

NOTAS SOBRE LA AUTORÍA Y EL TIEMPO
DE LA NARRACIÓN EN DOS VERSIONES
DEL ROMANCE DE SANTA IRÍA

MARÍA BEATRIZ HERNÁNDEZ PÉREZ
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

St. Iria's legend spread from early mediaeval Portuguese sources, branching widely into the Spanish *Romancero*. In the Canary Isles the story survived till recent days. Within this deeply rooted insular tradition the diversity in the variants of the poem illustrates the process of literary oral transmission. Two of these versions have been compared from narratological standpoints so as to determine for «Santa Iria» the authorial and temporal complexity characterizing the *Romancero*.

El estudio del romancero tradicional canario se ha venido desarrollando principalmente desde los años veinte, y sobre todo después de que Diego Catalán y otros investigadores iniciaran la recopilación que culminaría a mediados de siglo con la publicación de *La flor de la marañuela*¹. Sin embargo, ya antes Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal habían pronosticado la amplitud del caudal romancístico canario. La labor recolectora e investigadora se ha sucedido con regularidad e interés, como demuestran las recientes publicaciones de los distintos romanceros isleños y el estudio de varios de sus aspectos. La riqueza y el estado de conservación de nuestro *corpus* romancístico han sido asimismo modélicos², si bien el proceso migratorio hacia la ciudad en las últimas generaciones ha dado lugar a una disminución drástica de aquél.

El presente trabajo se propone llevar a cabo un análisis comparativo de dos de las numerosas versiones del romance de Santa Iria, cuya prominencia evidencian sobre todo los estudios de don José Pérez Vidal³. En nuestro caso, las miras se han dirigido principalmente a ejemplificar en dos variantes de un mismo texto la ri-

queza del romancero en cuanto a la voz narrativa y a la estructura temporal se refiere. Por ello sólo se tocan tangencialmente otros aspectos de igual importancia, como la ideología subyacente al texto, las causas que han motivado su permanencia en ciertas islas o la forma que en ellas adopta. De entre los múltiples estudios dedicados a la voz y al punto de vista narrativo, se ha tomado como principal fuente referencial y terminológica la obra de Gérard Genette⁴. Asimismo, han sido de gran utilidad las diversas teorías sobre narratología generadas a partir de los años veinte⁵, cuya premisa es destacar la importancia de la perspectiva en el desenvolvimiento de la forma artística del relato.

Las dos versiones que constituyen la base de este estudio pertenecen a un amplio grupo de poemas de origen portugués, presentes en el archipiélago hasta la actualidad y que narran la historia de Santa Irene o Santa Iria, la patrona que da nombre a Santarem. El romance relata el episodio del rapto y asesinato de la niña (sucesos legendariamente acaecidos alrededor del siglo VII en un contexto totalmente diferente) por un caballero y una posterior conversación entre ambos, pasa-

-
1. Diego Catalán, ed., *La flor de la marañuela: Romancero tradicional de las Islas Canarias*, Madrid: Publicaciones del Centenario de Menéndez Pidal, 1969. Las dos versiones del romance de Santa Iria que se han manejado en el presente trabajo proceden de esta obra: versión A (p. 129); versión B (pp. 21-22).
 2. Así, refiere Maximiliano Trapero en *Romancero tradicional canario*, Madrid: Biblioteca Básica Canaria, 1989:

En Canarias se refugió una rama de la tradición muy arcaica y conservadora: aún hoy es posible oír aquí romances de los más raros de la tradición oral moderna, conservados sólo fuera de Canarias por algunas comunidades sefardíes del norte de África o del Oriente de Europa, que se han demostrado siempre como los guardianes más celosos del viejo patrimonio épico-lírico español (p. 11).

