

El uso de textos de la Literatura de tradición oral en el desarrollo de la competencia comunicativa

Juana Rosa Suárez Robaina
M^a Teresa Cáceres Lorenzo
Grupo de investigación ALET
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

*“La caza de amor
es de altanería”*

Gil Vicente

(versos preliminares que Gabriel García Márquez coloca al frente de su
Crónica de una muerte anunciada)

A modo de introducción

El conocimiento de la tradición oral es vital para reconocer algunas de las claves culturales (y por ende comunicativas) que han formado parte del acervo hispánico. De las diferentes manifestaciones de dicha tradición oral, sin duda alguna, podemos afirmar que los romances, prácticamente de cualquier área hispánica, nos permiten acercarnos a claves comunicativas “comunes” a la cultura que nos une¹, especialmente cuando las historias abordan los extremos de la experiencia humana, el amor y el dolor y los afectos en general. También en Canarias los romances constituyen un auténtico legado de la palabra, y como tal, su análisis puede revelarnos aspectos de gran interés para la propia didáctica de la materia que nos ocupa. Proponemos por ello un recorrido por una versión romancística del sur grancanario, versión que se nutre a su vez, por contaminación de motivos, de tres romances diferentes y que, al igual que sucede en otras ramas de la tradición romancística (moderna) hispánica, constituye un relato “modélico” de contaminación muy popular pero, a la vez, con un mensaje excepcional. Su estudio y análisis (sobre el texto que lo ampara) nos permitirá, pues, recordar algunos de los mecanismos que se ponen en marcha en el proceso de la interacción cuando el contexto que se da es de simetría y, por tanto, de equidad.

Características y Estructura del poema narrativo seleccionado

El texto romancístico objeto de nuestro estudio pertenece a Gran Canaria, isla que cuenta con cuarenta y siete versiones recogidas de este poema narrativo². En este texto, como ya anunciábamos, se enlazan tres historias que corresponden a tres temas romancísticos independientes: "La infantina encantada" (en la secuencia inicial que introduce el marco en el

¹ Por su tradicionalismo [el Romancero], por la cantidad de vida histórica que representa y por multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas” (M. Pidal, 1973: 378)

² Estos romances aparecen en *La flor de la marañuela* con tres versiones, en *Romancero de Gran Canaria I* con quince poemas, y en *Romancero de Gran Canaria II* con veinte y nueve romances.

caza. Además, estas construcciones también utilizan unos determinados tiempos verbales que acercan o alejan la acción que se está contando: Presente (*va a cazar, cantan, canta*), Imperfecto (*solía, cantaban, cantaba, ponía*)⁸.

b) Aparición (presentación) de la protagonista femenina (en el mismo entorno): encuentro con una niña misteriosa. El cazador necesita tocarla para comprobar si está viva o no. En este encuentro de personajes (v. 6 y 7) de nuevo figuran las fórmulas: una adverbial (v.6), y otra de acción (v.7), que usan el imperfecto: *aparecía, picaba, era*.

c) Diálogo de los personajes. Se establece en esta secuencia un auténtico diálogo colaborativo⁹: ella le explica la situación de desamparo en la que se halla, y él se ofrece a sacarla de ese monte. En el romancero sin duda hablar implica crear intimidad y, normalmente para la mujer, dotarla de mayores dosis de libertad¹⁰. El cazador decide llevarla consigo (v. 8 al 12). Para construir esta secuencia se han empleado dos paralelismos diferentes (v. 8 y 9): el segundo (v. 9) es también una fórmula con valor adverbial. Ambos versos poseen un significado unitario y poético que se puede resumir como 'situación de indefensión de la joven'.

Es de destacar cómo el diálogo continúa con una serie de reiteraciones (v.10 al 12a) hasta finalizar con una construcción bimembre¹¹ *suya y mía* (v.12b). El dominio de los verbos en tiempo presente es significativo: se subraya así la gestualidad y hasta la deixis de la secuencia¹², reforzada la misma, además, con el empleo de esos posesivos que igualan a la pareja. El "coqueteo" concluye (v. 13 y 14) con un gesto: la sonrisa (anunciada tras otra fórmula adverbial) y el posterior desasosiego en el destinatario de la misma bajo la repetición interrogativa.

d) Golpe de efecto que anuncia el desenlace: reconocimiento del lugar (anagnórisis)¹³. Ya en camino, la niña advierte que aquellos lugares corresponden al hogar de sus padres. Enseguida el caballero la reconoce como la hermana perdida y, a su vez, la dama identifica la casa a donde la lleva el caballero como su hogar paterno (v. del 15 al 18). Se observa nuevamente el empleo de una retórica muy grata al género romancístico en el uso del paralelismo (v. 15 y 16), de la reiteración exclamativa (v.17) y finalmente de otra exclamación (v.18). E igualmente se produce

