

## APUNTES SOBRE LA TRADICIÓN ORAL DEL ROMANCE DE LAS SEÑAS DEL ESPOSO EN HISPANOAMÉRICA

ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN

CRTVE

[martinduranromancero@yahoo.es](mailto:martinduranromancero@yahoo.es)

### RESUMEN

El romance novelesco de *Las señas del esposo* es el más extendido y difundido en la tradición oral moderna en la mayor parte de las subtradiciones que conforman el romancero pan-hispánico, la hispanoamericana entre ellas. Su fábula, de antecedentes odiseicos, remite a uno de los temas comunes al folclore universal: el de la fidelidad de la mujer puesta a prueba por el marido al volver de una larga ausencia. El artículo analiza algunas de las variantes y motivos principales de las versiones del romance recogidos en Hispanoamérica. Aporta también nuevas consideraciones acerca de la teoría pidalina del origen del romance, así como un apunte de geografía folclórica respecto a la secuencia final de la autoidentificación del esposo.

**PALABRAS CLAVE:** Romancero, Balada, Literatura oral, Literatura hispanoamericana, *Las señas del esposo*.

### ABSTRACT

The fictional romance of *Las señas del esposo* is the most extended and diffused in the modern oral tradition in most of the sub-traditions that make up the pan-Hispanic romancero, the Spanish-American one among them. His fable, with an Odysseic background, refers to one of the common themes in universal folklore: that of the fidelity of the woman put to the test by the husband when he returns from a long absence. The article analyzes some of the main variants and motifs of the versions of the romance collected in Latin America. It also provides new considerations about the Pidal theory of the origin of romance, as well as a note on folk geography regarding the final sequence of the husband's self-identification.

**KEYWORDS:** Romancero; Ballads; Oral Literature; Hispanoamerican Literature; *Las señas del esposo*.

El VI Congreso Internacional del Romancero, celebrado en Madrid en noviembre de 2019 en el marco de las conmemoraciones del Bienio pidalino, incluyó, como no podía ser de otra manera, un homenaje a la figura de don Ramón Menéndez Pidal. Mi participación en el congreso fue inmediatamente anterior a la sesión que se dedicó específicamente a dicho homenaje y me pareció oportuno comenzar mi comunicación deteniéndome en parte de lo que don Ramón había dejado escrito sobre el tema que me ocupa, el de *Las señas del esposo* (IGR 0113), que Pidal señalara como “el primer romance de la tradición oral moderna” (Menéndez Pidal, 1953, I, p. 194).

Algunas de las versiones hispanoamericanas del mismo, en concreto tres textos que recogí en Cuba, reactualizan en cierta manera la teoría pidalina de la balada francesa *Gentilz gallans de France* como fuente del romance de *Las señas del esposo*. Para Menéndez Pidal (1953, I, pp. 318-320) el romance de *Las señas del esposo* habría sido importado desde Francia y su fuente sería la balada *Gentilz gallans de France*, documentada en un único texto que dio a conocer en 1875 Gaston Paris (1875, pp. 127-128). Esta hipótesis de Menéndez Pidal tenía un punto de cierta inconsistencia, que ya advirtieron Giovanni B. Bronzini (1958, pp. 217-247) y Mercedes Díaz Roig (1979, pp. 123-124), pues en esta canción francesa sólo encontramos la preocupación de la esposa por la suerte del marido y la noticia de su fallecimiento como desenlace del romance, sin que se someta a la esposa a prueba de fidelidad alguna, uno de los elementos que parecen esenciales en el romance de *Las señas del esposo*. No obstante, como he explicado por extenso en otro trabajo (Martín Durán, 2018b), en las encuestas que llevé a cabo en Cuba en los años 2000, 2001 y 2004 pude recoger tres versiones similares a la canción francesa *Gentilz gallans de France*, en las que la *intriga* concluye con la noticia de la muerte del marido, sin que tampoco exista prueba de fidelidad alguna ni la esposa se detenga a explicar cómo afrontará su viudez o cuál será la suerte futura de su prole. Reproduzco a continuación los textos de las tres.