3. De la producción de don José Pérez Vidal, esencial para cualquier aproximación a la poesía tradicional de las islas, destaca particularmente «Santa Iria», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, (Madrid), IV,(1948), pp. 79-127, artículo recogido asimismo en *Poesía tradicional canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1968, pp. 79-127, al que nos remitimos en este trabajo.
4. Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
5. Nos referimos a la elaboración de una serie de tipologías narrativas nacidas a partir de la dualidad mimesis/ diégesis y que incluyen variables tan sustanciosas como la de narrador, autor o lector. Entre estos estudios destacan los de Percy Lubbock, E.M. Foster, Mark Schorer, Norman Friedman, Wayne C. Booth, Lubomír Dolezel, Karl Stanzel, Oscar Tacca, Mieke Bal, o Susan Sniader Lanser, entre otros.

dos los años⁶. De entre las variantes isleñas se han escogido estas dos porque prácticamente mantienen la misma secuencia y estructura cronológicas y presentan los mismos sucesos. En otros ejemplos se destacan, por el contrario, escenas como la de la conversión de la niña en ermita, o la aparición de ésta a su asesino cuando aquél cortara una rama o pisara el suelo del santuario. Las dos versiones escogidas carecen de tales escenas, lo cual, por otro lado, es lo más común entre las variantes. A continuación presentamos ambos textos, a los que llamaremos desde ahora versiones «A» y «B»:

A: Versión de Valverde (El Hierro)

Siéndome yo niña, siéndome yo dama,
 2 pasó un caballero pidiendo posada.
 Se la dio mi madre, no de buena gana.
 4 Yo le hice la cena para que cenara;
 yo le hice la cama pa que se acostara.
 6 Yo me fui a la mía, vestida y calzada.
 A la media noche, me sacó engañada;
 8 anduve seis leguas sin hablar palabra,
 entrando en las siete, él me preguntaba:
 10 —Linda enamorada, [di] ¿cómo te llamas?
 —En casa mis padres, Teresa nombrada,
 12 y ahora contigo seré Desgraciada.—
 Sacara un puñal y me degollara.
 14 Allí hizo un hoyo y allí me enterrara;
 me cubrió con tierra, me cubrió con ramas.
 16 A los siete años, por allí pasara,
 y vio una ermita muy bien adornada;
 18 preguntó a un vaquero, que vacas guardaba:
 —¿De quién es esta ermita tan bien adornada?
 20 —De Santa Teresa, en casa nombrada,

6. op. cit.:

Las dos corrientes culturales, hispana y lusa, se encuentran en Canarias, y, cuando aportan análogos elementos, se refuerzan mutuamente, y hasta, a veces, se combinan y entrecruzan. Como consecuencia, no es raro encontrar en el archipiélago manifestaciones de la cultura popular española y de la portuguesa con más vigor, en la actualidad, y con formas más interesantes y ricas, que en la misma Península (p. 120).

por guardar su honra muyrió degollada.
 22 —Si Santa Teresa me perdonara,
 viviría dichoso y yo le rezara.
 24 —No, no te perdono mi muerte agoniada.
 que mi Dios me dijo no te perdonara;
 26 yo estoy en el cielo bien acompañada
 y tú en el infierno ardiendo en viva llama.

B: Versión de San Antonio (Breña Baja, La Palma)

Estando tres niñas bordando corbatas,
 2 con agujas di oro y dedal de plata,
 pasó un caballero pidiendo posada.
 4 Se la dio mi padre y no de buena gana.
 Le puso la mesa en medio la sala:
 6 cubierto de oro, cuchara de plata;
 le puso la cama al medio la sala:
 8 colchones de pluma, sábanas bordadas.
 Y a la media noche, él se levantaba.
 10 Tratome de amores; me lleva engañada.
 Por todo el camino no me dice nada
 12 y en el mont'escuro asina me hablaba:
 —En cas de tu padre, ¿Cómo te llamabas?
 14 —En cas de mis padres, Teresita honrada
 y ahora contigo soy muy desgraciada.—
 16 Del caballo al suelo pronto se botaba.
 Tomaba un cochillo y allí m'esjollaba.
 18 Allí hizo un hoyo y allí me enterraba;
 me tapa con tierra me enrama con rama.
 20 Y al cabo siete años por allí pasaba,
 un pastor famoso qui 'ovejas guargaba:
 22 —¿Quién ramó esta ermita, tan bien enramada?
 —Santa Teresita, la desventurada,
 24 por guardar su honra, murió desjollada.
 —Perdona, Teresa. —No perdono nada,
 26 que mi Dios me dijo que no perdonara;
 yo estoy en el cielo muy bien asentada
 28 y él en los infiernos ardiendo en las llamas.