⁸ Señala Szertics la preferencia del romancero por colocar los verbos -en tiempo presente- en el primer hemistiquio "para lograr un efecto de lo inmediato" (1974: 43)

⁹ Vid. Lozano Domingo (1995: 172)

¹⁰ Frecuentísimos son los relatos en los que el discurso que se impone es precisamente el de la sumisión y el silencio, de ahí que esta versión que trabajamos haya sido considerada como un modelo de relato transgresor (recuérdese el apelativo de "burlado" que se aplica al cazador) (Suárez Robaina, 2003: 236,237)

¹¹ Las construcciones bimembres o frases binarias se forman con dos categorías con frecuencia idénticas y unidas por un nexo. Cuando son sinónimas o semejantes, estas categorías expresan una fuerte relación semántica (Cáceres Lorenzo, 1995: 97). Pero en este ejemplo que nos ocupa, la antítesis presente contribuye al valor transgresor del diálogo del relato, como comentaremos más adelante.

¹² La importancia de la gestualidad en la oralidad es algo incuestionable. Véase al respecto Zumthor (1989: 299)

¹³ "Oportuna revelación de la identidad verdadera de un personaje –que permanecía desconocida u oculta- a fin de posibilitar un desenlace más favorable, más feliz" (Suárez Robaina, 2005: 664)

la alternancia de los verbos en imperfecto y presente *sonreía, vivían, divertía, pensaba llevar, ríe, llevo* y los expresivos imperativos *mira, válgame* que subrayan e introducen –con mucha fuerza escénica- el feliz desenlace del relato: la restauración del orden familiar perdido.

e) Desenlace: restablecimiento del orden familiar, roto por la ausencia de una hija; alusión al tercer personaje del relato. El cazador anuncia a su madre el encuentro de la hija llorada. Se produce pues el retorno al hogar familiar (v.19 y 20) con una fórmula de acción reforzada con una construcción trimembre (v. 19), y una construcción bimembre (v. 20) que cierra el relato. El clímax escénico se realiza más aun -y una vez más- con el uso del presente (*traigo, llora*) y el imperativo (*ábrame*).

Se advierte claramente que, pese a la fusión de distintos romances, el resultante mantiene su coherencia e incluso se aprecia su estructura tripartita correspondiente a los romances-cuento pidalianos¹⁴. Así observamos:

- los antecedentes del relato, con la ambientación imprescindible. Ocupa la secuencia a), v 1-5 y contiene como hilo conductor la presentación “del que busca”.
- El nudo, en el que tiene lugar la parte interactiva del texto. Hilo conductor, la presentación “de la hallada” y la comunicación que se establece (verbal y gestual) entre ellos. Lo constituye las secuencias b) y c), v. 6-14.
- Y, finalmente, el desenlace con las secuencias d) y e), v. 15-20. Se sucede aquí la presentación de “los reencontrados” (que se ven ahora con otros ojos...)

Análisis y vinculaciones con otras tradiciones

Detengámonos ahora en un análisis algo más detallado que nos permita establecer, especialmente, las claves comunicativas de este relato.

Verso 1: A cazar va el cazador, en el monte a onde él solía

Se inicia este romance con una fórmula de "acción" o verbal, en la que se da una información relevante para la historia que comienza. Esta forma de discurso parece tener un sentido unitario, a la vez que se ofrece una visualización realista de la intriga. Así, en cuanto a este sentido formulístico podemos decir que parece significar ‘como cualquier día, habitualmente’; se incluye a la vez el oficio del personaje: *cazador*. Con solo un hemistiquio se da una información que marca un rasgo semántico del personaje (Romero, 1979: 255), y que será desarrollada con los siguientes versos; será luego una fórmula adverbial (otra) la que introduzca al personaje femenino *En el tronco de aquel árbol una niña aparecía* (v. 6). Esta idea de que la

¹⁴ Frente al romance-diálogo que apenas desarrolla una situación o escena, destaca Pidal el romance-cuento, que “refiere(n) la historia en toda su amplitud (con antecedentes, nudo y desenlace)” (1968: 63)

acción puede ocurrir 'cualquier día' viene reforzada por la presencia en el mismo verso del segundo octosílabo:

A cazar va un cazador, **a cazar donde solía** (Trapero, 1982: 3.8, 1 y 3.9, 1)

Este inicio del romance es el más empleado por los romanceros isleños. Así en Tenerife (a) y en La Palma (b) (y en esta última como marca de tradicionalización es su empleo en relatos religiosos como el que mostramos, "Nacimiento"):

(a) A cazar sale don Polo, a cazar como solía (Catalán, 1969: 13, 1)

(b) San José salió a cazar un jueves al mediodía (Pérez Vidal, 1987: 6a, 1)

En el romancero de León encontramos otros ejemplos de esta misma forma discursiva, que, a pesar de su variabilidad, mantiene el mismo significado unitario¹⁵ en todas ellas:

A cazar iba don Pedro, a cazar donde solía, (Catalán *et al*, 1991: 24, 1)

