

PAUL BÉNICHOU

CREACIÓN POÉTICA EN EL
ROMANCERO TRADICIONAL



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

PAUL BÉNICHOU

CREACIÓN POÉTICA EN EL ROMANCERO TRADICIONAL

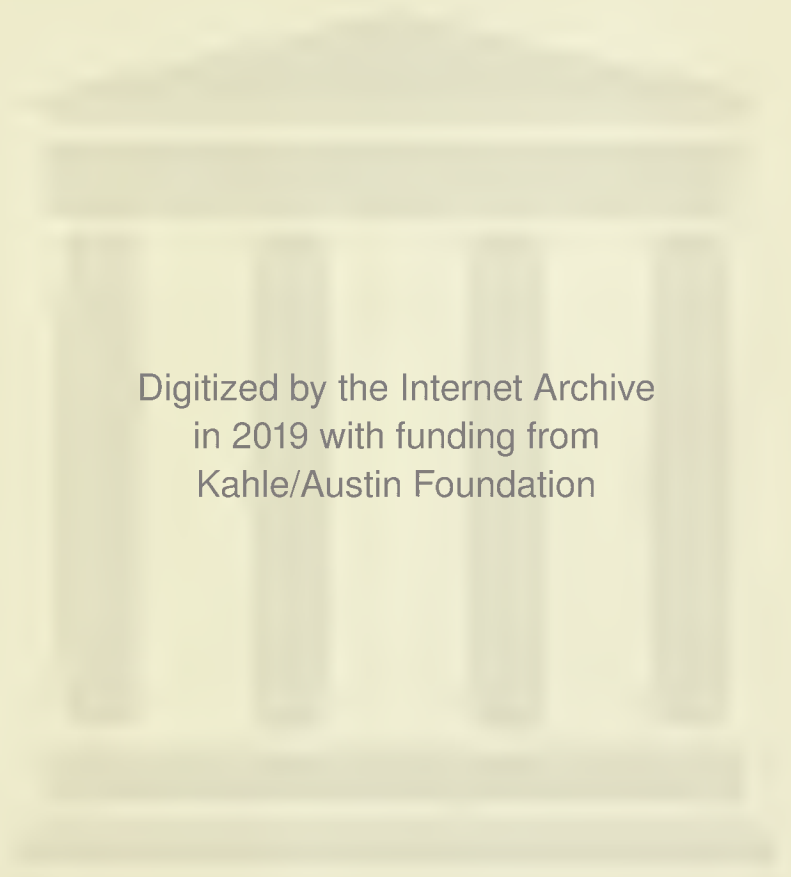
Camino siempre transitado y siempre desconocido éste del Romancero. Pero ¿no saben los críticos muy bien lo que es un romance? Abrid cualquier historia de la literatura y os toparéis en seguida con una definición del romance, una prosaica definición. Todos los pueblos tienen su «romancero», pero ¿no se sigue diciendo que es España el país del Romancero?, ¿que España sólo se puede conocer leyendo el Romancero y el Quijote? ¿Es posible que el alma de un pueblo quepa en esas dos creaciones de su espíritu, y que, aun así, haya quien ha podido definirlo en unas cuantas líneas?... Lo que sí sabemos es que en los romances está la esencia de un pueblo: el alma entera de España con sus pasiones, su tragedia y su dolor, sus luchas civiles, sus costumbres, su vida que va de ayer a hoy y... a mañana.

(Sigue en la segunda solapa.)

SCO EX PARTE



UNIVERSITY
ARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

CREACIÓN POÉTICA EN EL
ROMANCERO TRADICIONAL

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

PAUL BÉNICHOU

CREACIÓN POÉTICA EN EL
ROMANCERO TRADICIONAL



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

FQ 6089 . B4

© PAUL BÉNICHOU, 1968.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 1528 - 1968.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83. Madrid, 1968. — 2960.

PRÓLOGO

El concepto de tradicionalidad, tal como lo fueron definiendo, desde hace medio siglo, con relación a la epopeya y el romancero castellanos, los magistrales trabajos de don Ramón Menéndez Pidal, tiene dos aspectos que han preocupado en grado desigual, hasta ahora, a los investigadores. La crítica española utilizó principalmente el concepto de tradición para remontar el curso del tiempo. Se valió de las crónicas y el romancero viejo para restituir las gestas perdidas, de las versiones modernas de romances para restablecer la tradición romancística antigua en su integridad. La teoría de la variación continua de los textos orales le sirvió casi siempre para valorar, dentro de la corriente tradicional, las creaciones de una época predilecta: gestas olvidadas, romances primitivos de tono épico. Su labor fue principalmente, en el sentido más alto de la palabra, arqueológica: se propuso, con éxito, resucitar y fijar en su belleza las obras maestras de la épica castellana en sus últimos tiempos. Sin embargo, su atención fue necesariamente llamada, al mismo tiempo, sobre las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la transmisión oral en su incesante movimiento hacia lo futuro. Tradición, en ese sentido, es creación. Esa capacidad renovadora, tantas veces señalada y alabada, es el tema central de los estudios que componen este libro.

Van repartidos, según las conclusiones a que llevan, en dos grupos. El primero ilustra la libertad creadora con que pudieron formarse los romances viejos, aun los de temas más venerables. Sin

negar la relación de dependencia que une tales poemas a la tradición anterior, se puede pensar que esa dependencia no consistió necesariamente en la continuidad de un texto, sino también en la combinación de muchos o la reinención de otro nuevo a partir de recuerdos incompletos. Además, es fundamental el cambio de espíritu y técnica en que consistió precisamente el nacimiento del romancero viejo. Esas conclusiones no son tan nuevas. Hace mucho que Menéndez Pidal ha notado la existencia de romances viejos épico-nacionales de libre invención, y la diferencia de inspiración y procedimientos estilísticos entre gesta y romance. Falta darles a esas realidades toda la importancia que merecen, y que quizá no se les ha dado siempre hasta ahora. Los romances viejos debieron y siguen debiendo su encanto propio, su fuerza irresistible al hecho de haber sido, en su principio, el descubrimiento de tierras poéticas nuevas.

El segundo grupo de estudios procura destacar el valor de las variantes modernas en el romancero tradicional. El privilegio creador no perteneció exclusivamente a la edad de oro del romancero. Los transmisores, hasta hoy, conservaron el secreto inconsciente de los procedimientos creadores propios de la poesía oral y los supieron usar con felicidad en más de un caso. Si el romancero tradicional siguió existiendo, es porque siguió viviendo. Esa verdad también hace tiempo que se conocía, pero corre riesgo de ocultarla, hasta cierto punto, una perspectiva de esencial valoración del pasado. De hecho, el romancero no es poesía antigua conservada entre nosotros; mientras se canten romances, serán y tendrán que ser, por fuerza, poesía actual.

El trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador, y la mejor forma de hacerlo es considerar un romance en la totalidad de sus versiones conocidas, antiguas y modernas, sin vacilar en detenerse, a veces, en detalles y motivos accesorios, de cuya vida tradicional podemos aprender mucho respecto a la génesis de los textos poéticos orales. No es siempre fácil, ni siquiera

posible en los más casos, reconstruir con seguridad la historia de un poema y sus variantes, y casi siempre nos tenemos que conformar con probabilidades y limitarnos a comprobar y comparar las diversas soluciones con que la tradición ha remediado una dificultad lógica o poética. Pero eso ya es mucho. Además, de multiplicarse tales trabajos, se vería que interesan no sólo al romancero y la poesía oral, sino a la creación literaria en general. El autor-legión en sus tanteos, variantes y rehacimientos, hace lo mismo —fundamentalmente— que el poeta culto en sus correcciones y borradores. Luchan en la tradición y se combinan, como en el espíritu del escritor, la materia heredada y la iniciativa creadora, las asociaciones mecánicas y la intención estética, las dudas racionales y las tentaciones oscuras. La diferencia —no la única, claro está— es que en la poesía tradicional tenemos mejor a la vista el cuadro de la creación en sus diversos episodios e incidentes. Aquí es donde se ve, mejor que en cualquier otra parte, nacer y vivir la poesía.

GÉNESIS ANTIGUAS

EL DESTIERRO DEL CID

La tradición de los judíos españoles de Marruecos ha conservado un curiosísimo romance del Destierro del Cid, desconocido, que yo sepa, fuera de ella. Ya figuraba, en 1906, bajo el número 5, en el *Catálogo del romancero judío español* de Menéndez Pidal, con una cita de 22 octosílabos, sacada de una versión de Tánger¹. El año siguiente, Sánchez Moguel publicó y comentó dos versiones del mismo romance, una de Arcila y otra de Larache². Más recientemente Arcadio de Larrea Palacín recogió otras dos en Tetuán³. Hace poco el P. Agustín Arce dio a conocer otra versión más, recogida en 1902 por el P. Rosende en Tetuán⁴.

Menéndez Pidal, al citar su versión tangerina, hizo notar que combinaba elementos de un romance viejo del Cid en las Cortes

¹ En *Cultura española*, nov. de 1906, pág. 1061; falta el último verso de la cita en la edición del *Catálogo* en volumen (en Menéndez Pidal, *El Romancero*, Madrid, 1928, pág. 128).

² A. Sánchez Moguel, *Dos romances del Cid conservados en las jude-rías de Marruecos*, en *Romanische Forschungen*, t. XXIII (1907), pág. 1087 y sigs. (los «dos romances» son dos versiones del mismo).

³ A. de Larrea Palacín, *Cancionero judío del norte de Marruecos, Romances de Tetuán*, Madrid, 1952, t. I, págs. 46 y sigs., versiones 6 y 7.

⁴ P. A. Arce, *Cinco nuevos romances del Cid*, en *Sefarad*, t. XXI (1961), págs. 73-74.

de Toledo con el final del de la *Jura en Santa Gadea*, que cuenta el destierro del héroe por el rey Alfonso (son, respectivamente, los números 58 y 52 de la *Primavera*), y tal vez con un recuerdo de otro destierro, por orden del rey Sancho, que se puede leer en las crónicas. Sánchez Moguel mencionó en su comentario otro episodio cronístico, el del puñetazo que da Pero Vermúdez al Conde Garcí Ordóñez en las mismas Cortes de Toledo (recordado en otro romance viejo de las Cortes, *Primavera*, 60, donde se transformó en un bofetón a uno de los infantes); también cita un romance viejo de las mocedades del Cid, *Cabalga Diego Laínez* (número 29 de la *Primavera*), que cuenta la llegada del Cid con su padre a la corte del rey Fernando, después de matar Rodrigo al conde Lozano. Por último, los profesores Armistead y Silverman han observado que algunos versos del *Destierro* marroquí recuerdan el final del romance de las *Almenas de Toro* (*Primavera*, 54)⁵. Todas esas observaciones están perfectamente fundadas, trátase de semejanzas con relatos cronísticos o con otros romances. No cabe duda de que nuestro romance, aunque relativamente corto, está hecho con elementos tradicionales sacados de varias fuentes, que abarcan todas las épocas de la carrera legendaria del Cid: sus mocedades bajo Fernando I; su papel en la lucha de Sancho II con sus hermanas y en el advenimiento de Alfonso VI; por fin, en su vejez, el pleito que tuvo con sus yernos los infantes de Carrión en las Cortes de Toledo. Más precisamente, se han fundido en este romance del *Destierro* recuerdos de todos los episodios de la leyenda del Cid que lo muestran en conflicto con su rey. Pero hay algo más: el Cid no es el único héroe de esa clase en la tradición castellana; es sabida la afición del romancero al tipo del vasallo arrogante, en rebelión contra su señor. Castilla, condado emancipado, tenía más razones que cualquier otra tierra para simpatizar con esa figura, tan difundida y prestigiosa en toda la épica

⁵ Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *Sobre unos romances del Cid recogidos en Tetuán*, en *Sefarad*, t. XXII (1962), pág. 391, n. 16.

medieval, sobre todo tardía: Fernán González, desde ese punto de vista, es el personaje de más relieve del romancero; Bernardo del Carpio y el Cid le acompañan. Es natural que las leyendas de los tres héroes lleguen a confundirse y comunicar una con otra: en nuestro romance recuerdos de Bernardo del Carpio y quizá de Fernán González se juntan con los del Cid. En este caso la tradición oral, guiada por su simpatía hacia el vasallo injustamente tratado que desafiaba a su señor, ha sabido reunir en un solo poema, con segura intuición y memoria creadora, todo cuanto, en las leyendas épicas de Castilla, ilustraba ese tema. Es objeto de estas páginas dar cuenta, con la mayor exactitud posible, de las fuentes diversas que han podido concurrir en la formación del *Destierro* marroquí, y llamar así la atención sobre la notable libertad con que pudo elaborarse a veces, frente a los textos tradicionales anteriores, el romancero viejo. Aquí no se pueden suponer, para explicar el contenido peculiar del romance, formas tardías o aberrantes de una tradición épica: es evidente que el romance, en este caso, no depende de *una* tradición, sino que mezcla y combina libremente elementos de varias.

* * *

He aquí el texto del romance, tal como aparece en sus distintas versiones, muy parecidas una a otra ⁶:

—¿Ánde habéis estado, el Cidi, que a Cortes no habéis entrado?
La barba traéis crecida, y el cabello crespo y cano.

—Allí he ⁷ estado en las batallas con los moros guerreando.

—Villas y castillos, Cidi, me han dicho que habéis ganado:

5 dad de ellas al conde Ordóñez, que, aunque pobre, es buen fidalgo.

—Daile de las buestras, Reye, que las abís eredado.

Las que yo tengo ganadas mucho m'abían costado,

⁶ MP = versión Menéndez Pidal; A = versión Arce; SMI, SM2 = versiones de Sánchez Moguel; LP6, LP7 = versiones de Larrea Palacín.

⁷ A transcribe erróneamente «¿Hay estado, etc.?», por haber mal interpretado la pronunciación dialectal «aí he 'stado»; restablezco el texto en su forma inteligible.

- sangre de condes y duques, señores de gran estado ⁸.
 —Prendeile, mis cabayeros, prendeile, mis ijosdalgo.
- 10 Unos se miran a otros, ninguno que a sido osado,
 si no fuera el conde Ordóñez, por su mal se a lebantado;
 cabeza d'entre los ombros al pie del rey se l'a echado.
 —¡Ay! mal ayas tú, el Cid, mi cabayero pribado,
 el día que no matas ombre, no te tienes por onrado ⁹.
- 15 Yo te destierro, el Cide, de mis tierras por un año.
 —Si me destierras por uno, yo me destierro por cuatro ¹⁰.
 Por besar tu mano, Reye, no me tengo por onrado;
 al besártela mi padre, me sentía yo afrentado ¹¹.
 Irme he ¹² yo de las tus tierras de bárbaros y malvados,
- 20 irme he yo a las de mi padre, de condes y de fidalgos;
 irme he yo de las tus [tiendas] malas y de malos paños;

⁸ A (versos 1-5) y SM2 (versos 6-8). Estos primeros ocho versos son casi iguales en todas las versiones; el segundo falta en LP7; los versos 7 y 8 vienen, en MP y SMI, después del 4, manifestando el mal humor del Cid ya antes de pedirle el rey que parta sus conquistas con el conde, lo cual deja trunca la réplica del verso 6, que esos dos versos completan oponiendo a la fácil adquisición hereditaria los trabajos de la conquista.—Después del verso 8, LP6 pone nuestros versos 17-18 («Por besar mano de rey», etc.), y agrega unas palabras más del Cid al rey, extraordinariamente violentas, que no se encuentran sino en esta versión: «si como estaba yo en diez años (*sic*), tuviera yo quince años, / la cabeza entre los hombros al suelo te la hubiera echado».—Sobra decir que los mismos versos, de una versión a otra, presentan casi siempre variantes; sólo apunto aquí las pocas que importan al sentido del texto.

⁹ SM2. Estos versos 9-14 están también, con poca diferencia, en LP7; ese episodio (orden de arresto del Cid y muerte del conde Ordóñez) figura igualmente en LP6 y A, pero incompleto (falta el verso 9 en la primera de esas dos versiones, los versos 13-14 en ambas); falta enteramente en MP y SMI.

¹⁰ MP; todas las versiones tienen los versos 15-16.

¹¹ SM2; los versos 17-18 faltan en MP y LP7; A los coloca entre los versos 12 y 13; SMI, después del 23, como última palabra del Cid; ya hemos visto que LP6 las pone después del verso 8.

¹² El editor escribió —erróneamente, según creo— «Irme yo» (pronunciación dialectal: «Ir m'he yo»).

irme he yo a las de mi padre, de terciopelo y brocado;
 ciento y veinticinco tiendas, todas son a mi mandado ¹³;
 y en la más chiquita de ellas está un Cristo figurado;
 25 en la cabeza de Cristo hay un rubí esmerado,
 que si le apreciáis, el reye, vale más que tu reinado ¹⁴.
 Ya se cabalga el buen Cidi, ya se iba desterrado ¹⁵.
 —Bolbéle, mis cabayeros, bolbéle, mis ijosdalgo,
 porque un Cide como ése no saldrá de mi reinado ¹⁶.

* * *

Los primeros versos del romance recuerdan, sin duda alguna, los siguientes de *Por Guadalquivir arriba (Primavera, 58*: única versión antigua conocida, que yo sepa; impresa en un pliego del siglo XVI):

—Viejo que venís, el Cid, viejo venís y florido.
 —No de holgar con las mujeres, mas de andar en tu servicio:
 de pelear con el rey Búcar, rey que es de gran señorío,
 de ganalle las sus tierras, sus villas y sus castillos;
 también le gané yo al rey el su escaño tornido.

Dadas las alusiones a la edad del Cid y a la lucha con Búcar, las Cortes aludidas en este romance tienen que ser las de Toledo,

¹³ Los versos 19-23, aquí citados por *A* (salvo el segundo hemistiquio del v. 19, que es de *LP7*) faltan en *SM2*; la cita de *MP* se detiene después del verso 19; *SM1* sólo tiene el 20 y el 23; *LP7*, sólo el 19 y el 20; en *A* y *LP6* los versos 19-22 están bastante alterados; los doy en el orden en que aparecen en *LP6*, y con el texto de *A* (que los trae en orden inverso: 21-22, 19-20); estas dos versiones llevan *tierras* y no *tiendas* en el verso 21, por un error manifiesto, pues el verso que sigue no se puede aplicar sino a *tiendas*, que se mencionan luego en los versos 23 y 24.

¹⁴ *A* (v. 24 y v. 26) y *LP6* (v. 25); estos tres versos sólo existen en *A*, *LP6* y *LP7*; no sé si los tiene *MP*, citada incompletamente.

¹⁵ El verso 27 no se halla más que en *SM2* y *LP7*.

¹⁶ *SM1*; estos versos 28-29 faltan en *SM2*; sabemos por el resumen que sigue a la cita del *Catálogo* que están en *MP*.

que convocó el rey Alfonso VI, según la tradición épica, para juzgar la demanda del Cid contra los infantes de Carrión. Ahora bien, el romance, en los versos que acabamos de citar, no tiene antecedentes en el *Mío Cid* ni en las crónicas, y, por lo tanto, Menéndez Pidal lo cree de libre invención¹⁷. Es cierto que nuestra cita va precedida por otros ocho versos, de asonante *ó-e*, que describen el vestido y arreo del Cid y sus compañeros, y concuerdan, en cierto modo, con la tradición anterior¹⁸; podrían proceder de algún romance antiguo de las Cortes de Toledo, hermano del conocido *Tres cortes armara el rey* (*Primavera*, 59, también en *ó*). Pero es indudable que los versos en *í-o* de nuestra cita, cuyo contenido se ha perpetuado lejanamente, con otro asonante, en el romance marroquí, contradicen en algo esencial la tradición: muestran al Cid cambiando palabras agrídulces con el rey en las Cortes de Toledo, mientras todas las demás relaciones, tanto en el *Mío Cid* y las crónicas como en *Tres cortes armara el rey*, destacan la actitud amistosa de Alfonso hacia el Cid y su severidad con el bando opuesto. Si bien el «escaño tornido» demuestra que estos versos han nacido entre gente que no ignoraba del todo los relatos tradicionales¹⁹, todo lo demás procede de una interpretación muy libre de los recuerdos épicos, orientada hacia la visión de un Cid en conflicto con su rey: el rey es injustamente irónico, y el Cid se le opone en seguida, exaltando sus hazañas

¹⁷ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, t. I, página 238.