La conservación del romance en territorio español y portugués ha sido posible gracias a su incorporación al folklore infantil. Esta inclusión, a su vez, acredita la extremada popularidad del romance. Como recuerda Menéndez Pidal: «Don-

de ya todo el romancero está olvidado, quedan aún los niños cantando su pequeño repertorio. La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños⁷. Se puede apreciar el valor didáctico del romance de Santa Iria sobre todo en comunidades rurales pequeñas y aisladas, como las presentadas aquí, advirtiendo a los niños de los peligros de lo desconocido. En este caso particular, las niñas que cantaran el romance podrían identificarse fácilmente con la protagonista, ya fuera por la edad («siéndome yo niña»), como por la situación familiar y social («estando tres niñas bordando corbatas»). La versión B, por ejemplo, puede haberse recitado en un contexto semejante al que muestra el poema, mientras las niñas bordan o cosen reunidas. Ello posibilitaría aún más el acercamiento entre la situación narrada y el momento de su recitación, redundando en la mayor efectividad del romance. Sería también interesante proponer la postura inversa, es decir, saber hasta qué punto los hábitos de las niñas han influido en la elaboración de esos primeros versos. Probablemente la influencia haya sido recíproca; tanto el romance se ha alimentado de las voces y labores de las niñas como éstas, aun sin saberlo, de la carga social e ideológica que contiene el romance, como recuerda al respecto Menéndez Pidal⁸.

LA AUTORÍA EN EL ROMANCERO

Tanto el concepto de «autor real» como el de «autor implícito» quedan en el caso del romancero subordinados a su condición inexcusable de tradicionalidad. La propiedad esencial del romancero es la de la oralidad y la dependencia del texto con respecto a la memoria y a la tradición. Ello implica que al producirse de forma oral, aunque el romance en cuestión haya tenido un autor real, y por ende otro implícito, la calidad de ambos queda mermada en favor de la de los sucesivos intérpretes. Siguiendo un criterio de funcionalidad, es la colectividad la que selecciona ética y estéticamente el romance. Se trata, por tanto, de una artesanía litera-

7. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid: Espasa Calpe, 1953, p. 385.

8. *ibid.*:

El repertorio que cantan, y apenas entienden, es muy poco apropiado a la edad de las cantoras, pero se percibe ya en aquellos espíritus infantiles el sentimiento trágico de la vida: «La Malcasada» (Me casó mi madre chiquita y bonita), «Delgadina» (la hija enamorada por su padre y atormentada de sed), «La monja for fuerza» (Una tarde de verano me sacaron de paseo), «La adúltera castigada» («Estaba una señorita sentada en su balcón»), «La aparición de la enamorada difunta» (p. 385).

ria, cuyos productos nunca son idénticos, amoldándose tanto a la forma heredada como a las exigencias de cada época y región que lo acoge. Roman Jakobson recuerda el paralelismo evidente entre la dualidad *langue/parole* y el proceso de folklorización literaria:

Como la lengua, la obra folklórica es extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua. En la medida en que estas innovaciones individuales en el lenguaje (o el folklore), en su medida se socializan y pasan a ser hechos de la lengua (o elementos de la obra folklórica)⁹.

Así pues, el romancero por naturaleza sólo puede sobrevivir en variantes, tal y como enfatiza Diego Catalán¹⁰. Sin embargo, prevalece siempre el compromiso con la tradición, y así, frente a la inmensa cantidad de versiones con que cuente un romance, la apertura no puede ser ilimitada. Se mantiene siempre el compromiso entre la aportación individual y la fidelidad al texto heredado. Tal equilibrio es el que permite la existencia de un autor real y otro implícito de naturaleza colectiva, que incluye tanto al autor primitivo como al constituido por la labor folklórica «correctora» superpuesta. El perfil de estos autores no puede ser definido con precisión, pues es susceptible de cambiar según las versiones contempladas, como sostiene Zumthor¹¹.

9. Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, México: F.C.E., 1977, pp. 12-3.

10. Diego Catalán, «Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura», en A. Correira y J.A. Cid (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: C.I.S., 1987:

La definición pidaliana de las creaciones «tradicionales» hace especial hincapié, según hemos venido viendo, en el hecho de que vivan en variantes, rehaciéndose variante a variante. La variabilidad no es considerada como un mero accidente, sino como un rasgo definitorio del discurso «tradicional», que lo distingue de los textos propiamente «literarios» de arte personal (p. 175).

