

## Oralidad: tradición, popularidad y transterritorialidad

### Orality: Traditionality, Popularity, and Transterritoriality

AURELIO GONZÁLEZ †<sup>1</sup>

(El Colegio de México)

acad.agp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4046-5569>

**ABSTRACT:** This paper reviews the concept of orality, intersecting with traditionality, popularity, and transterritoriality. It examines how Spanish romances are repurposed in the American context, highlighting geographical relocations that diverge from original thematic units. This transterritoriality complements folklore geography's unifying principles. The study illustrates cultural transmission's dynamic nature, showing how literary forms like *Bernal Francés* and broadsheets adapt to new environments and traditional oral life. These transformations involve new forms and channels of cultural expression. By exploring these changes, the paper highlights the interplay between geographical relocation and cultural recontextualization, emphasizing the continuity and innovation in evolving oral traditions.

**KEYWORDS:** Orality, traditionality, popularity, transterritoriality, popular prints.

**RESUMEN:** Se hace una revisión teórica del concepto de oralidad, en cruce con otros como tradición, popularidad y transterritorialidad. Para ello, se exponen varios casos de romances que, siendo una sola unidad en España, se refuncionalizaron en el nuevo contexto americano. Estos textos tienen una reubicación geográfica que poco tiene que ver con las unidades temáticas de conjuntos de versiones. Se trata, más bien, de un fenómeno de transterritorialidad que puede ser complementario de la unidad que plantea la geografía folclórica. Esto, además, implica nuevas formas y cauces de vida, como serían los casos de *Bernal Francés*, las recreaciones de los pliegos o su paso a la vida tradicional oral.

**PALABRAS CLAVE:** Oralidad, tradición, popularidad, transterritorialidad, impresos populares.

¿Qué explica la presencia en los fondos editoriales publicados por una imprenta popular de la ciudad de México, como la de Antonio Vanegas Arroyo, de un pliego suelto sobre el atentado contra el rey de España, Alfonso XIII? ¿Por qué se vendían abundantemente en América los pliegos de romances vulgares o de ciego originalmente publicados en España y qué presencia o efecto tuvieron en la vida tradicional oral del género romancístico? O bien, ¿qué posibilita la transformación en México del romance tradicional viejo de *Bernal Francés* en el *Corrido de Elena*?

Posiblemente la respuesta esté en la oralidad inherente a todos los textos anteriores, independientemente de su soporte o su pertenencia a un estilo popular o a uno tradicional.

---

<sup>1</sup> Este texto se publica de manera póstuma, con autorización de la familia del autor. Agradecemos a su esposa, María Pía Lamberti, y a su hija, Gaya González Lamberti, por hacer esto posible.

Pero para intentar matizar con bases sólidas, aunque sea parcialmente, la respuesta a las preguntas anteriores, hay que recordar, aunque muchas veces se olvida, que cuando nos aproximamos a los estudios o reflexiones sobre la llamada cultura popular en general o a la literatura de tipo popular en concreto es necesario aclarar y puntualizar la extensión de conceptos íntimamente relacionados con ellas como son la «oralidad» o el mismo término de «popular», así como el concepto que, desde nuestro punto de vista, necesariamente lo acompaña y complementa: lo «tradicional». También es necesario, aunque en un sentido más amplio y difuso, establecer los límites de lo que llamamos «folclórico» y especificar cómo funcionan los textos en relación con un espacio geográfico determinado.

Asimismo, se debe visualizar la compleja forma de difusión de estos textos literarios de la «oralidad», creados al amparo de este modo de difusión, con un estilo particular, y especificar cuál es su relación con otras formas de difusión no exactamente orales: antiguamente con la escritura, después con su forma más potente que es la imprenta y hoy con la grabación y su modo más actual de difusión que es la internet. Todo lo cual se puede englobar en un genérico y extenso concepto de «tradición oral».

Para que el término conceptual «transmisión oral» —que en esencia es el verdadero fenómeno al que no referimos cuando hablamos de «tradición oral»— sea útil para los estudios literarios, etnográficos, antropológicos o incluso sociológicos, o más superficialmente culturales, es necesario que al hablar de la oralidad se eviten planteamientos amplios y simplistas como ese tantas veces manejado que equipara la oralidad con la voz humana. Tratando de ampliar los límites de un fenómeno ya de por sí complejo, pero específico, y haciéndolo general e indefinido, esta interpretación nos dice que la oralidad es simplemente una forma comunicativa sonora, que incluye por lo tanto todo lo que va desde el grito hambriento de un bebé de poco tiempo de nacido, hasta el diálogo expansivo e incontrolado generado por una charla entre amigos alrededor de una festiva mesa, pasando por una simple exclamación lúdica en un baile o entusiasta en un espectáculo deportivo.

Con planteamientos simplificadores del tipo anterior, en realidad se está refiriendo solo al sonido —a cualquier sonido— con una función comunicativa o expresiva, y no a un fenómeno estructurado de transmisión textual con una dimensión estética, artística o cultural.