¹⁸ Desarrollan los versos 3022-3023 del *Mío Cid*; véase también la *Primera Crónica general de España*, ed. Menéndez Pidal, Madrid, 1900, capítulo 939, pág. 615: pasaje repetido en las formas ulteriores de la Crónica.

¹⁹ El escaño ganado en las guerras de Valencia figura en las crónicas (*Primera Crónica general*, pág. 616); en el *Mío Cid*, también en el episodio de las Cortes, el Cid trae para sentarse un «escaño torniño», cuya procedencia no se indica (verso 3121; y véase Menéndez Pidal, edición del *Mío Cid*, Madrid, 1911, t. II, pág. 648, s. v. *escaño*).

guerreras y menospreciando implícitamente el ocio cortesano. Ese contraste, lugar común épico, aparece aún más francamente en el romance marroquí, en el cual la ironía del rey burla el aspecto poco cuidado del guerrero. El romance antiguo se detiene en la réplica del Cid; si dejamos a un lado el prólogo en *ó-e*, consta de cinco versos, resto o germen —podemos suponer— de una narración más amplia. El romance marroquí sigue con la petición del rey al Cid, sugiriéndole que entregue parte de sus conquistas al conde Ordóñez²⁰. ¿Habrá sido ésa, tal vez, la continuación del romance antiguo? ¿O se ha inventado tal episodio para completar aquellos pocos versos aislados? Es difícil decidirlo.

En todo caso, la invención no carece de base tradicional. Se sabe que, en toda la tradición cidiana, Garcí Ordóñez, tío de los infantes de Carrión, es el enemigo principal del Cid. En las Cortes de Toledo, el *Mio Cid* y las crónicas le dan el papel más importante en el bando de los de Carrión. Las crónicas, sobre todo, acentúan su importancia, como se puede fácilmente notar comparando el relato del *Mio Cid* con el de la *Primera Crónica general*, más o menos reproducido en las redacciones ulteriores. En la Crónica, las burlas de Garcí Ordóñez (precisamente acerca del escaño del Cid) provocan incidentes violentos ya antes de llegar el Cid a las Cortes²¹. Además, la breve altercación del Cid y el conde que en el *Mio Cid* se produce apenas el Cid propone los retos, antes de hablar los infantes y contestarles los amigos del Cid, ha sido sacrificada para poder dar su pleno valor al personaje en una escena más larga e intensa que surge más tarde: a los tres in-

²⁰ La razón que da el rey de su pedido no es igual en todas partes: en *MP*, *A*, *LP6*, *LP7*, invoca la pobreza e hidalguía del conde Ordóñez; en *SM1* y *SM2* dice, más arbitrariamente, que el Cid le ha de dar algo al Conde, «qu'es presona d'alto estado». La figura del rey resulta muy distinta según se adopta una u otra variante.

²¹ *Primera Crónica general*, cap. 940, pág. 616 (la *Crónica particular del Cid* no hace intervenir aquí a Garcí Ordóñez, sino a Suero González).

fantes juntos les contesta un solo caballero, hermano de Pero Vermúdez (y no, como en el poema, uno a cada uno: Pero Vermúdez primero, y dos más); en la crónica, Pero Vermúdez, cuya intervención era en el *Mío Cid* la más dramática, porque lo incita el Cid a hablar llamándolo Pero Mudo, queda reservado para contestar a Garcí Ordóñez, que aquí interviene, con especial insolencia hacia el Cid, después de los sobrinos; y la contestación de Pero Vermúdez es un puñetazo que lo echa al suelo²². Éste es, muy probablemente el episodio cuyo recuerdo originó en nuestro romance la muerte del conde por el Cid²³.

* * *

Sin embargo, entre la negativa del Cid, con el arrogante «Dadle de las vuestras, Rey» y la muerte del Conde, nuestro romance ha utilizado elementos sacados de otra escena, muy sabida, del romancero viejo. El grito del rey: «Prendedle, mis caballeros» y la abstención general inspirada por el miedo no pertenecen a la leyenda del Cid, sino a la de Bernardo del Carpio; son rasgos del famoso *Con cartas y mensajeros*. En ese romance Bernardo, citado por el rey, no acepta sus reproches, lo insulta a su vez, y el rey ordena prenderlo:

²² *Ibid.*, cap. 943, págs. 620-621; *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Diez Campeador* (= «Crónica particular del Cid»), ed. Huber, Stuttgart, 1853, cap. 257, págs. 269-271.

²³ El «conde Ordóñez» está nombrado en *A*, *SM1*, *SM2*; en *LP7* es el «conde Ordoño»; *MP* lo llama «conde Niño» y *LP6* «Conde Alarcos», sustituyendo el nombre tradicional con otros más familiares. De las cuatro versiones que tiene el verso 12, tres coinciden casi exactamente (*A*, *SM2*, *LP7*); *LP6* tiene ese verso alterado y ambiguo: «Sacó espada de su cinto y al pie del rey la ha echado», siguiendo, después de ese verso, como las demás (destierro, etc.).

—Prendedlo, mis caballeros, que atrevido se me ha.
 Todos le estaban mirando, nadie se le osa llegar;
 revolviendo el manto al brazo, la espada fuera a sacar²⁴.

Los dos rehacimientos de ese romance en el siglo XVI²⁵ no olvidan esta parte del relato, con todos sus elementos: orden del rey, miedo de los presentes, amenaza de Bernardo con su espada. Uno de esos textos, que se debe a Gabriel Lobo Lasso de la Vega, desarrolla ampliamente la escena:

—Prendelde, prendelde, dize, mis cavalleros, o muera
 el loco desacatado que mi deshonor dessea.
 Prendelde, gritava el rey, pero ninguno lo intenta,
 porque vieron que Bernardo al braço el manto rodea,
 puesta la mano en la espada, diziendo: —Nadie se mueva,
 que soy Bernardo y mi espada ni aun a reyes se sujeta
 y sabéis muy bien que corta, de que tenéis esperiencia.

Las versiones orales recogidas en 1916 en Sevilla y Cádiz, que en este lugar del relato parecen proceder del rehacimiento que acabamos de citar, repiten el mismo esquema:

—Prendedlo, mis vasallos, que a mi corona desprecia.
 «Prendedlo», decía el rey, pero ninguno lo intenta.
 Ha echado mano a su espada y abrazó manto y rodela.
 —Quietos se me estén, señores que ninguno se me mueva,
 que al que intente menearse le he de cortar la cabeza²⁶.

²⁴ Texto de *Primavera*, 13 (versión de la *Silva* de 1550, vol. II); faltan los últimos dos versos de nuestra cita en la otra versión antigua impresa (*Primavera*, 13a = *Cancionero de romances*, 1550); faltan los tres en la versión manuscrita del siglo XVI publicada por Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, Madrid, 1957, pág. 155, núm. 1c.

²⁵ *Ibid.*, pág. 156 y sigs., núms. 1d y 1e (la versión de Lobo Lasso es el núm. 1e).

²⁶ *Ibid.*, pág. 161 (texto sintético de las versiones andaluzas que se reproducen después bajo los núms. 1h, 1i y 1j).

No cabe duda de que nuestro *Destierro del Cid* ha utilizado los motivos, y hasta las expresiones, muy vivas y tenaces en la tradición, del romance de Bernardo. Sólo falta la amenaza explícita puesta en boca del héroe, pero la cabeza de Garcí Ordóñez rodando a los pies del rey recuerda, realizándola, esa amenaza.

* * *

Es interesante notar que, en el final del romance, cuando el rey intimidado finge haber hablado en burla y le concede a Bernardo lo que reclamaba, mientras las versiones antiguas, tradicionales o rehechas, se limitan a poner en boca de Bernardo alguna réplica orgullosa, sin más, las versiones andaluzas modernas dicen :

En chanza lo tomo, tío, porque a tomarlo de veras
no queda gente en palacio ni en vuestros hombros cabeza.

Se puede comparar esta variante con la de aquella versión de nuestro romance —citada más arriba en una nota— en la cual el Cid habla de echarle al rey la cabeza al suelo. La fórmula común a los dos textos (la cabeza en o entre los hombros) es muy frecuente en el romancero, y no significa necesariamente identidad de tradición en los textos que la llevan. Lo que aquí llama la atención es que tal amenaza, histórica y racionalmente absurda, no lo es en la imaginación tradicional. Y esta observación no sólo se aplica a épocas tan tardías como aquella en que se recogieron en Marruecos las versiones del *Destierro del Cid*, o las de *Con cartas y mensajeros* en Andalucía, sino también a tiempos antiguos, cuando apenas nacía el romancero: la *Crónica general* de 1344 no vacila en atribuir a otro héroe, pariente de Ruy Díaz de Bivar y de Bernardo del Carpio, hablando a su rey, palabras tan atroces como éstas: «E digo a Dios verdad que si no fuese por las treguas que entre nos pusso el abad de Safagunt e esos buenos omnes [...], yo

vos cortaríá la cabeça e de la sangre de vuestro cuerpo yría esta agua tinta»²⁷. Es cierto que Fernán González no hace más que contestar una previa invectiva del rey²⁸; además, en esa escena del vado de Carrión, casi ya no reconocía al rey de León como señor. Sin embargo, en el romancero viejo de Fernán González la frase tan violenta no está puesta en su boca: en *Castellanos y leoneses* ha pasado a la del rey:

Allí hablara el buen rey, su gesto muy demudado:
—¡Cómo sois soberbio, el Conde, cómo sois desmesurado!
Si no fuera por las treguas que los monjes nos han dado,
la cabeza de los hombros ya vos la hubiera quitado;
con la sangre que os sacara yo tiñera aqueste vado²⁹.

El «¡cómo sois soberbio, el Conde!» nos vuelve al romance marroquí. Esa exclamación del rey, grito de asombro y espanto a la vez que de reprobación frente a la violencia del vasallo³⁰, se oye también, con otras palabras, en nuestro *Destierro del Cid*:

—¡Ay! mal hayas tú, el Cid, mi caballero privado,
el día que no matas hombre, no te tienes por honrado.

Algo parecido se encuentra en otro romance del Cid ante las Cortes, que se refiere al tiempo de sus mocedades, cuando el rey Fernando le cita después de la muerte del conde Lozano; en

²⁷ Citado por Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. II, Madrid, 1963, pág. 12; texto casi idéntico en la *Cronica geral de Espanha de 1344*, ed. Luis Felipe Lindley Cintra, t. III, Lisboa, 1961, cap. 357, pág. 99.

²⁸ Había dicho el rey: «Si non fuese por las treguas, etc., tomar vos ya por la garganta e lançar vos hya en las torres de León donde vos guardarían, etc.» (citado *ibid.*) El conde repite sarcásticamente la frase del rey, agravando aun la amenaza.

²⁹ Texto de *Primavera*, 16 (= *Silva* primera, 1550).

³⁰ Otra versión antigua dice: «—¡Cómo sois tan loco, el conde, cómo sois desmesurado!» (texto de un pliego suelto del siglo XVI, reproducido en Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. II, pág. 10).

Cabalga Diego Láinez, al arrodillarse Rodrigo ante el rey, se le arranca el estoque, y entonces :

Espantóse de esto el rey y dijo como turbado:
—Quítate, Rodrigo, allá, quítateme allá, diablo,
que tienes el gesto de hombre, y los hechos de león bravo ³¹.

Ya la *Crónica rimada* decía :

El espada traía luenga, el rey fue mal espantado.
A grandes voces dixo: —Tiratme allá esse peccado ³².

y en otro lugar, cuando Rodrigo protesta contra el casamiento que el rey le impone :

Quando esto oyó el rey, fízose maravillado.
Dixo: —Non es éste home, mas figura ha de peccado ³³.

Tal semejanza en el matiz afectivo que traducen todos estos pasajes, aunque con palabras diferentes, demuestra que en esa poesía tradicional algunos temas o motivos podían vivir, hasta cierto punto, independientemente de la transmisión formal de textos. En este caso, lo que podemos llamar el Grito del rey espantado crea, entre varios poemas tradicionales, un parentesco indudable, y deja ver entre ellos un tipo de influencia literaria más sutil que la contaminación común ³⁴.

* * *

³¹ Texto de Primavera, 29 (= *Cancionero* de Amberes, ed. sin año, y ed. de 1550; *Silva* primera; —la *Primavera* no apunta variantes para ese pasaje).

³² Texto en Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951, pág. 270, versos 425-426. *Peccado*, con el significado antiguo de «diablo».

³³ *Ibid.*, versos 442-443.

³⁴ Otra relación se puede notar entre *Castellanos y leoneses* y *Cabalga Diego Láinez*: el largo paralelo que se hace en los dos romances entre traje guerrero y traje cortesano (en el primer romance, en boca de Fernán

Pero hay otra deuda, literal esta, de nuestro *Destierro del Cid* a *Cabalga Diego Laínez*. Son muy sabidos los versos que, en este último romance, siguen a las palabras del rey; Rodrigo pide su caballo y dice con voz alterada:

—Por besar mano de rey, no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado.

Igual en la *Crónica rimada*:

Dixo estonçe don Rodrigo: —Querría más un clavo
que vos seades mi señor nin yo vuestro vassallo:
por que vos la bessó mi padre soy yo mal amanzellado ³⁵.

Falta aquí el primer verso del dístico citado; pero debió de existir, pues sin él no se entiende el que queda. Estos dos versos han pasado, casi idénticos, en el *Destierro* marroquí (versos 17-18). Hay que notar, sin embargo, que figuran también en otro romance antiguo, el de la *Jura en Santa Gadea*, indudablemente recordado en la elaboración del nuestro, como ya veremos. Que esos dos versos pertenezcan primitivamente a *Cabalga Diego Laínez*, lo demuestran tanto su presencia en la *Crónica rimada* como su relación lógica con todo el pasaje, cuyo tema es precisamente la repugnancia de Rodrigo a besar la mano del rey como acaba de hacerlo su padre. En cambio, en el romance de la *Jura*, en el cual el Cid hace jurar al nuevo rey don Alfonso que no tuvo parte en la muerte

González desafiando al rey; en el segundo, con menos oportunidad, en la descripción contrastada de Rodrigo y el resto del séquito de su padre); si bien en este caso se notan semejanzas en las expresiones usadas, otros motivos se repiten sin ninguna coincidencia formal de uno a otro de los tres romances de vasallos rebeldes: en *Con cartas* y *Cabalga*, la escolta de tres o cuatrocientos caballeros, el desafío del héroe a todos los presentes asustados; en *Con cartas* y *Castellanos*, la ira y amenazas del rey; en versiones de los tres romances el héroe se aleja con arrogancia del rey después de humillarle: también es así en el romance de la *Jura en Santa Gadea*, del cual hablamos más adelante.

³⁵ Versos 427-429.

de su hermano y predecesor Sancho, la presencia de esos versos se justifica mediocrementemente. No son del todo inoportunos, pues el rey Alfonso, agraviado por el juramento tan fuerte que le impone el Cid, provoca su contestación arrogante al recordarle el gesto simbólico de vasallaje del cual no podrá prescindir :

—Muy mal me conjuras, Cid, muy mal me has conjurado,
mas hoy me tomas la jura, mañana me besarás la mano.
—Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado ³⁶.

Son tradicionales las palabras de Alfonso en ese episodio; las tienen las crónicas: «Varon Ruidiez, ¿porqué me afincades tanto? ca oy me juramentastes, e cras besaredes la mi mano» ³⁷. Estas palabras han traído el recuerdo y la adopción del dístico que sigue, sacado de *Cabalga Diego Laínez*, que parece enlazarse naturalmente con ellas. Sin embargo, queda sin justificación aquí la alusión al padre, pues Diego Laínez no tiene nada que ver en la Jura de Santa Gadea, y el verso que lo menciona tiene que entenderse, no con relación a una circunstancia presente, sino, en general, como repudiación por el hijo de la lealtad y sumisión del padre: es natural, desde el punto de vista feudal, que el Cid, en su rebelión, avise al rey que rompe con la tradición paterna; pero, así y todo, no se puede negar que el dístico está mucho mejor en su lugar en *Cabalga Diego Laínez* que aquí. En el *Destierro del Cid* marroquí aparece todavía menos necesario que en la *Jura*. No lo trae ningún incidente concreto, ninguna asociación de palabras; «besar mano de rey» es aquí puro símbolo de vasa-

³⁶ Texto de *Primavera*, 52 (= *Cancionero* sin año; hay otras versiones en el *Cancionero* de Amberes, 1550, la *Silva* primera, 1550; y, con una variante en este pasaje: «después besarme has la mano», en la *Rosa española* de Timoneda, 1573).

³⁷ *Crónica particular del Cid*, cap. LXXIX, pág. 87; igual en la *Cronica geral*, t. III, cap. LX, pág. 407 de la edición ya citada; nada de eso en el cap. 845 de la *Primera Crónica general*, que es el de la Jura.

llaje que el Cid agraviado rechaza. Pero, así desligados de toda conexión textual, esos dos versos no tienen lugar fijo en el romance. La tradición no supo bien dónde colocarlos. Se ve que le costaba mucho prescindir de ellos: de las seis versiones que conozco, cuatro los tienen, pero cada una en un sitio distinto; me pareció que donde estaban mejor era después de la aceptación orgullosa del destierro, como en la segunda versión de Sánchez Moguel.

No se puede decir con seguridad si nuestro romance, al utilizar esos dos versos, ha recordado *Cabalga Diego Láinez* o *En Santa Gadea de Burgos*. El hecho es que también ha tomado de este último romance los versos que en él siguen inmediatamente al dístico; he aquí su texto:

Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
 porque la besó mi padre me tengo por afrentado.
 —Vete de mis tierras, Cid, mal caballero probado,
 y no vengas más a ellas dende este día en un año.
 —Pláceme, dijo el buen Cid. pláceme, dijo, de grado,
 por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
 Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.
 Ya se parte el buen Cid, sin al rey besar la mano³⁸.

A estos últimos seis versos corresponden, en el *Destierro del Cid*, los versos 13³⁹, 15-16 y 27. El destierro no era tradicional después de la jura. En las crónicas la jura sólo producía en el rey un rencor que, más tarde y mediante otros incidentes, debía originar el destierro⁴⁰. La *Crónica general de 1344* y la *Particular del*

³⁸ Texto de *Primavera*, 52 (= *Cancionero* de Amberes, sin año y 1550; y *Silva* primera).

³⁹ Se conservó el hemistiquio «mal caballero probado» en SM2 («mi caballero privado») y LP7 («mi caballero malvado»).

⁴⁰ *Primera Crónica general*: jura en el cap. 845, págs. 518-519; destierro en el cap. 850, pág. 523; *Crónica geral de 1344*, t. III: jura, cap. 510, páginas 406-407; destierro, cap. 519, pág. 418; *Crónica particular del Cid*: jura, caps. 77-79, págs. 86-87; destierro, cap. 89, págs. 94-95.

Cid ya tienen un cambio de palabras agrias entre el rey y el *Cid* después de la jura; pero en esa versión del relato, todavía no contaminada por *Cabalga Diego Láinez*, el «cras me besarás la mano» lleva a otra réplica; he aquí el texto del pasaje: «—Roy Diaz, por que me aficades tanto? Ca oje me daaes juramēto e clas me beyjaredes a maño. E disse entõ o Cide: —Per como vos me fezerdes mercee, ca ã outras terras soldadas dam aos fidalgos e assy farã a mỹ quẽ me quiser por vasallo»⁴¹. Es decir, que el *Cid* pone como condición al vasallaje la soldada, y da a entender que podría ir a otra parte a buscarla si no se la dan en Castilla, lo cual, desde luego, es una conclusión del relato distinta del destierro. Se ha conservado esa respuesta del *Cid* en una versión antigua del romance de la *Jura* que se lee en un manuscrito del British Museum:

Mucho me aprietas, Rodrigo: Rodrigo, mal me as tratado;
mas hoy me tomas la jura, cras me besarás la mano.
Allí respondió el buen *Cid* como hombre muy enojado:
—Aqueso será, buen rey, como fuere galardonado;
que allá en las otras tierras, dan sueldo a los hijos d'algo.
Por besar mano de rey, etc...⁴².

Sigue como en las versiones impresas. Se ve que esta versión acumula el diálogo de las crónicas del siglo XIV (el *Cid* amenaza con irse), y el que figura en las demás versiones del romance

⁴¹ *Cronica geral de 1344*, t. III, cap. 510, pág. 407; igual en *Crónica particular*, pág. 87, donde el *Cid* responde: «Como me fizieredes el algo [= la hacienda]; ca en otra tierra sueldo dan al fijo dalgo; e ansi farán a mí, quien me quisiere por vasallo».

