

El romance? de Luis de Miranda

*Prof. María Luisa Olsen de Serrano
Redonnet.*

Los ciento treinta y seis versos del padre Luis de Miranda —cronológicamente los primeros escritos en el Río de la Plata— figuran copiados en un manuscrito presumiblemente de 1569 o quizá, posterior, conservado en el Archivo General de Indias.(1) De momento, no nos interesa establecer la fecha aproximada del testimonio que los recoge ni, tampoco, otros problemas vinculados al año y al lugar en que su autor los escribió.(2) La presente nota sólo apunta a esclarecer el significado del título con el que habitualmente se los transcribe o con el que a ellos se hace referencia.

José Torre Revello, en el "Prólogo" a sus versiones paleográfica y moderna del poema de Miranda, anota: "Hemos dado a esta composición de pareados el título de *Romance*, de acuerdo al que figura al frente de la versión que reproducimos, como lo han hecho otros autores".(3) Todos, en efecto, lo denominan "Romance", con excepción de Ricardo Rojas, quien, en su *Historia de la Literatura Argentina* lo llama una sola vez "Romance elegíaco",(4) denominación que repite Bernardo Canal Feijoo.(5) Ese título de "romance" proviene del encabezamiento que precede a la transcripción de los versos del clérigo-poeta en el citado manuscrito: "*Síguese el Romance que V.S. Ilustrísima me pidió y mandó que le diese, el cual compuso Luis de Miranda, clérigo en aquella tierra*".

¿Romance o coplas de pie quebrado?

Julio Caillet-Bois, en la *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Rafael Arrieta, dice: "La composición —que sólo impropriamente puede llamarse "romance"— refiere..." y en nota al texto entre guiones que acabamos de reproducir, apunta: "No es romance sino coplas de versos octosflabos con

la siguiente estructura: ABBC/CDDE/; el verso final de la estrofa es quebrado, es decir tetrasflabo o pentasflabo".(7) Emilio Carrilla, en su *Literatura Argentina: palabra e imagen*, expresa: "Una única composición [...] se conserva de Miranda de Villafañe. Es el mal llamado *romance*...".(8) Para aclarar casi en seguida: "Es extraño el nombre de 'romance', puesto que en la época tenía ya un definido valor métrico, y la composición de Miranda no es un romance. El hecho de que predominen los versos octosilábicos no justifica, por cierto, tal nombre. Tampoco es la inconfundible estrofa de pie quebrado, si bien cada cuatro versos, ofrece uno de ellos. La referencia al famoso poema de Jorge Manrique es aquí obligada (aunque no se trate de la misma estrofa) por reproducir un ritmo semejante".(9) Yo misma en "Hambre y penurias en la primera fundación de Buenos Aires: nuestro primer poeta", en *Literatura V, Las letras en la América Hispana*, escribía: "Los ciento treinta y seis versos de su inapropiadamente llamado *romance*...".(10)

Y en nota al título del poema, en la transcripción modernizada del texto, aclaraba: "el título es impropio, ya que, por su forma métrica, son coplas de pie quebrado".(11) Beatriz Curia, en su importante trabajo sobre nuestro primer poeta, dice: "En cuanto a la denominación de romance, no ahondaré en este punto [...] En primer lugar, no es seguro que el propio Miranda denominara así su poema, ya que lo conocemos de modo indirecto por la copia que se conserva en el Archivo de Indias, y no por un autógrafo del poeta. Es obvio en este sentido que la composición no se ajusta al esquema tradicional del romance".(12) Más adelante, consigna: "La elección del esquema métrico —una serie de cuartetas octosilábicas de pie quebrado con rima consonante encadenada (ABBC, CDDE)— contribuye al logro de una entonación grave y doliente, acorde con el carácter elegíaco del

poema. Cada verso de pie quebrado —unido al precedente por encabalgamiento— remansa la cadencia para destacar aspectos fundamentales en el plano del significado. El valor expresivo de los versos se potencia a través de una sabia alternancia de ritmos binarios y ternarios que aceleran o retardan el discurso de acuerdo con las exigencias del desarrollo temático. La fusión entre las distintas secuencias es favorecida por la rima, que encadena el último verso de cada estrofa con el primero de la siguiente”. (13) Digamos, finalmente, que Ricardo Rojas, sin abrir juicio acerca del título del poema, ya había señalado la introducción del pie quebrado en esta composición. (14)