Por otra parte, al hablar de la oralidad de manera más cultural y menos como simple signo comunicativo o expresivo, también es conveniente matizar algunos conceptos más teóricos centrados en el problema como el planteamiento que hace Walter Ong (1987), básico, aunque simplistamente acertado y muchas veces utilizado, en el que divide la oralidad en dos clases, sin que necesariamente esta división sea útil en buen número de circunstancias. En síntesis, Ong nos dice que se puede hablar de oralidad primaria y secundaria.

La «oralidad primaria» se refiere a las culturas que solo poseen esta forma de transmisión para comunicarse y que permite una activación de la memoria. Las culturas orales tienen un conjunto de conocimientos, hábitos, tradiciones, representaciones, simbolismos y significaciones que se permiten descubrir por la oralidad.

Por tanto, la «oralidad secundaria» sería la que manejan culturas que ya poseen escritura. En palabras de Ong:

la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión [es] «primaria» por el contraste con la «oralidad secundaria» de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión (Ong, 1987: 27).

En realidad, lo que hace Ong es distinguir la presencia de la cultura de lo oral en dos tipos de sociedades que poseen distinto desarrollo tecnológico, más que presentar claramente dos formas de oralidad. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que hoy en día lo que él llama «oralidad primaria» de hecho casi no existiría, independientemente del grado de desarrollo de una comunidad, pues la globalización ha difundido avances tecnológicos en ámbitos donde las estructuras sociales, culturales y, por ende, las comunicativas, siguen otros derroteros muy diferentes de los que se dan en sociedades tecnologizadas en distinto grado.

Por su parte, Carlos Montemayor (1996), muy preocupado por la construcción de una literatura indígena mexicana, se refiere a las diferencias que se perciben en ese gran conjunto que llamamos la oralidad, agrupándolas en tres grandes apartados: en el primero, coloca lo que él llama, en cierta forma románticamente, el «arte de la lengua», que es el conjunto de conocimientos que son transmitidos a través de cantos, rezos, discursos, leyendas, cuentos y conjuros; en otro, hay la más simple «comunicación oral», esto es la manera en que un individuo se relaciona con otro, tratando de encontrar la mediación necesaria en cuanto a acercamiento de lenguajes, conocimientos, referentes y definiendo en sí sus propias leyes; y finalmente el «habla», entendida esta como la capacidad de entablar diálogos, que se utiliza en la actividad diaria y se manifiesta en una forma específica de hablar de las personas en un marco social donde se comparten referentes, lenguaje y conocimientos.

Es claro que es complejo el problema de definir lo que engloba la oralidad, así como las marcas de estilo literario que genera. Desde otra perspectiva, Domínguez Caparrós agrupa lo que se puede entender por oralidad como fenómeno literario en tres grandes apartados:

En el primero incluiría lo que se relaciona con el estudio de las manifestaciones orales de los distintos géneros literarios. En el segundo apartado entraría la serie de observaciones que tienen que ver con la manera en que la literatura imita distintas manifestaciones orales del lenguaje. En un tercer apartado tendría su lugar el estudio de la oralidad y lo que se relaciona con ella (la voz y la entonación) como tema de la literatura (1988: 5).

Por otra parte, al hablar de oralidad no solamente nos estamos refiriendo a una forma de transmisión o a un hecho comunicativo, implícitamente nos estamos refiriendo a un amplio acervo cultural comunitario e identitario. A este respecto, en 1989 se adopta en la UNESCO la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*; en ella se define el patrimonio oral y el llamado desde entonces «patrimonio inmaterial» —estableciendo una diferencia en términos como cultura tradicional y popular—. En este sentido recordemos la definición de la UNESCO que se encuentra en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003:

El patrimonio cultural inmaterial está definido por las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las habilidades, así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos, que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, se ve

---

<sup>2</sup> Véase también: Guanche Pérez (1980).

constantemente recreado por la comunidad y grupos en respuesta a un entorno, en interacción con la naturaleza y su historia y les proporciona su sentido de identidad (Guanche Pérez, 2003: 10)<sup>2</sup>.

Aunque no se menciona la oralidad, está implícita en esta «transmisión de generación en generación», pues dicha «transmisión» se lleva a cabo mayoritariamente en esta forma o, dicho de otro modo, es precisamente ese «patrimonio cultural inmaterial» el que se transmite oralmente.

Por otra parte, no hay que olvidar, porque es significativo, que el arranque del estudio que contrasta los modos orales y escritos de pensamiento y expresión, a pesar de estar esencialmente imbricado con el lenguaje, tuvo lugar no en el campo de la lingüística, sino en el de los estudios literarios, especialmente en el ámbito de la cultura clásica y la cuestión homérica, partiendo claramente en 1928 del trabajo de Milman Parry sobre el epíteto en la *Iliada* y la *Odisea*, culminado por Albert Lord en 1960 en su obra hoy clásica *The Singer of Tales*, recopilado años después, en 1970, por Adam Parry, y complementado por la obra posterior de Eric A. Havelock de 1963, *The Muse Learns to Write*, quien pensaba que en realidad todo el pensamiento occidental a partir de la primera filosofía clásica griega dependía del paso de la oralidad a la escritura.