11. Paul Zumthor, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989:

Comprendida de este modo, la variabilidad instauro un doble dialogismo: intrínseco a cada texto, y extrínseco a él, creado por sus relaciones con los demás. Remite a dos tipos de realidad, desigualmente distinguidos por los oyentes de la poesía (incluso por los intérpretes y los mismos autores), según la riqueza y la memoria de cada cual (p. 175).

TIEMPOS DE LA NARRACIÓN

El tiempo de la narración en el romancero suele ser el ulterior, si bien la inconstancia en el uso de los tiempos verbales es una de sus rasgos principales. El romance de Santa Iria combina la narración con la escena y el diálogo, vivificando el relato doblemente. A ello contribuye del mismo modo el libre empleo de las formas verbales de que hablábamos antes, y sobre las que Giuseppe Di Stefano dice:

Sin salir del pretérito, cabía enunciar los hechos situándolos en la absoluta objetividad de su acaecer, sin conexión alguna con el momento presente: para eso estaban las formas del pretérito indefinido. Cabía también valerse del imperfecto para acompañar el desarrollo de las acciones y describirlas en su duración. O, usando el perfecto compuesto, darlas como inmediatas al presente, o como subsistentes en sus consecuencias. Los saltos de una perspectiva a otra eran incesantes¹².

En nuestro romance se aprecia el uso del gerundio en ambas versiones: «A: Siéndome yo niña, siéndome yo dama(1) B: Estando tres niñas bordando corbatas(1)». Ambos poemas siguen a continuación el mismo esquema temporal, utilizando en casi todos los versos la misma forma verbal, si bien B, más audaz, muestra una mayor tendencia hacia las formas de presente junto a las de pasado, a la actualización de lo acaecido. Esta sensación se acentúa, además, mediante la repetición:

A: A la media noche, me sacó engañada(7)
 B: Tratome de amores; me lleva engañada(10)
 A: Me cubrió con tierra, me cubrió con rama(15)
 B: Me tapa con tierra, me enrama con rama(19)

Sin embargo, y a pesar de que la fábula no se encuentra alterada en ninguno de los casos, en la versión del Hierro encontramos un mayor número de elementos de intriga. Así, el gerundio del primer verso en la versión A podría no ejemplificar la misma duración temporal que en la B, ya que la de A se trata de una transición mucho más holgada en el tiempo, más larga, la que ilustra el paso de niña a dama. Por otra parte, podría tomarse el término «dama» no como indicador de edad, sino como sinónimo de «doncella» o «virgen», con lo cual ese primer sentido de tránsito de la infancia a la pubertad se perdería. De hecho, ese primer verso no queda aclarado en A hasta que creemos confirmar la primera interpretación por su rela-

12. Giuseppe Di Stefano, ed., *La flor de la marañuela, romancero general de las Islas Canarias*, Madrid: Publicaciones del centenario de Menéndez Pidal, 1969, p. 25.

ción con el verso sexto: «A: Yo me fui a la mía, vestida y calzada(6)». Mientras que en la variante de la Palma la niña se presenta totalmente inocente, siendo el visitante el que arranca la desconfianza: «B: Y a la media noche, él se levantaba(9)», en la versión herreña suponemos en principio una culpa paralela en la niña, que parece cómplice del aquél. Podríamos aventurar entonces en A una elipsis entre los versos quinto y sexto, o incluso entre el segundo y el tercero. Ello explicaría las causas que llevan a la niña a esperar al caballero de noche.