*Texto 1.*

- Buenas tardes señor soldado. —¿Qué se le ha ofrecido a usted?  
 2 ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?  
 —No señora, no lo he visto, deme alguna seña de él.  
 4 —Mi marido es blanco y rubio y de tipo aragonés,  
 —en la punta de su lanza lleva un pañuelo francés  
 6 que, cuando yo era niña, en la escuela lo bordé.  
 —Por las señas que usted ha dado su marido es muerto ya.—<sup>1</sup>

*Texto 2.*

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,  
 2 mañana me voy pa Francia, ¿qué es lo que quiere mandar?  
 —Mandaremos una carta para el conde don Manuel.  
 4 —Deme la señal señora, que la quiero conocer.  
 —Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.  
 6 —Por la señal que me ha dado su marido muerto es.  
 Su marido lo mataron en la puerta de un café<sup>2</sup>.

*Texto 3.*

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.  
 2 —Mandaremos una carta a mi querido Manuel.  
 —Deme la señal señora, que lo quiero conocer.  
 4 —Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.  
 —Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.  
 6 Allá en Francia lo mataron en la puerta de un café<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Versión de Cienfuegos cantada por María Teresa Albis Muñoz, de 60 años de edad. Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 25 de septiembre de 2000.

<sup>2</sup> Versión de Sagua de Támara (municipio de Sagua de Támara, provincia de Holguín) cantada por Ana Milagros Durán de la Cruz, de 47 años. Recogida en Punta Gorda (municipio de Moa, provincia de Holguín) por Andrés Manuel Martín Durán el 13 de octubre de 2001.

<sup>3</sup> Versión de Santiago de Cuba cantada por Carlos Lambet Alcántara, de 75 años y natural de Jarahueca (municipio y provincia de Santiago de Cuba) y por Olga Risel Almenara, de 65 años y natural de El Cobre (municipio y provincia de Santiago de Cuba). Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña y Andrés Manuel Martín Durán el 3 de diciembre de 2004.

Los cuatro informantes, procedentes de áreas cubanas de geografía folclórica distinta (véase Martín Durán, 2016, pp. 186-188), me confirmaron que la versión del romance que ellos conocían finalizaba así y que ni existían otros versos posteriores que hubieran olvidado, ni continuaba de ninguna otra manera. Se podría objetar que lagunas de memoria de los informantes hubieran truncado dichas versiones, pero creo especialmente significativo para refutarlo que la versión de Santiago de Cuba fuera cantada a la par por una pareja de informantes que la habían aprendido en localidades vecinas, pero diferentes, y ambos negaran de forma taxativa y sin ningún género de dudas que los versos tuvieran continuación o que hubieran olvidado la parte final de la canción.

En estas versiones cuyo desenlace es la información escueta de la muerte del marido, la *fábula* del tema ya no es la de la fidelidad ejemplar, pues la historia del romance se limita al tópico de “las desdichas de la guerra”, con la tragedia de una mujer que se entera, tras una larga espera y tras dar a un viajero las señas de su marido, de la noticia de la muerte de su cónyuge; y en ellas no hay reacción alguna de la esposa, ni tampoco prueba de fidelidad, ni autoidentificación del marido. Por lo tanto, como apuntan estas versiones cubanas, al menos para ciertos transmisores y re-creadores de la tradición oral en el ámbito panhispanico, esta *fábula* (una mujer pregunta a un soldado o viajero por su marido ausente que está en la guerra y, como respuesta, el soldado, tras pedirle las señas de su marido, le informa de la fatal noticia de su muerte) tendría un sentido completo, como la de la canción francesa que diera a conocer Gaston Paris. Este tipo de versiones de *Las señas del esposo* son las que estarían más claramente entroncadas con la balada *Gentilz gallans de France* y podrían servir para sustentar en parte la hipótesis de Pidal, aunque esta seguiría siendo inconsistente para el resto del corpus del romance en el que, mayoritariamente, la prueba de fidelidad es una de los elementos esenciales de su *fábula*.

