



Recursos y procedimientos tradicionales en seis romances inspirados en *La Araucana* vistos dentro de sus procesos de transmisión

Daniel Arturo Samperio Jiménez
El Colegio de México

RESUMEN:

En este artículo, se analizan los recursos y procedimientos tradicionales presentes en seis de los 16 romances que se inspiran en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Para ello se toma en cuenta su génesis y modo de transmisión con base en el contexto editorial que los difundió. También se considera su diferencia con respecto a los romances tradicionales, para examinar cómo emplean recursos y procedimientos de la tradición, pero sin que esto los haga formar parte del romancero tradicional. Se reflexionará con ello sobre la relación de este empleo de recursos y procedimientos con su contexto editorial.

PALABRAS CLAVE: Romancero nuevo, *La Araucana*, tradición popular

ABSTRACT:

In this article, the traditional resources and procedures present in six of the 16 ballads inspired by *La Araucana* by Alonso de Ercilla are analyzed. This takes into account its genesis and mode of transmission based on the editorial context that disseminated them. Their difference from traditional ballads (Old Ballad) is also considered, to examine how they use resources and procedures of tradition, but without this making them part of the traditional romancero. It will reflect on the relationship of this use of resources and procedures with its editorial context.

KEYWORDS: New Ballad, *La Araucana*, popular tradition

Por los cristalinos ojos, *El cabello de oro puro*, *Durmiendo estaba Lautaro*, *Con el gallardo Lautaro*, *Ufano con mil victorias* y [*Romance de Guacolda*] forman parte de los 16 romances que se inspiran en algunos episodios de *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla. No todos ellos tienen el mismo tema. Hay algunos con temas épicos más cercanos al poema de Ercilla, mientras otros tratan más bien situaciones dramáticas amorosas. Del primer tipo, nueve de ellos aparecieron al final de un volumen de romances titulado *Ramillete de Flores* (Lisboa, 1593), en cuya parte respectiva una portadilla dice: «Nueve romances en que se

contiene la tercera parte de la Araucana, excepto la entrada deste Reyno de Portugal que no se pone por ser tan notoria a todos».¹ Otro del primer tipo, *Con un lucido escuadrón*, refiere el asalto de la ciudad de Concepción, perpetrado por las tropas de Lautaro.

Hay, pues, dos clases diferenciadas de romances inspirados en *La Araucana*. Los nueve que figuran al final de *Ramillete de Flores*, junto con *Con un lucido escuadrón*, y los seis mencionados al principio. Para José Ma. de Cossío éstos últimos parecen estar «ya más en el tipo de los que forman la áurea serie de nuestro romancero tradicional».² Esta última clase se trata de romances que se inspiran en el episodio de la muerte de Lautaro, que sucede entre el final del canto XIII y el comienzo del XIV del poema de Ercilla. En el canto XIII, de noche, Lautaro despierta acongojado por un mal sueño que tuvo, por lo que Guacolda le pregunta la causa de verlo así de angustiado. Él le responde haber soñado que un español lo sujetaba fuertemente sin él poderse valer. A lo que Guacolda inmediatamente reacciona, diciendo con voz intranquila que ella también ha soñado lo que parece su muerte. Niega Guacolda que sea tan desdichada y que si tanto se afana la Fortuna, con todo no será capaz de arrebatarle a Lautaro, pues ella se consolará con su propia muerte si acaso éste muere. Lautaro le pide que no tema y se cuestiona sobre quién sería tan fuerte como para poderlo matar; su vida, afirma, está en manos de Guacolda y no sujeta a la fuerza de los hombres. A nada teme Lautaro como para que ella tema y si no hay entonces temor de las cosas reales, mucho menos debe Guacolda temer de un simple sueño. Ella no está muy segura y llorando le pide que vista sus armas y organice a su tropa. Lautaro resiente la poca estimación que Guacolda muestra por su valor. Pero más bien Guacolda no está segura, no porque descrea de la fortaleza del valeroso brazo de Lautaro, sino porque teme más la Fortuna que parece cernirse amenazadoramente sobre ella. Concluye el canto con las lágrimas de Guacolda, que no han dejado de manar desde que ésta comentó la coincidencia de su sueño funesto con el de Lautaro. En el comienzo del siguiente canto, tras narrarse cómo Francisco de Villagrà penetra el fuerte donde está la pareja, continúa el episodio de ésta. Ellos siguen conversando y al momento son interrumpidos por el sonido de trompetas. En ese momento, Lautaro corre a armarse, pero aparece la Fortuna y una flecha lo impacta del lado izquierdo causándole la muerte.

De los seis romances inspirados en este episodio se han señalado algunos aspectos. Por ejemplo, se ha advertido su popularidad,³ la cual quizá fue mayor en estos seis romances que en los otros nueve de temática más épica. A diferencia de éstos, cinco de los seis romances pasaron al *Romancero general* de 1600.⁴ Esto es tal vez un indicador de la popu-

1.– Apud Antonio Rodríguez-Moñino, «Nueva cronología de los romances sobre «La Araucana», *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, pról. y ed. Edward M. Wilson, Ariel, Barcelona, 1976, p. 243.