En este sentido, Marshall McLuhan (1951, 1962 y 1964) estudió y teorizó sobre los efectos de la imprenta y los medios masivos de difusión en la construcción del mundo moderno, así como su influencia en el hombre contemporáneo y sus valores y conceptos, lo cual tal vez queda sintetizado en la etiqueta «el medio es el mensaje». Por su parte, Havelock (1994) revisa la importancia en el mundo antiguo, particularmente el griego, de la transición de la oralidad a la escritura. En su obra, el estudioso realizó un trabajo analítico en el que rastreó los restos de un mundo «oral» a través de los textos homéricos.

Sin embargo, no se puede olvidar la convivencia que existe de manera temprana entre las dos formas culturales: la oralidad y la escritura. En el inicio de la modernidad eso es especialmente evidente. En este sentido, Elias Rivers señala lo siguiente a propósito del libro de Margit Frenk (1997) sobre la lectura en tiempos de Cervantes:

La situación cultural de la cual partían los dos helenistas [Parry y Havelock] era una poesía en su origen puramente oral, prealfabética, compuesta por rapsodas que no tenían ningún concepto de un texto escrito. Margit Frenk empieza con una situación bien diferente, la del oralismo mixto que existía de modo vacilante durante la Edad Media y el Siglo de Oro, situación parecida a la de la Grecia inmediatamente preplatónica que nos describe Havelock: existían ya textos escritos, leídos por una minoría culta, pero al mismo tiempo duraba una tradición oral mucho más fuerte que la nuestra actual, la cual está debilitada no sólo por la escritura y la imprenta, sino también por la lectura solitaria y la alfabetización del pueblo (2001: 430-431).

Esta situación híbrida es la que será habitual en el entorno de la llamada oralidad, no solo en el periodo del siglo XVI o XVII sino también en el ámbito de la modernidad posterior. Esto es, el transmisor oral tiene conciencia de la escritura, pero al mismo tiempo sabe que las canciones viejas que canta o las historias que narra poéticamente pertenecen a otro contexto.

Otros conceptos importantes que hay que tomar en cuenta cuando hablamos de la oralidad, desarrollados en muchas ocasiones a partir de Parry y Lord, son la tradición

y la *performance*, término este último que nos permite englobar tanto el momento de la ejecución del texto por el transmisor como el texto mismo y la circunstancia de la recepción. En este sentido se puede recordar lo que dice John Miles Foley sobre la *performance* en su libro *The Singer of Tales in Performance*, el cual

[...] es un primer libro sobre el poder de la palabra, esto es, sobre cómo las palabras engarzan contextos y comunicación mediática en el arte verbal de la tradición oral. También su tema es, y crucialmente, sobre el evento habilitador —«la *performance*»— y la referencia habilitadora —«la tradición»— que dan sentido al poder de la palabra (Foley, 1995: 1)<sup>3</sup>.

En años recientes el concepto de *performance* ha adquirido especial relevancia en los estudios folclóricos y en los de aquellos que se interesan en el «arte verbal», en manifestaciones artísticas alternativas y, en general, en una cultura popular. En este sentido hay que recordar que

el término *performance* ha sido usado para transmitir sentido dual como «acción» artística —«el hacer folclórico»— y como evento artístico —«la situación de la *performance*», involucrando al ejecutante, la forma artística, la audiencia y el espacio— ambas concepciones básicas en el desarrollo de aproximaciones al análisis de la *performance* (Bauman, 1984: 4)<sup>4</sup>.

Otros trabajos importantes sobre el planteamiento de la oralidad en la relación cultural son los de Paul Zumthor: primero «Pour une poétique de la voix» de 1979 y, poco tiempo después, «Le discours de la poésie orale» de 1982. Se trata de reflexiones, realizadas desde una perspectiva estructuralista, en las cuales se relacionan tanto los aspectos formales del discurso poético transmitido oralmente como el entorno social de la recepción y producción del discurso. Son reflexiones que establecen las relaciones entre lengua y poesía, oralidad y escritura, pensamiento y retórica.

Posteriormente Zumthor profundiza en la poética del discurso oral en *Introduction à la poésie orale* de 1983 y *La letra y la voz. Sobre «literatura» medieval* de 1989, obras que superaron los resultados de las teorías literarias «oralistas» de Parry y Lord. En estas dos obras, Zumthor defendió un concepto abierto y flexible de la oralidad como paradigma operativo no solo en las sociedades iletradas (donde tendría el rango de oralidad primaria, según Ong) sino también en las sociedades letradas o semiletradas (donde podría ser considerada como oralidad secundaria) antiguas y modernas.

Por otra parte, ¿cómo se tradicionaliza un texto en la oralidad? Esto es: ¿cómo se difunde y varía? Creo que no podemos ser románticamente ingenuos y pensar que todo

---

<sup>3</sup> Traducción propia. La cita original en inglés dice: «*The Singer of Tales in Performance* is a first book about word-power, that is, about how words engage contexts and mediate communication in verbal art from oral tradition. It is also, and crucially, about the enabling event —*performance*— and the enabling referent —*tradition*— that give meaning to word-power».