Una vez que hemos cumplido con el obligado peaje que cualquier estudio del romancero debe a don Ramón, paso a señalar algunas de las características esenciales del corpus de textos del romance de *Las señas del esposo* recogido en Hispanoamérica. Antes querría especificar las fuentes que he utilizado para elaborar el presente trabajo: las publicaciones impresas, *Romancero tradicional de América* de Mercedes Díaz Roig (1990, pp. 227-249), *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires* de Gloria Chicote y Miguel A. García (1996, pp. 37-46), *Romancero tradicional argentino* de Gloria Chicote (2002, pp. 144-154) y *Romancero Tradicional y General de Cuba* de Maximiano Traperero y Martha Esquenazi (2002, pp. 103-137); mi tesis doctoral *Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana* (Martín Durán, 2014, pp. 219-228 y 473-492) y el portal web *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, a cargo de Suzanne H. Petersen. La suma de los textos del romance de *Las señas del esposo* que en ellos se incluyen constituye la práctica totalidad de versiones hispanoamericanas de las que se tiene noticia.

El tema de la fidelidad de la esposa, directamente asociado a la legitimidad de la descendencia, ha sido desde siempre una de las preocupaciones fundamentales de las sociedades patriarcales, como las comunidades tradicionales campesinas donde se transmitían y recreaban oralmente los romances y en las que era relativamente frecuente la ausencia del marido para atender a los campos o al ganado, o para vender los productos de la cosecha o las reses, cuando no por alguna guerra en la que los varones (maridos o novios) voluntaria u obligatoriamente eran reclutados para servir en el ejército. Esta es seguramente la razón por la que el tema de *Las señas del esposo* se ha convertido en el romance más difundido de la tradición oral moderna.

Existe además en *Las señas del esposo* otro motivo, presente en buena parte del corpus panhispanico (especialmente en las versiones peninsulares con rima en *é* y en las caribeñas), que, a mi juicio, ha podido influir también de forma determinante en la fortuna del romance entre los transmisores tradicionales, reforzando aún más su funcionalidad para la comunidad

de portadores. Si el tema de la fidelidad ejemplar de la esposa es básico en estas sociedades tradicionales campesinas, lo que bastaría sobradamente para explicar sólo desde criterios de funcionalidad la extraordinaria difusión del tema en el folclore universal, no lo es menos el papel de los hijos —y sobre todo el de las hijas— en la estructura familiar de estas sociedades, donde tácitamente se reservaría a la hija más pequeña el deber de cuidar a los padres mayores, anulando sus posibilidades de poder formar a su vez una familia independiente. En las versiones con este motivo, el romance actuaría como recordatorio de ese obligatorio e injusto papel que las hijas más jóvenes habrían de asumir, con fórmulas del tipo “y con la más chiquitica, / con esa me quedaré, // para que me lave y planche / y me busque de comer”.

La presencia de este motivo en las versiones de Hispanoamérica va asociado a su geografía folclórica. Aparece como colofón del tema de *Las señas del esposo* en la gran mayoría de las versiones recogidas en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela, pero en cambio apenas lo encontramos en los textos procedentes del resto de Hispanoamérica.

En Sudamérica predomina una variante distinta en la que la prole se distribuye entre la milicia, adonde la esposa decide enviar a los hijos, y el convento, lugar reservado para que las hijas compartan el resto de sus días junto a su madre, sin reservar para la más pequeña un destino distinto que para sus hermanas. Como ejemplo, este texto argentino de Catamarca:

Siete años lo he esperado, siete años lo esperaré,  
si a los catorce no viene, yo de monja me entraré.  
A mis tres hijos varones, a la patria se los daré,  
a mis tres hijas mujeres, conmigo las llevaré.

Esta variante no sólo la encontramos en Sudamérica sino también en versiones procedentes de Nuevo México, Costa Rica, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico.