2.– José Ma. de Cossío, «Romances sobre «La Araucana»», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC-Patronato Marcelino Meléndez y Pelayo, Madrid, 1954, t. 5, p. 215.

3.– «La popularidad de los romances araucanos corrió pareja con la que gozó la obra de Ercilla, pues estos romances se recogen en pliegos sueltos (*Séptimo quaderno de varios romances, letras y seguidillas las más modernas que hasta hoy se han cantado*, Valencia, 1601) y en cancioneros manuscritos como el *Cancionero de poesías varias*.» (Aurelio González, «Los romances de la Conquista: enfoques y perspectivas», en *Relaciones Literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1992, p. 216).

4.– El romance de los seis que no aparece en el *Romancero general* es el que se identifica como [*Romance de Guacolda*]: «por rara coincidencia no pasó al *Romancero general*, sin que sea fácil averiguar la causa.» (José Ma. de Cossío, «Notas a romances», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1960, t. 1, p. 428).

laridad que este grupo de romances especialmente tenía. Se ha señalado también que al menos tres poetas distintos intervinieron en la elaboración del grupo de seis romances.⁵ (En el caso de los otros nueve se podría tratar de un mismo autor.) El mismo Rodríguez-Moñino observa, mediante un detallado seguimiento de la aparición de los romances en cuestión inspirados en *La Araucana*, que la datación comúnmente aceptada de los romances debería fecharse más atrás. El estudioso supone que algunos romances debían circular en pliegos desde tiempo antes⁶ y que lo que parecía un fenómeno aislado, en realidad no lo es, dado el período cronológico que cubren los impresos y reimpresos de los romances. Lo cual también es indicio de su popularidad. José Ma. De Cossío, por su parte, igualmente señala la existencia de diversos autores y hace notar que los romances «se componen a bien poca distancia de la publicación del poema».⁷ Destaca la rapidez con que se vertieron en romance los episodios araucanos.⁸

Lo anterior habla de la pronta acogida que tuvieron estos episodios en el género. En cuanto a su proceso de elaboración, el mismo Cossío explica que éste siguió un sistema que presidió la formación del romancero en sus piezas más representativas: «No se trata en ellos de romanizar un episodio consignado en libro siguiendo puntualmente su relato, sino tomando pie de él para recrearlo, o a veces utilizar para tal fin tan sólo una circunstancia o un fragmento que parezca particularmente evocador».⁹ En efecto, el episodio de la muerte de Lautaro debió parecer bastante atractivo, ya que si bien Ercilla se había apegado por entero al relato histórico de los hechos de la conquista de Chile, introduce el tema del amor con el episodio de la muerte de Lautaro.¹⁰ Cossío supone que precisamente esta particularidad del episodio, una completa invención del poeta dentro del marco del acontecimiento histórico, fue lo que atrajo mayormente a los romanceristas, aunque también comenta que estos mismos que romancearon el episodio probablemente poco podían saber de su historicidad.¹¹ Un aspecto que revela circunstancias que atañen a una característica particular de la poesía tradicional, por el que los personajes históricos a los que se alude se desdibujan de su historicidad o adquieren otra dimensión (como el caso de la antigua reina de Navarra que inspiró la tradicional canción infantil). Otra cosa que des-

5.- «Podemos afirmar que fueron varios los poetas que intervinieron en esta popularización y que, por lo menos, tres distintos vertieron el trágico episodio de Lautaro y Guacolda» (Antonio Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 251).

6.- Con respecto a esta temprana circulación de los romances, destaca la presencia de una versión distinta a las conocidas de *Durmiendo estaba Lautaro* en el manuscrito *Cancionero de poesías varias*, la cual «según Herraiz y DiFranco [editores del *Cancionero*...] ésta podría ser la versión más antigua de un romance derivado de *La Araucana* ya que en su opinión, bien fundamentada, el manuscrito debe ser de hacia 1582.» (Aurelio González, art. cit., p. 216, nota 13).

7.- José Ma. de Cossío, «Romances sobre «La Araucana»», p. 202.

8.- «En efecto, la tercera parte de él [*La Araucana*] sale a la luz de la imprenta en 1589, y los romances a los que se transfiere, aparecen impresos en 1593, y es seguro que su composición es algún tiempo anterior. El episodio que inspira los otros romances corresponde a la parte primera del poema (1569), y el romancerillo de donde pasaron a la gran colección del *General es*, con seguridad, anterior a 1589. Trabajaba, pues, todavía D. Alonso de Ercilla en sus octavas cuando los romanceristas las reelaboraban en sus romances.» (*Ibid.*, pp. 202-203).

9.- *Ibid.*, p. 215.

10.- «El tema del amor, excluido lo mismo que la ficción, asoma por vez primera en el episodio de Lautaro y Guacolda (XIII, 44-57)» (Julio Caillet-Bois, *Análisis de La Araucana*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 45). Posteriormente, Ercilla introduce nuevamente el tema en el comienzo del canto xxi con el planto de Tegualda sobre el cuerpo de su marido.