<sup>4</sup> Traducción propia. La cita original en inglés dice: «[...] the term “performance” has been used to convey a dual sense of artistic *action* —the doing of folklore— and artistic event —the performance situation, involving performer, art form, audience and setting— both of which are basic to the developing performance approach».



depende del transmisor oral no dedicado profesionalmente a la poesía lírica, la canción o la narración, o los demás elementos complementarios de estas. Como dice Vicenç Beltran:

sea cual sea la acción de un nivel de oralidad profunda, [...] no cabe duda de que la ejecución musical de los romances durante los siglos xvi y xvii permitió la tradicionalización no solo de romances más o menos cortesanos, más o menos eruditos, sino también la de romances de ciego y romances de relación, a veces ya muy tardíos y alejados de la tradición cortesana y letrada (2022, s. p.).

La tradición oral moderna no se explicaría ni sería lo que es si la divulgación musical del Renacimiento y el Barroco no hubiese transmitido a la memoria colectiva textos literarios creados en el ámbito de la cultura culta, como los romances trovadorescos o los romances artificiosos y eruditos (véase Catalán, 1997: §13). Podemos hablar de una tradición oral culta, que era una forma de entretenimiento social desde la corte de los Reyes Católicos; así como también de una prensa —esto es textos escritos—, cercana a la tradición popular y a la oralidad, y alejada de la escritura culta, lo que da por resultado los pliegos de romances de ciego, lo mismo del siglo XVII que del XIX.

En el caso del Romancero, es claro que el trabajo de recolección, antecedente del trabajo de campo actual, se inicia con los impresores del siglo XVI; ellos llevan a los pliegos que imprimen y venden textos que estaban en la memoria colectiva y que rescatan desde la oralidad de su transmisión.

Pero ¿a qué tradición corresponde esta oralidad? ¿A una tradición popular no profesionalizada o a una tradición de raigambre juglaresca, esto es, profesionalizada? Me parece más lógico suponer que la cierta sea esta última opción, pues la primera mitad del siglo XVI es el momento de los ministriles. Recordemos un poco lo que implica el desplazamiento terminológico de juglar a ministril, que era uno de los nombres con que se denominaba a los músicos o juglares complementarios que daban el acompañamiento musical instrumental a los textos literarios de los trovadores medievales. Con el paso del tiempo el término ministril y su equivalente castellano de «sonador» pasó a indicar músico instrumentista, distinguiéndolo del cantor. La difusión oral es entonces una tradición juglaresca profesional relacionada con autores y obras cultas, amén de sus nexos populares.

Así pues, los músicos y cantores habrían tenido que ver bastante con la popularidad de determinados temas y su incorporación al acervo de la colectividad, pero esos músicos y cantores también tenían intereses comerciales y es muy probable que hayan proporcionado a los impresores sus originales textuales, que luego, convertidos en pliegos, tanto ellos como los cantores ciegos trashumantes posteriores venderían al final de sus sesiones o actuaciones. Todo ello daría lugar a un estilo distinto al de la oralidad tradicional.

Desde el siglo XVII las casas impresoras encuentran una veta múltiple de gran aceptación comercial: se trata de romances devotos, que narran hechos milagrosos extraordinarios o dan noticias de acontecimientos escandalosos y crímenes notables. Muchos de estos textos están compuestos en un nuevo estilo «vulgar», que gusta a los escuchas de plazas, mercados y ferias —ya no de la corte— o los de las reuniones por la noche al calor del fuego en las casas rústicas.

Este término de «vulgar» deriva, como ha dicho María Cruz de Enterría, del «concepto de vulgo [como] algo que parece elaborado a partir de una experiencia literaria o en función de un fenómeno de sociología literaria, como es el del público» (1973: 132). Este estilo, muestra de su imbricación con las casas impresoras, también ha sido definido

como «de pliego» y, por su relación con un medio de transmisión particular, como «de ciego», por ser los cantores ciegos ambulantes los transmisores más frecuentes de los textos en este estilo.

Los textos llamados «vulgares» están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que sigue los lineamientos del gusto popular. Por lo general, se difunden desde los centros urbanos donde se encuentran las casas impresoras de pliegos y hojas sueltas y sus temas son noticias escandalosas como historias de delincuentes, crímenes, catástrofes, aventuras amorosas desdichadas, desgracias, hechos milagrosos, etc. Su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y, por tanto, el receptor sencillamente los memoriza tal cual los escucha o, en algunos casos, los lee en el pliego suelto u hoja volante que adquirió del transmisor profesional. Así, en esto seguimos la tajante opinión de Diego Catalán: «el romance de pliego de cordel es “vulgar” porque los “ingenios” que componen esos poemas son peores ingenios que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo» (1997: 333). Cuando el tema o rasgos estilísticos están próximos a aquellos que son habituales en los textos tradicionales, estos romances, después de modificaciones llevadas a cabo en su transmisión, entran a la cadena de transmisión oral y empiezan a variar y a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad; esto es, se tradicionalizan.