Si bien la exaltación de la fidelidad de la esposa es predominante en la gran mayoría de textos del corpus panhispánico del romance de *Las señas del esposo*, en los que la mujer declara su intención de acabar sus días en un convento si ha enviudado, existe, como ya señalara Mercedes Díaz Roig (1979, pp. 121-131), otro grupo minoritario de versiones en el que la esposa reacciona al anuncio de la muerte del marido con variantes bien distintas: tomando nuevos amores, propiciándolos o mostrando su alegría por quedar viuda joven y bonita. El tema sufre entonces una transformación radical: deja de ser el alegato de fidelidad ejemplar (que el matrimonio conllevaría necesariamente para “las esposas modélicas”) confirmado con el paso victorioso de la prueba por parte de la mujer, para convertirse en el tópico misógino tan extendido de la liviandad y la volubilidad intrínsecamente asociadas al género femenino, con importantes matices según cada versión. Este tipo, minoritario si consideramos el corpus panhispánico en su conjunto, es en cambio especialmente significativo en la subtradición americana, con versiones procedentes de Norteamérica, Centroamérica y el Caribe, siendo Colombia el límite meridional de su geografía folclórica en el Nuevo Mundo.

Encontramos variantes en las que la esposa muestra su alegría por haber quedado viuda con juventud, lozanía y belleza —lo que implícita o explícitamente se celebra como anticipo de amores por venir— en textos recogidos en Nuevo México: “Ya en mi marido no pienso / ya no se me da de cuidado, // yo me miro en el espejo: / ¡Qué linda viuda he quedado!”; en Jalisco:

Tres años yo lo he esperado y otros tres lo esperaré,  
sí a los seis años no viene con otro me casaré.  
Me puse mi falda negra y un velo negro también,  
luego me vi en el espejo: ¡Ay, qué buena viuda quedé!

en Chiapas:

Tres años lo he esperado, lo esperaré los otros tres,  
si a los tres años no viene me buscaré otro marqués.  
Ya me pongo luto negro y abandono lo café,  
ya me miro en un espejo: ¡Galana viuda quedé!

en San José de Costa Rica:

Dios me guarde y Dios me libre, y la Virgen santa Inés,  
viendo muerto a mi marido casarme segunda vez!  
Ya me voy pal mercadito a comprarme las verduras  
pa que los muchachos digan: qué hermosa quedó la viuda.

en Duarte (República Dominicana):

Ya se murió mi marido, tan solita yo quedé,  
y me miro en el espejo: ¡qué joven viuda quedé!  
Yo me voy para la plaza, voy a comprar mis verduras,  
para que la gente diga: ¡qué joven quedó la viuda!  
para que los hombres digan: ¡A mí me gusta la viuda!

en Holguín (Cuba): “Me pongo mi crinolina / y mi vestido francés // y me miro en el espejo / que linda viuda quedé”; o en Santander (Colombia):

Mi marido ya murió. Yo me visto de café.  
Al mirarme en un espejo, qué moza viuda quedé.  
Yo me voy para la plaza a comprar unas verduras,  
para que diga la gente: ¡qué hermosa quedó la viuda!

Esta variante podría interpretarse como una respuesta funcional discordante recreada y transmitida por parte de la comunidad, seguramente debido a la importancia de la voz femenina en el romancero novelesco de tradición oral —género femenino por excelencia (Catarella, 1990)— que se rebelaría contra el tópico establecido para la mujer que enviuda, sugiriéndole unos planes de futuro algo más alegres y apetecibles. Sería una subversión del código moral patriarcal que parte de las mujeres reivindicaría al menos en el ámbito privado y doméstico —habitualmente privativo femenino— donde solían cantarse los romances, o bien con la que fantasearían —acorde con una de las funciones del folclore (Bascom, 1965)— como solución alternativa al luto de por vida o al monacato.