11.- Cf. José Ma. de Cossío, «Romances sobre *La Araucana*», p. 216.

taca Cossío acerca del proceso de elaboración de los romances es que «los romanceristas madrugaron más que los dramaturgos en el aprovechamiento del dramático episodio». ¹² Efectivamente, pues el poema apenas menciona algunos elementos y situaciones que adquieren importancia en cada uno de los romances. Por ejemplo, el planto de Guacolda sobre el cadáver de Lautaro, el cual «es pura creación del romancerista, pues el poema nada de él consigna», ¹³ o también, la asociación de Lautaro con Marte, la Fortuna que se cierne sobre Guacolda o la saeta que mata al jefe araucano.

Génesis y transmisión

La aparición de estos romances no se puede explicar sin contemplar un contexto editorial que promueve su difusión. ¹⁴ Ramón Menéndez Pidal señala que, ya desde mediados del siglo XVI, empezaban a tener cabida en las colecciones de romances los de hechura más artificiosa, junto con los que en ese momento se publicaban más, que eran los romances viejos, y con algunos cronísticos, que tenían un segundo lugar entre las preferencias de las personas; y que «conforme avanzan los años en la segunda mitad del siglo XVI, el nuevo género de romances aumenta al lado de los antiguos que entonces se publicaban». ¹⁵ De esta manera hacia el final del siglo, hay una costumbre nueva entre los impresores, quienes abandonan la recolección de romances viejos para, en cambio, aplicarse a recoger la producción nueva. En este sentido, se habla de que «no se alabará ya ningún editor [...] de su diligencia en acopiar los *romances viejos*; ahora las portadas de las publicaciones anuncian *romances nuevos* como el mayor atractivo para los compradores». ¹⁶

Es así, entonces, que se encuentra entre las colecciones romancísticas de este contexto editorial el grupo de romances inspirados en *La Araucana*. Efectivamente al final del siglo, se los ve aparecer en impresos entre 1589 y 1604, a decir de la cronología de Rodríguez-Moñino y de los testimonios más antiguos de ellos conservados. Se trata de una época de activa circulación de flores y cuadernos de romances, inmediatamente anterior a la conformación del *Romancero general*. ¹⁷ Entre ellos es posible identificar la presencia de cada uno de los seis romances en cuestión por medio de la siguiente tabla: ¹⁸

12.– *Ibid.*, pp. 220-221.

13.– *Ibid.*, p. 223.

14.– «Una época bien diferenciada comienza en los dos últimos decenios del siglo XVI con el éxito editorial del romancero nuevo.» (Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2, p. 117).

15.– *Ibid.*, p. 113.

16.– *Ibid.*, pp. 117-118.

17.– «En Valencia, a pocos años de morir Timoneda, que allí tanto había fomentado la afición al romancero viejo y nuevo, aparecen desde el año 1589 al de 1598 multitud de romancerillos, en folletos rotulados por lo común: *Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado* [...]. Entre esos mismos años, en forma más abultada y más costosa de tomitos de bolsillo, aparecen nueve partes, tituladas *Flor de varios romances nuevos*, Huesca, 1589; *Flor de varios y nuevos Romances, Primera y Segunda Parte, añadióse ahora la Tercera Parte*, Valencia, 1591; *Cuarta y Quinta Parte de Flor de Romances*, Burgos, 1592; *Flor de Romances, Cuarta, Quinta y Sexta Partes*, Lisboa, 1593; *Séptima Parte de Flor de Romances nuevos*, Madrid, 1595; [...] tomitos reeditados después a porfía hasta fines del XVI en esas mismas ciudades y en Valencia, en Alcalá de Henares, en Barcelona, en Perpiñán y en Zaragoza, añadiendo y quitando romances.» (*Ibid.*, p. 118).

18.– Basado en la información de los artículos antes mencionados de Rodríguez-Moñino y Aurelio González.

Romance	Impreso en
<i>Por los cristalinos ojos</i>	<i>Flor de varios romances nuevos y canciones recopilados por Pedro de Moncayo</i> (Huesca, 1589) <i>Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo</i> (Barcelona, 1591) <i>Séptimo quaderno de varios romances</i> (Valencia, 1601)
<i>El cabello de oro puro</i>	<i>Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo</i> (Barcelona, 1591) <i>Séptimo quaderno de varios romances</i> (Valencia, 1601)
<i>Durmiendo estaba Lautaro</i>	<i>Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo</i> (Barcelona, 1591) <i>Séptimo quaderno de varios romances</i> (Valencia, 1601)
<i>Con el gallardo Lautaro</i>	<i>Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo</i> (Barcelona, 1591) <i>Séptimo quaderno de varios romances</i> (Valencia, 1601)
<i>Ufano con mil victorias</i>	<i>Ramillete de flores. Sexta parte de flor de romances recopilado por Pedro de Flores</i> (Lisboa, 1593)
[<i>Romance de Guacolda</i>]	<i>Ramillete de flores. Sexta parte de flor de romances recopilado por Pedro de Flores</i> (Lisboa, 1593)