El siglo XVII es el auge del Romancero, que engloba no solo la oralidad sino también pliegos sueltos impresos con romances «vulgares», hecho que les permite desplazarse y viajar con mayor seguridad y posibilidades de aceptación y permanencia fuera de su ámbito geográfico de origen. Así fueron a América y desde luego llegaron a Nueva España donde obtuvieron el mismo éxito de mercado que en España. A pesar de lo frágil y perecedero que son materialmente los pliegos, han llegado hasta nuestros días algunas muestras que confirman la presencia desde fecha muy temprana de pliegos españoles en México. Es el caso de títulos como *Relación verdadera, que trata de las insolencias, y crueldades que vnos Vandoleros andauan haziendo junto ala ciudad de Barcelona, a veynte y cinco del mes de otubre deste año de mil y seyscientos y doze* (Impreso en casa de Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1612), conservado en el volumen 478 del fondo Inquisición del Archivo General de la Nación de México.

Durante el siglo XVIII<sup>5</sup>, se mantiene el gusto por los romances de pliego<sup>6</sup>, pero también sabemos de la vida de otros romances tradicionales como *Mambrú*, cuya difusión al margen de la oralidad tradicional se comprueba, aunque no tengamos textos recogidos en la época de boca del transmisor común, por documentos sobre casos como el de la parodia que hizo Josef Monter de este romance, denunciada por la Inquisición de Zacatecas en 1795 (véase Méndez, 1992).

En el siglo XIX encontramos pliegos sueltos publicados en México con algunos de los romances de este estilo más populares en España, como *Rosaura la de Trujillo y Verdadero romance de Lucinda y Velardo* —por Pedro de la Rosa, Puebla de los Ángeles, 1817 (Molina Cardona, 1985: 119-127 y 143-151); por Juan Matute, Toluca, 1836 (Colín,

---

<sup>5</sup> Una visión panorámica sobre la presencia del Romancero en América y su relación en México con el corrido se puede leer en: González, 2002 y 2003.

<sup>6</sup> Sobre los pliegos impresos en México en el siglo XVIII pueden verse algunos ejemplos en la lista que ofrece Vicente T. Mendoza (1939: 783-785).

1972: s. p.); y también por Marés, Madrid, 1847 (Estepa, 1998: 245-248)— y *Relación de la vida y muerte de Sansón* —por el doctor Juan Pérez de Montalván, publicado por Juan Matute, Toluca, 1836 (Colín, 1972, s. p.) y por Dámaso Santarén, Valladolid, 1858 (Díaz, 1996: 41)—. Estas imprentas también publicaban textos creados en México que empiezan a contener algunos de los elementos que después serán definitorios del corrido, como *Nuevo Cuando del Estrangero* y *Cuando de los artesanos* (Juan Quijano, Toluca, 1844); *Este es el mejor gobierno o caso espantoso que sucedió en la provincia de Chalco y aviso a los hijos de familia. Suceso acaecido en el pueblo de Tlalmanalco el año de 1815* (Imprenta Imperial, México, 1822) (Colín, 1972: 8-15)<sup>7</sup>; y *Relación del castigo horrendo que tuvo un hijo desobediente que quiso matar a su padre* (impresa en la calle de San Camilo número 9, Ciudad de México) (Molina Cardona, 1985: 130-132).

Esta trayectoria puede desembocar en la hoja volante *El terrible atentado contra el rey de España el día de sus bodas* (s. f.), publicada por Antonio Vanegas Arroyo. El texto se inicia con las siguientes palabras, siguiendo la mejor tradición del género:

Escuchen todos atentos  
lo que en España pasó  
el treinta y uno de mayo  
del año en que estamos hoy.

La hoja no está fechada y parece no tener antecedentes españoles, pero el texto quiere ser noticiero y no hay razón para suponer que haya sido compuesto en otra fecha y no en 1906 cuando ocurrió el trágico suceso.

El asunto al que hace referencia es al atentado anarquista que tuvo lugar el 31 de mayo de 1906, día que contraían matrimonio el rey de España Alfonso XIII con la princesa inglesa Victoria Eugenia de Battenberg, durante el trayecto de regreso desde la iglesia de los Jerónimos donde había tenido lugar el matrimonio, hacia el Palacio Real. En la calle Mayor, el anarquista Mateo Morral, originario de Barcelona, lanzó contra la carroza real un ramo de flores el cual contenía una bomba que, sin embargo, no cayó en la carroza real, pues se desvió en los cables del tranvía matando a 25 personas e hiriendo a más de 100, aunque los reyes resultarían ilesos.

El texto de la hoja suelta de Vanegas Arroyo coincide plenamente con la realidad hasta en los detalles:

Providencialmente escaparon  
por un eléctrico alambre  
que cambió la bomba aquella  
de dirección en la calle.  
[...]  
El autor del atentado  
se descubrió fue Morales,  
anarquista de seguro  
y causa de tantos males.

---

<sup>7</sup> Este investigador lo considera el corrido impreso más antiguo que ha encontrado. Sin embargo, es muy similar al tipo de tragedias de los romances de ciego.



A pesar de lo impactante del atentado anarquista, llama la atención que una imprenta como la de Vanegas Arroyo, muy centrada en la prensa popular y en un público y temáticas locales, así como con gran visión comercial, haya manejado esta hoja volante cuyo referente quedaba muy lejos de su público habitual. La publicación debe de haber tenido éxito, el cual solo podemos explicar por el estilo del texto, muy pulido y apegado a los parámetros del estilo «vulgar».