En otras versiones centroamericanas hay una sugerente variante por la que se podría apreciar en el análisis del *discurso*, como lectura e interpretación alternativa, un matiz de cierta disimulada complicidad en la pareja, lo cual revelaría que la mujer habría reconocido al marido desde el primer momento y le estaría siguiendo irónicamente el juego. Así, la respuesta de la mujer exaltando con ufanía nada disimulada su satisfacción por haber quedado viuda conservando belleza y lozanía, unida a la propuesta de matrimonio que hace al soldado a continuación, parece esconder un reconocimiento tácito del marido con un guiño lleno de picardía:

Ya me pongo luto negro y abandono lo café,  
ya me dicen los muchachos que linda viuda quedé.  
Yo a mi marido he esperado, otro día esperaré,  
si no viene pa mañana con usted me casaré.

texto procedente de Jalapa (Guatemala); o este de Nicaragua:

Yo visto de luto negro y de sofoca café,  
y me miro en un espejo y hermosa viuda quedé.  
Yo espero a mi marido y siempre lo esperaré,  
y con tal que no aparezca, yo me caso con ustedé.

Estos textos entroncarían con las versiones presentes en el corpus panhispánico del romance en las que también se podría apreciar un reconocimiento del soldado por parte de la esposa cuando esta le dice que se parece al marido ausente, y que en Hispanoamérica encontramos en versiones cubanas, “Mi marido es alto y rubio, / que se me parece a usted”; venezolanas, “Mi marido es hombre joven, / blanco y alto como usted”; colombianas, “Mi marido está todo rubio / y buen mozo igual que usted”; uruguayas, “Mi marido es alto y rubio / muy galante y muy cortés, // ... / parecido con usted”; argentinas, “Mi marido es alto y rubio / alto y rubio como usted”; o dominicanas, “Tiene los ojos azules / muy parecidos a usted, // y su caballo blanco / igualito que el de él”; en esta otra versión dominicana el reconocimiento sería algo más sutil:

Mi marido es alto y rubio, gentil hombre aragonés,  
en la punta de la lanza lleva un pañuelo bordés,  
lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé,  
y ahora le estoy bordando otro para cuando venga ustedé.

Volviendo a las versiones en las que el paso de la prueba por parte de la esposa queda en entredicho, son a mi juicio muy interesantes las recogidas en Hispanoamérica, la gran mayoría cubanas, en las que el final del romance se resuelve con la escueta aceptación por parte de la viuda de unas nuevas nupcias, pero sin alabanza de hermosura ni jactancia alguna por haber enviudado joven y bella:

—Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.  
Allá en Francia lo mataron en la esquina de un café.  
—Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré,  
si a los ocho no regresa, otra vez me casaré.

Esos largos años de luto que matizan esas nuevas nupcias oscilarían, y no por casualidad, entre siete y catorce —dos veces siete— llevándose a cabo el nuevo matrimonio en el año octavo, con el simbolismo de cambio de estado que en la literatura tradicional se asocia a dichos números (Devoto, 1959) y que podría interpretarse como la obligada y necesaria espera que la comunidad impondría para que una larga ausencia fuera aceptada como defunción. Si bien la esposa no pasaría en sentido estricto la prueba al no mostrar la firmeza suficiente para sostener el celibato de la viudedad de por vida, probablemente para muchos miembros de las comunidades tradicionales quince años serían suficientes para cambiar de estado (como parece sugerir el simbolismo de los guarismos de la espera: siete, catorce y ocho años), por lo que la fidelidad de la esposa no quedaría así en entredicho.