Por lo que se puede observar, los seis romances en común se inscriben en dos volúmenes de la *Flor de romances*. Corresponden a una de las temáticas más cultivadas de las nueve partes de esta colección, la cual fue —a decir de Menéndez Pidal— la temática histórica, junto con la morisca y la pastoril. Ahora bien, la aparición de este grupo de romances inspirados en *La Araucana* se explica por el hecho de que en los inicios del romancero nuevo, los temas extraídos de la historia no parecían atraer a los romancistas, dada su poca actualidad. De esta manera, «se ensayaron primeramente temas modernos: cuatro romances de Lautaro y Guacolda, inspirados en la *Araucana* de Ercilla, fueron acogidos en la Primera Parte de la *Flor*». ¹⁹ Esto es, como lo muestra la tabla, los romances *Por los cristalinos ojos*, *El cabello de oro puro*, *Durmiendo estaba Lautaro* y *Con el gallardo Lautaro*, mientras otros con temas históricos como del Cid o de los Infantes de Lara aparecieron hasta la tercera parte de la *Flor de romances*. Así es como el origen de los seis romances en cuestión se ubica en los comienzos de la producción de romances nuevos con tema histórico. Sin embargo, se trataba de una temática histórica donde había de prevalecer el fin recreativo: «Aun en el género de los romances históricos, en vez de una narración prolongada, se busca el tratar una escena breve con unidad interna y con sentido poético, según hacían los romances tradicionales. Como ejemplo, sirva un romance sobre la lamentación de la Cava por la pérdida de España». ²⁰ Esto demuestra una inclinación del naciente género por servirse de un procedimiento tradicional. En este sentido, los romances sobre *La Araucana* estarían sirviéndose también de éste, tal como lo señaló Cossío, aunque habría que matizar cómo es que lo emplean. Con todo, ubicar el origen de los romances brinda información pertinente acerca de cómo éstos pertenecían a un género que trataba de asi-

19.— Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 140.

20.— *Ibid.*, p. 112.

milar recursos y procedimientos de la tradición.²¹ A partir de lo cual se podría observar en qué sentido están, como declaraba Cossío, *ya más en el tipo de los que forman la áurea serie de nuestro romancero tradicional*.

Empleo de recursos de la tradición no es tradicionalización

A pesar de que bajo la elaboración de los romances parece subyacer un procedimiento de composición, que se asemeja al de los romances viejos, se plantea matizar tal asociación entre los romances en cuestión con aquellos que pertenecen a la tradición.²² Esto se cree necesario, dada la marcada línea de separación entre el romancero tradicional y aquellos del tipo de los inspirados en *La Araucana*. Si bien se puede afirmar que su elaboración implicó la utilización de un mecanismo de la composición, que resulta similar a la de aquellos del romancero viejo, esto no querría decir necesariamente que se trata de romances tradicionales. Fueron romances que, más bien como ya se ha mencionado, adquirieron popularidad. Ello muy probablemente a causa de cierto empleo de recursos presentes en la tradición, como el que ha sido referido anteriormente.

De manera que es imposible cualquier identificación entre estos romances y los tradicionales. En primer lugar, no se pueden hallar motivos tradicionales en los romances en cuestión, ya que núcleos temáticos como el planto (presente en *Por los cristalinos ojos*, *El cabello de oro puro* y [*Romance de Guacolda*]) no pertenecen a la tradicionalidad. Como igualmente tempestades, juegos y torneos, arengas, presagios funestos y milagros.²³ En segundo lugar, aún con el empleo de recursos tradicionales, por su temática histórica jamás hubieran podido siquiera confundirse ante los ojos de algún no poco incauto con romances viejos, dado que se ubican en un espacio inimaginable aún para el Medioevo.²⁴ En fin, por no hablar de toda una serie de factores propios de la tradicionalidad, que no tienen cabida en estos romances, como su vivencia en variantes, su variabilidad y estabilidad tradicional, o la existencia de un autor-legión. Lo que se tiene con estos romances, en suma, es la utilización de procedimientos y recursos presentes en la tradición, con el objetivo de crear desde la perspectiva culta un romance. Así es que con ayuda de ellos el receptor los ha podido reconocer como parte del género.

21.- «La producción romancística del día emprende una nueva vida, creándose un nuevo clima, siguiendo un nuevo estilo. Muy nuevo estilo, aunque siempre conservando fuertes raíces en el pasado [...] tales como la anonimidad, gran parte de la temática, muchos rasgos de estilo intuitivo y hasta el calor de actualidad, aunque de singular manera.» (*Ibid.*, p. 117).

22.- Como es el planteamiento de Cossío, quien estima que su estudio sobre los romances «puede ayudar a penetrar en el mecanismo de la composición de los romances, que en este caso corresponden al grupo de los que se llaman artísticos, pero que no la creo muy distinta de la que se utilizó para los más viejos que habrían de incorporarse a la tradición oral de nuestro pueblo. Pese a sus diferencias, el secreto de su composición no ha de diferir mucho.» (José Ma. de Cossío, «Romances sobre *La Araucana*», p. 228).

23.- «En el relato histórico de *La Araucana*, el autor halló modo de adaptar con toda naturalidad motivos y recursos consagrados en la epopeya grecolatina, que sus imitadores considerarían luego obligatorios.» (Julio Caillet-Bois, *op. cit.*, p. 22).