⁴² Citado por Menéndez Pidal en la *Revista de Filología Española*, t. I (1914), pág. 363. Igual dice un romance juglaresco recogido en el *Cancionero de romances*, Medina, 1570 (= *Primavera*, 51), repitiendo la Crónica: «Cras me besaréis la mano, y agora me hacéis jurar. / —Sí, señor, dijera el *Cid*, si el sueldo me habéis de dar, / que en las tierras de otros reyes a fijosdalgos lo dan. / Cuyo vasallo yo fuere también me lo ha de pagar».

(rechazo del vasallaje y consiguiente destierro). No hay tanta contradicción en eso, pues, de hecho, destierro voluntario y aceptación arrogante del destierro impuesto son temas muy vecinos en el conjunto de textos que vamos estudiando. Sea como fuere, parece indudable que en la formación del romance de la *Jura* ha sido muy fuerte la tendencia espontánea a imaginar un destierro como conclusión del drama⁴³. Ese destierro es el que fue recordado en nuestro romance marroquí, y utilizado en su compleja elaboración.

* * *

La versión Timoneda de la *Jura* tiene una variante curiosa, que hace pensar en otro romance de destierro del Cid, fuente probable de otro pasaje de nuestro *Destierro*. Dice el rey Alfonso en esa versión, en lugar de «Vete de mis tierras»:

—Vete de mis *tiendas*, Cid, mal caballero probado.

Se evocan a la vez tierras y tiendas en los versos 19-23 del *Destierro*, pero más extensamente, y comparando las del rey con las del Cid. Tal comparación, en lo que se refiere a las tiendas, sólo se encuentra, en términos muy parecidos, en el romance de las

⁴³ El final de la versión de la *Jura* en el manuscrito del British Museum describe el destierro con versos que parecen de tradición antigua (detalles comunes con *Mío Cid* y las Crónicas). Menéndez Pidal (*Revista de Filología Española*, t. I, págs. 355-377) se interroga sobre el mecanismo de la combinación, en un solo romance, de dos episodios tradicionalmente tan distintos como la *Jura* y el *Destierro*, y admite, de acuerdo con su teoría general, que esa fusión ya estaba realizada en textos épicos tardíos. Carola Reig (*El cantar de Sancho II y Cerco de Zamora*, Madrid, 1947, págs. 140-141) no cree necesaria tal hipótesis. Lo es todavía menos en el caso de la versión común de la *Jura* (*Primavera*, 52), cuyos versos finales no describen detalles del destierro, sino únicamente el esplendor militar del séquito del Cid, motivo que hallamos, bajo varias formas, en otros romances (véase especialmente el final de *Cabalga Diego Laínez*).

Almenas de Toro. Allí, como en la *Jura*, el Cid sufre el destierro por quererle imponer a su rey una molesta obligación moral: en este caso, el respeto a su hermana, dueña de Toro. Alfonso la ha visto, sin conocerla, en las almenas de su ciudad, ha sentido amor por ella, y luego, al saber quién es, odio:

—Si mi hermana es, dijo el rey, ¡fuego malo encienda en ella!
 Llámenme mis ballesteros; tírenle sendas saetas,
 y a aquel que la errare que le corten la cabeza.
 Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:
 —Mas aquel que la tirare, pase por la misma pena.
 —Íos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
 —Pláceme, respondió el Cid, que son viejas y no nuevas:
 irme he yo para las mías, que son de brocado y seda,
 que no las gané holgando, ni bebiendo en la taberna;
 ganélas en las batallas con mi lanza y mi bandera ⁴⁴.

Esta versión, publicada en la *Rosa española* de Timoneda, es la única antigua que se conozca, exceptuando la que utilizó Lope de Vega en su comedia de *Las Almenas de Toro*, y cuyos versos se pueden entresacar de su diálogo ⁴⁵. Lope, naturalmente, restituye el episodio a Sancho (hermano mayor de Alfonso y rey antes de él), que fue quien tomó Toro a su hermana Elvira. En lo demás la versión de Lope es muy parecida a la de Timoneda, salvo que se detiene en la amenaza del Cid a los ballesteros. Como este romance de las *Almenas* no responde a ninguna tradición anterior conocida (las crónicas apenas dicen en algunas palabras que don Sancho fue sobre Toro, que era de Elvira su hermana, y tomó la ciudad ⁴⁶), se ha dudado de su antigüedad, y hasta se ha supuesto

⁴⁴ Texto de *Primavera*, 54 (= Timoneda). Se nota en los últimos versos el motivo, ya visto en otra parte bajo otra forma, de los trabajos del héroe en oposición con la vida holgada de sus supuestos rivales.

⁴⁵ Lope de Vega, *Obras*, ed. de la Real Academia, t. VIII, 1898, páginas 87-88.

⁴⁶ *Primera Crónica General*, cap. 829, pág. 505; *Cronica geral de 1344*, t. III, cap. 492, pág. 374; *Crónica particular del Cid*, cap. 53, pág. 61.

que podría ser obra de su editor Timoneda; sin embargo, la existencia de versiones modernas a la vez en Portugal y entre los judíos de Marruecos y los de Oriente⁴⁷, obliga a fecharlo en una época relativamente temprana. Las versiones portuguesas, después de la intervención del Cid, tienen unos versos en los cuales el rey sospecha que tiene amores con la dueña de Toro, y el Cid explica su conducta diciendo que el padre al morir la puso bajo su protección; algunas entre las judías dicen algo parecido⁴⁸. Esa variante recuerda, quizás, las últimas voluntades del rey Fernando el Magno según las crónicas, cuando en el momento de su muerte encomienda sus hijos e hijas al Cid y le ruega aconsejarlos siempre en lo que necesiten⁴⁹; ese papel del Cid en las discordias de los herederos de Fernando es parte conocida de su leyenda ya antes de nacer el romancero. En cuanto a lo que más nos interesa aquí, es decir el final con el destierro y comparación de las tiendas, que ha pasado al romance marroquí del *Destierro*, falta, no sólo en la versión utilizada por Lope, sino también en las versiones orales

⁴⁷ Véase J. A. Tabares, *Romanceiro trasmontano*, en *Revista lusitana*, t. VIII (1903-1905), pág. 73 (versión de Vinhaes, reproducida, salvo diferencias ortográficas, por el P. Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhaes*, t. I, Coimbra, 1928, pág. 236); J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. II, Coimbra, 1960, págs. 477-478 (versiones de Bragança y de Oliveira de Azemeis); A. de Larrea Palacín, *Cancionero judío* ya citado, *Romances de Tetuán*, t. II, págs. 144-145 (dos versiones tetuanés, 214 y 215, bajo el núm. CV); Manuel Alvar, *Romances de Lope*, etc., en *Romanische Forschungen*, t. LXIII (1951), págs. 282-283 (otra versión de Tetuán); Moshe Attias, *Romancero sefaradí*, Jerusalén, 1961, págs. 72-73 (una versión oriental).

⁴⁸ La primera de Larrea hace decir al Cid: «Cuando murió su buen padre a mí me encargó por ella / que la diese buen marido o me casase con ella»; en la de Attias el Cid contesta que el rey se la dió como esposa.

⁴⁹ *Primera Crónica general*, cap. 813, pág. 494; *Cronica geral de 1344*, cap. 469, pág. 336.

que conocemos: ninguna de las marroquíes lo tiene⁵⁰. Es posible, pues, que ese desenlace no sea propio de *Las Almenas de Toro*. Existe cierta semejanza entre el «Íos» del rey y «Pláceme» del Cid en este romance, y los simétricos «Vete» y «Pláceme» en el de la *Jura*⁵¹: se puede pensar que el motivo del destierro ha pasado de la *Jura* a las *Almenas*; pero no la comparación de las tiendas, que no figura en la *Jura*, y parece haber sido un desarrollo original del destierro en las *Almenas*, pues no lo encontramos en ninguna otra parte, que yo sepa. Supongamos, pues, aunque no podemos demostrarlo, que el romance de las *Almenas*, en una versión parecida a la de Timoneda, y distinta de la que hoy se recita en Marruecos, fue el que contribuyó en la génesis del *Destierro del Cid* marroquí con los versos sobre las tiendas.

* * *

Nuestro romance, como se habrá notado, insiste mucho más que el de las *Almenas*, su probable fuente, en contraponer las riquezas del Cid a las del rey, de acuerdo con la tendencia de la poesía tradicional a acentuar y desarrollar todo lo que causa asombro y admiración. Bien se nota esa tendencia en la descripción maravillosa que hacen nuestros versos 24-26 de la tienda del Cid, con el «Cristo figurado» y el inestimable rubí. Versos parecidos se hallan en varios lugares del romancero viejo. En el romance de *Bovalías*, misterioso y muy poco comentado hasta ahora, el rey pagano, ocho veces renegado, establece su real frente a Sevilla con trescientas tiendas «de seda, oro y brocado»:

⁵⁰ La versión oriental de Attias es la única, que yo sepa, en evocar el Destierro, pero lo hace en un verso final formulario («Ya se parte el buen Cidi, ya se parte y se fuera»), que puede muy bien ser postizo y tardío.

⁵¹ Ya lo ha notado Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, t. I, páginas 237-238).

Nel medio de todas ellas está la del renegado;
encima en el chapitel estaba un rubí preciado ⁵².

En un romance de las guerras de Granada, el mensajero que anuncia al rey Chico la proximidad del ejército cristiano dice así:

Con el estandarte traen un Cristo crucificado.
Todos hacen juramento morir por el Figurado ⁵³.

Cristo y rubí aparecen juntos en los versos del *Destierro* (versos 24-26), que figuran también, idénticos, en las versiones marroquíes del romance de *Garcilaso* ⁵⁴, donde están intercalados en la descripción de las tiendas de Fernando el Católico frente a Granada:

En la más chiquita de ellas está un Cristo señalado,
y en la cabeza de Cristo está un rubí esmaltado,
que si le apreciáis, el rey, vale más que tu reinado ⁵⁵.

Esos tres versos del *Garcilaso* marroquí no se encuentran en la versión antigua, y no parecen pertenecer a ese romance; el último de ellos, al menos, es absurdo en una descripción impersonal de las tiendas del rey católico como la que encabeza *Garcilaso*; en cambio, está plenamente justificado en el *Destierro del Cid*,

⁵² *Primavera*, 126 (versión del *Cancionero* de Amberes; variantes ínfimas en la *Silva* primera).

⁵³ *Primavera*, 92 a (versión de Pérez de Hita); versos ya recordados por Armistead-Silverman, a propósito de nuestro *Destierro* (*Sefarad*, t. XXII, págs. 391-392).

⁵⁴ Son las únicas versiones modernas conocidas, que yo sepa, de ese romance (*Primavera*, 93); sólo constan de unos pocos versos del comienzo, que sirven para encabezar el romance del *Cid y Búcar* (véase Manuel L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, ed. de 1934, pág. 227; Larrea Palacín, colección citada, núm. V; y en mi colección de la *Revista de Filología Hispánica*, t. VI, 1944, pág. 346).

⁵⁵ Texto de Larrea, casi idéntico en las demás versiones.

como conclusión del discurso arrogante del héroe. Se puede suponer que esos tres versos resultan de un arreglo que se hizo, con motivos y expresiones preexistentes en el romancero, en el curso de la elaboración del *Destierro del Cid*.

Queda por comentar la conclusión de nuestro romance en casi todas sus versiones: el arrepentimiento del rey, quien, deslumbrado por la grandeza del Cid, revoca la orden de destierro. Tenemos un episodio semejante en las crónicas, cuando en el cerco de Zamora el rey don Sancho, enojado con el Cid después de su infructuosa embajada en la ciudad sitiada, lo destierra y luego lo vuelve a llamar⁵⁶. Allí los condes y los ricos hombres son los que dicen al rey que no debe perder «tal vasallo como el Cid»⁵⁷. Las palabras del rey en nuestro romance tienen el mismo sentido. Pero tal situación y tal pensamiento son tan lógicamente incluidos en la valoración del vasallo maltratado, que no se puede afirmar con seguridad que el romance haya recordado la tradición conservada en las crónicas.

* * *

Si recapitulamos las fuentes posibles del romance marroquí del *Destierro del Cid*, encontramos, pues: que su comienzo (llegada del Cid y primeras palabras cambiadas con el rey, o sea, versos 1-4) procede de *Por Guadalquivir arriba*; que lo que se refiere a Garcí Ordóñez (sugestión del rey al Cid, de que le dé parte de sus conquistas, y negativa del Cid, versos 5-8, y luego intervención del conde y su muerte por el Cid, versos 11-12) puede derivar de una forma antigua, hoy perdida, del mismo *Por Guadalquivir*,

⁵⁶ Véase Menéndez Pidal, *Catálogo*, comentario del núm. 5; y Armistead-Silverman, *loc. cit.*, pág. 391.

⁵⁷ *Primera Crónica general*, cap. 833, pág. 508; episodio muy parecido en la *Cronica geral de 1344*, t. III, cap. 494, pág. 379, y en la *Crónica particular del Cid*, cap. 57, pág. 66.

pero también haberse inspirado en alguna otra versión tardía de la tradición relativa a las Cortes de Toledo; que la orden del rey de prender al Cid y el miedo que causa (versos 9-10) tienen su origen en *Con cartas y mensajeros*; que la maldición del rey al Cid por su violencia (versos 13-14) recuerda motivos semejantes de *Castellanos y leoneses* y de *Cabalga Diego Laínez*; que la orden de destierro y la respuesta violenta del Cid (versos 15-16) proceden con seguridad del romance de la Jura (*En Santa Gadea de Burgos*); que la repudiación del vasallaje por parte del Cid («Por besar tu mano, Rey», etc., versos 17-18) pudo tomarse, sea de *Cabalga Diego Laínez*, sea de la *Jura*; que la comparación de las tierras y tiendas del Cid con las del rey (versos 19-23) se ha inspirado, muy probablemente, en el romance de las *Almenas de Toro*; que la descripción de la tienda más preciosa (versos 24-26) se formó con elementos existentes en varios romances tradicionales; que la revocación de la orden del rey pudo proceder de la tradición que transmiten las crónicas acerca de las relaciones entre el rey Sancho y el Cid durante el cerco de Zamora.

Esas probables fuentes dan cuenta del romance entero, que aparece como una especie de centón de citas o recuerdos tradicionales. Lo notable en este caso es que no se trata de un romance contaminado en sus detalles por otros romances, sino de una serie de préstamos de la cual surge un poema original. La elaboración compleja y acertada que produjo el *Destierro del Cid* es seguramente muy antigua. Ninguno de los romances que pudieron ser fuentes de éste figura hoy, que se sepa, en el romancero judeo-español de Marruecos⁵⁸; tampoco se conocen en Marruecos, fuera del *Destierro*, los temas legendarios, conservados en las crónicas, que parece recordar ese romance. Todo indica que el *Destierro*

⁵⁸ Se han recogido versiones marroquíes de las *Almenas de Toro*, pero todas están truncas, sin el destierro del Cid ni la comparación de las tiendas, que son precisamente los elementos que, de ese romance, han pasado al nuestro.

del Cid, en su compleja estructura, fue creado cuando estaban todavía vivos en las memorias los textos poéticos y datos legendarios de la tradición épica de España, es decir, en un tiempo relativamente próximo a la época de poetización inicial en la cual nació el romancero viejo⁵⁹. Es preciso suponer, además, que el romance surgió en un ambiente de poca cultura, en el cual no se vacilaba en imaginar episodios inauditos, mezclando libremente tradiciones venerables. No es verosímil que ese tipo de elaboración se deba a un autor único; parece más probable que la serie de reminiscencias que constituye el *Destierro* se haya aglomerado en varias etapas, y en memorias sucesivas.

Ya sospechamos que tales procesos han debido darse más de una vez en la génesis del romancero viejo, aunque no siempre en el grado que vemos en el *Destierro*⁶⁰. Claro está que en los romances de temas épicos españoles, la gente culta o semiculta aficionada a la poesía tradicional debió rechazar las creaciones que contradecían su conocimiento de las leyendas consagradas. Pero esas creaciones, de las cuales el *Destierro* marroquí es tan notable muestra, pudieron ser más frecuentes de lo que parece: no cono-

⁵⁹ Excluyo, por supuesto, una elaboración tardía del *Destierro* a base de versiones que penetrarían en Marruecos en las últimas generaciones; penetraron así, generalmente, romances impresos en pliegos vulgares, o versiones orales de la Península, no romances de las colecciones antiguas; de haber llegado a Marruecos versiones impresas de los que nos interesan, se recitarían más bien separadamente; no hay ejemplo de elaboración tardía tan compleja y acabada como es la del *Destierro del Cid*.

⁶⁰ Escribe Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, t. I, págs. 237-238), respecto a los «romances heroicos viejos»: «Algunos hay que parecen imaginados de nuevo, influidos, como es natural, por las gestas hoy conocidas, pero no derivados de ellas»; y cita como ejemplos *Las almenas de Toro* y *Por Guadalquivir arriba* (que precisamente, observémoslo, han contribuido en la formación del *Destierro*); pero cree que esos romances de «libre invención» o «libre fantasía» han sido pocos.

emos la tradición antigua sino por colecciones impresas que representan con preferencia el gusto culto.

* * *

Nuestro romance nos obliga a reflexionar sobre lo que pudo ser la libertad refundidora y creadora en los primeros tiempos del romancero.

En primer lugar, comprobamos aquí lo que se podría llamar la dinámica de un tema en poesía oral. La imaginación, atraída por la figura del vasallo oprimido y rebelde, empieza por rehacer, en ese sentido, la llegada del Cid ante el rey en las Cortes de Toledo⁶¹; luego busca por todas partes, en los depósitos de la memoria, como con antenas activas y eficaces, episodios, versos, recuerdos que puedan cuadrar con el personaje que quiere representar, y los combina unos con otros con instintiva habilidad, transformando una acumulación de recuerdos en poema original. El interés intenso por un tema (aquí por un tipo de personaje) es el que orienta la búsqueda y armoniza los materiales. Hay tanteos inevitables: aquí se ha vacilado en la colocación de la réplica que repudia el vasallaje, en la conveniencia de poner en boca del Cid amenazas de muerte dirigidas al rey, y —cosa más importante— en la adopción del episodio que termina con la muerte del conde Ordóñez⁶². Lo admirable es ver cómo se unen, en ese tipo de creación, el uso pasivo de materiales preexistentes y la actividad

⁶¹ Se nota igual reinterpretación transformadora en el caso de *Cabalga Diego Láinez*: de un conflicto pasajero del Cid con el rey, mero episodio entre la muerte del conde Lozano y el casamiento con Jimena, el romance viejo hizo un drama de rebeldía en sí, aislado e intenso, sin mencionar las causas que lo explican ni la solución feliz que lo termina (véase al respecto Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, págs. 220-221).

⁶² Véanse más arriba nuestros comentarios sobre las variantes del romance.

delicadísima que tiende a recrear entre esos materiales, seleccionándolos, imponiéndoles los pequeños cambios necesarios y disponiéndolos con tacto, una nueva cohesión afectiva y estilística⁶³. Ese doble aspecto, pasivo y activo, de la creación tradicional, es, en el fondo, la ley de toda creación. Los estudiosos que, en toda Europa, han querido rehabilitar y valorar la poesía tradicional de elaboración colectiva han insistido, con razón, en lo que la hace diferente de la poesía culta y consciente. Quizá sea tiempo de preguntarse si el autor culto, si el genio literario individual, entre los materiales que recibe de la tradición literaria y el sentido nuevo que les impone, no procede, a solas y en el transcurso de una vida, lo mismo —*mutatis mutandis*— que el autor-legión en la serie de sus generaciones.