Por todo lo hasta aquí expuesto, nadie duda de que el poema de Miranda no es un romance desde el punto de vista métrico, sino coplas octosilábicas de pie quebrado, un metro muy popular. Bien dice Juan Díaz Rengifo en su difundido *Arte poética española*: “Muchas maneras hay de redondillas con quebrados y muchas más cada día se pueden inventar; pero solamente trataremos aquí aquellas que usan buenos poetas y, primeramente, de las que el sentencioso poeta don Jorge Manrique usó. Las cuales se componen de dos versos entero, y luego un quebrado, y que concuerdan con los finales primero y cuarto, segundo y quinto, tercero y sexto, que son los quebrados, como ésta:

- | | |
|------------------------------|----------|
| ¡Cuán presto pasa el placer! | (A) |
| ¡Cómo, después de acordado, | (B) |
| da dolor! | (C) |
| ¡Cómo, a nuestro parecer | (A) |
| cualquiera tiempo pasado | (B) |
| fue mejor! | (C) (15) |

Más adelante, en el mismo capítulo XXXII, “De las redondillas con quebrados”, Rengifo trata el esquema métrico de la copla a la que se ajusta el poema de Luis de Miranda, y que el preceptista clasifica como “Octavo quebrado”. Dice allí: “Compónese de tres versos enteros y un quebrado. El primer verso de la primera copla es libre; pero, en todas las demás, concierta con el quebrado que queda antes de él. Y el segundo y tercero conciertan entre sí. Y de esa manera se continúan hasta el fin:

- | | |
|----------------------------|----------|
| La muerte lo arrasa todo, | (A) |
| Y al más alto emperador | (B) |
| Iguala con el pastor, | (B) |
| Y el más chico | (C) |
| Va más seguro que el rico, | (C) |
| Porque va menos cargado | (D) |
| De lo que pone en cuidado | (D) |
| Y en aprieto. | (E) (16) |

Como se ve, la estrofa de Miranda es similar a la manriqueña, pero difiere en el número de versos y en el esquema de las consonancias o rima. En el caso de nuestro primer poema, sólo se parece a un romance por su forma abierta, por el predominio de octosilábicos y por su aptitud para cantar temas épico-líricos.

No es un romance por su forma, pero...

La voz “romance”, además de su significado de forma métrica definida, ya usual en el siglo XVI —como recuerda Carilla—, tiene otros valores semánticos. Entre ellos — aunque no los recoge el *Diccionario de Autoridades*— el de “composición literaria” (prosa o verso) y el de “composición poética escrita en romance” es decir, en lengua vulgar neolatina, definición esta última que, sí, trae el *Diccionario de la Real Academia* (1992) y cuya vigencia acredita con su registro en el *Diccionario Escolar* (1997) de la citada corporación. María Moliner, asimismo, en su tan útil *Diccionario de uso del español* (1996-1997), incluye esta misma acepción con la definición siguiente: “combinación métrica propia de los romances”. Según María Rosa Lida de Makiel, en tiempos de Juan de Mena el significado de “composición literaria”, lisa y llana, en prosa o en verso, era ya arcaico, (18) pero no el de “composición poética”, acepción sobre la que nada dice.

En consecuencia, el uso de la voz





ese nombre genérico, el primer poema escrito en el Río de la Plata, aquel que el clérigo-soldado, como evoca Manuel Mujica Láinez en *Misteriosa Buenos Aires*, leyó “para el agua, para la luna, para los árboles, para los grillos”.(19)

Romance, “composición poética”

Para terminar, queremos invocar dos testimonios de ese uso amplio y abarcador de la voz romance “composición poética”: uno español, de mediados del siglo XVI y otro argentino, de comienzos del siglo XIX.