Un aspecto digno también de resaltar en versiones hispanoamericanas del romance es la presencia del motivo de los celos, con los que el marido malmete para poner aún más a prueba a la esposa, presente en el texto de 1605 publicado por Juan de Ribera<sup>4</sup>. Lo hallamos en Nuevo México: “lo lloraban diez solteras, / casadas cuarenta y tres”; y especialmente en un texto procedente de Catamarca (Argentina): “no lo mataron en guerra / que lo mató un genovés; // todo el mundo lo ha llorado, / generales y un marqués, // y la que más lo ha

<sup>4</sup> *Nueve romances, el primero de Lucrecia, el segundo del Padre Santo, etc..., compuestos por Juan de Ribera y con licencia impresos*, s. l., 1605.

llorado / fue la hija del genovés”, en el que este último verso es prácticamente igual al del texto de 1605: “sobre todo lo lloraba / la hija del ginovés”.

Este detalle de la nacionalidad genovesa del autor de la espuria muerte del marido, presente así mismo en la primera versión del romance publicada hace más de cuatro siglos por Juan de Ribera, lo encontramos también en numerosas versiones recogidas en Hispanoamérica: chilenas, argentinas, uruguayas, colombianas, peruanas, dominicanas y buena parte de las cubanas.

Si bien hay versiones en Hispanoamérica de la mayoría de los diferentes tipos que encontramos en el corpus panhispánico del romance de *Las señas del esposo*, existe una salvedad: la del tipo del noroeste de la península y Portugal con rima *í-o*, en el que el soldado pone a prueba a la esposa preguntándole qué estaría dispuesta a darle si le desvela el paradero de su esposo; ella va progresivamente ofreciendo cosas de más valor, que son rechazadas una tras otra, hasta que por fin el soldado le solicita expresamente o le insinúa una relación carnal a cambio de la información del paradero del esposo, lo que ella rechaza tajantemente con fórmulas tan afortunadas como “yo no tengo más que dar / ni usted más que pedir”.

Finalizo estos apuntes dedicados específicamente en este artículo a la tradición oral hispanoamericana del romance de *Las señas del esposo*, con una de las secuencias presente en buena parte del corpus panhispánico del tema: la autoidentificación del marido al final del romance exaltando con suma satisfacción la fidelidad de la esposa. Respecto a la presencia de la misma en las versiones recogidas en Hispanoamérica hay una clara marca de geografía folclórica: no encontramos dicha autoidentificación en los textos procedentes de Centroamérica y México, ni tampoco en la mayoría de las versiones de los Estados Unidos de América; en cambio, es un rasgo característico de las versiones de Sudamérica (con la excepción de Ecuador y Perú, probablemente porque apenas hay textos del romance) y especialmente de las caribeñas<sup>5</sup>, la gran mayoría de las cuales finalizan con la intervención del marido, que revela su identidad muy ufano porque su mujer ha superado favorablemente la prueba.

#### LA IMPORTANCIA DETERMINANTE DE LA FUNCIONALIDAD DE LOS TEXTOS TRADICIONALES PARA SU PERVIVENCIA Y TRANSMISIÓN

Como colofón de mi contribución a este volumen colectivo, querría aportar un testimonio referido a las culturas tradicionales que perviven en América, si bien el mismo no se enmarca en el ámbito panhispánico, y una anécdota personal. El primero es un testimonio contemporáneo acerca de la importancia determinante del criterio de funcionalidad para la pervivencia de la literatura tradicional. Como es bien sabido, para los romances, como para el resto de géneros literarios tradicionales, su funcionalidad implícita ha sido esencial para su transmisión oral hasta nuestros días, generación a generación, por más que así mismo el valor estético de las composiciones, el interés de la trama narrativa y la belleza de las imágenes que contienen hayan contribuido a su pervivencia plurisecular. La *fábula* narrada por el romance, por muy atemporal o particular que pueda ser, es siempre presentada como un fragmento de realidad digno de ser considerado como un ejemplo de vida:

En la balada y el Romancero tradicional perviven únicamente aquellas narraciones que contienen un significado arquetípico, generalizable en la forma de sucesos ejemplares, explicaciones de una realidad cultural y social, o incluso de sanciones y códigos de conducta. Para las comunidades de cantores que han transmitido

---

<sup>5</sup> Un pormenorizado estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de *Las señas del esposo* se encuentra en Martín Durán (2018a, pp. 230-244).

determinadas narraciones y fábulas romancísticas, los romances no tienen la función de mantener viva la memoria del pasado, sino la de racionalizar su propio presente (Cid 2003:162).