Por otra parte, es de suponer que, al formarse nuestro romance, no estaba presente en la memoria de los que lo compusieron el conjunto completo de los textos y materiales de los cuales han sacado la sustancia del nuevo poema; de ser así, no se les habría ocurrido mezclarlos. Hay que figurarse una memoria parcial, en la cual andan versos y motivos legendarios sueltos, un almacén de recuerdos incompletos y siempre vivos donde se va a buscar, y se encuentra, lo que en una ocasión se necesita. El hecho esencial es que el romance, en este caso, no es heredero de otro texto anterior; la continuidad que une un relato poético con otro, del cual deriva mediante cambios más o menos importantes, no se observa aquí: la rompe el romance al nacer de una refundición y combinación múltiple, que desconoce los cauces de la tradición anterior. Lo que ha sucedido en este caso hubo de suceder con frecuencia en la

⁶³ En el romance de las *Almenas de Toro*, Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, t. I, págs. 237-238) ve combinados y fundidos los episodios tradicionales de don Sancho apoderándose de Toro, herencia de su hermana Elvira; del mismo don Sancho irritado contra el Cid en el cerco de Zamora; de su sucesor don Alfonso desterrando al Cid después de la Jura, y, por último, de don Alfonso, amante incestuoso de su hermana Urraca.

creación del romancero viejo, cuya novedad y libertad de invención con relación a los antecedentes épicos o cronísticos es tan notable. La filiación textual con variantes continuas no hubo de ser la regla. Trozos poéticos, y probablemente también recuerdos legendarios, procedentes de lecturas o conocimientos orales, y no formulados todavía en un texto —o no recordados en su forma textual— han podido desempeñar un papel importantísimo en esa recreación libre (amplia metamorfosis, y a veces mutación, del patrimonio tradicional) que fue en sus principios el romancero. Está bien que nos lo haga recordar, desde un rincón de Marruecos, este olvidado romance del *Destierro del Cid*.

EL CASTIGO DE RODRIGO DE LARA

Este romance de tema tan tradicional es, en realidad, uno de los ejemplos más notables de utilización y refundición libre de materiales en el romancero viejo. No se nota continuidad textual entre los relatos anteriores de la venganza de Mudarra y muerte de Rodrigo de Lara, y nuestro romance. Tal continuidad aparece en otros casos: citemos, para no salir del ciclo de los Infantes de Lara, el romance del llanto de Gonzalo Gustios ante las cabezas de sus siete hijos, donde abundan series de versos que repiten trozos de textos cronísticos, ellos mismos elaborados a base de fragmentos épicos, cuya versificación se sigue oyendo dentro de su prosa¹. En tales casos, el romance parece derivar, por continua evolución de un mismo texto, de creaciones literarias anteriores. El romance del *Castigo de Rodrigo de Lara*, al contrario, parece independiente de los relatos más antiguos. No se puede colocar su texto frente a otro anterior que se considere su fuente, ni caracterizar el proceso de elaboración que lo produjo y su grado de originalidad propia mediante una comparación seguida con ante-

¹ *Primavera*, núm. 24; véanse los textos cronísticos y el ensayo de reconstitución de las fuentes épicas en Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951, pág. 204 y sigs.

cedentes inmediatos. Casos como éste son numerosos en el romance viejo, aunque muy distintos uno de otro en cuanto a la procedencia y naturaleza de los materiales que componen cada romance. El objeto de estas páginas es elucidar, en todo lo posible, la génesis particular de un romance viejo de antecedentes cronísticos y épicos remotos.

EL ROMANCE Y LA TRADICIÓN ANTERIOR

Lo que se contaba del castigo de Ruy Velázquez antes del romance nos es conocido únicamente a través de las crónicas. Es superfluo considerar aquí el problema de la relación entre crónicas subsistentes y gestas perdidas. La prosificación de trozos épicos en las crónicas, aun cuando no quede demostrada como norma constante y se pueda discutir en muchos casos, parece evidente en éste. Mucho menos evidente y precisa es, en ese mismo episodio, la relación del romance con el conjunto gestas-crónicas. Milá fue el primero en afirmar esa relación, aunque sin pruebas efectivas; Menéndez Pidal la confirmó, basándose en el conocimiento de textos nuevos: principalmente *Crónica general de 1344* y nuevo cantar de los Infantes prosificado en su texto². Así y todo, la filiación entre gesta-crónica y romance queda bastante remota y vaga. Para formarnos una opinión al respecto, examinemos primero el contenido de la tradición épico-cronística anterior al romance.

Cuentan la historia de los Infantes de Lara (o, mejor dicho, de Salas) la *Primera Crónica general* (de fines del siglo XIII); la *Segunda Crónica general* (de 1344); una *Interpolación a la Ter-*

² Véase Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896 (reedición en las *Obras* de Menéndez Pidal, vol. I, Madrid, 1934, con la misma tipografía y paginación).

cera *Crónica general* (de fines del XIV); el *Arreglo toledano de la Segunda Crónica* (de mediados del XIV)³. Resumiremos el relato que nos ofrecen, con variantes, del Castigo de don Rodrigo, designando respectivamente los cuatro textos que acabamos de mencionar con los signos *Cr1*, *Cr2*, *Cr2A* y *Cr2B*⁴. Los cuatro coinciden en los datos generales del episodio, que forma el desenlace de la trágica leyenda. Mudarra, nacido en Córdoba de una madre mora y criado por Almanzor, se entera de que su padre fue don Gonzalo Gustios, y de cómo Ruy Velázquez, cuñado de don Gonzalo, lo hizo encarcelar a traición en Córdoba, y matar a sus siete hijos; Mudarra parte con trescientos caballeros, llega a Salas, se hace reconocer por su padre, va a visitar con él en Burgos al conde de Castilla, Garcí Fernández, busca a Ruy Velázquez y lo mata. Ésos son los elementos constantes, esenciales, de la historia. Lo demás varía de un relato a otro. Sólo nos interesa aquí la última parte de la acción, o sea, el encuentro con Ruy Velázquez y su muerte.

En la versión más antigua, Mudarra encuentra a Ruy Velázquez en la corte de Burgos, lo desafía, y están a punto de pelear delante del mismo conde, quien les impone una tregua de tres días; pero a pesar de la tregua, Mudarra va a acechar a Ruy Velázquez en el camino a Barbadillo⁵ y lo mata por sorpresa, partiéndolo en dos con su espada; más tarde hace quemar viva a su mujer doña Lambra, instigadora de su traición (*Cr1*). En un

³ Esos textos se pueden leer en Menéndez Pidal, *La leyenda*, etc., passim, o en las *Reliquias*, etc., ya citadas, del mismo editor, págs. 196-198 y 215-239.

⁴ *Cr2A*, en la primera parte del episodio, hasta la llegada a Burgos, sigue un relato parecido al de *Cr1*, agregándole algunas circunstancias semejantes a las de *Cr2*; en la persecución y muerte de Ruy Velázquez, se asemeja a *Cr2*.—*Cr2B* sigue a *Cr2* en general, salvo en algunos detalles en que tiene sus variantes propias.

⁵ Igual hasta aquí en *Cr2A*, que en seguida cuenta la persecución como en *Cr2*.

relato más reciente, Ruy Velázquez, después de muertos los infantes, se ha alzado contra su señor el conde Garcí Fernández y le roba tierras y fortalezas; el conde acoge, pues, a Mudarra como a quien le puede devolver su poderío, y lo colma de favores; lo lleva a bautizar, dejándole, de acuerdo con su voluntad expresa, su nombre de Mudarra González (*Cr2*; igual pasa en *Cr2B*, pero allí Mudarra cambia su nombre por el de Gonzalo González, el menor de los infantes muertos, a quien ya se decía en *Cr2* —y se repite en *Cr2B*— que Mudarra se parecía mucho)⁶. Mudarra sale con sus caballeros en busca de Ruy Velázquez, quien, rodeado de sus vasallos, se jacta de darle la misma muerte que tuvieron sus siete hermanos: sin embargo, Mudarra y los suyos lo persiguen de villa en villa y de castillo en castillo (a partir de esta persecución *Cr2*, *Cr2A* y *Cr2B* coinciden en general), y Ruy Velázquez, a pesar de su actitud arrogante, huye el combate, hasta que una mañana, andando por el val de Espeja, se le pierde un azor en el cielo al perseguir una garza; Ruy Velázquez muy contrariado lo busca en vano con sus caballeros, y en eso le anuncian la llegada de Mudarra; esta vez decide esperarlo en este «val de Espera» (así se llamó aquel valle desde entonces); los dos bandos se preparan a luchar; Ruy Velázquez, exhortando a los suyos, les jura castigar al «fijo de la renegada» (en *Cr2B* lo designa además por su nuevo nombre de Gonzalvillo); Mudarra se aparta de entre los suyos para provocar a Ruy Velázquez en combate singular; Ruy Velázquez se adelanta a su vez para averiguar quién es y le pregunta su nombre; Mudarra se nombra (en *Cr2B* dice «Yo soy don Gonçalo Gonçález») y declara su propósito de venganza; después de cambiar palabras violentas, recomiendan cada uno a los caballeros de su bando que los dejen pelear solos; Mudarra rechaza la propuesta que le hace Gonzalo Gustios de

⁶ En *Cr2A* el bautismo se realiza sólo al final de la historia; no se dice nada del nombre, a pesar de mencionarse, allí mismo, el parecido de Mudarra con Gonzalo González.

luchar en su lugar con el temible Ruy Velázquez; el combate comienza y Mudarra hiere a Ruy Velázquez de una lanzada que lo tira al suelo; Ruy Velázquez le ruega que le perdone la vida y no maltrate a sus vasallos; Mudarra lo lleva herido a Bilvestre para que disponga de él su hermana doña Sancha, mujer de Gonzalo Gustios y madre de los infantes muertos; ella quiere beber su sangre para cumplir un sueño que tuvo poco antes de la llegada de Mudarra, pero Mudarra no la deja hacerlo, y entonces ella ordena, como castigo del traidor, que lo cuelguen de unas vigas y lo despedacen a lanzadas; más tarde castigan a doña Lambra en la misma forma⁷.

La versión que el romance nos da del episodio es muy distinta de esos dos relatos. De él tenemos tres textos antiguos (no se ha recogido ninguno, que yo sepa, en la tradición moderna): una de esas tres versiones se imprimió en el *Cancionero* de Amberes sin año (= *Primavera*, núm. 26); otra se encuentra en un pliego de la Biblioteca de la Universidad de Praga; otra en un pliego de la Biblioteca de El Escorial⁸. Damos a continuación el texto del romance, incluyendo en él aún los versos que figuran en una sola versión, sin tener en cuenta lo que valen, tradicional o estéticamente, para presentar el cuadro más completo posible de las variantes adoptadas o ensayadas por la tradición⁹:

⁷ En *Cr2A*, el único castigo de doña Lambra es morir desterrada y miserable.

⁸ Estas tres versiones están reproducidas con su ortografía original en el *Romancero tradicional*, de Menéndez Pidal, t. II, Madrid, 1963, págs. 149-151; acompañan a la primera algunas variantes de la *Silva*, de Barcelona, 1550, que sustituyen absurdamente «doña Sancha» con «doña Lambra», en nuestros versos 11, 19 y 25. Menéndez Pidal, *ibid.*, pág. 151, indica que no ha visto la versión de este romance que figura en otro pliego suelto, impreso en Alcalá de Henares en 1546; no he podido consultar ese pliego.

⁹ La letra *A* designa la versión de Amberes; *P*, la de Praga; *E*, la del Escorial. Salvo indicación contraria en nuestras notas, el verso (o pasaje)

- A caza va don Rodrigo, ese que dicen de Lara;
perdido había los azores, no halla ninguna caza ¹⁰;
con la gran siesta que hace arrimado se ha a una haya,
maldiciendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
5 que si a las manos le hubiese, que le sacaría el alma.
El señor estando en esto, Mudarrillo que asomaba:
—Dios te salve, caballero, debajo la verde haya.
—Así haga a tí, escudero, buena sea tu llegada ¹¹.
—Dígame tú, el caballero, ¿cómo era la tu gracia?
10 —A mí dicen don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de Gonzalo Gustos, hermano de doña Sancha;
por sobrinos me los hube los siete infantes de Salas ¹²,
los cuales hice matar por una traición muy mala;
espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada;
15 si delante lo tuviese, yo le sacaría el alma.
Allí habló el caballero, de esta suerte comenzara ¹³:

que citamos por una versión existe también, con variantes de poca importancia, en las demás.

¹⁰ Versos 1 y 2, de *E*; el segundo falta en *A* y *P*.

¹¹ *A*; estos versos, 3-8, están también, casi iguales, en *P*. En vez del verso 4, *E* tiene un dístico, con una fórmula frecuente en el romancero: «Juramento está haciendo sobre la cruz de su espada, / Que si topaba a Mudarrilla, que le ha de sacar el alma.» En 7-8, *E* cambia el orden de los saludos, diciendo: «—Bien vengáis, el caballero, que venís por la montaña. / —Nora buena estéis, señor, qu'estáis debaxo la haya.» Es más natural que, como en *A* y *P*, Mudarra, que está buscando a su enemigo, interpele a quien se le presenta a la vista, y lo designe por el lugar donde está («debajo la verde haya») para que sepa que es a él a quien se dirige; en cambio, no hay motivo para que Rodrigo de Lara salude primero a un desconocido y menos aún para que el interpelado, ya iniciado el diálogo, mencione a su vez el sitio donde ve a su interlocutor.

¹² *A*; los versos 9-12, muy parecidos en *P*, salvo que allí falta el 11; no falta ninguno en *E*, pero el 9 dice en esa versión: «Si me decís vuestro nombre, deciros he yo mi gracia», y el 11 se equivoca en los parentescos, invirtiendo el lugar de las palabras «cuñado» y «hermano». *P* y *E*, siempre llaman a los infantes «infantes de *Lara*».

¹³ Sólo *E* tiene los versos 13 y 16; sólo *A*, los versos 14 y 15; en *P* faltan los cuatro.

- Si a tí dicen don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,
 a mí Mudarra González, hijo de la renegada,
 de Gonzalo Gustos hijo, y anado de doña Sancha;
 20 por hermanos me los hube, los siete infantes de Salas.
 Tú los vendiste, traidor, en el val de Araviana;
 mas si Dios a mí me ayuda, aquí dejarás el alma.
 —Espérame, don Gonzalo, iré a tomar las mis armas.
 —El espera que tú diste a los infantes de Lara.
 25 Aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha ¹⁴.
 Alzóse sobre el estribo y arrojárale la lanza;
 pasóle de parte en parte y enclaváralo en la haya.
 Así murió don Rodrigo, ese que dicen de Lara ¹⁵.

Se nota a primera lectura lo que el romance debe a la tradición anterior. El tema general, los personajes, la situación respectiva del culpable y del vengador, su encuentro frente a frente, el incidente del azor perdido (aunque conservado en una sola versión), la declaración de identidad y el cambio de palabras hostiles, el hecho de que Ruy Velázquez llame a Mudarra «hijo de la renegada», el anuncio por Mudarra de la implacable venganza, el nombre de Gonzalo que Rodrigo da a Mudarra y la lanzada final (estas dos últimas variantes, cada una en una sola versión), son rasgos que figuraban, como hemos visto, en las crónicas. En cambio, no notamos en nuestro romance influencia textual apreciable de la tradición anterior. Menéndez Pidal, en su *Leyenda de los Infantes de Lara*, tuvo como principal preocupación refutar la idea de una elaboración totalmente libre de este romance, y con ese fin insistió en todo aquello que en él recordaba la herencia tradicional.

¹⁴ A, versos 17-25: el 17 falta en *E*, y los 19 y 22, en *P*; el 21, en *E*, reza: «los que tú heciste matar, siendo malicia muy clara»; *P* y *E* ignoran los versos 23 y 24, y *E*, el 25; lo demás, muy parecido en las tres versiones.

¹⁵ *E*; estos versos 26-28, ignorados en *P* y *A*.

No se detuvo en la naturaleza exacta de esa herencia, ni en el modo preciso de elaboración del nuevo poema. Medio siglo después, los editores de su *Romancero tradicional*, intérpretes de su opinión actual sobre la materia, han ido más lejos. Distinguiendo este caso del de otros romances elaborados a base de una obra en prosa, como el romance del rey Rodrigo («Los vientos eran contrarios», *Primavera*, 5 a) hecho con recuerdos de la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, escriben que allí hay «sólo tradición de temas narrativos, de frases y de palabras, pero no de versos», mientras que nuestro romance es «una llama surgida al juntar los rescoldos que en la memoria popular quedaban de ciertos versos épicos»¹⁶.

Pero los textos no se prestan a afirmaciones tan precisas. De aquellos versos épicos no tenemos noticia, como se sabe, sino por las prosificaciones cronísticas. Ahora bien, no se dan en nuestro romance expresiones que verdaderamente repitan las de las crónicas. La única que puede llamar la atención es la que designa a Mudarra como «hijo de la renegada». Ese hemistiquio del romance forma parte, en la *Crónica general de 1344* y en la *Interpolación a la Tercera*, de una frase que Menéndez Pidal hace derivar de un probable verso épico: «Si yo veo al fi de la renegada de fiero golpe le cuedo ferir» (*Cr2A*)¹⁷, y en el *Arreglo toledano* de otra frase que también puede proceder de un verso épico, asonantado esta vez en *á-a*, con dicha expresión formando el segundo hemistiquio como en el romance: Ruy Velázquez piensa «castigar muy bien a Gonçalvillo, fiyo de la renegada» (*Cr2B*)¹⁸. Esa expresión, en realidad, no conviene para designar a Mudarra, hijo de una mora y de un cristiano; se usaría más adecuadamente para insultar a moros hijos de cristianas conversas, como en uno de los romances del maestro de Calatrava (*Primavera*, 88 b):

¹⁶ Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. II, pág. 157.

¹⁷ *Reliquias...*, pág. 228.

¹⁸ *Reliquias...*, pág. 239.

Tres moricos deja muertos de los buenos de Granada,
 que el uno ha nombre Alanesc, el otro Agameser se llama,
 el otro ha nombre Gonzalo, hijo de la renegada.

Este Gonzalo bien podría ser recuerdo de nuestro Gonzalvillo-Mударra, aplicado a un mejor caso. Sea como fuere, el hecho de dirigírsele ese insulto impropio a Mudarra en el romance igual que en la crónica parece demostrar un recuerdo textual¹⁹; pero, exceptuando esas cuatro palabras, todo lo que el romance ha heredado de la tradición anterior se reduce a motivos y detalles sin forma literaria precisa. Las amenazas de Rodrigo de Lara antes del encuentro:

que si a las manos le hubieses, que le sacaría el alma,

pueden proceder de lo que decía en la crónica al enterarse de la presencia de Mudarra en Burgos: «Ante que este año salga me cuedo ayuntar con él en batalla; e onde di cabo de los siete infantes, e fize traer aca sus cabeças, bien eso mesmo fare a don Mudarra, si me Dios non fuere contrallo» (*Cr2*)²⁰; pero las expresiones son completamente distintas; el verso del romance, en su segundo hemistiquio, usa una fórmula hecha, bastante frecuente: véase, en otro romance de los Infantes de Lara, la amenaza del mismo Ruy Velázquez a Nuño Salido,

que al que detiene los infantes, él le sacaría el alma²¹;

¹⁹ Pero ¿recuerdo de la gesta?, ¿de la crónica?, ¿recordado por quién? y ¿hasta qué punto difundido? No podemos contestar, desgraciadamente, ninguna de esas preguntas.

²⁰ *Reliquias...*, pág. 223.

²¹ Romance que dice «Ya se salen de Castilla»: *Primavera*, 25; el verso lleva el núm. 111 en el texto del *Romancero tradicional* de Menéndez Pidal, t. II, pág. 101.

y no faltan ejemplos de este hemistiquio en todo el romancero tradicional²². Este otro verso:

El señor estando en esto, Mudarrillo que asomaba²³

igual se puede comparar con esta frase, o verso, de la crónica: «Ellos buscando el açor, Mudarra asomava» (*Cr2A*)²⁴. Pero versos de ese tipo son muy comunes en el romancero; en el romance del *Cid y Búcar (Primavera, 55)*, por ejemplo, se lee:

Ellos estando en aquesto, el buen Cid que asomaba;

del primer hemistiquio especialmente²⁵ hay infinitos ejemplos. Por último, este otro hemistiquio del romance:

—A mí llaman Mudarrilla, ...²⁶

recuerda el pasaje correspondiente de la crónica: «Çertas yo soy don Mudarra» (*Cr2*)²⁷, pero la semejanza está más bien en la situación que en la expresión. Igualmente los reproches y amenazas que siguen, aunque su significado es parecido en las crónicas y en el romance, revisten formas muy distintas de un texto a otro: «—Tú darás oy derecho de cuantas trayçiones e aleves pensaste» (*Cr2*); «—Yo soy vuestro enemygo mortal; vengo vengar la

²² Se halla hasta en versiones tradicionales del muy tardío romance de *Diego León* (véase en mi colección: «que ande encuentren a León, que le sacaran el alma»); esas fórmulas se usan con varios asonantes (véase mi versión de *Portocarrero*: «Quien de aquí quitare esto, le quitaré yo la vida»).