Diego Sánchez de Badajoz, cuya obra se publicó poco después de morir el ilustre preloquista con el nombre de *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), escribió tres romances en coplas octosilábicas de pie quebrado del mismo tipo que las del padre Miranda: “Romance de nuestra Señora”, “Romance de la Pasión” y “Romance contra la sarna”.(20) Nótese también, que, pese a su forma métrica, los tres se denominan *romance*. El tercero lleva, en la “Tabla del presente libro”, un título más extenso que reza: “Romance sobre la sarna, en que va glosa[n]do diversos romances”.(21) Interesa destacar en éste el uso de la voz romance, en las dos acepciones que nos interesan. La primera vez, como “composición poética”; la segunda, en su acotada significación métrica.

En la copia de la *Colección de varios*

papeles apoloéticos en prosa y verso, que reunió de su puño y letra Manuel José de Lavardén, en 1789, para explicar las razones que dieron origen a su *Sátira*, producto de la justa indignación contra un poetastro peruano —Juan Manuel Fernández de Agüero y Echave— que se había atrevido a tildar de “incivil” al pueblo de Buenos Aires, aparece, después de la transcripción de la *Sátira*, una breve acotación final del que la trasladó de los papeles originales en poder de Gutiérrez.(22) En el folio 709 v. de esa copia ordenada por el canónigo Saturnino Segurola,(23) valioso traslado porque el original autógrafo de Lavardén se ha perdido, se lee: “El autor de este romance fue don Juan Manuel Lavardén, ingenio bien conocido en éstas por su numen poético”.

El sintagma “este romance” alude a la célebre sátira de Lavardén, una composición —como todos sabemos— en tercetos endecasílabos. El nombre del autor, que fue José Manuel de Lavardén, figura con el de su padre, “Juan Manuel de Lavardén”, un error en el que incurrió Juan María Gutiérrez cuando se ocupó del único gran poeta de nuestras letras del periodo virreinal, en sus *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*.(24)

En el texto que acabamos de transcribir, está clarísimo que la voz *romance* significa “composición poética” alcance semántico que tenía, también, en las tres composiciones de Sánchez de Badajoz, y en el código del siglo XVI que recoge los versos compuestos por Luis de Miranda en el Río de la Plata.

Notas

- 1) Véanse, entre otros, Enrique Peña, “El padre Luis de Miranda” en *Revista de Derecho, Historia y Letras*, IX, t. XXIV, Buenos Aires, 1906, pág. 516; José Torre Revello, “Prólogo” en Luis de Miranda de Villafañá, *Romance*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Sección Literatura Iberoamericana, Universidad de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Coni, 1952, pág. 14; y Beatriz Curia, “*Múdenos tan triste suerte*”. *Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Mendoza, FFL-CADEI, 1987, págs. 17-23.
- 2) Cfr. En Beatriz Curia, op. cit., págs. 17 y ss. Personalmente estimamos, junto a Torre Revello y otros, que fue escrito en fecha muy