24.- «Hasta los críticos más expertos, no hablemos sólo de un Herder o un Federico Schlegel, sino de un especialista, como Durán, confunden a veces estos productos del siglo xvi [romances nuevos] con los de la Edad Media.» (Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 168).

Procedimientos y recursos tradicionales

Ya se ha señalado que los romances inspirados en *La Araucana* emplean un procedimiento de la composición similar al del romancero tradicional. Pienso que este procedimiento, que consiste en dar tratamiento a una escena breve inserta en un tiempo y espacio específico, puede analizarse tanto por medio de la apertura como de la actualización y la particularización del romance. En cuanto a la apertura, esto supone: «el o los versos colocados lógicamente al principio del texto, que sirven para preparar el terreno a la acción que se va a narrar y que no forman parte directamente de la situación narrada (serían la situación inicial anterior o paralela al nudo narrativo)». ²⁵ Hay una conveniencia en que estos versos iniciales funcionen como principio de la narración «tanto por la necesidad nemónica como por la fluidez narrativa». ²⁶ Ello condiciona la clase de comienzo del romance, «haciendo que deba ser, al mismo tiempo, preciso y claro en la ubicación, para facilitar el posterior desarrollo narrativo, formulístico, para ayudar a la memoria y formado por elementos de discurso conocidos que permitan reconocer el género romancístico». ²⁷

Se puede decir, entonces, que la apertura funciona para anticipar aquello que es narrado posteriormente, porque favorece la memoria de ello y la fluidez narrativa del romance. Los criterios para determinar hasta dónde se extiende la apertura están dados porque esos primeros versos:

No tratan directamente lo que sería el asunto central del romance y, en ocasiones, pueden incluso no ser indispensables para la completa comprensión del texto [y porque] son versos que nos presentan la situación en la cual se encuentra un personaje del romance antes de emprender la o las acciones que son significativas para la trama que se va a narrar, situación que puede contener antecedentes que clarifiquen lo que sucederá a continuación. ²⁸

Las aperturas se forman básicamente de cuatro elementos en distinta combinación: personajes, acciones, ubicación y descripción. Ahora bien, «debido a su función de presentación de una historia, las aperturas dan preeminencia a dos de los elementos antes mencionados: *ubicaciones* y *personajes*, que aparecen solos o combinados; la *acción* y la *descripción* pueden aparecer o no en relación con estos elementos preeminentes, pero nunca solos». ²⁹ En cada caso, los elementos aparecen con algunas características distintivas. Por ejemplo, las ubicaciones pueden ser de orden espacial, temporal o espacio-temporal. O bien, los personajes tienen una caracterización vaga o precisa, ya sea ésta exterior o interior. También las acciones pueden ser dinámicas o estáticas. ³⁰

En cuanto a la actualización y la particularización, ambos son procedimientos que se emplean para lograr transición entre la apertura y el desarrollo del romance. Se trata de una actualización temporal y una particularización de lugar, tiempo o acción, los cuales

25.- Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, UAM Iztapalapa, México, 1984, p. 12.

26.- *Ibid.*, p. 11.

27.- *Loc. cit.*

28.- *Ibid.*, p. 13.

29.- *Ibid.*, p. 23.

30.- *Ibid.*, p. 24.

«son especialmente útiles para hacer progresar la narración a partir de situaciones generales o antecedentes, las cuales son frecuentes en las aperturas de los romances».³¹ Hay ocasiones en que la transición sucede cuando, situado ya el personaje en un espacio y tiempo, se indica la introducción de diálogo de éste. Otras veces tiene lugar con la acción concreta del personaje a quien ya se presentó.

Analícese el procedimiento de composición de los seis romances de *La Araucana* mediante sus aperturas, actualizaciones y particularizaciones, con tal de distinguir de qué manera éstos emplean un procedimiento de la tradición. El romance *Por los cristalinos ojos* abre con una descripción exterior de Guacolda, cuyos ojos, rostro, pecho y cabellos muestran la aflicción en que ésta ha quedado a causa de la muerte del araucano. Hacia el verso 5 ya se presenta la acción estática de Guacolda, quien permanece atenta «de lamentar sus desdichas - sobre el cuerpo de Lautaro». De modo que en una primera lectura, la apertura abarca los primeros cuatro versos del romance con la descripción, mientras la transición sucede mediante la particularización de la acción de Guacolda. Sin embargo, resulta extraño que la apertura consista sólo en el elemento de descripción, que hasta entonces no se lo ha relacionado con el personaje, el cual sí constituye un elemento preeminente. Valga recordar que éste sí puede aparecer solo, a diferencia del elemento descriptor que no puede. De manera que la apertura realmente no abarca hasta el v. 5 del romance, sino que se extiende hasta donde aparece el personaje combinado con la descripción y la acción. La apertura, pues, presenta a Guacolda lamentándose sobre el cuerpo de Lautaro, en una acción que se prolonga a limpiar la sangre que mana de él y a creer que el amor ha transformado el alma de Lautaro en la suya (vv. 7-11). Acciones ambas que no representan ninguna transición, como tampoco la siguiente (v. 12) que retoma la primera acción en que Guacolda está tendida sobre el cuerpo de Lautaro, con la novedad de que lo besa continuamente. Es hasta los vv. 13-15 que el romance presenta una transición en forma. En ellos se particulariza la acción de Guacolda, pues ésta se dirige a la flecha que provocó la muerte de Lautaro para introducir su soliloquio. De esta manera, se puede afirmar que de hecho la apertura abarca los vv. 1-12, caso insólito, pues representa más de la mitad de un romance de 23 versos en total. Ciertamente, se trata de un romance de composición un tanto extraña, ya que, si bien «es ilógico suponer una situación inicial más amplia y compleja que la misma acción clave del romance»,³² este poema la presenta. Una apertura así de larga es inoperante para la memorización y aun para la fluidez narrativa, a las cuales de ninguna manera favorece. Aunque es cierto que el romance no está compuesto mediante procesos de oralidad en los que ello aparece, es inevitable señalar que en este caso el procedimiento de la composición está muy vagamente empleado. Si bien, en *Por los cristalinos ojos* hay un tratamiento particularmente evocador de una escena breve y con sentido poético, no existe sin embargo unidad interna entre la apertura y el resto del romance al que generalmente se allana el terreno para la acción a narrar.