²³ Texto de *A*; variantes parecidas del segundo hemistiquio en *P* («M. q. llegaba») y *E* («un caballero asomaba»).

²⁴ En *Cr2*, «vieron venir a don Mudarra» (*Reliquias...*, págs. 226-227).

²⁵ Var. en *P* («él estando en aquesto») y *E* («Estas palabras diciendo»); son fórmulas muy comunes.

²⁶ Texto de *E*; variantes parecidas en *A* y *P*.

²⁷ *Reliquias...*, pág. 229.

muerte de mys siete hermanos que vos como traydor levastes a descabeçar» (*Cr2A*)²⁸; y en el romance:

Por hermanos me los hube, los siete infantes de Salas.
Tú los vendiste, traidor, en el val de Araviana;
mas si Dios a mí me ayuda, aquí dejarás el alma.

En resumen, no hay entre el romance y la tradición anterior coincidencia textual que obligue a creer en una filiación propiamente dicha. Parece que recuerdos diversos se han organizado en poema con la ayuda de fórmulas propias de la poesía tradicional y especialmente del romancero. Los versos y hemistiquios formularios, como ya hemos visto, abundan en nuestro romance. Otro más es éste:

más si Dios a mí me ayuda...

también utilizado en versiones del *Cid y Búcar*:

ahora, si Al-lah me ayuda, a moros serís tornada²⁹,

igualmente, en las salutations de Rodrigo y Mudarra, el hemistiquio final

...—buena sea tu llegada

es fórmula común en romances de asonante *á-a*; por ejemplo en este romance del Maestre (*Primavera*, 88 a):

—Bien vengáis vos, Albayaldos, buena sea vuestra llegada.

²⁸ *Reliquias...*, pág. 229.

²⁹ Versión del romance en mi colección; la fórmula alterna con otras en la tradición: «Si la lanza no me miente» (*Prim.*, 55, versión antigua); «no pasará mucho tiempo» (*Prim.*, 129, versión catalana moderna).

Más interesante es el caso del hemistiquio sobre los azores perdidos que figura en la versión de El Escorial: aquí puede ser recuerdo del incidente de la pérdida del azor que relatan las crónicas, como hemos visto; pero hallamos el mismo motivo, y las mismas fórmulas, en otros romances viejos que no tienen nada que ver con nuestro episodio; la pérdida del azor (o del halcón) y la caza infructuosa sirven de exordio cómodo para cualquier aventura; nuestros versos

A caza va don Rodrigo, ese que dicen de Lara;
perdido había los azores, no halla ninguna caza

son hermanos del comienzo de *Rico Franco (Primavera, 119)*:

A caza iban, a caza los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza, ni fallaban que traer

y del de la *Infantina (Primavera, 151)*:

A cazar va el caballero, a cazar como solía;
los perros lleva cansados, el falcón perdido había³⁰.

Es muy difícil, en poesía tradicional, afirmar una filiación de textos sin semejanzas repetidas y extensas, pues el uso constante de fórmulas sacadas de un patrimonio común crea con suma frecuencia semejanzas de detalle que no significan nada en cuanto al parentesco real de los textos. En el caso particular de nuestro romance, no se puede menos de aprobar la prudencia de Menéndez Pidal cuando escribe: «Ninguna repetición mecánica de versos entre el diálogo épico y el épico-lírico, pero completa coincidencia de sentido general, de giros, de tono y de algunas palabras»³¹.

³⁰ Menéndez Pidal (*La leyenda...*, pág. 105, n. 1) había notado la abundancia de fórmulas hechas en nuestro romance; gran parte de los ejemplos que citamos están mencionados en esa misma nota.

³¹ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 231.

De algunas palabras, sí: ya hemos visto que son muy pocas. De giros comunes, no se cita más que uno: «si vos soys don Mudarra, ¿qué veniste aquí buscar?», en la crónica (*Cr2B*)³², y en el romance

—Si a tí dicen don Rodrigo...,
a mí Mudarra González...

Semejanza muy remota, en verdad, y que bien puede ser fortuita. Del sentido y tono generales hablaremos más adelante: allí es donde reside, por cierto, la continuidad de la tradición, aunque muy transformada y renovada por completo. Pero, sin repetición de versos, sea o no mecánica, ¿cómo afirmar la filiación, en sentido propio, de los dos diálogos? Únicamente suponiendo textos perdidos —refundiciones más tardías de la gesta, versiones más antiguas del romance— que establezcan entre los dos estados que conocemos una tradición continua. «Si conociésemos muchas versiones del siglo XVI, aparecerían otras coincidencias literales más»³³. Puede ser, pero nada nos obliga a creerlo. Que la continuidad textual sólo haya dejado de ser visible por la pérdida de muchos eslabones de la cadena tradicional, es una hipótesis lícita, no una verdad establecida, ni siquiera probable. No la impone en este caso el hecho de que, en algún otro, como el del Llanto de Gonzalo Gustios, se halle averiguada con infinita probabilidad, pues precisamente lo que está por demostrar es que, en la creación del romancero viejo, todos los casos hayan sido iguales. En éste podemos perfectamente representarnos el nacimiento del poema como una iniciativa nueva, un trabajo de reinención poética hecho a base de datos, esquemas, impresiones que sobrevivían en la memoria a su olvidada expresión formal. Confirma esa visión del

³² *Reliquias...*, pág. 239.

³³ Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, *ibid.*

proceso creador en el romance del *Castigo* el hecho de que la herencia tradicional sufre en él un trastorno profundo, que de materiales antiguos hace surgir una obra nueva.

EL ROMANCE, OBRA NUEVA

Ya se habrá notado cómo el romance olvida las circunstancias del relato antiguo: no sólo el episodio ha sido separado de sus preliminares (vuelta de Mudarra a Salas, su reconocimiento por Gonzalo Gustios, su visita al conde de Castilla) y de sus conclusiones (juicio de Rodrigo de Lara por doña Sancha), sino que se han eliminado casi todos los elementos característicos del episodio mismo: las tropas de caballeros que en las crónicas acompañaban a los dos protagonistas, la huida de Ruy Velázquez de villa en villa, los atalayadores que anuncian la proximidad del enemigo, las disposiciones que toman Ruy Velázquez y Mudarra para el combate singular y las recomendaciones que a tal efecto hacen cada uno a los suyos, la intervención de Gonzalo Gustios con el fin de pelear en vez de Mudarra y la negativa de éste, y hasta el combate mismo, todos esos motivos tomados de la realidad feudal y caballeresca están ausentes del romance. Frente a tanto olvido, difícilmente concebible dentro de una tradición textual ininterrumpida, lo único que el romance recuerda netamente es que Mudarra viene a vengar la muerte de sus siete hermanos y a matar al traidor Rodrigo de Lara que la causó. El recuerdo de los demás personajes, doña Sancha, Gonzalo Gustios, y de su parentesco con los protagonistas, así como del lugar de la traición, se conserva en forma desigualmente explícita o correcta según las versiones. Lo que subsiste, pues, es lo que podía saber cualquier persona que hubiera oído contar la leyenda de los Infantes y no hubiera olvidado su tema y sus personajes. No cabe duda de que quienes cantaban el romance sabían que se refería a una historia tradicional precisa y a personajes famosos. El poema no había

llegado a la impersonalidad novelesco-poética que se nota en versiones modernas de muchos otros, cuyos transmisores son totalmente inconscientes de los prestigiosos orígenes de lo que transmiten. Pero, sobre ese fondo de recuerdos latentes en la memoria, pudo reconstruirse el poema con forma y sentido nuevos. No menos que lo heredado de la tradición importa, si es así, lo que se inventó, cómo se inventó, y con qué fin.

Ya hemos indicado que la fórmula inicial («A cazar va...») y los motivos que la acompañan (azores perdidos, mala caza) son materiales usuales del romancero tradicional, quizás atraídos aquí por el recuerdo del incidente de caza que contaban las crónicas. Pero más importante que esa explicación, por así decir, técnica del comienzo del romance es el cambio de perspectiva que resulta de la adopción de tales fórmulas: hacen de Rodrigo de Lara el personaje central del drama. El romance contará cómo don Rodrigo va a recibir la muerte, más que cómo Mudarra se la va a dar. No era así en las crónicas, tanto en la *Primera* como en la *Segunda*: todo el relato seguía los movimientos del vengador, narrando cómo partió de Córdoba, llegó a Salas, fue a Burgos, y por fin cómo persiguió a Ruy Velázquez y lo mató. Verdad es que en el último episodio, que es el que nos interesa, cuando Mudarra (en los relatos cronísticos del siglo XIV) está a punto de alcanzar a su enemigo tras una larga persecución, se da más importancia a las palabras y acciones del traidor amenazado. Sin embargo, para mantener el espíritu tradicional del episodio, el romance hubiera tenido que empezar más bien evocando a Mudarra: él es quien tendría que aparecer primero, persiguiendo y maldiciendo al traidor. Lo que tenemos en realidad no es un romance de Mudarra, sino de Rodrigo de Lara.

Otra consecuencia del exordio adoptado es que Rodrigo, andando de caza, está sin armas. De acuerdo con ese dato, el verso
con la gran siesta que hace, arrimado se ha a una haya

sugiere soledad y acción suspendida, todo lo cual es muy distinto del ambiente de guerra que envuelve el episodio en la *Crónica de 1344*: aquí el traidor aparece aislado y expuesto a cualquier mala sorpresa. Leído literalmente, el romance presenta, en efecto, la llegada de Mudarra como una sorpresa. Rodrigo de Lara, desarmado, no lucha. La situación se parece, hasta cierto punto, a la que se da en la *Primera Crónica general*, cuando Mudarra espera al traidor en su camino: «et en passando Ruy Blasquez, salio Mudarra Gonçalez de la çelada, et diol bozes et dixol: —Morras, alevoso, falso traydor, et en deziendol esto fuel dar un golpe tan grant que lo partio bien por medio del cuerpo, et dio con el muerto en tierra» (*Cr1*)³⁴. No es probable que el romance haya recordado algo de esa tradición primitiva; si volvió a representar una situación parecida, y casi con las mismas palabras («Aquí morirás, traidor», dicen las versiones *A* y *P* del romance), fue más bien por su propia lógica, que tendía a representar al culpable paralizado ante el castigo.

Las crónicas cuentan la acción de Mudarra; el romance, el destino de Rodrigo de Lara. Pero, en semejante perspectiva, ¿cómo se justifica que Rodrigo maldiga y amenace a Mudarra ya antes de su llegada (lo hace en las tres versiones del romance), que en una versión incluso diga que lo espera, si luego ha de dejarse sorprender sin defensa? La espera con maldiciones y amenazas puede ser resto de la tradición anterior, según la cual Ruy Velázquez sabe que Mudarra lo está buscando, y con insultos repetidos resuelve esperarlo. Pero también es posible que quien o quienes dieron forma al romance hayan imaginado esa actitud agresiva de don Rodrigo por considerarlo persona mucho más importante y temible que el bastardo Mudarra (recuérdese que la versión *A* del romance lo llama «el señor»; todas ponen una diferencia en los títulos con que se interpelan uno a otro Mudarra y Rodrigo:

³⁴ *Reliquias...*, pág. 198.

Rodrigo es «caballero» y Mudarra «escudero» en *A* y *P*; en *E*, «señor» el uno y «caballero» el otro); pudo parecer más normal que el señor de Lara pretendiese castigar a Mudarra, y no lo contrario. Eso es lo que sugiere el verso 5 de nuestro texto: «si a las manos le hubiese» (*A* y *P*); «si topava a Mudarrilla» (*E*): parece como si Rodrigo fuera quien persiguiera a Mudarra. Claro está que esa pretensión no aparece en el romance sino para ser frustrada, y aumentar el efecto dramático del desenlace vengador. Pero, de todos modos, y sea el origen de esas palabras arrogantes de don Rodrigo el que se quisiere, la aparente contradicción que existe entre esa arrogancia agresiva y el resto del romance, es decir, el hecho de estar quien las pronuncia sin armas, y morir sin combate, obliga a reinterpretar en forma nueva el conjunto de la fábula. Es costumbre de la poesía tradicional aceptar incoherencias materiales y resolverlas abriendo nuevas perspectivas. Si se le ocurre a don Rodrigo de Lara, en su soledad, maldecir y amenazar a Mudarra el mismo día en que éste lo va a venir a matar, tiene que ser, según la penetrante observación de Menéndez Pidal, por un «misterioso presentimiento»³⁵; el romance, sin decirlo, nos obliga a suponerlo. La agresividad con que se expresa la siniestra intuición no debe engañar. Don Rodrigo sospecha que ha venido su hora, y su misma agitación lo da a entender.

Lo confirma el desarrollo de la acción. Al asomar Mudarra, él es quien pregunta su nombre a don Rodrigo, y no don Rodrigo a él como en las crónicas³⁶; paradójicamente, el que sobreviene interroga al hombre del lugar, el forastero desconocido al señor: lo hace con la autoridad de la Justicia que viene a cobrar su deuda; frente a ella, el papel del traidor se vuelve pasivo. Su contestación cínica es, de hecho, una confesión de su crimen:

—A mí dicen don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,
[...] por sobrinos me los hube, los siete infantes de Salas.

³⁵ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 230.

³⁶ *Reliquias...*, pág. 229.

Es natural que se recuerde a los infantes muertos en el momento de vengarlos, pero esa mención le corresponde más bien al vengador; Mudarra es quien proclama en la crónica: «vengo vengar la muerte de mys siete hermanos» (*Cr2A*)³⁷; aquí los recuerda primero el criminal, no el justiciero. Confesión desmesuradamente orgullosa, y también, si se lee el romance literalmente, confesión gratuita, pues don Rodrigo no sabe que está hablando a Mudarra; confesión, al contrario, oportuna y patética si suponemos que el traidor sospecha que ha venido el momento de la expiación. Es muy posible que la extraña declaración haya surgido, mecánicamente, del deseo de completar la información de los oyentes. Las versiones *A* y *E*, entre los dos versos citados más arriba, intercalan otro más (cito por *A*):

cuñado de Gonzalo Gustos, hermano de doña Sancha³⁸,

mucho más inútil, que delata más ingenuamente la intención informadora. Quizás los dos versos que agrega la versión de Amberes:

espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada;
si delante lo tuviese, yo le sacaría el alma

procedan del mismo tipo de asociación mecánica, repetidora en este caso de versos ya dichos; también pueden ser recuerdo lejano del «val de Espera» de las crónicas. Sea como fuere, la mejor variante, sin duda alguna, es la que se limita, como en *P*, a los dos versos esenciales: nombre y crimen. Aquí también se echa de ver, si se lee el romance según propongo, con qué maravillosa destreza la poesía tradicional utiliza, para fines poéticos originales, el resultado de sus procedimientos más mecánicos.

³⁷ *Reliquias...*, pág. 229.

³⁸ Verso parecido en *E*, aunque alterado.

Sólo después del traidor, se nombra el justiciero. La mención de los siete infantes es ahora, en su boca, repetición vengadora de la fórmula misma de don Rodrigo, con lo cual se subraya la especie de fatalidad que entrega el culpable a su juez:

por hermanos me los hube, los siete infantes de Salas;

sigue en un verso el recuerdo del lugar del crimen³⁹, y la sentencia:

mas si Dios a mí me ayuda, aquí dejarás el alma.

La variante de Amberes, según la cual don Rodrigo pide a Mudarra que le deje tomar sus armas y éste se lo niega es evidentemente una innovación del romance, pues no cabe tal ruego en el relato guerrero de las crónicas. Estos dos versos:

—Espérame, don Gonzalo, iré a tomar las mis armas.

—El espera que tu diste a los infantes de Lara,

además de conservarnos un probable recuerdo de la tradición del bautismo de Mudarra con cambio de su nombre por el de Gonzalo, insiste dramáticamente en la circunstancia de que no hay combate, sino implacable castigo. Después de esos dos versos, la versión de Amberes repite en otra forma la sentencia con que se deseaba terminar el romance:

Aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha.

De los tres versos sólo subsistió este último en la versión de Praga, y allí hizo eliminar y reemplazó la primera sentencia; pero es de suponer que alguna vez existió también en esa versión la variante completa. La versión de El Escorial, que la ignora del

³⁹ En *A* y *P*; falta en *E*, no el verso, sino la mención del «val de Araviana».

todo, termina con la narración explícita del castigo. Las otras dos, al detenerse en la sentencia de muerte, están más de acuerdo con la preferencia del romancero por los finales abruptos. De todos modos, no le cabe duda al oyente de que la sentencia se ha cumplido.

* * *

En resumen, el romance del castigo de Ruy Velázquez no requiere, para su explicación, que supongamos una transmisión textual continua del episodio. El romance pudo resultar de una creación nueva hecha sobre motivos antiguos desigual y desordenadamente recordados, en un momento en que florecían una nueva técnica de creación colectiva apoyada en series asociativas y un estilo poético original con su nuevo caudal de fórmulas y su preferencia por lo corto y lo intenso. Sobre todo, en esa libre recreación, dominaron un espíritu y un modo de sentir hasta entonces ajenos a la poesía narrativa. El romance ya no cuenta, desde fuera, cómo Mudarra castigó a Ruy Velázquez, ni cómo Ruy Velázquez se portó frente al vengador; ése parece ser su tema, pero al desarrollarlo sugiere mucho más de lo que dice: transforma oscuramente el personaje de Rodrigo de Lara, cuyo drama ya no es sólo un drama de crueldad atroz y derrota final. El narrador, por una inspiración quizás algo torpe en su principio, pero admirable en su resultado, insinúa, en vez de lo que pudo sentir realmente la víctima, su propio horror, su propio sentido de la imprescindible expiación. Mejor dicho, une íntimamente los dos puntos de vista, confundiendo su reprobación —que es la nuestra— con la mala conciencia que atribuye a Rodrigo de Lara. Ve a don Rodrigo como traidor condenado a muerte y hace que, secretamente, él mismo se vea así, presienta su castigo, se deje sorprender desarmado, acepte las preguntas del justiciero, declare su crimen y sufra, por fin, el destino que le corresponde. Procesos

de transfiguración como este que acabamos de analizar son, quizás, lo que más merece nuestra atención si queremos entender lo que fueron, en el tiempo de su nacimiento, las obras maestras del romancero viejo.

ABENÁMAR

Este famoso romance ha dado lugar, hace medio siglo, a una polémica muy viva, al cabo de la cual Menéndez Pidal demostró a Foulché-Delbosc que había sido muy mal inspirado y peor informado en sus argumentos contra la historicidad de *Abenámámar*¹. No hay que olvidar, sin embargo, que lo histórico, sobre todo en un romance como éste, no es más que un punto de partida para la poetización tradicional. Conviene, pues, examinar en su conjunto el problema de *Abenámámar*, no sólo como reflejo posible de un episodio de las guerras de Granada, sino también como libre creación poética.

HISTORICIDAD DEL ROMANCE DE ABENÁMAR

El romance, como es sabido, refiere un diálogo del rey don Juan con el moro Abenámámar: el rey hace preguntas sobre las

¹ Véase Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero, Prélude*, París, 1912; Menéndez Pidal, *Los orígenes del romancero*, en *Revista de libros*, t. II (1914), pág. 3 (artículo reproducido en *El Romancero*, Madrid, 1928); Erasmo Buceta, *Un dato sobre la historicidad del romance de Abenámámar*, en *Revista de Filología Española*, t. VI (1919), págs. 57-59.

torres que ve relucir a lo lejos en Granada, y el moro le contesta nombrando y ensalzando la Alhambra y otros monumentos granadinos. Se admite generalmente que esa escena recuerda poéticamente el encuentro histórico de Juan II con un moro granadino frente a la ciudad. Menéndez Pidal ha establecido los dos puntos siguientes :

1.º Durante la campaña de Juan II por tierras de Granada en 1431, un príncipe granadino, llamado Abenalmao, vino a ofrecerle sus servicios con esperanza de expulsar al rey Izquierdo del trono y reinar en su lugar. Relatan el hecho varias crónicas; se lee, por ejemplo, en la de Alvar García de Santa María: «Estando el Rey en este Real, al pie de la sierra de Elvira, vino a su Merced el moro que se llamaba Infante de Granada. Era por su linaje del linaje del Rey Bermejo, que mandó matar el rey Don Pedro en Sevilla. Había por nombre don Yuça Aben Almao [...] Besó la mano al Rey, é fízole humil reverencia, ofresciéndole que le serviría en cualquier estado que él estudiase, é mucho más si le hubiese hacer haber el regno de Granada; al cual regno decía que había más derecho que no el Rey ezquierdo que lo tenía; é que sería su vasallo del Rey, é faría de él é del regno de Granada cuanto a su Merced pluguiese. Al Rey plugo con él, é rescibió bien á él é á sus ofrescimientos»². Juan II, según las mismas crónicas,

² *Crónica de Don Juan II escrita por Alvar García de Santa María, ordenador de las historias del rey, año 1431, cap. XIX, en Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo C, Madrid, 1891, pág. 286. Véase también la Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, cap. LXXIX, pág. 104; la Refundición de la Crónica del Halconero por el obispo D. Lope Barrientos, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, cap. LXV, pág. 121; la Crónica del serenísimo príncipe Don Juan, segundo rey de este nombre, compuesta por Fernán Pérez de Guzmán, BAE, t. LXVIII, pág. 502; El Victorial, Crónica de D. Pero Niño, conde de Buena, por su alférez Gutierre Díez de Games, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 336. Ninguno de esos autores, claro está, dice que Juan II*

apoyó a Abenalmao y mandó que se llamase rey de Granada; a principios de enero de 1432, con la ayuda de los capitanes castellanos, Abenalmao logró destronar al Izquierdo y ser rey por unos meses bajo el nombre de Yusuf IV³.