Los textos transmitidos por esta oralidad mixta, que implica la existencia de un impreso, no podrán considerarse como hechos folclóricos literarios, entendiendo por folclórico el patrimonio de una comunidad, es decir, lo que es parte del acervo comunitario. Si la comunidad no los acepta, el texto se perderá, pues no se conservará en la memoria colectiva que es el soporte de este tipo de literatura. Esta aceptación y, por tanto, la literariedad, dependerá de si el texto se ajusta a un lenguaje determinado, estructuras específicas, temas propios, etc.; en otras palabras, si se ajusta a los códigos del lenguaje de la tradición oral —tradicionales o populares— que es el parámetro de referencia con el cual la comunidad acepta o no un texto como propio.

Entonces la obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la hace vivir por medio de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, independientemente de la proveniencia del texto o de sus referentes inmediatos.

Otro tipo de fenómeno lo tenemos con textos de amplia vida en la tradición oral como el romance de *Bernal Francés* el cual Menéndez Pidal ha relacionado con la historia de un capitán de las guerras de Granada en el siglo XV que citan Alonso de Palencia, Hernando del Pulgar y otros cronistas de la época de los Reyes Católicos (1959: 114). En un amplio estudio, Avalor Arce analiza las posibles conexiones con un capitán activo en la región de Vélez-Málaga entre 1487 y 1488, poco querido por sus soldados, que hubieran hecho escarnio de él adjudicándole un romance donde el personaje de su nombre es un cornudo (1974: 135-232).

El romance de *Bernal Francés* también es ejemplo de los textos de origen antiguo que no fueron recogidos en su momento. Tal vez haya influido en ello el que su tema es puramente novelesco. Sin embargo, su tradicionalidad y antigüedad están fuera de duda, ya que, en 1597, Góngora cita algunos versos de este romance («¿Quién es ese caballero que a mi puerta dixo: abrid?») en una composición burlesca. Por su parte, Calderón de la Barca lo menciona en *Céfalo y Procris*, comedia burlesca, y pocos años más tarde, en 1614, el propio Lope lo cita en la comedia *Amor secreto hasta los celos*.

Diversas baladas con el tema del marido que se hace pasar por el amante se han recogido en Portugal, Francia e Italia. En América el romance de *Bernal Francés* tiene también una amplia difusión y en México tiene vitalidad bajo la forma de un corrido (*Corrido de Elena*) en la tradición oral y publicado en hojas sueltas. Tal vez por la asociación con el apellido del personaje (Francés) la caracterización del personaje se reactualizó poniéndolo en relación con la intervención francesa en México a mediados del siglo XIX y con las tropas del general Bazaine, perdiendo aún más el referente histórico de tiempos de los Reyes Católicos, de poquísima o nula memoria, a favor de una recreación novelesca y un ligero referente mexicano.

Diego Catalán ha planteado que la transformación del *Romance de Bernal Francés* en el *Corrido de Elena* ha hecho que este deje de ser una narración *in medias res*, anteponiendo a modo de introito y moraleja un resumen del argumento o unos antecedentes

que explican el fingido encuentro amoroso de la mujer con su esposo encubierto como el amante.

En América la vida del romance es múltiple y ya lo constataba en 1920 el periodista e historiador mexicano Victoriano Salado Álvarez, nacido en 1867, que recordaba versos que había oído cantar de niño. Por su parte, Pedro Henríquez Ureña, en 1921, recogió el romance como corrido impreso en una hoja volante arreglada por Eduardo Guerrero, otro conocido impresor popular de la Ciudad de México; y, en 1927, Tomás Navarro Tomás lo recogió en Estados Unidos, cantado por un muchacho de unos quince años, en Santa Fe, Nuevo México.

Otro proceso expansivo de los romances lo tenemos en los pliegos sueltos que tienen vida propia, en los impresos americanos, y en la tradición oral del Nuevo Continente. Esto sucede incluso con los romances históricos de pliego. Por ejemplo, el romance de *Mariana Pineda* trata de una historia evidentemente moderna, ya que la heroína nació en 1804 y fue ejecutada públicamente en Granada en 1831, acusada y condenada a morir por garrote vil por haber bordado una bandera liberal. Esta ejecución fue un episodio de la represión antiliberal sucesiva al regreso al trono de Fernando VII, que pretendía cancelar todo vestigio de la Constitución de Cádiz promulgada en 1812. García Lorca se inspiró, para componer su obra de teatro del mismo nombre, según él mismo afirma, en el romance popular escuchado en su infancia en Fuente Vaqueros. Manuel Gómez Moreno proporcionó una versión a Menéndez Pidal que recordaba haber oído cantar a los niños de Granada hacia 1900. En el Archivo Menéndez Pidal se conservan varias decenas de versiones recogidas en Andalucía, Castilla, León, Galicia y Vizcaya, así como en Marruecos y Puerto Rico. En las distintas versiones se encuentran versos que corresponden estilísticamente con el romancero vulgar noticiero.