El caso del romance *El cabello de oro puro* es distinto, pues su apertura es por mucho menor. Los dos primeros versos presentan la acción del personaje, Guacolda, quien arranca sus cabellos mientras observa el cadáver de Lautaro delante de sus ojos. La transición

31.- *Ibid.*, p. 64.

32.- *Ibid.*, p. 13.

tiene lugar cuando se particulariza la acción de Guacolda, quien más que tan sólo mesarse los dorados cabellos introduce su soliloquio, el cual es caracterizado como pronunciado por voz débil. La apertura favorece la fluidez narrativa y de alguna manera también el desarrollo del romance, puesto que subraya la acción de observar que es básica en el resto del poema: por contemplar los vestidos de Lautaro, teñidos de su propia sangre, es que Guacolda se desvanece. Esta recurrencia de la observación se explica sobre todo a causa de la consonancia que hay entre cada cuarteta, dada la repetición del verso que alterna las formas *muerto delante mis ojos* y *muerto delante sus ojos*. Repetición que se antoja necesaria para el romancerista, si se considera la dificultad de rimar en consonancia la terminación «-ojos». En este romance me parece que se puede hablar de unidad interna. Con todo, parece el romance más artificioso de cuantos se examinan, dada la consonancia y la presencia de redondillas hacia el final.

El romance *Durmiendo estaba Lautaro* presenta la apertura en los vv. 1-3, donde aparece antes que nada la acción del personaje expresada mediante un verbo en gerundio. Para señalar cierta vinculación con procedimientos tradicionales, me gustaría recordar que no son pocos los romances tradicionales que comienzan con una forma verbal. La acción con que inicia el poema en cuestión presenta a Lautaro durmiendo en compañía de Guacolda, sin que aquél tome precaución del pronto ataque del enemigo. La transición (vv. 4-5) ya no tanto particulariza la acción del comienzo del romance, como actualiza la ubicación temporal del mismo mediante una conjunción que interrumpe la acción estática de la apertura. Es interesante observar que aparte la transición descarga la atención en la figura de Lautaro para, en cambio, centrarla en el personaje de Guacolda, por lo que introduce eficazmente el parlamento de ésta, intranquilo y enfático, como se representa la actitud de Guacolda en esta transición. Sin embargo, la figura de Lautaro no se pierde en el resto del poema, sino que vuelve con un parlamento suyo, que es el que cierra el romance. Se puede ver que la apertura prepara convenientemente los parlamentos tanto de uno como de otro personaje, brindando fluidez y unidad interna a la composición.

En el caso de *Con el gallardo Lautaro* se tiene una apertura que se centra en Guacolda, personaje más o menos dominante del romance. Ésta aparece fatigada de un terrible sueño y su figura es descrita desde el principio mediante el estribillo «*y tan llorosa - cuan agraciada y hermosa / y tan turbada - cuan hermosa y agraciada*». La transición es mínima, pues queda reducida a un simple «Ay, ay dice [...]» (v. 3). Con ella, no se actualiza ni se particulariza especialmente la acción. Guacolda no domina completamente el romance, ya que su parlamento no llega hasta el final de éste. En el resto del poema, la acción recae en manos del narrador, quien se centra en relatar cómo Lautaro, ante la sorpresa del ataque, sale a defender desarmado el fuerte y muere. En este sentido, la apertura brinda buena cuenta del desarrollo narrativo del romance, el cual, sin dejar de centrarse de la figura de Guacolda, se ocupa también de Lautaro, lo cual contribuye a presentar una unidad interna más sólida.