Tras este primer episodio, ambas versiones vuelven a coincidir en el engaño del huésped a su víctima con la intención de sacarla de la casa a la medianoche, así como en la existencia de un periodo largo en el que el caballero abandona repentinamente el cortejo. El silencio sirve en ambos casos como premonición, tanto para el oyente como para la protagonista, que reconoce su falta y su destino en ese silencio. Sin embargo, el arrepentimiento de la doncella no encuentra clemencia en su atacante: «A: y ahora contigo seré Desgraciada(12) B: y ahora contigo soy muy desgraciada(15)». De nuevo es la versión A la que nos anuncia el paralelismo que existe entre la primera y la segunda parte del poema. Mientras que en B se trata de intensificar el efecto de tragedia próxima utilizando los temas de la oscuridad y del bosque, en A se enfatiza la duración temporal y espacial: «B: y en el mont'escuro asina me hablaba(12) A: anduve seis leguas sin hablar palabra(7), entrando en las siete, él me preguntaba(8)». Y es precisamente en esta versión A donde cobra sentido el hecho de que, pasados siete años, el caballero regrese al lugar del crimen: «A: A los siete años por allí pasara(16)». A esta introducción temporal le sucede, precisamente como en la primera parte, un diálogo de reconocimiento que recuerda al anterior: «A: En casa mis padres, Teresa nombrada(11) De Santa Teresa, en casa nombrada(20)». Si la niña anduvo siete leguas, durante las cuales pudo darse cuenta de su error, también el caballero ha dispuesto de siete años para arrepentirse de su delito. Así pues, al especificar la cifra en el vigésimo verso podemos prever en A el desencadenamiento de una serie de sucesos que relacionen de nuevo al caballero con su víctima. En B es la segunda parte del verso la que nos proporciona la clave: «B: y al cabo de siete años por allí pasaba(20)». En esta versión el número siete ha perdido todo el valor premonitorio que mantiene en A, al no haber sido mencionado en la primera parte.

En ambos textos observamos la analepsis de alcance interno que explicita el motivo por el que muere la joven, aunque ya se habían dado los indicios suficientes sobre ello, empezando por la propia desconfianza del padre o la madre hacia el visitante, que se corresponde con la negativa divina a que la santa perdone al viajero. De esta forma, la niña negará el perdón sin contemplaciones, como le fue arrebatada a ella la vida; también quedará el caballero enterrado, aunque sin la posibilidad de resurgir de sus cenizas como hizo la santa.

Se aprecia de nuevo un tratamiento irregular del tiempo en A. Si en B podemos considerar acabado el diálogo en el verso vigésimosexto, constituyendo los dos siguientes el epílogo, en A el diálogo perdura hasta el final del romance:

B: yo estoy en el cielo muy bien asentada(27)
 y él en los infiernos ardiendo en las llamas(28)
 A: yo estoy en el cielo bien acompañada(26)
 y tú en el infierno ardiendo en viva llama(27)

En estos versos de A podemos considerar que se está produciendo una prolepsis, es decir, disfrazado por la secuencia dialogada se está adelantando un acontecimiento futuro. No obstante, puede que se trate simplemente de otra secuencia temporal, de un tercer diálogo de cielo a infierno, entre la santa y el condenado, una vez éste ha muerto y perdido su alma. Deberíamos suponer entonces un lapso de tiempo largo, entre la conversación de la ermita y esta última, que habría quedado elidido. Pero aun podemos considerar una tercera posibilidad: que la santa es la que decide no sólo condenar el alma del criminal, sino además a su vez devolverle el golpe y acabar con su vida física. No existiría, por tanto, inciso alguno; la muerte del caballero sería instantánea, ocurrida al tiempo que la santa decide, mediante su sentencia oral, la condena que aquél ha de sufrir. Observamos, pues, no sólo la abundancia de formas que ofrecen ambas versiones, sino sobre todo la versatilidad de contenido y la ambigüedad que con ellas se logra.

EL NARRADOR

Ambas versiones difieren sobre todo en la forma en que presentan al narrador. A, siguiendo la tendencia portuguesa, mantiene invariablemente al narrador privilegiado, por ser uno de los protagonistas; la niña cuenta su propia historia en primera persona, reconociéndose como la principal afectada de los sucesos que relata. Mientras, en B existe una alternancia entre este tipo de narrador homodiegético e intradiegético de A y un segundo narrador heterodiegético y extradiegético. Ambos se van alternando a lo largo de B, si bien se puede adivinar el progresivo afianzamiento del tipo autodiegético a medida que avanza el poema, por lo que en la segunda parte será la voz de la santa la que domine la narración.