Ello no es privativo del romancero panhispánico o la balada europea, sino un lugar común en las narrativas orales de la mayor parte de las culturas tradicionales del planeta, con testimonios afines en culturas tan dispares como la de los aborígenes del extremo noroeste de Canadá. En el Museo de las Civilizaciones de Canadá (Gatineau, Quebec), hasta su remodelación de hace cuatro años, podía leerse en uno de los paneles explicativos de la etnia Haida, una de las *first nations* de la British Columbia canadiense, el testimonio fechado en 2011 de Cori Savard, una de las portadoras, y a la vez estudiosas y divulgadoras, de la cultura y tradiciones narrativas de su pueblo:

Narratives, whether about the origin of the world or events of the past year, provides explanations, role models, and when well told, wonderful entertainment [...] On the Northwest Coast, history was kept alive through the telling of stories [...] People told stories to pass the time, amuse children or share a personal experience. Important narratives were told through song, dance and theatrical staging. With each retelling, the story was refreshed, restored and renewed.

Estas palabras de Cori Savard podrían aplicarse al ámbito romancístico y a esa realidad fascinante que encontramos presente en la pervivencia y *re-creación* del romancero tradicional: aunque la invariante primigenia de la mayor parte de los romances nos remita frecuentemente a la época medieval, las personas que mantienen viva la tradición recitando o cantando romances en el presente siglo XXI los perciben como poesía viva y contemporánea, por más que se refieran a ellos como poemas o canciones de tiempo atrás. La casi totalidad de los portadores de la cultura tradicional que cantan o recitan romances actualmente en Hispanoamérica ignoran la raigambre y las reminiscencias medievales de sus poemas y canciones familiares, aprendidas de sus parientes y allegados más mayores, sobre todo mujeres (abuelas, madres, tías), en el ambiente doméstico o en su entorno vecinal. Es más, la gran mayoría cree que son patrimonio exclusivo de su acervo folclórico nacional y se sorprenden, y mucho, cuando descubren que —dependiendo de cada tema en concreto— forman parte del ámbito supranacional del folclore panhispánico, paneuropeo o internacional, y su presencia geográfica abarca varios continentes. La magia con la que algunos de mis informantes en Hispanoamérica recibían la noticia de que las canciones de su acervo tradicional familiar eran las mismas que las mías, con un inmenso océano de por medio, han constituido una de las vivencias más maravillosas que me ha deparado mi labor como encuestador.

Como anécdota que ilustra esa magia a la que hacía mención en el párrafo anterior, para concluir este artículo querría detenerme en un episodio que me sucedió en Santo Domingo. En marzo de 2001, mientras realizaba junto a Antonio Mittendorfer Valero la primera de las encuestas que llevé a cabo en República Dominicana, hicimos una visita a la catedral de Santo Domingo. Un grupo de adolescentes<sup>6</sup>, quienes se presentaron como estudiantes de Turismo, nos abordó en el atrio del templo con el fin de hacernos una entrevista. Nosotros nos brindamos a ello con la condición de que ellas a continuación se prestaran a ser entrevistadas por nosotros, lo cual fue tomado en principio por ellas como broma, seguramente como una gracia excéntrica de turistas que querían divertirse. Cuando terminaron su encuesta, que perseguía saber cuál era la opinión de los visitantes extranjeros

---

<sup>6</sup> El grupo de adolescentes estaba formado por Rosa Ready Valerio, entonces con 16 años, Diana Carolina Mercedes Carrasco (15 años), Jacquelin Aquino Ogando (14), Caris Galván Fernández (13), Keila Aquino (15) y Yahaira Soto Guerrero (17).