2.º Además del nombre de Abenalmao, interpretación castellana de Ibn-al-Mawl⁴, el aliado de Juan II pudo llevar otro nombre más parecido al que figura en el romance. Como descendientes de Al-Ahmar («El Rojo»), fundador de la dinastía nazarí de Gra-

y el Infante moro, en su entrevista, hayan hablado de los monumentos de Granada. Los historiadores del siglo XIX fueron los primeros en aplicar a este caso el procedimiento tradicional de la historiografía española: José Antonio Conde (*Historia de la dominación de los Árabes en España*, t. III, Madrid, 1821, pág. 188) y Miguel Lafuente Alcántara (*Historia de Granada*, t. III, Granada, 1845, pág. 232) prosifican intrépidamente el romance. Un testimonio incontrovertible del encuentro de Abenalmao con Juan II en su real se halla en la declaración de vasallaje firmada por él en la Alhambra cuando ya era rey de Granada, el 27 de enero de 1432 (copia hecha en 1604 del documento original que estaba en Simancas: véase, en el t. VIII de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Antonio Benavides, *Memoria sobre la guerra del reino de Granada*, 1845, Apéndice I, pág. 42); dice allí Abenalmao, después de justificar su rebelión contra el Izquierdo: «Nuestro señor el rey [...] teniendo sus huestes poderosamente sobre la ciudad de Granada, nos siguiendo el dicho propósito nos venimos para la su merced a su real.»

³ Ediciones ya citadas de las crónicas de Pérez de Guzmán, pág. 503; Alvar García, págs. 323-324 y 333-334; Halconero, págs. 118-121; Refundición del Halconero, págs. 127-128; Pero Niño, págs. 336-337.

⁴ Sigo la ortografía del *Diccionario de Historia de España*, t. II, 1952, art. Yusuf IV; véase también Luis Suárez Fernández, *Juan II y la frontera de Granada*, en *Cuadernos de historia medieval*, Universidad de Valladolid, núm. 2, 1954, pág. 20 y n. 69. El nombre está documentado en esa forma en un texto árabe citado por Gayangos en su edición de las *Ilustraciones de la casa de Niebla*, de Alonso Barrantes Maldonado, t. II (= t. X del *Memorial histórico español*, Madrid, 1857), apéndice B, pág. 558. Ese nombre era, según parece, el de una familia granadina antigua.

nada en el siglo XIII, todos los reyes de Granada podían agregar ese nombre dinástico al suyo propio, haciéndose llamar Aben-al-Ahmar, o sea, «hijo del Rojo», nombre que puede muy bien sonar Abenámár para oídos castellanos. Tal puede haber sido el caso de Abenalmao, entre otros⁵.

Lo malo es que con todo eso sólo se demuestra la *posibilidad* de que el futuro Yusuf IV de Granada y el Abenámár del romance hayan sido el mismo personaje. El cuadro y el contenido del poema son demasiado vagos como para imponernos esa identificación. Además, no es la única posible.

⁵ Algunos reyes nazaríes usaron ese nombre con preferencia. Ibn-Jaldún suele llamar a Muhammad V «Ibn-Alahmar» (véase su *Histoire des Benou'l-Ahmar, rois de Grenade*, publicada en francés por M. Gaudefroy-Demombynes en el *Journal Asiatique*, 1898, pág. 420 y sigs.). Igualmente el contemporáneo y rival de ese rey, Muhammad VI Abu Said, aparece en las crónicas como «El Bermejo», equivalente castellano de Al-Ahmar; ese rey Bermejo, de triste destino (lo expulsaron los granadinos y Pedro el Cruel lo hizo asesinar a traición en 1362) era precisamente el abuelo del cual procedían los derechos dinásticos de Abenalmao, como ya hemos visto en el texto de Álar García (véase también Pérez de Guzmán, pág. 496; las demás crónicas no dicen nada claro). Abenalmao no sólo pudo llevar ese mismo nombre, como sugirió Menéndcz Pidal, sino que lo llevó efectivamente. Lo demuestra un documento contemporáneo; en la contestación escrita que hizo el Izquierdo, vuelto al trono después de la caída y muerte de Abenalmao, al rey don Juan sobre la impopularidad en Granada de un vasallaje a Castilla tan absoluto como el que había admitido su rival, leemos lo siguiente: «e de lo que acaesció a Aben-Alahmar se puede entender esto, por lo que es visto [...] que después que supieron los alcaydes e los cavalleros e vasallos e naturales de la tierra, de la manera del vasallaje que prometió, no se podieron sufrir sus corazones una ora, fasta que fue comienzo de su perdiçión» (reproducido en José Amador de los Ríos, *Memoria histórico-crítica sobre las treguas celebradas en 1439 entre los reyes de Castilla y Granada*, presentada en la Academia de la Historia, sin fecha, pág. 85).

EL INFANTE ABENALMAO
Y EL CAPITÁN ABENÁMAR

En textos cronísticos referentes al reino de Juan II aparece un caballero o capitán moro Abenámar, distinto del infante Abenalmao. La única entre todas las relaciones castellanas en citar el romance de Abenámar, la de Hernando de Baeza, menciona en dos ocasiones a ese personaje. Cuenta cómo, después de la muerte del rey Izquierdo (es decir, unos quince o veinte años después del reinado y muerte de Abenalmao), a raíz de las luchas dinásticas que estallaron en Granada, el rey Muley Çad o Sidi Çad («Ciriza» en textos castellanos), destronado y fugitivo, «tomó salvo conducto de los capitanes de la frontera para enbilar al príncipe su hijo, llamado Abulhacen, al dicho rrey don Juan, el qual entró con ciento y cincuenta de cavallo, que hera la flor de la cavalleria que el padre tenia; entre los quales vino un gran cavallero que dezian Abenamar, aquel á quien dice el Romance que preguntó el rrey don Juan: ¿Qué castillos son aquellos?»⁶. No quiere decir, claro está, que don Juan hizo esa pregunta a Abenámar durante ese mismo episodio, que tiene lugar en Olmedo, sino en otros tiempos, cuando había estado guerreando en las cercanías de Granada. Hernando de Baeza estuvo en Granada en los últimos años del reinado de Boabdil, y afirma que recogió sus historias de boca de cristianos de calidad que allí vivían «pervertidos», pero eran, según cree, muy dignos de fe. Existía, pues, entonces en Granada una tradición según la cual el Abenámar del romance había sido, no el Infante moro rival del Izquierdo, sino un caballero granadino

⁶ *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del Reino de Granada*, ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1868, pág. 3; otra mención del mismo personaje en la conclusión del episodio, pág. 5.

de ese nombre. No parece que se haya inventado a ese caballero sólo para dar realidad al héroe del romance; Hernando de Baeza lo recuerda otra vez en una circunstancia mucho más tardía: cuando Boabdil, puesto en libertad por los Reyes Católicos en 1483, busca ayuda para volver al trono, establece relaciones, cerca de Lorca, «con el alguacil, que era un yerno de Abenámar»⁷. Además existe una crónica por lo menos, la del Halconero, que conoce a la vez al infante Abenalmáo y al capitán Abenámar; y, si bien los confunde o contamina uno con otro en ciertos detalles, resulta con evidencia de su texto que los tiene por distintos⁸.

⁷ *Ibid.*, pág. 28.

⁸ Las *Relaciones* de Hernando de Baeza, que cuentan muy brevemente, en su principio, la campaña de 1431, no mencionan al infante Benalmao; las crónicas de Juan II, que relatan la visita de Benalmao al rey en su real, ignoran en general al capitán Abenámar; entre estas últimas hay que exceptuar la del Halconero, que al contar cómo a fines de 1431 se pasaron a Juan II muchos caballeros moros, agrega: «E las caveçeras eran los que se siguen ser: Primeramente Avenaman (sic), su hermano Gil Haire, su hermano (estos dos eran elches) el alcalde de Buos», etc. (edición citada, cap. XCVIII, pág. 109). Ese Avenaman o Avenamar, con su hermano elche Gil Haire, se parece mucho a Abenalmáo mismo, que en otras crónicas tiene por mensajero y compañero a un caballero de origen cristiano criado entre moros, llamado Girayle (Álvar García, año 1431, pág. 279; unas páginas más adelante, pág. 286, el nombre se cambia en Bitaire, supongo que por error de copia o imprenta) o Gilayre (Pérez de Guzmán, pág. 496) o Gelfayre (Refundición del Halconero, pág. 123); ese personaje existió históricamente: era, según se cree, un caballero de los Benegas, don Pedro el Tornadizo, llamado en árabe Gelil-ben-Geleil, y cuñado de Abenalmáo (véanse Conde, *op. cit.*, III, 187; Lafuente Alcántara, *op. cit.*, III, 233; Gayangos, *Memorial histórico*, apéndice ya citado, págs. 555-556). En otro lugar cuenta el Halconero que, en el año 1436, los caballeros moros que estaban al servicio de Juan II le pidieron licencia para pasar a Túnez «e los capitanes de estos moros eran el principal dellos Avenamar, el qual venía de linaje de los reyes de Granada, e su hermano» (cap. CCXV, pág. 236). La mención del linaje real hace pensar, aquí también, en el infante Abenalmáo. Pero, a

No sería prudente dar por seguro, sin más pruebas, que ha existido un Abenámar distinto de Abenalmáo, ni menos que ése fue el original del moro de nuestro romance⁹. Sólo he querido sugerir lo difícil que es identificar en forma segura el «moro de la morería». Puede ser el príncipe Abenalmáo; puede ser Abenámar el capitán; y, para decirlo todo, igual puede ser un interlocutor inventado, un moro imaginario que surgió, con su nombre granadino, frente al rey de Castilla, en el proceso de elaboración del romance. Cada cual elegirá la hipótesis que más le guste; no veo, hasta ahora, que se pueda excluir ninguna de ellas con argumentos decisivos. El solo nombre de Abenámar, siendo tan incierta la realidad histórica del personaje, y un dato tan vago como la conversación de don Juan con un moro frente a Granada, no

pesar de todas esas contaminaciones, es evidente que el redactor de la crónica considera a los dos personajes distintos, pues de no ser así no relataría hechos del capitán Avenamar en 1436, o sea años después de la muerte de Abenalmáo, ocurrida en 1432 y relatada en el lugar correspondiente de la misma crónica (cap. CXXI, pág. 127). El hecho de tener un compañero elche nombrado Gil Haire y el linaje real pertenecen en realidad a Abenalmáo; pero quedan la condición de capitán de caballeros moros y las fechas de actuación, que han de ser de otro personaje, así como el nombre de Abenamar (Ibn-Umar ?), y quizás el tener hermanos (repetidamente aludidos a pesar de la insoluble contradicción entre ser elches y a la vez hermanos de un capitán moro). El refundidor de la crónica del Halconero advirtió que el infante Abenalmáo y el capitán Abenámar estaban indebidamente confundidos en el texto de la crónica, y procuró distinguirlos, reservando el episodio de 1431 al Infante y el de 1436 al capitán; sin entrar en el detalle de la refundición de los dos pasajes, indiquemos sólo que en el primero (cap. LXVI, pág. 123), en vez de «Avenaman» escribe rotundamente «el ynfante Abenalmáo», y en el segundo (cap. CXVI, pág. 206) nombra a «Abenámar» como capitán de los caballeros moros, sin decir que fuera de estirpe real. La refundición, hecha en esa forma arbitraria, es muy discutible, pero atestigua que el refundidor no creía posible resolver las contradicciones de su texto rechazando la existencia del capitán Abenámar.

⁹ Parece admitirlo Luis Suárez Fernández, artículo citado, nota 69.

bastan para obligarnos a leer el romance como recuerdo o celebración de un episodio preciso de la historia de España. El rey don Juan que descubre y desea a Granada, si se quiere determinar su identidad histórica, sólo puede ser Juan II, en su campaña de 1431. Pero, nombre aparte, el romance se podría aplicar igual a Enrique IV o a Fernando el Católico. Y el moro con quien habla el rey está todavía menos individualizado; no sabemos quién es, y no deseamos saberlo; ni siquiera se nos presenta como príncipe o caballero granadino. Abenámar no es, en ningún grado, un personaje histórico; su única función en el poema es revelar, como moro, la excelencia sin par de la ciudad y exaltar el deseo del rey. El romance, pues, sólo describe una situación general, la de los reyes de Castilla con relación a la Granada mora. ¿Existen acaso en su texto, además de lo que acabamos de comentar, otros recuerdos históricos, rastros de una redacción más cercana a los hechos, que se impongan a nuestra lectura y dominen nuestra interpretación del poema? ¿O tiene *Abenámar* entero ese mismo carácter de generalidad y libertad poéticas que lo aleja de la historia? Un examen más detallado del texto nos permitirá contestar esa pregunta, que surge más de una vez frente a obras maestras del romancero viejo.

EL CUERPO DEL ROMANCE

El romance de *Abenámar* ha llegado a nosotros en varias versiones antiguas, impresas en el siglo XVI: una figura en el *Cancionero* de Amberes sin año, y está reproducida con variantes en la *Silva* primera de Zaragoza, 1550, y en la *Rosa española* de Timoneda, 1573 (llamaremos «Amberes sin año» esa familia de versiones en su conjunto); otra versión, más extensa, aparece en la edición de 1550 y las posteriores del *Cancionero* de Amberes (la llamaremos «Amberes 1550»); otra fue publicada por Ginés

Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*, 1595¹⁰. Todas tienen en común un núcleo central de unos quince versos (más o menos según las versiones), que refiere las preguntas del rey sobre Granada, y la contestación de Abenámar, y luego el diálogo del rey con la ciudad misma. He aquí su texto en la versión del *Cancionero de Amberes*, edición de 1550 y posteriores:

¹⁰ La primera de esas versiones se puede leer en la edición facsímil del *Cancionero de Romances, impreso en Amberes sin año*, publicada por Menéndez Pidal en Madrid, 1914, f.ºs 182-183 (está reproducida en la *Primavera* bajo el núm. 78, con ortografía y puntuación modernizadas, y las variantes de la *Silva* y Timoneda en pie de página); la segunda versión la reproduce Durán, núm. 1037 doble (también figuran sus variantes en las notas de *Primavera* 78); para la tercera versión, véase Pérez de Hita, *Guerras civiles*, ed. Paula Blanchard-Demouge, t. 1, París, 1913, págs. 17-18 (es el núm. 78 a de la *Primavera*, 1038 de Durán). No conozco versiones modernas del romance. Sin embargo, Menéndez Pidal, en su *Catálogo del romancero judío-español*, hace figurar *Abenámar* bajo el núm. 10, y cita tres versos de una versión tangerina, no idénticos del todo a los versos correspondientes de las versiones antiguas; en cambio en su *Flor Nueva* no menciona versión moderna alguna del romance, y para su texto sintético no parece haber utilizado más versiones que las antiguas. María Goyri de Menéndez Pidal, en su catálogo de *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, núm. 15 (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, noviembre-diciembre de 1906, pág. 380), hace figurar un romance que titula «El moro cautivo (*Abenámar*)», sin duda por error, pues ese conocido romance del moro preso que logra su libertad con el poder de su canto («Canta, moro, canta, moro», etc.) no tiene nada que ver, que yo sepa, con *Abenámar*. En la reedición en folleto de *Los romances que deben buscarse*, etc., Madrid, Centro de Estudios Históricos, sin fecha (1929), el mismo romance figura bajo el núm. 12, pero sin la mención de *Abenámar*. Las colecciones marroquíes publicadas hasta ahora ignoran *Abenámar*; me dicen mis colegas Armistead y Silverman que en su reciente visita a las comunidades judeo-españolas de Marruecos, oyeron recitar con frecuencia versiones de *Abenámar*, pero tan evidentemente sacadas de impresos modernos o libros escolares españoles, que ni siquiera han creído necesario transcribirlas.

- Abenámar, Abenámar, moro de la morería [...],
¿qué castillos son aquéllos? ¡altos son y relucían!
- El Alhambra era, señor, y la otra es la mezquita;
los otros los Alixares labrados a maravilla.
- 5 El moro que los labró cien doblas ganaba al día,
y el día que no los labra de lo suyo las perdía;
desque los tuvo labrados, el rey le quitó la vida
porque no labre otros tales al rey del Andalucía.
La otra era Granada, Granada la noblecida
- 10 de los muchos caballeros y de gran ballestería.
Allí habla el rey don Juan, bien oiréis lo que diría:
—Granada, si tú quisieses, contigo me casaría;
daréte en arras y dote a Córdoba y a Sevilla,
y a Jerez de la Frontera que cabe sí la tenía.
- 15 Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.
Allí hablara Granada, al buen rey le respondía:
—Casada so, el rey don Juan, casada soy, que no vibda;
el moro que a mí me tiene bien defenderme querría¹¹.

Esta parte principal del romance muestra un grado de poetización excepcional aun en el romancero viejo: la alabanza de las maravillas de Granada y, sobre todo, el diálogo del rey con la ciudad codiciada nos llevan a un mundo muy distinto del de los relatos épicos o históricos; simbolizan, con medios muy ajenos a la tradición narrativa, el deseo de los reyes castellanos, intenso y frustrado, frente a la Granada mora, y aún más allá, si se quiere, la impenetrabilidad mutua de los dos mundos, cristiano y moro.

¹¹ Cito por la edición de 1555, modernizando su ortografía y puntuación. La versión de Amberes sin año sólo difiere de ésta, en esta parte del romance, por algún detalle ínfimo y por no tener los versos 6-8; las de la *Silva* y Timoneda, como ya hemos dicho, repiten Amberes sin año, con variantes insignificantes; la de las *Guerras civiles* no tiene los versos 7-8, pero, en cambio, después del verso 6, menciona unos monumentos granadinos más (Generalife y Torres Bermejas); además, tiene alguna variante importante, como ya veremos; reproducimos su texto en la última parte de este estudio.

Estos versos no representan un episodio particular de la reconquista; convierten en poesía un modo de sentir cristiano que existió durante un siglo. Es natural, pues, que se hayan buscado, para dar cuenta de ellos, fuentes poéticas más bien que históricas¹².

EL FINAL DE LAS VERSIONES DE AMBERES

Pero los textos del romance de *Abenámar* no se limitan a esa parte central. La versión de Amberes 1550 (y ediciones ulteriores) y la de las *Guerras civiles* tienen un largo preámbulo, en el cual el rey castellano, antes de hacer su pregunta, quiere asegurarse de la veracidad del moro; todas las versiones de Amberes (tanto la del *Cancionero sin año* como la de 1550 y ediciones siguientes) tienen una extensa conclusión, según la cual el rey, irritado por la resistencia de Granada, manda darle el asalto y triunfa de ella. Hay que considerar, pues, esas dos partes del texto tradicional par ver si llevan algún rastro de una redacción primitiva, menos lírica y más histórica, del romance.