Un cazador fue de caza al monte que él sabía (Catalán *et al*, 1991: 25, 1)

Este mismo significado se da, además, en otras muchas fórmulas no sólo de la tradición isleña, sino de otras ramas como la andaluza y la leonesa. Así lo demuestran estos inicios que pertenecen a otros romances, por ejemplo en el "Conde Niño" en su versión leonesa:

Madrugaba el conde Linos como solía madrugar (Catalán *et al*, 1991: 25, 1)

y en Asturias en el romance "La muerte ocultada":

A cazar iba don Pedro, a cazar como solía

(Menéndez Pidal y Goyri, 1984-1985: 44, 1)

Verso 2: onde no cantaban gallos menos cantaban gallinas

Esta fórmula adverbial con el sentido de 'lugar, paraje inhóspito', se estructura en un paralelismo sintáctico imperfecto -por no encontrarse en el segundo hemistiquio el introductor *onde*¹⁶-. Se establece en el "molde formal" de los dos octosílabos que forman un verso, con una "presentación inmediata" una "relación horizontal" que sigue este esquema:

onde no cantaban gallos (onde) menos cantaban gallinas

----- <=> -----

Sirve para continuar el desarrollo de la historia, aunque abandonando en cierta forma el realismo que encontrábamos en el verso 1. Resulta del todo necesario para introducir y mejor propiciar el ambiente mágico en el que aparecerá la niña. Esta forma discursiva es muy usada en la tradición isleña, por ejemplo en La Gomera:

donde no cantaba un gallo ni tampoco una gallina (Trapero, 1987: 26, 4)

¹⁵ Muy interesante nos parece la apreciación de Paul Zumthor sobre la unidad formularia que él percibe como auténtica "cita de autoridad" (1989: 238)

¹⁶ Nótese el vulgarismo por aféresis.

en El Hierro:

donde no cantaban gallos, ni cacareaban gallinas (Trapero, 1985: 34, 4)

y en Fuerteventura, donde se añade una fórmula más, que intensifica el significado de la segunda; este ejemplo también se encuentra en el romancero de Gran Canaria (Trapero, 1990: 4.12, 3-4):

Se le oscureció la noche en una oscura montiña
donde no cantaba gallo, menos cantaba gallina, (Trapero, 1991: 2.5, 3-4)

En La Gomera también hallamos esta otra versión donde el significado de 'lugar alejado e inhóspito' se manifiesta con claridad:

En un desierto tan grande donde no había cosa viva,
donde no cantaba un gallo ni tampoco una gallina (Trapero, 1987: 27, 3-4)

En la Península esta forma de discurso se sustituye por otra, sin duda mejor "aclimatada" a las condiciones físicas (extremas). Así, por ejemplo en León:

de ande cae la nieve a copos, el agua serena y fría
(Catalán *et al*, 1991: 24.7, 5)

en Santander:

donde cae la nieve a copos y el agua menuda y fría;
donde está el árbol de plata, la enramá de plata fina (Romero, 1979: 260)

y que aunque se halla en El Hierro, su uso no es habitual en el Archipiélago:

donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría (Trapero, 1985: 26, 4)

En Gran Canaria y La Palma esta unidad formulística conoce una creación híbrida de las dos anteriores:

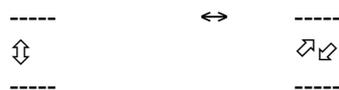
donde cae la nieve a poco, donde mana el agua fría
donde no cantaban gallos, ni cariaquiaban gallinas (Trapero, 1990: 4.27, 4-5)

adonde no canta el gallo y menos canta gallina
donde cai la nieve a copos y donde mana el agua fría (Pérez Vidal, 1987: 5d, 4-5)

Versos 3, 4 y 5:

**sólo cantan tres culebras todas tres cantan al día:
una canta a la mañana otra canta al mediodía
otra cantaba a la tarde al ver que el sol se ponía.**

Grupo paralelístico en el que el primer verso señala el número formulístico tres; en los siguientes se desarrolla bajo la fórmula distributiva. Así los versos 4 y 5 construyen un paralelismo con un "molde formal" de tres octosílabos estructurados en un dístico y con una "presentación inmediata" que establece una "relación mixta" siguiendo este esquema:



**una canta a la mañana otra canta al mediodía
otra cantaba a la tarde** al ver que el sol se ponía.

Este tipo de enumeración aparece casi constantemente en toda la tradición (Díaz Roig, 1976: 124). Se constituye en un recurso muy útil incluso para la amplificatio lírica del relato¹⁷. Gracias a ella se informa, se desglosa y se ambienta el lugar donde se desarrolla la acción (Díaz Roig, 1976: 125). En cuanto al empleo del símbolo de las culebras, no es exclusivo de Canarias, así en Asturias se dice:

donde canta la culebra, responde la serpentina (Menéndez Pidal, 1986: XXXIV, 3)