En Puerto Rico, la Marianita del romance se asoció con la figura de Mariana Bracetti, dama puertorriqueña quien bordó una bandera para la insurrección de 1868, conocida como el Grito de Lares. De ahí la permanencia del romance.

Obviamente los romances de pliego pueden tradicionalizarse. Es el caso de algunos textos presentes en la tradición americana como *La hermana avarienta*, un romance que se encuentra en proceso de tradicionalización, del que se han recogido versiones en las cuales se reconoce fácilmente el proceso de variación y recreación textual, dando al romance un tono más acorde con la estética que predomina en la tradición oral. Ya en 1852, Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber) incluye una versión de este romance en su novela *Lucas García*. Otro ejemplo es el de *La infanticida*. El romance cuenta la feroz venganza de una madre adúltera contra su hijo y deriva de un texto de pliego suelto; las versiones recogidas son ejemplo del proceso de tradicionalización a partir de un texto popular, escrito y difundido por la imprenta, pero también transmitido oralmente. El tema también aparece en cuentos tradicionales. Para Pedro Piñero y Virtudes Atero, este es el romance «más truculento y macabro de todo el romancero» (1987: 156-157).

Otro ejemplo es *El hermano infame*, el tema del crimen por despecho del hermano que ve rechazada su pretensión de amores con su hermana, conocido como *En Santa Amalia* o *El hermano infame*, está en consonancia con la línea escandalosa de los romances de pliego. Probablemente se trate de un romance compuesto en el siglo XIX, sin embargo, se ha tradicionalizado rápidamente y se han recogido numerosas versiones tanto peninsulares y canarias como sefarditas, además de americanas. Se conocen versiones de Valladolid y Cáceres; en América se han recogido versiones de Chile, Colombia, Cuba, Puerto Rico y Costa Rica; y también lo conocen los sefardíes de Oriente «tal vez por contacto con las comunidades judías hispanoamericanas», habiéndose recolectado en Estados Unidos e

Israel versiones de informantes originarios de Turquía, Serbia, Bulgaria y la isla de Rodas (Díaz Mas, 1982: 107). *El hermano infame* es uno de los romances vulgares vivos hoy en la tradición oral.

Edwin Seroussi da noticias de versiones de tradición oral de este texto que Américo Paredes recogió en la zona fronteriza del sur de Estados Unidos y algunas grabaciones en el Southwest Folklore Collection de la Universidad de Arizona. En México, con el título de *Corrido de Santa Amalia*, son populares las grabaciones de Francisco «Charro» Avitia (1915-1995) y del grupo norteño Los Hermanos Banda de Salamanca. De las veintidós versiones recogidas por Cruz-Sáenz en Costa Rica entre 1973 y 1979, la gran mayoría siguen el corrido mexicano (véase Seroussi, 2012: 373).

Finalmente tenemos los romances de pliego presentes en la tradición oral, como el de *Bernardo del Montijo*, sobre un valiente del siglo XVIII, que ya se recoge en la amplia colección de romances hecha por Durán en el siglo XIX (1859 y 1861: 386). Vicuña Cifuentes lo recogió en Chile y lo considera uno de los mejores que tratan de guapos y valientes del Romancero vulgar (1912). Algunos ejemplos de ediciones en pliegos sueltos en imprentas españolas son los impresos en Valencia, por Agustín Laborda, entre 1746 y 1774; en Barcelona, por Juan de Jolis, entre 1760 y 1778; en Córdoba, por Rafael García Rodríguez, Calle de la Librería; y en Madrid, en la Imprenta de la calle Juanelo, 1823. Otro ejemplo es *Sebastiana del Castillo*, romance vulgar que cuenta con gran tremendismo la historia de Sebastiana del Castillo, una mujer que se convierte en asesina porque sus padres le impiden que se case con quien ella quería. La historia de Sebastiana entra de lleno en la poética de composiciones de pliego sobre mujeres bandoleras, valientes y sin piedad. El romance trata de esta mujer nacida en Jabalquinto (en Jaén cerca de Sierra Morena), cuyos padres, de acuerdo con sus hermanos, la encerraron durante un año para impedir su relación con Juan González del Pino, joven granadino que la cortejaba. Sebastiana termina asesinando a su padre, madre y hermanos; y por sus crímenes fue ejecutada en Ciudad Rodrigo en 1735.

El romance tuvo gran éxito editorial, incluso se conoce una narración más larga: *Historia de Sebastiana del Castillo*, folleto de 1860 por Carlos Borromeo (Sucesores de Antonio Bosch, Barcelona, calle del Bou de la Plaza Nueva 13). Carmen Azaustre (1982) incluye en su catálogo de pliegos ediciones de la imprenta de J. Llorens (1850 y 1861), de la de Ramírez y Compañía (1871), de la Imprenta Peninsular (1880), así como impresiones —sin año— de las imprentas de la Viuda Pla, I. Estivill, El Abanico de Cristina Segura o de la Imprenta Española. Todas estas reimpresiones proceden solamente de Barcelona y prueban la popularidad del romance.