En un principio, la niña irrumpe en la narración con su propia voz, precisamente para suplir la incapacidad del narrador heterodiegético de B. Así, a la hora de interpretar una actitud, el narrador heterodiegético, que dice menos de lo que sabe el personaje, se abstendrá de hablar, viéndose relevado por el punto de vista y la voz de la niña: «B: Se la dio mi padre y no de buena gana(4)». Debemos ser conscientes, no obstante, de que lo que puede parecer una limitación del narrador heterodiegético es, en realidad, la única fórmula con que cuenta el autor para que los oyentes entiendan que es la niña la que pone la mesa y hace la cama al viajero. Si el narrador heterodiegético hubiera dicho: «B: Se la dio su padre y no de buena gana(*) Le puso la mesa en medio la sala(5)» habríamos entendido que es su padre, y no Teresa, quien sirve al extraño. Por tanto, debe producirse necesaria-

mente esta alternancia de voces entre ambos narradores, si bien no por ello la ambigüedad llega a desaparecer por completo.

El narrador hetero y extradiegético tiene unas atribuciones restringidas, ya que debe ajustarse a una labor introductoria y a su propio punto de vista, sin poderse internar en el de los personajes. Se puede vislumbrar esa tensión latente entre su función de contador y su imposibilidad de ofrecer la perspectiva de aquellos, pues en el justo instante en que intenta excederse, pierde la voz: «B: Y a la media noche, él se levantaba(9) Tratome de amores; me lleva engañada(10)».

No conocemos la identidad de este narrador heterodiegético, ni de dónde le viene su visión de los hechos; tampoco podemos defender su omnisciencia, si bien ésta podría aventurarse a partir de la consideración de su estilo y de la selección de elementos que lleva a cabo. Si aceptamos esta pretendida omnisciencia del narrador heterodiegético, será apoyándonos en su coincidencia con el autor implícito. Este último habría diseñado el romance como un todo del que continuamente es consciente, colocándose como presentador de los sucesos futuros. Así, tomaría la figura del narrador hetero y extradiegético, pero dejando claro que, a pesar de no penetrar en la conciencia de los personajes, conoce el desencadenamiento de la historia. En efecto, tras señalar la reticencia del padre, y a pesar del buen tratamiento que se le dispensa en la casa al asesino, el narrador elige mostrarnos el instante que pone de manifiesto que el visitante no ha pedido posada para dormir: «B: Y a la media noche, él se levantaba(9)». Si bien el narrador no deja ver qué está pensando el caballero, se sitúa en el momento clave, en la primera de una serie de acciones sospechosas. No pasa directamente, como ocurre en A, a la escena del engaño o del rapto: «A: A la media noche, me sacó engañada(7)». Llega al límite que se le permite a su voz, y nos prepara para la serie de acontecimientos que constituirían el nudo de la historia.

También es de destacar la preferencia narrativa por el detallamiento de las acciones; tal desmenuzamiento no ocurre en A:

B: Estando tres niñas bordando corbatas(1)
 Le puso la mesa en medio la sala:(5)
 cubierto de oro, cuchara de plata(6)
 le puso la cama al medio la sala:(7)
 colchones de pluma, sábanas bordadas(8)
 A: Siéndome yo niña, siéndome yo dama,(1)
 Yo le hice la cena para que cenara,(4)
 yo le hice la cama pa que se acostara(5)

Precisamente, si en B se hace hincapié en la riqueza y comodidades con que se agasaja al caballero, ello puede deberse al afán del narrador hetero y extradiegético por contrastar tal escena con otra posterior y paralela en que el asesino dará a la niña el tratamiento contrario. En tal escena se repite el elemento del cubierto (en este caso un cuchillo; nótese que no se dice «puñal», como en A), y se opone la pluma de

los colchones y las sábanas bordadas a las ramas y a la tierra, que, no obstante, cumplen la misma función de cubrir a la persona que duerme. Ello nos reafirma en la postura de que el narrador heterodiegético es, efectivamente, consciente de los acontecimientos que se sucederán. Incluso, en este episodio encontramos en la voz de la niña la misma inclinación hacia la precisión que veíamos antes en las descripciones hechas por el primer narrador, y que en A son de mayor simplicidad: «A: Me cubrió con tierra, me cubrió con rama.(15)B: Me tapa con tierra me enrama con rama.(19)» Así, en B ambos narradores, tanto el heterodiegético como el autodiegético, comparten el estilo del autor implícito, inmersos en un diálogo interno del que hacen partícipe privilegiado al oyente.