- próxima a los sucesos que relata. (Cfr. *Literatura V, las letras en la América Hispana*, Buenos Aires, Estrada, 1988, págs. 38-39 y 48-49).
- 3) Op. cit., pág. 15, nota 2.
 - 4) *Los coloniales, I*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, vol 3, 1960, pág. 92. Quizá se deba a una errata que extendió la cursiva hasta el adjetivo que califica al poema.
 - 5) "La época colonial. Del Renacimiento al Barroco" en *Historia de la Literatura Argentina I*, Buenos Aires, CEAL, 1980-1986, pág. 125 y en la antología respectiva, *Los fundadores*, Buenos Aires, CEAL, 1967, que ofrece un texto muy descuidado.
 - 6) José Torre Revello, op. cit., pág. 27.
 - 7) Buenos Aires, Peuser, MCMLVIII, pág. 17. Por errata evidente se consigna "hexasflabo" en vez de "tetrasflabo"; restablecemos la voz correcta.
 - 8) Buenos Aires, Eudeba, pág. 16
 - 9) *Ibidem*.
 - 10) Op. cit., pág. 38. En nota aclaraba: "el poema está compuesto en coplas octosilábicas, con la siguiente estructura: ABBC/CDDE/. El cuarto verso de cada copla tiene cuatro sílabas (a veces, un pentasflabo): es el verso de pie quebrado" (Ib. nota 7). Agreguemos que el pentasflabo aparece, por encabalgamiento, cuando el verso anterior es un octosflabo agudo, de modo que entre ambos conforman un dodecasflabo. El primero y el último verso del poema quedan sueltos.
 - 11) *Ibidem*, pág. 48. Quizá no esté de más recordar que fuimos las primeras en ocuparnos, en un manual destinado al nivel secundario, del padre Luis de Miranda y en ofrecer, en él, una versión modernizada y anotada del texto.
 - 12) Op. cit., pág. 28.
 - 13) *Ibidem*, pág. 61-62. Véase atrás nota 10, in fine.
 - 14) Op. cit., pág. 100.
 - 15) Barcelona, en la Imprenta de Marí Angela Martí VIUDA, s. f., pág. 39. Esta obra se publicó por primera vez en 1592. En las transcripciones, modernizamos el texto. Obsérvese que el primer verso copiado a modo de ejemplo ofrece una variante respecto de la lectura, hoy más aceptada, de "¡Cuán presto se va el placer!"
 - 16) Op. cit., pág. 42.
 - 17) Para una síntesis de las acepciones de "romance", véase el "Estudio preliminar" de Germán Orduna, en *Selección de romances viejos de España y América*, Buenos Aires, Kapelusz, 1976, pág. 7.
 - 18) En *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El colegio de México, FCE, 1950, pág. 239. Dice allí, en nota, "en la copla 46 g [de "El romance de Atalante"] donde romance mantiene el sentido arcaico de 'composición literaria'".
 - 19) "El primer poeta", en *Obras completas*, t. III, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pág. 318.
 - 20) Véase: Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla 1554)*, Trabajo de Seminario bajo la dirección de Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", UBA, 1968, pág. 537 a 548. Los dos primeros romances de Badajoz difieren levemente del de Miranda por la sola particularidad de que después del último quebrado aparece un octosilábico que rima con él y que repite el verso inicial de la composición, con lo cual ni uno ni otro quedan sueltos. En el tercer romance, después de la última copla, se repiten los dos versos iniciales, a modo de estribillo, de manera que el verso inicial y el que cierra el poema quedan sueltos, como en el caso de nuestro primer poema o en el ejemplo de Rengifo.
 - 21) Op. cit., pág. 53.
 - 22) Esa copia, registrada con el nro. 021214 de manuscritos de la Biblioteca Nacional, se conserva hoy en el Archivo General de la Nación (Concentración de Fondos Documentales, Biblioteca Nacional, vol V, 255, fs. 677-709). Véanse sobre el particular, las págs. 239-241 de mi artículo "¿Quién fue el poeta limeño satirizado por Lavardén? Enfrentamiento con el Parnaso de Buenos Aires", en el Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", 2ª época, n° 27, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1982. La *Revista de la Biblioteca Nacional* lo publicó, con numerosos errores de lectura, con el título "Una batalla literaria en el Buenos Aires Colonial", n° 1, Buenos Aires, 1939, pp. 186-205.
 - 23) Según Mariano Bosch, la compilación de estos documentos data de septiembre de 1816 (*Manuel Lavarden, poeta y filósofo*, Buenos Aires, Edición de la Sociedad General de Autores de la Argentina, 1944, pág. 37)
 - 24) Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865. El error en que incurrió Gutiérrez fue rectificado por Arturo Reynal O'Connor en 1914 (*Los poetas argentinos. Crítica Literaria. Estudios biográficos y psicológicos*, t. 1, Buenos Aires, Imprenta de José Tragant, 1914) Véase también, Mariano Bosch, op. cit., págs. 21-27.