En La Palma, La Gomera y Tenerife estos animales se sustituyen, ocasionalmente, por otros (igualmente fieros o enigmáticos) también en número de tres:

onde cantan tres leonas, el león le respondía (Pérez Vidal, 1987: 5a, 5)
sólo canta la leona, el león le respondía (Trapero, 1987: 47, 5)
onde cantaba una leona y un león le respondía (Catalán, 1969: 14, 5)

Estas fórmulas, pese a su originalidad, no son exclusivas de la tradición canaria (Pérez Vidal, 1987: 85) y sin duda contribuyen a un doble objetivo: forjar el ambiente hostil de la escena y especialmente, presagiar (como señal de mal augurio que es), la “caza infructuosa”. En cuanto al esquema distributivo, aparece en múltiples romances como en "La devota de María":

que rezaba tres rosarios todos tres al mismo día:
uno reza a la mañana, el otro reza al mediodía
otro rezaba a la noche en lo que sus padres dormían
(Trapero, 1990: 112.1,1-4)

en "Lanzarote y el ciervo del pie blanco":

Un día estando a la mesa todos tres lo maldecían:
uno se le volvió perro, perro de la perrería,
otro se le volvió moro, moro de la morería,
otro se le volvió ciervo y al monte se le iría. (Trapero, 1990: 3.1, 2-5)

en "Las tres Marías":

una es la Magdalena, otra es Marta su hermana,
otra era la Virgen pura la que más dolor pasaba.
Una le lava los pies, otra su bendita cara,
otra recoge la sangre que el Verbo divino derrama. (Trapero, 1990: 85.4, 8-13)

que conoce una versión más simplificada en "Las tres Marías" + "La sangre de Cristo":

una es la Magdalena, otra es Marta su hermana,

¹⁷ Vid al respecto Pidal: “a veces la tradición oral, lejos de acortar, amplía cuando se trata de algún elemento lírico, como sucede con las enumeraciones, que a menudo sufren incrementos” (1973: 208)

otra es la Virgen pura la que más dolor pasaba. (Trapero, 1990: 86.1, 10-11)

Pero no sólo en la tradición grancanaria se usa esta fórmula distributiva; aparece también en "Delgadina", en una versión de La Palma:

Un padre tenía tres hijas bonitas como tres palmas,
una casada en Sevilla y otra casada en Granada;
la más pequeña de ellas, Delgadina la llamaban. (Pérez Vidal, 1987: 8b, 1-3)

Verso 6: En el tronco de aquel árbol una niña aparecía.

El personaje femenino se presenta por medio de una fórmula adverbial de lugar. De las 44 versiones recogidas en Gran Canaria la mayoría mantiene esta misma estructura formulística, con alguna salvedad. Sirve para situar espacial o temporalmente a la protagonista pero de un modo, además, enigmático y sorprendente. Normalmente la chica es presentada en lo más alto de un árbol. Si bien las fórmulas pueden cambiar, el significado no, así en este ejemplo se vuelve a reiterar la idea de 'lugar alejado, inhóspito' y se obvia el elemento misterioso:

En un monte solitario se ha encontrado una niña (Trapero, 1990: 4.4, 3)

En otras versiones canarias el lugar donde se encuentra la niña se repite, salvo algunas adaptaciones insulares, como en Fuerteventura, donde por su geografía árida la niña, lógicamente, no aparece en un árbol; se potencia así, al tiempo que la acomodación a la geografía y circunstancias del transmisor, la verosimilitud del relato:

y detrás de un mato vio a una preciosa niña (Trapero, 1991: 2.4, 8)

o en La Gomera, donde se la sitúa en un árbol emblemático (y referente importante) de las Islas Canarias, el *cedro* (Viera y Clavijo, 1982: s. v.):

Arrimara al pie de un cedro que es alto a la maravilla
y en el pimpollo más alto estaba un infante niña (Trapero, 1987 46, 3-4)

En la Península esta forma de discurso aparece con el *roble* en Asturias y León:
al pie del verdoso roble se veyé la blanca niña (Menéndez Pidal, 1986: 34, 4)
en aquel roble más alto allí vio una niña (Catalán *et al*, 1991: 24.1, 2)

Según J. Pérez Vidal (1987: 86) las versiones canarias pierden el ambiente mágico de hadas y duendes que sí aparece en las peninsulares, que está simbolizado por el *roble*. En el Archipiélago, tal y como hemos visto, las formas discursivas son más genéricas, aunque podemos hallar algún ejemplo que mantiene la pervivencia del modelo tradicional sin las oportunas acomodaciones; véase al respecto esta, muy extendida, de La Gomera:

Arrimóse al pie de un roble muy alto a la maravilla
y en el pimpollo más alto había un infante niña (Trapero, 1987 45, 8-9)

En Gran Canaria también se halla sólo en una versión, y en otra fórmula:

Tenía una mata de pelo todo el roblero cogía (Trapero, 1990: 4.17, 3)

y en La Palma se presenta también la misma forma de discurso, pero con una deformación que la hace casi irreconocible, buen ejemplo de "la sinrazón" consustancial a la transmisión oral del género (Sánchez Romeralo, 1979):

peinando su rubio pelo que todo el **doblo** cogía (Catalán, 1969: 441, 10)

Verso 7: El cazador la picaba por ver si era muerta o viva.