En lo que concierne a este narrador autodiegético, es decir, a la propia santa, ésta se caracteriza en ambas versiones por tratar de presentar los acontecimientos lo más objetivamente posible, si bien escoge cuidadosamente el conjunto de sucesos que darán cuerpo a la trama, precisamente aquéllos de mayor tensión psicológica. La narradora recurre a reproducir los tres diálogos en estilo directo, defendiendo de ese modo su pretendida objetividad y logrando un mayor dramatismo y viveza en las escenas. A menudo los diálogos vienen introducidos por el narrador: «A: entrando en las siete, él me preguntaba:(9) preguntó aun vaquero, que vacas guardaba(18) B: y en el mont'escuro asina me hablaba:(12)».

Sin embargo, en otros casos no existe tal presentación y el diálogo surge, sobre todo en la última parte del romance, punto culminante de la historia, evocador del asesinato y definitivo para la suerte del caballero, de forma espontánea. Así, por ejemplo, en A escuchamos en voz alta los pensamientos del arrepentido: «A: -Si Santa Teresa me perdonara,(22) viviría dichoso y yo le rezara.(23)». No sabemos con certeza si sigue hablando con el vaquero, cosa que parece improbable, pues éste ignoraba su crimen. Resurge entonces el diálogo de forma repentina, cuando la petición silenciosa del suplicante es respondida por la santa sin necesidad de introducción del narrador: «A: -No, no te perdono mi muerte agoniada,(24) que mi Dios me dijo no te perdonara;(25)».

En la versión B suponemos el verbo «preguntar» entre los versos siguientes: «B: un pastor famoso qui 'ovejas guardaba:(21) -¿Quién ramó esta ermita, tan bien enramada?(22)». Sin embargo, en el ruego de perdón del verso vigésimoquinto, se invoca directamente a la santa; se requiere su presencia o su voz, por lo que la aparición de aquélla queda más justificada que en A: «B: -Perdona, Teresa. -No perdono nada(25)». No obstante, la santa finaliza el diálogo con la misma premura con que lo ha empezado, y su próxima reaparición se sitúa en un tiempo posterior a la conversación, y de nuevo en su papel de narrador: «B: yo estoy en el cielo muy bien asentada(27) y él en los infiernos ardiendo en las llamas.(28)»

El narrador autodiegético domina la narración en A, y también llega a hacerse con ella en B. En ambos casos oculta las fuerzas que lo llevan a actuar, tanto a ella como a los demás personajes. El romance se caracteriza por presentar simplemente los hechos, no los pensamientos de los protagonistas. En efecto, la acción

se desarrolla rápidamente, quedando rematada por unos diálogos que aportan un efecto de simultaneidad estremecedora. Parece haber en los narradores una voluntad de discreción que aumenta la incertidumbre de los oyentes a medida que se desarrolla el relato. No obstante, en alguna ocasión se aclara algún punto, como es el caso de los versos siguientes: «A: por guardar su honra murió degollada(21) -No, no te perdono mi muerte agoniada;(26)».

La condena no tiene por qué haber sido decisión de la santa, y sin embargo, no podemos negar lo contrario, ya que el diálogo entre Dios y Santa Iria no se nos presenta. Tampoco llegamos a saber los verdaderos impulsos que llevan al huésped a asesinar a la niña, o si se ha arrepentido antes de llegar a la ermita, aunque podemos aventurar que así ha sido en: «A: -Si Santa Teresa me perdonara,(22) viviría dichoso y yo le rezara(23)». De esta forma se va acumulando una serie de interrogantes que hacen del romance una auténtica muestra de creación de suspense, ya que cada nueva acción nos resulta inesperada, si bien desde el principio se ha creado una atmósfera de misterio que prepara al oyente para lo que ha de venir. La función de indicio que guardan tanto la estructura temporal como el modo y el aspecto de la narración es común a muchos de los romances conservados. Constituye la vía de acceso hacia un nuevo significado de las historias narradas y nos revela el alto grado de elaboración artística que contienen estos poemas.