> Ramón Menéndez Pidal. "El estilo tradicional del romancero". En: Francisco Rico. *Op. cit.*, p.267.

<sup>17</sup> En un antiguo volumen de las *Guerras civiles de Granada* (Paris, Librería europea, 1847) de don Ginés Pérez de Hita, se transcriben varios romances que fueron surgiendo al abrigo de los hechos, como aquel que cuenta la toma de Galera por don Juan de Austria, cuyos primeros versos son: "Cercada tiene á Galera / Don Juan el hijo de Carlos / Quinto, llamado el famoso, / Rey de España y sus estados". Tiene, también, este romance, una personificación del lugar, Galera, que en este caso es una ciudad pequeña y amurallada y que termina incendiada por las tropas cristianas, como castigo por haberse entregado al infiel: "Este fin tuvo Galera / y fue merecido pago".