¹² Fuentes árabes, sobre todo: la comparación de una ciudad con una mujer es común en la poesía árabe, especialmente hispano-árabe (véase A. F. Schack, *Poesie und Kunst*, etc., 1877, en la traducción española de Juan Valera: *Poesía y arte de los Árabes en España y Sicilia*, t. II, 3.^a ed., Sevilla, 1881, pág. 271 y sigs.); también el tema del arquitecto a quien se le da muerte después de terminada su obra para que no pueda edificar otra igual: véase René Basset, *Les Alixares de Grenade et le château de Khaouarnaq*, en *Revue Africaine*, t. L (1906), pág. 22 y sigs. No importa, para nuestro propósito, que esas influencias se tengan o no que explicar, como lo han supuesto Milá (*De la poesía heroico-popular castellana*, en *Obras completas*, t. VII, Barcelona, 1896, pág. 314), Menéndez y Pelayo (*Tratado de los romances viejos*, en *Antología*, t. XII, pág. 186) y Menéndez Pidal (*La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945, pág. 151, texto de 1910) por ser el autor del romance «un cristiano arabizante o, más bien, un moro latinado». Menéndez Pidal, en su *Romancero hispánico*, t. II, pág. 31, ya no cree necesario suponerlo.

La que exige menos comentarios es el desenlace que se lee en las versiones de Amberes. He aquí su texto¹³:

Allí habla el rey don Juan, estas palabras decía:
 —Échenme acá mis lombardas, doña Sancha y doña Elvira,
 tiraremos a lo alto, lo bajo ello se daría.
 El combate era tan fuerte que grande temor ponía;
 los moros del baluarte, con terrible algacería,
 trabajan por defenderse, mas facello no podían.
 El rey moro que esto vido prestamente se rendía,
 y cargó tres cargas de oro, al buen rey se las envía;
 prometió ser su vasallo con parias que le daría.
 Los castellanos quedaron contentos a maravilla;
 cada cual por do ha venido se volvió para Castilla.

Se habrá notado el estilo prosaico en extremo y puramente informativo de este final, que contrasta en forma sorprendente con los versos anteriores. Se puede imaginar un *Abenámar* anterior al nuestro, en el cual toda la parte central (preguntas y deseo contrariado del rey) estuviera compuesta también en ese estilo y sin la forma poética que reviste en las versiones conservadas. Hay que notar, en general, que las versiones de Amberes tienen detalles de interés militar que no figuran en la de Pérez de Hita: por ejemplo, la alusión que hace Abenámar, enumerando las bellezas de la ciudad, a sus caballeros y su ballestería; también, en la última contestación de Granada a don Juan, el hemistiquio final, anunciador de guerra:

El moro que a mí me tiene *bien defenderme quería*

(compárese con el hemistiquio puramente amoroso, *muy grande bien me quería*, en Pérez de Hita); veremos más adelante cómo, en el exordio del romance, Amberes 1550 tiene otras variantes gue-

¹³ Hay algunas variantes sin importancia en la *Silva* y en Timoneda.

rreras, ausentes del texto de las *Guerras civiles*. De allí puede surgir la impresión de que el final de las versiones de Amberes no carece de relación orgánica con el conjunto del poema y representa, en el *Abenámar* que ha llegado hasta nosotros, el resto de una redacción primitiva. Sin embargo, ese final sólo concuerda hasta cierto punto con los datos históricos. Los reyes moros de Granada aceptaron más de una vez ser vasallos de los reyes de Castilla y darles parias; ése fue especialmente el caso de Abenalmao-Yusuf IV. Pero el asalto a Granada es puramente imaginario: si se trata de los acontecimientos de 1431, Juan II en ningún momento procuró atacar la ciudad; volvió muy pronto a Córdoba; más tarde operaciones conducidas por Abenalmao y los capitanes castellanos en tierras de Granada provocaron la huida del rey Izquierdo y la subida al trono de Abenalmao con el apoyo de la población¹⁴. Se ve, además, cómo el «rey moro» del romance no tiene realidad histórica: se nos presenta como una figura convencional, tan lejana a la de Abenalmao como a la de su rival. Es de suponer, pues, que la versión noticiosa primitiva del romance, si la hubo y si ese final es resto de ella, ya había transformado notablemente, sin salir de su estilo pedestre, los hechos primitivamente recordados; no es imposible que haya sido así, y que más tarde, habiéndose impuesto en la parte central del romance el estilo y la inspiración puramente poéticos que conocemos, se haya eliminado ese final por no cuadrar con ella: un tratado de vasallaje y unas parias prosaicamente evocadas son una conclusión poco satisfactoria para el deseo apasionado del rey; ya que Granada no había de ser suya, más valía detenerse en el deseo frustrado, y dejar que el oyente imaginara el porvenir como más le gustara. Tal pudo ser la historia del texto de *Abenámar*; pero no se puede excluir la posibilidad contraria. La distancia estilís-

¹⁴ En eso coinciden Alvar García, el Halconero y su refundidor, Pérez de Guzmán y Pero Niño.

tica entre el cuerpo del romance y su final es tal, que hace dudar de que deriven de un mismo conjunto primitivo; es difícil, además, que el diálogo simbólico de don Juan y Granada haya aparecido en medio de una relación informativa por efecto de variantes de la tradición. Ese diálogo no tiene nada que ver con un relato ordinario; es otra cosa. Y esa otra cosa pudo constituir, desde el principio, el romance de *Abenámar*; después se le agregarían aquel final, y algunas variantes guerreras, por no querer que el romance terminara con la humillación del rey castellano. No veo forma de elegir con seguridad entre las dos posibilidades que acabo de indicar, aunque me inclino hacia la segunda, por parecerme más fuertes las razones que la apoyan. Quizás no tenga tanta importancia la elección: lo que más importa, y es indiscutible, es que el cuerpo del romance de *Abenámar*, y el final de las versiones de Amberes, aparecen profundamente heterogéneos. Ese final, sea primitivo o postizo, no pertenece hoy realmente al romance que admiramos¹⁵.

¹⁵ Milá, *loc. cit.*, cree que el final es adventicio; también Menéndez y Pelayo, *loc. cit.* No lo piensa Buceta, *loc. cit.*, quien, al contrario, trata de relacionar estrechamente el final de las versiones de Amberes con los datos históricos. Menéndez Pidal, de acuerdo con su teoría general de la historicidad de los romances fronterizos, adopta en su *Flor Nueva* esa última posición, pues incluye ese desenlace, tan despreciado de sus maestros, en su versión sintética. Sin embargo, se limita a los cuatro primeros versos, autorizándose de la tendencia del romancero viejo hacia el corte brusco, y también —supongo— por haber juzgado, con mucha razón, los versos siguientes indignos de su elegante versión; los cuatro primeros son, en verdad, los únicos tolerables. Leo Spitzer, en una conferencia de 1944 (*El romance de Abenámar*, en *Asomante*, t. I, 1945; conferencia reproducida en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, páginas 61-84), no se pronuncia muy claramente sobre ese punto (véase páginas 69-71). Las fechas respectivas en que se imprimieron las versiones de Amberes (1545-1550) y la de Pérez de Hita (1595) sugieren, pero no demuestran en ninguna forma, que las primeras representen una tradición más antigua.

EL COMIENZO DEL ROMANCE

Parece menos probable todavía un origen informativo del comienzo de *Abenámar*; allí se notan, más bien que vestigios de hechos históricos, invenciones fantásticas de la imaginación tradicional. Ese comienzo es bastante distinto en Amberes 1550 y en Pérez de Hita; por eso reproduciré las dos versiones. Dice la de Amberes ¹⁶:

Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina;
 encontrara con un moro que Abenámar se decía.
 El buen rey desque lo vido de esta suerte le decía:
 —*Abenámar, Abenámar, moro de la morería,*
 hijo eres de un moro perro y de una cristiana cativa;
 a tu padre llaman Halí y a tu madre Catalina.
 Cuando tú naciste, moro, la luna estaba crecida,
 y la mar estaba en calma, viento no la rebullía;
 moro que en tal signo nace no debe decir mentira.
 Preso tengo un hijo tuyo, yo le otorgaré la vida,
 si me dices la verdad de lo que preguntaría;
 moro, si no me la dices, a tí también mataría.
 —Yo te la diré, buen rey, si me otorgas la vida.
 —Dígamela tú, el moro, que otorgada te sería.
¿Qué castillos son aquéllos? altos son y relucían...

Dejando a un lado los tres primeros versos, introducción prosaica, cuyo autor incurre en el absurdo de hacer a Granada visible desde orillas del Guadalquivir ¹⁷, tenemos en esta versión diez

¹⁶ Cito por la edición de 1555, la única de la serie (Amberes, 1550, y posteriores) que he podido tener a mi alcance. Pongo en bastardilla los versos que pertenecen al núcleo común de todas las versiones de *Abenámar*. Recordemos que en el *Cancionero* de Amberes, sin año, el comienzo del romance consta de esos dos versos solos.

¹⁷ Es de suponer que Pérez de Hita conocía ese preámbulo, a pesar de no haberlo hecho figurar en su versión, pues parece haber querido rec-

versos enteros dedicados a requerir la sinceridad de Abenámar, invocando primero su ascendencia semi-cristiana, luego los signos favorables del día de su nacimiento, y por fin amenazándole, si miente, con matarle a él y a su hijo preso. Es notable que este prelude tenga casi tanta extensión como el mismo cuerpo del romance. No es más corto en Pérez de Hita¹⁸:

—Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
 el día que tú naciste grandes señales había;
 estaba la mar en calma, la luna estaba crecida;
 moro que en tal signo nace no debe decir mentira.
 Allí le responde el moro, bien oiréis lo que decía:
 —No te la diré, señor, aunque me cueste la vida,
 porque soy hijo de un moro y de una cristiana cautiva;
 siendo yo niño y muchacho mi madre me lo decía,
 que mentira no dijese, que era grande villanía;
 por tanto pregunta rey, que la verdad te diría.
 —Yo te agradezco, Abenámar, aquesta tu cortesía;
 ¿qué castillos son aquéllos, altos son y relucían?...

Aquí también se intercala entre «Abenámar, Abenámar» y «¿qué castillos?», un largo diálogo, compuesto con temas semejantes, aunque tratados en otra forma. No veo que se haya notado, entre los muchos comentarios que ha suscitado este romance, la sorprendente desproporción entre las sencillas preguntas del rey y la insistencia apasionada que pone en no ser engañado. Supongo

tificarlo en las líneas de prosa que preceden inmediatamente al texto del romance, cuando nos dice que el rey hizo su pregunta a Abenámar «estando en el río Genil». Desgraciadamente, al corregir un absurdo cae en otro, pues cree que ese rey fue «D. Juan el primero», que nunca estuvo en Granada.

¹⁸ Cito por la edición Blanchard-Demouge, que reproduce la original de 1595; hay algunas variantes de muy poca importancia en *Primavera* 78 a, y en Durán 1038, que probablemente proceden de otras ediciones de la obra de Pérez de Hita.

que todos conocían, en tierras de Granada, los nombres de los monumentos de la ciudad y su fama, y no había por qué guardarlos secretos o mentir a quien tratase de conocerlos. Desde el punto de vista de la lógica o de la sencilla verosimilitud, la idea de ese comienzo es asombrosa en extremo; lo son también los temas elegidos para desarrollarla. La mención de la madre cristiana como garantía de veracidad no está hecha explícitamente en Amberes 1550; la expone, con ingenuidad algo pesada, la versión de Pérez de Hita. En cuanto a las «señales» del día de nacimiento del moro, no se da a entender muy claramente, en ninguna de las dos versiones, cuál es su relación con la sinceridad que se espera de Abenámar. Por fin, las amenazas de muerte, además de ser desmesuradas en ese caso, no concuerdan, por su brutalidad, con el tono de los argumentos anteriores. Se podría pensar que, en todos esos versos, sobrevive el recuerdo lejano de otra conversación, más positiva, entre el rey castellano y los aliados moros que se le ofrecieron en la vega de Granada: tuvo que haber negociaciones, desconfianza, vacilación. ¿Supondremos que la inquietud de don Juan en el romance es eco remoto de esa situación histórica? No veo que nadie haya aventurado tal hipótesis¹⁹. El hijo rehén y la vida otorgada a cambio de una información son motivos comunes en la poesía tradicional dentro y fuera de España²⁰. Nada digo

¹⁹ Tampoco se ha procurado relacionar la genealogía semi-cristiana de Abenámar con la calidad de elche o tornadizo del compañero de Abenalmao, el Gilayre de las crónicas. Buceta, en su citado artículo, no examina el comienzo del romance; Menéndez Pidal elimina —y creo que con razón— el motivo de la madre cristiana de su versión sintética de la *Flor Nueva*.

²⁰ Ningún grupo de padre e hijo-rehén aparece en el episodio histórico de Juan II-Abenalmao; se notan parejas de ese tipo en Hernando de Baeza (Muley Çad y su hijo Abulhacén: véase más arriba) y en Hernando del Pulgar (*Crónica de los Reyes Católicos*, BAE, t. LXX, pág. 390; Boabdil y su hijo), sin relación alguna con nuestro romance.

del mar en calma y la luna crecida, que nada deben, por cierto, a la historia de España.

Ya se habrá notado que los temas que componen ese principio de *Abenámar* se han desarrollado en forma distinta en la versión de Amberes 1550 (y ediciones siguientes) y en la de Pérez de Hita. En la primera, el rey habla casi solo, en forma bastante agresiva, acumulando uno tras otro los tres argumentos (madre cristiana, señales del día de nacimiento, amenazas); el moro habla después del rey, sólo para pedirle que le deje la vida a cambio de informaciones sinceras, y el rey, después de acceder a ese pedido, hace su pregunta. En Pérez de Hita, la distribución del diálogo es otra: el rey menciona únicamente las «señales», que son el elemento más halagüeño para el moro, luego el moro es quien desarrolla el tema de la madre cristiana y sus buenas lecciones de sinceridad; no figura, naturalmente, en boca de Abenámar, la mención del padre como «moro perro»; tampoco figuran en esta versión las amenazas; al contrario, el rey y el moro cambian unas réplicas corteses como conclusión de ese preludeo, e introducción a la pregunta de don Juan. El tono de las dos versiones resulta, pues, bastante diferente: en una hay hostilidad y guerra, en la otra acercamiento y afabilidad. Esa diferencia en el comienzo responde perfectamente al espíritu general de cada versión, la una guerrera, la otra más puramente poética.

Es evidente que la versión de las *Guerras civiles* es más acertada que la otra. Sin embargo, no deja de notarse en ella un defecto, en las primeras palabras del moro: «No te la diré, señor, aunque me cueste la vida» es un giro estilístico algo torpe y engañoso. El sentido es claro: Abenámar quiere decir que no mentirá, aunque tenga que morir por haber dicho la verdad; pero la fórmula en sí suena a negativa más bien que a aceptación: *no* te diré (lo que quieres saber, callaré) *aunque* me mates. Es significativo que Durán, y la *Primavera* también, lleven aquí la falsa

lección ²¹ «Yo te la diré»: es cierto que al convertir la negación en afirmación rompen la coherencia del diálogo, pues «no te la diré» responde lógicamente al «no debe decir *mentira*» que precedía; pero «yo te la diré» (hay que suplir «la verdad») evoca mejor la buena voluntad del moro, que culmina luego en el segundo hemistiquio «aunque me cueste la vida». De cualquier modo no se ve bien cómo Abenámár arriesga su vida al nombrar los monumentos de Granada. El riesgo de muerte era lógico en la versión de Amberes 1550, como consecuencia de la eventual falsedad del moro; es absurdo aquí como consecuencia de su veracidad. Al leer esos versos sin ideas preconcebidas, no se puede menos de sospechar una elaboración a base de fórmulas hechas y motivos tradicionales, con la acostumbrada mezcla de aciertos y torpezas.

POSIBLE GÉNESIS DEL COMIENZO DE ABENÁMAR

Ya constituida la parte esencial del romance, con su alta tensión poética, es natural que haya estimulado la imaginación de los transmisores, y que hayan procurado dar a la pregunta del rey un acento más apoyado que el que tiene en los dos versos primitivos:

—Abenámár, Abenámár, ...
¿qué castillos son aquéllos? altos son y relucían.

El desarrollo de este sencillo exordio pudo iniciarse con la introducción de algún verso que pidiera, mediante alguna fórmula tradicional de insistencia, una contestación verídica. Por ejemplo:

²¹ La ignoran todas las ediciones de las *Guerras civiles* que he podido consultar. Supongo que es una corrección, voluntaria o no, de Durán.

—Abenámar, Abenámar, ...
 * [no me niegues la verdad ni me digas la mentira]
 ¿qué castillos son aquéllos?, etc.

Ese verso formulario se encuentra en otras partes; así en varias versiones tradicionales del romance de la Penitencia del Rey Rodrigo²²:

Por Dios le pido, ermitaño, por Dios y Santa María,
 no me niegue la verdad ni me diga la mentira,
 si el que trata con mujeres tiene la gloria perdida.

Aquí tampoco hay motivo para que el interlocutor mienta; la fórmula sólo sirve para acentuar el valor afectivo de la pregunta: angustia en el caso de rey penitente, curiosidad apasionada en el de Juan II. Bien se sabe que fórmulas como «dime la verdad», «júralo», «no me engañes», siguen siendo muy usadas, por lo menos en el mundo mediterráneo, y no traducen ninguna desconfianza verdadera, sino interés fuerte o emoción en quien las pronuncia. Lo extraño en nuestro romance es que se alargue y desarrolle tanto esa exigencia de verdad. Ya veremos que tal desarrollo, aunque irracional, puede tener sus razones, y su secreta legitimidad; pero quedándonos por ahora en el plano lógico, observemos que, si es muy fácil imaginar cómo han surgido la madre cristiana para garantizar la honestidad del moro y —más brutalmente— las amenazas para obligarle a no mentir, queda mucho más inexplicable, a primera vista, la mención de las «señales» que marcaron el día de nacimiento de Abenámar. En general, las señales de ese género que aparecen en el romancero son señales siniestras, presagios de derrota o de muerte. Así, en el *Romance de cómo se perdió España (Primavera, 5 a)*:

²² Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pág. 73, versión de Oviedo; muchas otras versiones reproducidas allí dicen igual con variantes; otras prescinden de ese verso y del matiz de insistencia que agrega a la pregunta del rey.

Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida,
 los peces daban gemidos por el mal tiempo que hacía...

Esas señales desastrosas acompañan a la unión del rey Rodrigo con la Cava, cuyas consecuencias fatales para España se predicen después explícitamente. Señales parecidas se encuentran en varios lugares del romancero tradicional. Figuran en el romance del rey don Juan de Navarra (*Primavera*, 98) para anunciar la pérdida de su reino:

Los aires andan contrarios, el sol eclipse hacía,
 la luna perdió su lumbre, el norte no parecía...²³,

también en versiones modernas de un romance religioso:

Los tiempos andan revueltos, el norte no parecía,
 [...]Agua de la mar salada la sangre se convertía,
 los peces daban bramidos con el mal tiempo que hacía...²⁴

Todas éstas son cosas poco comunes: eclipses, peces gimiendo, luna muerta, brújulas falseadas, agua del mar hecha sangre; se podrían decir «grandes señales» con mucha más razón que el mar sereno y la luna llena de nuestro romance²⁵.

²³ El primer hemistiquio, en otra versión antigua, dice: «Los cielos andan revueltos». Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, t. I, págs. 45-46) cree que el romance de D. Juan es imitación del de Rodrigo; Milá (*op. cit.*, pág. 128, n. 2) y Menéndez y Pelayo (*Tratado*, en *Antología*, t. XII, págs. 283-284) creían lo contrario. Lo único que aquí nos importa es la vitalidad del tema de las «señales», y el hecho de que se desarrolla siempre en relación con acontecimientos catastróficos.

²⁴ Citado por Menéndez Pidal, *ibid.*, pág. 46.

²⁵ Menéndez Pidal cita en el mismo lugar otro romance, el de la *Fratricida por amor*, que en sus versiones marroquíes (*Catálogo*, 90 = *Cultura española*, febrero de 1907, pág. 779) desarrolla el mismo tema: allí las señales no se explican sólo como presagios, sino, más retóricamente, como vergüenza de los elementos ante el crimen que se prepara:

Estas señales inusualmente pacíficas anuncian en *Abenámar* la excelencia moral del personaje cuyo nacimiento acompañan. ¿Cómo pudo surgir esa idea tan curiosa? La solución probable, como ocurre a menudo en poesía tradicional, no se halla en nuestro texto, sino en otro. En el *Romance de Espinelo (Primavera, 152)* se invoca el «buen día» de nacimiento para apoyar una demanda parecida a la de don Juan. Haber nacido en buen día, como se sabe, es ser excelente en todo y dichoso; quien se oye calificar así difícilmente rechaza una súplica. He aquí el pasaje: Mataleona está sentada a la cabecera de su amigo enfermo y le pide que le cuente su vida:

Estando en este solaz	tal demanda le hacía:
—Espinelo, Espinelo,	¡cómo naciste en buen día!
El día que tú naciste	la luna estaba crecida,
que ni punto le faltaba	ni punto le fallecía.
Contátesme tú, Espinelo,	contátesme la tu vida.
—Yo te la diré, señora,	con amor y cortesía ²⁶ .