Una fórmula verbal nos señala la acción del personaje masculino, acción que se completa con la segunda unidad discursiva, de tipo causal, que justifica el motivo de la acción: *por ver si era cosa muerta o viva*. Además, en el interior del segundo octosílabo, hallamos otro recurso muy frecuente en el romancero: la antítesis apreciable en la estructura bimembre: *muerta o viva*. La simetría de los opuestos es totalmente formulística. La belleza estilística de estos dos hemistiquios es palpable. Y la respuesta no se hace esperar, como comprobaremos en los siguientes versos... Ahora bien, esta forma de discurso conoce en el romancero isleño otras versiones, por ejemplo en La Gomera, donde además de la variación del primer octosílabo, se produce la pérdida de la antítesis en el segundo hemistiquio:

Le apunta con la escopeta por ver si era cosa viva (Trapero, 1987 26, 11)

En El Hierro se ofrece una imagen menos agresiva, por medio del primer octosílabo, donde aparece una de las fórmulas adjetivales que más se repiten en la tradición, es la formada por *buen + sustantivo (rey, galán, conde...)*:

Cogió el buen galán su espada por ver si era cosa viva (Trapero, 1985:, 26, 8)

Esta fórmula no aparece en las versiones de León donde la relación entre los dos protagonistas comienza con un diálogo estructurado sobre una estructura reiterativa:

-¿Qué haces ahí, la galana, qué haces ahí, la garrida?
(Catalán *et al*, 1991: 24, 6)

¿Podríamos considerar si en esta versión grancanaria el gesto del cazador funciona a modo de auténtica pregunta? y, en este caso, ¿podemos considerarlo como verdadero acto (lingüístico)¹⁸ asertivo? ¿se pretende con él recabar información sobre el estado de la niña y las circunstancias que la rodean? Evidentemente, ella responde:

Versos 8 y 9:

**-No me piques, cazador, no mates lo que Dios cría,
que ya van pa siete años que ando por estas montías.**

Y responde, ahora sí, con un acto directivo en el que confluye una misma idea: la protesta y casi advertencia seguida de la información sobre su situación (acto asertivo). Estos dos versos

¹⁸ Sobre estas cuestiones pueden verse las observaciones de José Hierro S. Pescador a las clasificaciones de Austin y Searle sobre los actos de habla (1982, II, cap. 7)

se organizan sobre dos paralelismos diferentes: el primero constituye un paralelismo conceptual pues, como acabamos de mencionar, se dice prácticamente la misma idea de dos formas diferentes; el segundo estructura, sobre un paralelismo sintáctico imperfecto, una fórmula adverbial. Pero además poseen un significado unitario y poético que se puede resumir como 'la situación de indefensión de la joven' (aunque paradójicamente haya sobrevivido y lleve ya muchos años de este modo...). En otras versiones isleñas encontramos otra fórmula más extensa, que añade ciertos matices y fórmulas:

-No me mate, caballero, no me mate que estoy viva,
que aquél que a mí me matare en cárcel pena la vida;
bien pudiera el caballero llevarme en su compañía,
no llevarme por esposa ni llevarme por amiga,
llevarme pa una criada que para eso le servía.- (Trapero, 1987: 26, 12-16)

Este fragmento parece unir dos tradiciones: por un lado, la isleña donde el cazador toca a la protagonista con diversos objetos, según las versiones (*escopeta, lanza, reja...*), y ella responde que no la mate porque está viva; y por otro, la peninsular, donde el caballero *de amores la requería* (Menéndez Pidal, 1986: 34, 16) y la niña debe excusarse diciéndole que es *leprosa o malata*:

-Tate, tate, el caballero; non toques ropa mía;
que fija soy de un malato y de una malatofaña
(Menéndez Pidal, 1986: 34, 17-18)

Versos 10 al 12:

**-¿Onde quiere dir la dama, ónde quiere dir la niña,
si quiere dir en el ancla o quiere dir en la silla?
-Yo quiero dir en el ancla por más razón suya y mía.-**

Continúa en estos versos este diálogo colaborativo en el que apreciamos ahora un acto compromisivo por parte de ambos protagonistas. A la interrogativa estructurada en repeticiones con cambios en las últimas palabras de cada octosílabo, se sucede la respuesta de la niña en forma paralelística (como eco de la propia pregunta del verso 10). Destaca en el último octosílabo la construcción bimembre *suya y mía*. La presencia de vulgarismos como *ónde* y *dir*, y de la etimología popular que se produce en *ancla* (en lugar de *anca*), nos da pistas más que suficientes del grado de adaptación de esta fórmula a la tradición.