Ufano con mil victorias presenta una apertura en los dos primeros versos, donde aparece la figura orgullosa de Lautaro gozando del amor de Guacolda. La transición está dada por el siguiente verso: «dulces razones le dice». Ésta particulariza eficazmente la acción, pues parece brindar salida a un desarrollo narrativo donde priva el diálogo entre el araucano y la india mientras los enemigos asaltan el fuerte. Sin embargo, desde menos de la

mitad del romance quedan excluidos los parlamentos y, en cambio, la narración se centra en esta acción de los enemigos que van tomando el fuerte, causando estragos a su paso. La fluidez narrativa es más o menos favorecida en el romance desde la apertura, pues integra en ella la sucesión de elementos que se desarrollan en el resto del romance: el parlamento de Guacolda y el parlamento de un Lautaro que se muestra jactancioso. Más o menos, puesto que la otra narración del ataque de los enemigos no está tan bien allanada en la apertura. A menos que sea un desarrollo que se desprenda a partir del riesgo que implica la jactancia bélica del mismo Lautaro. Con todo, el romance en cuestión no deja de presentar una convincente unidad interna.

El último romance tiene una apertura de dos versos iniciales, en los que se muestra a Guacolda llorosa frente al cuerpo muerto de Lautaro. La transición viene cuando se particulariza la acción de ésta, al narrarse que Guacolda lanza una exclamación viendo que Lautaro no responde ante sus sollozos. Esta exclamación se convierte en estribillo del romance. Como en algunos de los anteriores romances, la presentación de la acción inicial de Guacolda allana el terreno para lo que narrativamente sigue. Sin embargo, el desarrollo de este romance tiene la particularidad de presentar al personaje de Guacolda como figura que no sólo lleva a cabo la acción estática de lamentar su fortuna sobre el cadáver de Lautaro, sino que emprende una acción dinámica al entrar en la batalla por algún momento. Una acción que no se podría esperar a decir por la apertura, aunque no es algo de lo que carezca el romancero dada la existencia de un romance como el de *La doncella guerrera*. En este sentido, me parece que el romance posee poca unidad interna, sobre todo a causa de esta penúltima acción de Guacolda, antes de que regrese a sepultar a Lautaro.

El análisis del procedimiento de la composición de estos romances, que se pudo observar un poco más detenidamente mediante la apertura y la actualización y particularización, muestra el tipo de tratamiento que se da a una escena o situación breve, que en lugar de la sucesión larga de acontecimientos es lo que desarrolla básicamente el romance en tanto presenta un evento único. El tratamiento en algunos casos implicó unidad interna, como en los romances *El cabello de oro puro*, *Durmiendo estaba Lautaro* y *Ufano con mil victorias*. Se ve, entonces, que el procedimiento de la composición que se refleja en ellos es similar al de los romances tradicionales, aunque no siempre, como en el romance *Por los cristalinos ojos*, en donde la extensa apertura obstaculiza la fluidez narrativa e impide pensar en un procedimiento por el que este romance en especial desarrolle una breve unidad con sentido poético. Ello es índice de que sólo en algunos casos el procedimiento se emplea en estos romances y efectivamente en esos casos en que la pieza es más consecuente con la acción narrativa que con la descripción.

En cuanto a los recursos de la tradición que llegan a estar presentes en los romances, se cuentan los de las repeticiones, las antítesis y alguna enumeración.³³ En *Durmiendo estaba Lautaro* hay un esquema de repetición semántica de segundo tipo (... X - X ...): «diciendo a voces: —Lautaro, - Lautaro del alma mía» (v. 5). Como inmediatamente después, con un esquema de repetición en un mismo verso: «que un sueño soñado había» (v. 6). Más adelante, hay repetición sintáctica y semántica en v. 8: «yo sin alma, y vos sin vida», mientras solamente repetición semántica con expresiones semejantes en el siguiente ver-

33.— Para este análisis me baso en Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

so: «con rostro triste y no alegre». La enumeración también se hace presente en el romance con las acciones de Lautaro, cuando se narra que sucesivamente venció, ganó y quitó de las manos a Valdivia.

En el estribillo de *Con el gallardo Lautaro* se tiene un recurso de enumeración en la descripción de Guacolda. Enumeración que alterna y recombina sus elementos con agradable sentido musical. En el primer parlamento de la india hay un esquema de repetición semántica en un verso: «Ay, ay dize: —Mi Lautaro, - mi esposo y mi esperança» (v. 3), con una posterior repetición con palabras semejantes. Por su parte, el romance *Por los cristalinos ojos* presenta escasos, por no decir inexistentes recursos tradicionales. Acaso el remate del poema podría emplear antítesis, si es que uno no sospechara de cierta artificiosidad que no se encuentra en la tradición: «hallara él dos mil Guacoldas - y yo no hallare un Lautaro» (v. 22). Sospecha que se fundamenta por la presencia de versos anteriores del romance como los vv. 9-11.

El caso de romance *El cabello de oro puro*, contiene más recursos de tradicionalidad. Para empezar, está la repetición a lo largo de todo el romance del verso con dos formas que se alternan («muerto delante sus ojos», «muerto delante mis ojos») y que funciona a la manera de un estribillo. También se tiene la anáfora con la interjección «ay» que cubre los vv. 15-16. En esa parte del romance se aglutinan varios recursos, como la repetición parcial, cuando se reitera el concepto de la partida en «ay que el alma se me parte. / Pártase que se me partió», o cuando se reitera el concepto de la muerte: «muera mi bien y alegría - pues mi Lautaro murió». Otra clase de repeticiones que también se encuentran en este pasaje son la repetición de palabras idénticas en un mismo verso, «el alma del alma mía» (v. 17) y «salió el alma tras el alma» (v. 22), o en dos octosílabos: «Ay Lautaro, ay fiero Marte, - ay amor, ay hado fiero» (v. 15), como también la doble repetición, sintáctica y semántica, en v. 20: «sin gozarte ni gozarme».