acerca de los servicios turísticos en la zona colonial capitalina, nosotros empezamos, con cierto estupor de las muchachas, nuestra encuesta romancística. Superada la sorpresa inicial, participaron de forma entusiasta y nos cantaron un nutrido repertorio de canciones infantiles, entre las cuales la única que conocían de tema romancístico era la de *Mambrú*. La estaban cantando a coro en un atrio catedralicio repleto de turistas, cuando vimos que se acercaba hacia nosotros un anciano con rostro perplejo que las miraba fascinado y sorprendido. Se paró delante de ellas y comenzó a cantar la canción de *Mambrú* con la misma melodía con la que la cantaban las adolescentes dominicanas, pero en francés. De repente los rostros alucinados fueron los de las jovencitas dominicanas, perplejas también a su vez porque un anciano extranjero conociera “su” *Mambrú* y además lo cantara en una lengua que no entendían. El señor les preguntó en francés cómo podían saber ellas, casi todas mulatas, en otro continente y en otra lengua, una de las canciones más representativas del repertorio francés de canciones infantiles. Como ni el francés sabía español, ni las chicas dominicanas francés, tuve el placer de servir como intérprete en aquel maravilloso reencuentro de tradiciones folclóricas que habían atravesado océanos y recorrido continentes, y explicar someramente la historia de este viaje de *Mambrú* desde Europa a tierras americanas. Al final, las chicas dominicanas y el señor francés cantaron juntos la canción de *Mambrú*, cada uno en su idioma, componiendo una de las más satisfactorias y pintorescas escenas que he vivido como recolector. El resto de turistas festejaron la magia del momento con un abundante número de fotografías.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bascom, W. R. (1965). Four functions of folklore. En Alan Dundes (ed.), *The Study of Folklore* (279-298). Prentice-Hall.
- Bronzini, G. B. (1958). *Las señas del marido e La prova* (con versioni inedite dell'Italia centro-meridionale). *Cultura Neolatina*, 18 (2-3), 217-247.
- Catarella, T. (1990). Feminine Historicizing in the *romancero novelesco*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (4), 331-343.
- Cid Martínez, J. A. (2003). Romancero hispánico y balada vasca. En Juan José Bustos Tovar (ed.), *Textualización y oralidad* (157-188). Instituto Universitario Menéndez Pidal - Visor libros.
- Chicote, G. (2002). *Romancero tradicional argentino*. University of London.
- Chicote, G. y García, M. A. (1996). *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires*. Universidad Nacional de La Plata.
- Devoto, D. (1959). Entre las siete y las ocho. *Filología* (Buenos Aires), 5 (2), 65-80.
- Díaz Roig, M. (1979). Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: el caso del romance de *las señas del esposo*. En Catalán, D., Armistead, S. G. y Sánchez Romeralo, A. (eds.), *El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional sobre Romancero, University of California, Davis* (121-131). Cátedra Seminario Menéndez Pidal - University of California-Gredos.
- Díaz Roig, M. (1990). *Romancero tradicional de América*. El Colegio de México.
- Martín Durán, A. M. (2014). *Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Martín Durán, A. M. (2016). *El romancero tradicional en Cuba: historia de su recolección y versiones inéditas*. Fundación Universitaria Española.

- Martín Durán, A. M. (2018a). El romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana: un bosquejo de estudio comparativo. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 44, 155-340.
- Martín Durán, A. M. (2018b). El romance odiseico de *Las señas del esposo*: el viaje plurisecular de una balada medieval por la geografía panhispánica. En Bellomi, P., Castro Filho C., y Sartor, E. (eds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas* (69-89). Universidad de Coimbra.
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero hispánico (hispano-potugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, 2 vols. Espasa-Calpe.
- Paris, G. (1875). *Chansons du xve siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Librairie de Firmon-Didot et cie.
- Petersen, S. H., *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*. Recuperado de: <<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0113>> [Último acceso: 31/03/2021].
- Trapero, M. y Esquenazi Pérez, M. (2002). *Romancero tradicional y general de Cuba*. Gobierno de Canarias - Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”.