La misma forma interrogativa de discurso aparece, pero sin los vulgarismos anteriores, en el romance tradicional "La hermana cautiva" de Gran Canaria:

-¿Dónde quiere ir la dama, dónde quiere ir la niña,
si quiere ir en el anca o quiere ir en la silla?- (Trapero, 1990: 40.7, 11-12)

Esta estructura interrogativa y reiterativa es muy común en el ámbito romancístico, como en el religioso "La Virgen y el ciego":

-¿Quién será aquella señora, quién será aquella mujer?
(Trapero, 1990: 75.4, 18)

o en "La devota de San Francisco", en su versión del Sur de Tenerife:

-¿Qué por aquí busca la niña? ¿qué por aquí busca la dama?
(Catalán, 1969, 37, 1)

En el romancero de León aparece la fórmula de manera muy similar a la isleña en "El caballero burlado":

-¿Quiere usted montar en anca, quiere usted montar en silla?
-Monte en anca, caballero, que en silla no es cortesía
(Catalán *et al*, 1991: 23.1, 6-7)

Esta misma construcción formulística también aparece en otros romances leoneses como "La doncella guerrera":

-¿Cómo me he de llamar, padre, cómo me he de llamar yo?
(Catalán *et al*, 1991: 39.12, 12)

o en la versión granadina de "Tamar":

-¿Qué te pasa hijo mío, qué te pasa hijo del alma?
(Escribano Pueo *et al*, 1990 52.2, 5)

Verso 13: Allá por medio camino la niña se sonreía.

Esta fórmula adverbial de lugar posee un gran número de ejemplos que determinan su vigencia en la tradición. Su significado es 'al momento siguiente', y su funcionalidad es la de separar dos secuencias¹⁹. En la tradición grancanaria aparece con el mismo significado en diferentes temas romancísticos como "El quintado":

que en el medio del camino te encuentras una sombra negra
(Catalán, 1969: 551, 10)

o en "Santa Iria":

a medio camino él le preguntó
a medio camino él le preguntaba (Trapero, 1990: 48.4, 15-16)

En Lanzarote, como ejemplo de su extensión en todo el archipiélago hallamos en "El discípulo amado y las tres Marías":

Allá al medio del camino las tres Marías estaban (Catalán, 1969: 639, 15)

y en El Hierro en "Blancaflor y Filomena":

Allá al medio del camino palabras no le dijera (Trapero, 1985: 56, 6)

¹⁹ Débax las califica de "fórmulas bisagra" (1996: 180)

En la Península esta forma de discurso también conoce gran número de ejemplos, como en Granada en el "La Virgen y el ciego":

y a la mitad del camino pide el niño de beber
(Escribano Pueo *et al*, 1990 54.2, 4)

y en la versión segoviana de "La condesita":

A la mitad del camino se ha parado a descansar
(Menéndez Pidal y Goyri, 1970: 156, 8)

Por su parte, la alusión a la sonrisa puede interpretarse también como un verdadero mensaje fático: se trata de mantener un contacto "social" con el interlocutor y expresarle una determinada actitud. Nuevamente la respuesta no se hace esperar...

Verso 14: -¿De qué se ríe la niña, de qué se ríe la dama?

Y con esta interrogativa que pretende indagar sobre la expresión de la niña (verdadero acto fático y solidario) –y además de estructura repetitiva similar a la encontrada en los versos 10 y 11-, el desconcertado caballero sabe ya que su caza ha sido "infructuosa" (Catalán, 1984:133), que ha perdido la ocasión "por timidez e indecisión" (Pidal, 1973:394). Son estos versos (13 y 14) comunes a los romances "El caballero burlado" y "Don Bueso y la hermana cautiva" y señalan por ello la unión de ambos relatos. Como no figura la respuesta en esta versión contaminada que analizamos, podemos considerar como retórica dicha interrogación. Se trata además de una estructura reiterativa –como ya se ha dicho-, frecuente en toda la tradición, como en el romance grancañario de "Blancaflor y Filomena":

-¿De qué te ríes, Turquino? ¿de qué te ríes, mi prenda?
¿si te ríes del caballo, o te ríes de la yegua? (Catalán, 1969: 538, 24-25)

o en "Santa Catalina":

-¿Dónde va la rosa linda? ¿dónde va la linda dama? (Catalán, 1969: 556, 14)

Versos 15 y 16:

**-Mira aquellas casas blancas donde mis padres vivían,
mira aquel jardín de flores donde yo me divertía.**

A partir de este verso 15 se produce un cambio radical en las relaciones –y por tanto en el discurso- de esta pareja. Estamos ante el comienzo del desenlace que citamos -a propósito del esquema secuencial del romance- y en él desaparece el "estatuto de intimidad": dejan de hablar el uno para el otro. Al intuir el verdadero parentesco que existe entre ambos (revelado por las "pistas" que el paisaje proporciona), la mención ahora de sus progenitores (elemento común a ambos) toma especial relevancia. Lo importante es el orden familiar. Si en el nudo del relato se

producía una auténtica conversación colaborativa, un verdadero coqueteo lingüístico²⁰, ahora se sustituye por unas intervenciones teñidas de tono monologado en las que no se espera, lógicamente, que el interlocutor responda. Ahora lo esencial es exteriorizar el júbilo del reencuentro filial (actos de habla expresivos). En cuanto a su forma, el paralelismo apreciado conoce algunas variantes como la versión leonesa de "La hermana cautiva":

-Desde aquí veo el palacio donde yo fue nacida.
Mi padre, el buen rey, plantó aquí esta oliva; (Catalán *et al*, 1991: 70.6, 17-18)

o el "Don Bueso" de Jerez de la Frontera (Cádiz):

-Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
con mi hermano Moralejo y toda su comitiva (Ruiz Fernández, 1991: 1A.2,16-17)

Verso 17: -¡Válgame Dios de los cielos, válgame Dios, qué alegría!

Ahora le toca exclamar a él: con este nuevo acto expresivo –formalmente caracterizado por la repetición formulística con cambios mínimos al final de cada hemistiquio-, se consolida el cambio de tono ya citado. La existencia de esta fórmula se certifica en toda la tradición. Basten como ejemplos estas versiones isleñas de otros temas romancísticos como "Las tres Marías":

-Váleme, Virgen María, váleme, Virgen sagrada! (Trapero, 1990: 85.5, 1)

o "La Virgen y el ciego":

-¡Bendita sea la manzana, bendita sea la mujer! (Trapero, 1990: 75.14, 8)

Verso 18: ¡Pensaba llevar mujer y llevo una hermana mía!

Desarrolla esta exclamación el valor semántico de la anterior si bien carece de su carga formulística. No posee el valor que el paralelismo confiere a la exclamación precedente, sólo se puede ver una cierta repetición en la iteración del mismo verbo, en diferentes formas. Sin embargo, su "función" sí que es significativa al advertir de la caza de amor fallida. Se hace de nuevo "balance" con este acto de habla expresivo por parte del caballero cazador (opresor) que se torna ahora en hermano (liberador) de la niña cautiva.

Verso 19: Ábrame las puertas, madre, ventanas y galerías

Verso nuevamente formulístico por la presencia de la estructura trimembre formada por tres sustantivos y que cuenta además con el apelativo crucial a la madre. Como ya señalábamos al empezar a analizar el desenlace del texto, la inclusión de este tercer personaje supone la certificación del cambio de rumbo del discurso. Nos hallamos además ante un acto de habla directivo mediante el que se pretende advertir a la madre del feliz encuentro y retorno de la hija

²⁰ Se aprecian en esas intervenciones (v. 6-14) marcadores sociolingüísticos de la cortesía entre los protagonistas, como interlocutores que son: respeto al registro en cada verso, trato simétrico (entre iguales)...;marcadores lingüísticos: hablan "de su cosas" (situación de intimidad compartida); pragmáticos (actos directivos y compromisivos o compromisorios)...

perdida al tiempo que se le propone que manifieste y exteriorice su alegría con la apertura de los vanos de la casa –cerrados, para generar oscuridad, en señal de luto y pena- por la hija ausente. En otras versiones isleñas se utiliza esta misma fórmula con algunas variantes como la de Fuerteventura:

Abra, mi madre, las puertas ventanas y galerías (Trapero, 1991: 2.1, 26)

o en Lanzarote:

-¡Abrid puertas y ventanas, balcones y galerías! (Catalán, 1969 : 597, 14)

En la Península también aparece en la versión manchega:

-¡Abran puertas y cerrojos, ventanas y cerrojías! (Anaya Flores, 1986: 17, 15)

o en la versión gallega:

-Ábreme as ventanas, padre, balcones y celosías (Fernández Insuela, 1986: III.c, 5)

La misma relación de la oscuridad con el luto la advertimos en otras versiones (a) pero también en otros textos romancísticos (b) grancanarios:

(a) Las cortes eran de luto, de encarnado se vestían (Trapero, 1990: 4.1, 33)

(b) los faroles del palacio ya no quieren alumbrar
porque Mercedes se ha muerto, luto le quieren guardar
(¿Dónde vas Alfonso XII, Trapero, 1990: 54.3, 13,14)

y en Tenerife:

la corte estaba de negro, de encarnado se vestía (Catalán, 1969: 244, 29)

Y en una versión granadina de "La hermana cautiva" se unen estas dos fórmulas:

Ábreme padre la puerta balcones y galerías
que apareció mi hermana que se hallaba perdida.
Quitemos el luto de palacio - - - - -

(Escribano Pueo *et al*, 1990: 26.3, 20-22)