En *Ufano con mil victorias*, se vuelve a presentar una antítesis que con todo suena menos artificiosa, a diferencia de la que se vio en *Por los cristalinos ojos*, «con cuidados descuidados» (v. 13), dado que es un romance que posee más la fluidez narrativa del romance tradicional y no tanto la descripción lírica. Se encuentran, asimismo, otros casos de repetición semántica con palabras semejantes en: «sin guardas ni centinelas» (v. 14) y «desnudos, y mal armados» (v. 15). También hay un caso de repetición sintáctica de cuatro elementos (similar a la de la cuarteta que analiza Díaz Roig) en los vv. 16-18, en donde el tercer y cuarto elemento se desarrollan. Por otro lado, en medio de la intensidad narrativa del romance, tiene lugar en v. 22 una significativa enumeración de dos verboides que vigorizan la acción. La anáfora tampoco se ausenta en este romance, uno de los más marcados por esta clase de recursos presentes en la tradición. Esta ocurre en los vv. 23-24, cuya presencia también intensifica la acción. Por último, aparte de la repetición del estribillo, se encuentran dos casos de repetición semántica paralelística. Esto tiene lugar en v. 15 y, aunque en menor medida, en v. 21. La antítesis también se presenta (sin dejar de tener, no obstante, un rasgo artificioso) en el v. 14.

Tras este análisis de la repetición, la antítesis y la enumeración se han tratado de identificar los recursos presentes en la tradición que se emplean en los romances inspirados en *La Araucana*. Hay que decir que no todos ellos implican tradicionalidad, pues como en el caso de la antítesis, ésta más bien delata un rasgo de artificiosidad cancioneril. Como

igualmente en el caso del estribillo, ya que no hay que olvidar que fue por la impronta de la poesía culta que se introdujo tal innovación en el romancero. De manera que habría que matizar la cuestión del empleo de estos recursos presentes en la tradición, pues sería conveniente observarlos con la consideración de cómo es que se adapta el artificio culto a la forma tradicional, a la que el romancero nuevo recurre.

Conclusiones

Se ha partido de la fuente de inspiración de los romances en cuestión, como se ha repasado su proceso de génesis y su contexto de transmisión. No sin aclarar antes que éstos, si bien emplean recursos y procedimientos tradicionales, no pueden entrar en la categoría del romancero tradicional. Posteriormente, se ha examinado, por medio de las aperturas y las actualizaciones y particularizaciones, el procedimiento de la composición de los romances en cuestión inspirados en *La Araucana*, como los recursos presentes en la tradición, tales como la repetición, la antítesis y la enumeración, de los que se sirven estos romances.

El recurso y procedimiento de la tradición se emplea, efectivamente, pero de manera particular en cada caso. De modo que no se puede generalizar y afirmar que todos los romances inspirados en *La Araucana* emplean, por ejemplo, el procedimiento de la composición parecido al del romancero tradicional. El empleo de recursos y procedimientos presentes en la tradición hay que entenderlos de acuerdo a la asimilación del artificio culto, por parte de formas tradicionales (el romance) que se adoptan, para crear un género distinto: el romancero nuevo. Es así como la repetición del verso «muerto delante sus ojos» de *El cabello de oro puro*, procedimiento tradicional, adapta el artificio culto de la dificultad de lograr una rima en «-ojos».

Ahora bien, no toda repetición, antítesis y enumeración es tradicional. Esto ya se vio que en *Por los cristalinos ojos*, donde hay más bien un exceso de artificiosidad. Más que tradicionalidad, se trata de recursos que pertenecen a cierta poesía culta de cancionero.

Finalmente, no queda sino reflexionar lo arrojado por los resultados del análisis con lo visto en la génesis y transmisión de los romances en cuestión. Los romances aparecen en un contexto de innovación del romancero tradicional, cuando la mayoría de los impresores promovían «romances nuevos» ante un público bastante familiarizado con el romancero tradicional. Ello no implicó de ninguna manera la desaparición de este romancero, sino el empleo de sus procedimientos en el nuevo género que se gestaba y que quizá no hubiera sobrevivido hasta nuestros días sin ese vigor que abrevió de la tradición.

Bibliografía citada

- CAILLET-BOIS, Julio, *Análisis de La Araucana*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- COSSÍO, José Ma. de, «Romances sobre «La Araucana»», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC-Patronato Marcelino Meléndez y Pelayo, Madrid, 1954, t. 5, pp. 201-229.
- , «Notas a romances», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1960, t. 1, pp. 413-429.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.
- GONZÁLEZ, Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, UAM-Iztapalapa, México, 1984.
- , «Los romances de la Conquista: enfoques y perspectivas», en *Relaciones Literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1992, pp. 211-224.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Nueva cronología de los romances sobre «La Araucana», *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, pról. y ed. Edward M. Wilson, Ariel, Barcelona, 1976, pp. 241-251.