Al aceptar que la literatura tradicional es el resultado de un proceso de conservación y variación, se nos presenta un problema que me parece de suma importancia, sobre todo cuando se trata de organizar *corpora* o de establecer relaciones con una identidad cultural: me refiero a la recreación poética y sus vínculos con la espacialidad, esto es, la variación regional.

Esto implica asumir que la variación en la literatura tradicional tiene que ver con los límites de una colectividad. En este punto estaríamos ante lo que se ha llamado «método geográfico», básicamente gracias al trabajo de edición llevado a cabo por Diego Catalán, hacia 1950, del trabajo señero de Menéndez Pidal. En este sentido, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método» de 1920 es una obra muy original, en la cual Menéndez Pidal quiere comprobar un paralelismo entre la difusión de los fenómenos lingüísticos y la de los folclóricos.

Sin embargo, hemos expuesto aquí varios casos de romances que, de tener una unidad en España, se refuncionalizan en el nuevo contexto americano; en muchas ocasiones, estos textos tienen una reubicación geográfica que poco tiene que ver con las unidades temáticas de conjuntos de versiones. Tal vez tenemos un fenómeno de transterritorialidad complementario de la unidad que plantea la geografía folclórica. Esta transterritorialidad implica nuevas formas y cauces de vida, como en el caso de *Bernal Francés*, en las recreaciones de los pliegos o su paso a la vida tradicional oral.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1974): «Bernal Francés y su romance», en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 135-232.
- AZAUSTRE SERRANO, María del Carmen (1982): *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX* [1977], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BAUMAN, Richard (1984): *Verbal Art as Performance*, Illinois, Waveland, Prospect Heights.
- BELTRAN, Vicenç (2022): «De la corte a la calle: poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI», en *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*, Ruth Fine (coord.), Florinda F. Goldberg y Or Hasson (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- CATALÁN, Diego (1997): «Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura», en *Arte poética del Romancero oral*, I [1978], Madrid, Siglo XXI, pp. 159-180.
- COLÍN, Mario (1972): *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- DÍAZ, Joaquín (1996): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE.
- DÍAZ MAS, Paloma (1982): «El romance de *El hermano infame* en Valladolid y en Tetuán», *Revista de Folklore*, 16, pp. 107-109.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988): «Literatura, actos del lenguaje y oralidad», *Edad de Oro*, VII, pp. 5-13.
- DURÁN, Agustín (1859 y 1861): *Romancero general, Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, I-II, Madrid, Rivadeneyra (BAE, X y XVI).
- El terrible atentado contra el rey de España el día de sus bodas* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Santa Teresa Núm. 1 [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-ETBodas.tiff>>].
- ESTEPA, Luis (1998): *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usóz y Río*, pról. Jean François Botrel, Madrid, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid.
- FOLEY, John Miles (1995): *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press.
- FRENK, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.



- GONZÁLEZ, Aurelio (2002): «Del romance al corrido. Estilo, temas y motivos», en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 207-220.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003): *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis.
- GUANCHE PÉREZ, Jesús (1980): «Significación de la cultura popular tradicional», *Atlas*, 1, pp. 14-20.
- GUANCHE PÉREZ, Jesús (2003, 19 de septiembre): «¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?», *El Catoblepas*, pp. 8-19.
- HAVELOCK, Erick A. (1994): *Prefacio a Platón*, 1ª. ed. en inglés 1963, Madrid, Visor.
- HAVELOCK, Erick A. ([1963] 1996): *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, pról. Antonio Alegre Gorri, Paidós, Barcelona.
- LORD, Albert B. (1960): *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- MC LUHAN, Marshall (1951): *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York, The Vanguard Press.
- MC LUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Abingdon, Routledge & Kegan Paul.
- MC LUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Gingko Press.
- MÉNDEZ, María Águeda (1992): «La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVIII novohispano», en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 391-400.
- MENDOZA, Vicente T. (1939): *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920): «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, VII, pp. 229-338.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1959): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLINA CARDONA, Mauricio (1985): *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos y otros romances ejemplares*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- MONTEMAYOR, Carlos (1996): *El cuento indígena de tradición oral*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- ONG, Walter J. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica.
- PARRY, Milman (1928): *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, Société Éditrice Les Belles Lettres.
- PIÑERO, Pedro y ATERO, Virtudes (1987): *Romancero de la tradición oral moderna*, Sevilla, Fundación Machado.
- RIVERS, Elías L. (2001): «Voces y letras: el oralismo mixto», *Anuario de Letras*, 39, pp. 427-433.
- SEROUSSI, Edwin (2012): «La cantica de *La Santa Elena (El hermano infame)*: Algo más sobre la modernidad del cancionero sefardí», *eHumanista*, 20, pp. 354-383.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912): *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile [Santiago, Ediciones Táchitas, 2013].
- ZUMTHOR, Paul (1979): «Pour une poétique de la voix», *Poétique*, XL, pp. 514-524.
- ZUMTHOR, Paul (1982): «Le discours de la poésie orale», *Poétique*, LII, pp. 387-401.



ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Madrid, Cátedra.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral* [1ª. ed. en francés 1983], Madrid, Taurus.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2024  
Fecha de aceptación: 29 de agosto de 2024