Verso 20: que aquí le traigo a su hija por quien llora noche y día

Y se cierra esta versión con la recurrencia de nuevo a la expresión formulística. Se trata de la construcción bimembre antitética *noche y día*. Su carácter hiperbólico se hace necesario para subrayar el continuo pesar de la madre que ahora cesará con la feliz aparición de su hija. Otros temas romancísticos han utilizado esta estructura bimembre: es el caso de "La condesita" en su versión grancanaria:

trabajo noche y día como verdadero esclavo (Trapero, 1990: 9.2, 44)

el romance de pliego "El crimen de Fabara":

El pobre marido tan bueno trabajando noche y día (Trapero, 1990: 163.1, 7)

o el romance vulgar popularizado "Enrique y Lola":

Lola llora noche y día, noche y día por su hermano (Trapero, 1990: 126.1, 7)

BIBLIOGRAFÍA

- Anaya Flores, Jerónimo (1986). *El Romancero de Alcoba de los Montes*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos y C.S.I.C.
- Cáceres Lorenzo, M. Teresa (1995) *Estudio del lenguaje tradicional del romancero isleño*. Madrid: Cabildo Insular Gran Canaria.
- Catalán, Diego (ed.) (1969) *La flor de la marañuela*. Madrid: Gredos y S. Menéndez Pidal.
- (1984). *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo I.a*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- (1997). *Arte poético del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI.
- Catalán, Diego, Mariano de la Campa, Débora Catalán, Paloma Esteban, Ángeles Ferrer y Maite Manzanera (eds.) (1991) *Romancero General de León*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León.
- Débax, Michelle (1996) "Poética del Romancero" en Atero Burgos, Virtudes (ed.) *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos*, España-Argentina. Cádiz: Univ.
- Díaz Roig, Mercedes (1976) *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- Escribano Pueo, M. L., T. Fuentes Vázquez, E. Gómez-Villalba Ballesteros y A. Romero López. (1990). *Romancero granadino de tradición oral. Primera Flor*. Granada: Universidad de Granada.
- Fernández Insuela, Antonio (1986). "Algunos romances de las cercanías del río Sil". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid) XLI. 87-108.
- Lozano Domingo, Irene (1995). *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*. Madrid: Minerva Ed.
- Menéndez Pidal, R. (1973). *Estudios sobre el Romancero*. Obras completas de R.M.P, XI. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Menéndez Pidal, Juan (1986). *Romancero Asturiano. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*. Madrid-Gijón: Seminario Menéndez Pidal, Editorial Gredos y GH editores.
- Menéndez Pidal, Ramón y María Goyri. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardi)*. Colección de textos y notas de María Goyri y R. Menéndez Pidal. Catalán et al. (eds.). 12 vols. hasta la fecha. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. I: 1957; II: 1963; III: 1969; IV: 1970; V: 1971-1972; VI: 1975a; VII: 1975b; VIII: 1976; IX: 1977; X: 1977-1978a; XI: 1977-1978b; XII: 1984-1985.
- Pérez Vidal, José (1987). *El Romancero en la Isla de La Palma*. Madrid: Excmo. Cabildo Insular de La Palma.

- Romero, Francisco (1979). "Hacia una tipología de los personajes del romancero". 251-274. En Catalán, Armistead y Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Gredos.
- Ruiz Fernández, M^a Jesús (1991). *El Romancero Tradicional de Jerez: Estado de la Tradición y Estudio de los personajes*. Jerez de la Frontera: Caja de Ahorros de Jerez.
- S. Pescador, José Hierro (1982). *Principios de filosofía del lenguaje, II*. Madrid: Alianza Univ.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1979). "Razón y sinrazón en la creación tradicional". 13-31. En Catalán, Armistead y Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Gredos.
- Suárez Robaina, Juana Rosa (2003). *El personaje mujer en el Romancero tradicional (Imagen, amor y ubicación)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. del Cabildo de G.C.
- (2005). "Mujer y Romancero. La anagnórisis como estrategia salvaguarda de la afectividad femenina" en *Con quien tanto quería: Estudios en Homenaje a M^a del Prado Escobar Bonilla*. Las Palmas de Gran Canaria: ULPGC, Servicio de Publicaciones.
- Szertics, Joseph (1974). *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Madrid: Gredos.
- Trapero, Maximiano (1982). *Romancero de Gran Canaria I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Las Palmas de G.C.: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas - Instituto Canario de Etnografía y Folklore.
- (1985). *Romancero de la isla del Hierro*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular del Hierro.
- (1987). *Romancero de la isla de La Gomera*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de La Gomera.
- (1989). *Romancero Tradicional Canario*. Las Palmas: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".
- (1990). *Romancero de Gran Canaria II*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1991). *Romancero de Fuerteventura*. Las Palmas: Caja Insular de Ahorros.
- Viera y Clavijo, José de (1982). *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias. Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral*. Edición dirigida y prologada por M. Alvar. Las Palmas de G.C.: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural.
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la "Literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.