Es indiscutible la semejanza de estos versos con los de *Abenámar*: el vocativo repetido en el principio, los detalles, el tono del pedido, la contestación cortés son comunes a los dos textos. Un mismo esquema textual y estilístico ha sido utilizado en *Abenámar* y

«Nublado hace, nublado, la luna no parecía; / las estrellas en el cielo su lindo rostro escondían / por no ver a esa doncella», etc. Otras versiones marroquíes (véase Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, t. I, Madrid, 1952, págs. 310-316) agregan a los trastornos meteorológicos toda clase de prodigios siniestros: los pájaros no vuelan, los viajeros dejan su camino y vuelven a su casa, las puertas se abren solas, las preñadas abortan, las criaturas de pecho no maman ni duermen más. Tales asociaciones no dejan lugar a dudas respecto al color primitivo del tema de las «señales». Un modelo clásico de ese tema se podría encontrar en Virgilio (*Georg.*, I, versos 466 y sigs.: presagios de la muerte de César).

²⁶ Cito por la *Primavera*; las fuentes son, según *Primavera* y Durán (núm. 323), la *Rosa de amores* de Timoneda y la *Flor de enamorados* de Juan de Linares, las dos de 1573.

Espinelo, pero —felizmente para el investigador— en forma menos enigmática en el segundo romance, si lo leemos correctamente. Los versos tercero y cuarto de la cita son, evidentemente, un paréntesis, una descripción del buen día, que se intercala en el curso de la súplica de Mataleona. Hay que leer :

—Espinelo, Espinelo, como naciste en buen día,
[...] contátesme, etc.

Es una frase seguida, en la cual una oración previa, de intención halagadora, prepara el ruego. La construcción se parece a aquella otra, más frecuente, que se usa también en la *captatio benevolentiae*, en frases como: «así Dios te guarde de mal, cuéntame tu vida»²⁷. La puntuación de la *Primavera*, que he reproducido más arriba, con signo de admiración y separación del pasaje en dos frases, me parece del todo errónea; de hecho, la supuesta exclamación: «¡cómo naciste en buen día!» no tendría sentido alguno en este lugar²⁸.

Volvamos a *Abenámar* y supongamos un exordio de este tipo :

—Abenámar, Abenámar, * [como naciste en buen día],
* [no me niegues la verdad ni me digas la mentira].
¿Qué castillos son aquéllos?, etc.

La mención del «buen día» de nacimiento ya es usual, como se sabe, en el *Mío Cid*²⁹; pero la fórmula no suele traer consigo

²⁷ En los dos casos se evoca algo deseable «como pago de la buena acogida que se dé a una súplica» (R. J. Cuervo, *Diccionario*, París, 1886, pág. 697); quien la rechace no podrá decir que nació en buen día, o bien Dios no lo guardará de mal.

²⁸ Es muy poco probable que el signo de admiración esté en la edición de Timoneda; desgraciadamente, no tengo a mano la *Rosa de amores* para averiguarlo.

²⁹ Ignoro cuál fue su difusión ulterior. No está ausente del romancero: en mi versión marroquí de la *Doncella guerrera*, la hija menor, que salva a su padre, es la «que en el buen día nació».

ninguna descripción de ese feliz día. La originalidad del esquema que estudiamos consiste en introducir semejante descripción. No importa si esa ocurrencia surgió primero en *Espinelo*, o en *Abenámar*, como es más probable; lo que nos interesa es que la descripción haya podido nacer como desarrollo de la fórmula: se quiso concretar el abstracto «buen día» en presagios del cielo y los elementos. Presagios favorables en este caso, de los cuales no había ejemplos en el patrimonio poético tradicional. La imaginación se encontró con las señales usuales de muerte y desastre, y tuvo que cambiarlas de tono, trasponerlas «a lo sereno». Lo hizo, como siempre, con la mayor economía de recursos; conservó lo que se podía conservar, la «luna crecida», dándole, por supuesto, un valor del todo distinto³⁰; sustituyó, sencillamente, los trastornos cósmicos con «la mar en calma». Así es cómo se pudo llegar a nuestros versos:

—Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
 el día que tú naciste grandes señales había;
 estaba la mar en calma, la luna estaba crecida...

Ese desarrollo borró la idea primera del «buen día» evocado en modo condicional, por decir así, para apoyar el ruego; el espléndido día se volvió signo y obligación de integridad para el moro que nació en él:

moro que en tal signo nace no debe decir mentira.

¿Fue ese maravilloso hallazgo espontáneo y propio de nuestro romance, o ha tenido antecedentes en la tradición poética y las creencias? No lo sabría decir. Pido al lector que me perdone ese intento, necesariamente hipotético, de reconstitución de un proceso

³⁰ Algo parecido vemos en versiones marroquíes del *Conde Olinos*, en que se trata de utilizar algunos prodigios del repertorio siniestro como efectos maravillosos del canto del héroe; el resultado es muy desigual (véase Larrea Palacín, *op. cit.*, t. I, pág. 183).

tradicional ignorado: sólo he querido demostrar que el famoso comienzo de *Abenámar* pudo muy bien formarse con materiales puramente folklóricos, libremente asociados.

VALOR POÉTICO DE ESE COMIENZO

Hasta ahora sólo hemos considerado el aspecto material, por decir así, de la elaboración tradicional que pudo producir el comienzo de *Abenámar*; sólo nos hemos interesado en los materiales que se pudieron utilizar y en sus relaciones asociativas visibles. Pero eso no basta para dar cuenta de la excepcional calidad poética del resultado. Si tal resultado no es puramente fortuito —y es sumamente improbable que lo sea— hubo de actuar en su elaboración una intención creadora; acompañando a los tanteos y asociaciones más o menos mecánicas, e íntimamente unido a ellos, un instinto secreto orientó el conjunto del proceso hacia los fines propios del poema. Ese comienzo tan arbitrario ha llegado a formar un cuerpo único con la parte más intensa de *Abenámar*³¹. Dejemos, pues, a un lado el análisis literal del contenido de esos versos, y busquemos lo que sugieren o sobreentienden, en relación con el resto del poema.

Un rey de Castilla llega por primera vez a Granada; la admira, la desea; pide a un moro el nombre de sus monumentos. Pero el romance —ésta es su originalidad fundamental— no ve en Juan II solamente un rey de Castilla que emprende una operación militar; el rey es otra cosa más; un hombre que desea poseer algo maravilloso y teme no lograrlo. La pregunta del rey se tiene que

³¹ Así es como Menéndez y Pelayo rechaza por postizo el final del romance, pero —a diferencia de Milá— cree el comienzo tan primitivo como el mismo cuerpo del poema; esa opinión refleja la indiscutible superioridad estética de la versión de Pérez de Hita, que tiene el comienzo, y no el final, y atestigua el prestigio irresistible de esos primeros versos, sean o no primitivos.

entender como pregunta de amante, intimidado y a la vez ardiente en su deseo; quiere saber los nombres de la amada, cosa tan importante en un amor nuevo, primer contacto, comienzo de posesión. Por eso teme que le engañen: así sólo se justifica, en el plan de la pasión que acaba de nacer, lo que, en una interpretación literal del texto, parece aprehensión absurda. El moro que, con sus informaciones, va a satisfacer ese primer deseo tiene que participar del encanto de la ciudad deseada; algo tiene que haber en él que lo haga admirable y lejano como ella: eso significan las «grandes señales» del día en que nació, día solemne, como el momento mismo del romance³². Ese moro, además, no puede ser enemigo del amante a quien acepta informar: de ahí ese día de nacimiento tan sereno, que lo ennoblece, haciéndole ajeno a la hostilidad de moros y cristianos, y sincero hasta con el rey de Castilla. Es moro, sabe lo que vale Granada, y en lo que dice de ella no falta cierto matiz de orgullo; sin embargo, habla con cortesía y no burla el deseo del rey. Ese moro misterioso media entre el rey castellano y Granada. La idea de hacerlo hijo de una cristiana habrá nacido de esa misma situación, no muy felizmente a mi juicio: en ese comienzo, como en el resto del romance, se da un juego sutil entre esperanza y frustración, seducción y distancia; temo que la madre cristiana, y el implícito desprecio de la falsedad mora puesto en boca de Abenámara, disminuyan exageradamente la distancia entre el moro y el rey, y rompan el equilibrio delicado que hace todo el encanto del romance³³. Sea como

³² Ese deseo de solemnidad quizá sea el que ha favorecido el uso del enfático hemistiquio formulario «aunque me cueste la vida» en la respuesta del moro; ya hemos visto cómo ese hemistiquio, poco justificado aquí, entorpece la frase. Hubiera resultado mejor alguna fórmula más modesta; por ejemplo: «No te la diré, señor, *[ni decir te la sabría]». Desde luego, pido perdón por mis variantes aun a quienes las aprueben.

³³ Ya hemos visto que don Ramón Menéndez Pidal, en su versión sintética de la *Flor Nueva*, no acoje esa variante de la madre cristiana.

fuere, ya vemos cómo todo ese preludio irracional de *Abenámar* deja de serlo en la perspectiva del poema. Nació probablemente, como irradiado por la emoción que emanaba del núcleo principal del romance, para anunciar, preparar y solemnizar todavía más esa emoción.

El ejemplo del comienzo de *Abenámar* sugiere algunas observaciones que no interesan sólo a nuestro romance, sino al problema general de la creación poética. Hemos podido sospechar, en este caso, una elaboración realizada conjuntamente en dos niveles: por una parte, utilización y asociación de materiales, fórmulas y conceptos preexistentes; por otra parte, inspiración guiadora que da su sentido verdadero a las combinaciones elegidas. Esa doble acción se lleva a cabo, claro está, fuera de un estricto control racional. La asociación de motivos tradicionales es espontánea, automática, lógicamente débil; abunda lo mecánico en toda la poesía tradicional, como se puede notar en las «malas versiones» que con tanta frecuencia se recogen hoy, y no hubieron de faltar nunca; pero existe igual, y tiene que existir, en las mejores, como materia prima imprescindible de la invención poética. Parece que la imaginación, para crear, empieza por errar libremente entre las series de motivos almacenados en la memoria tradicional. Limita esa libertad la preocupación de observar un grado aceptable de coherencia, de llegar a un resultado que tenga sentido. Bien sabemos que no se logra siempre ese fin: en los mejores textos tradicionales puede subsistir algún disparate en el encadenamiento de ideas o fórmulas; en cambio, en los casos más favorables, lo que queda de arbitrario en el tejido del poema llega a justificarse con pensamientos nuevos; entre materiales casualmente juntados se dibuja una trama inédita. Esa acción combinada de los tanteos asociativos y la inteligencia ordenadora es lo que se puede llamar la *fabricación* del poema. Pero eso no basta, si no actúa otra fuerza más secreta, que favorece, entre las combinaciones posibles, las que concuerdan con la intención profunda del poema, con lo que

en él va sobreentendido y vale más que lo dicho. Así se apoyan una a otra, detrás de la coherencia visible del texto, la irracionalidad mecánica y la poética, la divagación asociativa y el hallazgo feliz o *inspiración*. Ese modo de obrar del poeta innumerable de la tradición, tan visible y evidente, nos permite, tal vez, formarnos una mejor idea de lo que sucede, más disimuladamente, en toda creación literaria. Quizás no sea diferente, *mutatis mutandis*, el proceso de creación en el poeta culto, y rijan las mismas fuerzas y normas en el taller abierto de la tradición, y en aquel otro, más tapado e inaccesible, de la creación individual. Sea como fuere, el resultado, en *Abenámar*, es muy parecido al que se observa en poemas famosos de la literatura culta: la aparente arbitrariedad del texto, teniendo su justificación en lo más íntimo del poema, llega a imponerse poéticamente de tal modo, que cada motivo, y hasta cada palabra, parecen evidentes y necesarios en su lugar.

EL REY DE CASTILLA Y GRANADA

Volvamos a considerar, a la luz del comentario anterior, la parte principal del romance. La recordaremos esta vez en la versión de Pérez de Hita ³⁴:

—[...] ¿qué castillos son aquéllos, altos son y relucían?
 —El Alhambra era señor, y la otra la Mezquita;
 los otros los Alixares labrados a maravilla;
 el moro que los labraba cien doblas ganaba al día,
 y el día que no los labra otras tantas se perdía;
 el otro el Generalife, huerto que par no tenía;
 el otro Torres Bermejas, castillo de gran valía.
 Allí habló el rey don Juan, bien oiréis lo que decía:

³⁴ Cito por la edición Blanchard-Demouge, que reproduce la original; el texto de *Abenámar* ofrece pocas variantes, de ínfima importancia, en las demás ediciones que yo conozco de las *Guerras civiles*.

—Si tú quisieses, Granada,	contigo me casaría;
darte he yo en arras y dote	a Córdoba y a Sevilla.
—Casada soy, rey don Juan,	casada soy, que no vibda;
el moro que a mí me tiene	muy grande bien me quería.

Después del primer contacto, solemne e inquieto, del rey castellano con su informador moro, relajada la tensión por un momento en un cambio de palabras corteses, surgen uno tras otro los nombres de las muchas maravillas de Granada. Bastan los nombres; de las cosas que designan se dice muy poco; sólo se insiste en su valor único, usando para ello superlativos formularios; y claro está que esos superlativos gastados («a maravilla», «que par no tenía», «de gran valía») convienen aquí mucho más que una descripción o caracterización de los monumentos, que distraerían la atención de lo esencial. La única precisión que aparece aquí se refiere a los Alixares, pero no a su aspecto ni a su forma, sino a circunstancias maravillosas de su edificación: primero el sueldo fantástico —otra hipérbole, no muy original—, y luego la vida peligrosa de su constructor:

El moro que los labraba	cien doblas ganaba al día,
y el día que no los labra	otras tantas se perdía.

Hay que entender que al interrumpir la construcción tenía que pagar «de lo suyo» esa cantidad ruinosa, como hemos visto en la variante de Amberes 1550. Ese arquitecto moro era, pues, siervo del tiempo, y peligrosaba al relajar su esfuerzo; Amberes 1550 lo hace peligrar en su vida misma; más aún, lo representa condenado de antemano por el rey que lo hace trabajar:

Desde los tuvo labrados,	el rey le quitó la vida
porque no labre otros tales	al rey del Andalucía.

Esta variante es probablemente antigua, pues reproduce, como se ha dicho, un tema legendario árabe; pero, en el contexto del ro-

mance, su verdadero fin es exaltar, con la tragedia del arquitecto, el prestigio del edificio.

Ya sabe don Juan lo que sospechaba desde el principio. La ciudad que acaba de descubrir es única entre todas las ciudades: la intuición de lo maravilloso y el deseo se unen, se exaltan uno a otro en esa aventura, como en tantas otras de la tradición medieval, y de pronto surge el grito:

—Si tú quisieses, Granada, contigo me casaría.

Esa figura, si bien es común, según nos dicen, en la poesía árabe, no lo es, por cierto, en la castellana. Aquí produce, sin duda alguna, un efecto de sorpresa; el verso descubre lo que sólo oscuramente se adivinaba: que el tema del poema es amoroso al mismo tiempo que guerrero³⁵; mejor dicho, simboliza una situación de guerra en términos de amor. Lo que el romance rememora es cómo los reyes de Castilla estuvieron proyectando conquistar a Granada sin lograrlo; lo que dice es cómo una mujer deseada queda fuera del alcance del deseo. Don Juan ofrece regalos, tratando de igualar con sus dones la excelencia de Granada; él también cita, no sin orgullo, nombres prestigiosos, Córdoba y Sevilla³⁶, y, sin embargo, sabe que lo que ofrece no vale lo que desea. A la emoción del rey responde, pues, la ironía de Granada: el «casada soy» es respuesta muy usada en tales circunstancias, y «que no viuda» no es mera repetición, sino evocación, algo más agresiva,

³⁵ Leo Spitzer, *loc. cit.*, pág. 67, ha notado en la oferta del rey «el ímpetu fervoroso del amor».

³⁶ Bastan estos dos nombres; las versiones de Amberes, como se ha visto, incluyen además, en las «arras y dote», Jerez de la Frontera, no sé si muy oportunamente después de dos ciudades tan mentadas; tampoco me parece variante feliz el que don Juan, para terminar, ofrezca a Granada, como en esas versiones, darle «mucho más» si quiere: esa elocuencia amorosa vaga, surgida mecánicamente de lo anterior, parece fuera de lugar aquí.

del temible marido. En las versiones de Amberes, esa alusión se hace más precisa en el verso siguiente:

El moro que a mí me tiene bien defenderme querría;

en Pérez de Hita, en cambio, sólo se alude al amor del moro por su esposa:

El moro que a mí me tiene muy grande bien me quería;

esa respuesta es menos provocante para el guerrero, y mucho más para el amante. Nótese que Granada no dice explícitamente que quiere al moro, sino que el moro la quiere; sin embargo, no parece hablar como mujer oprimida y resignada, sino al contrario como esposa feliz que burla el deseo de un forastero. Se ha dicho a menudo, con mucha razón, que en el romancero fronterizo abundan los poemas que relatan acontecimientos guerreros desde el punto de vista del enemigo moro; pero en los ejemplos más conocidos se trata de derrotas moras; no conozco otro caso en que se celebre y poetice, como en la versión Pérez de Hita de *Abenámar*, el fracaso de un rey castellano. Eso se hubiera admitido con dificultad si el romance no se situara en un plan algo distinto del de la pura guerra entre hombres. Por eso hay que darle todo su valor a la metáfora central del poema: la Granada-mujer no es sólo una forma de hablar; el rey castellano codicia y quiere conquistar la esposa del enemigo. Ahora bien, se admiten de parte de la amada, de acuerdo con toda la tradición novelesca, pruebas y humillaciones que, impuestas por el rival masculino, serían deshonrosas. Así se hace posible el admirable final, a la vez amargo y gracioso, de *Abenámar* en la versión de las *Guerras civiles*. No ofende la negativa de una mujer, y siempre deja lugar a alguna esperanza, mientras no implique aversión o desprecio, que aquí, por cierto, no existen en ninguna forma. La reserva de Granada-mujer tiene su misterio. «El moro me defenderá», «el moro me

quiere»: esas expresiones pueden no significar más que: «no es tan fácil mi conquista como crees tú». La respuesta distante de la amada puede incluso sugerir que el porvenir dependerá de las pruebas de amor y valentía que dé el pretendiente al medirse con el esposo.

* * *

Terminaremos aquí el estudio de tan notable poema. Lo hemos elegido como ejemplo de intensa poetización en el romancero viejo. Un tono del todo distinto del tono épico, un tipo de elaboración altamente creador, una libertad excepcional de invención en los detalles y reinterpretación en el conjunto del relato, una audacia rara en el manejo poético de lo irracional hacen de *Abenámbar* la muestra más convincente de la originalidad del romancero desde sus comienzos. Si se juzga por ese ejemplo, el romancero viejo parece haber sido, más que nada, poesía nueva.

VARIANTES MODERNAS

LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN

María Goyri de Menéndez Pidal publicó por primera vez en 1906 versiones castellanas de la *Muerte del Príncipe Don Juan*¹. Luego se han recogido y publicado muchas más versiones, castellanas, portuguesas y judeo-españolas (tanto de Oriente como de Marruecos). La variedad del contenido y estructura de esas versiones, en sus distintas familias, hace bastante difícil la exposición de su tema: sólo se puede decir que el romance cuenta los últimos momentos de un enfermo desahuciado por los médicos y visitado por su padre (o madre, o los dos) y por su mujer (o querida); cualquier resumen más preciso traicionaría alguna versión o grupo de versiones. Más fácil es recordar los datos históricos que se consideran fuente y tema primitivo del romance: la muerte de Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, ocurrida en Salamanca en oc-

¹ María Goyri, *Romance de la muerte del Príncipe D. Juan (1497)*, en el *Bulletin hispanique*, t. VI (1904), págs. 29-37. Véase en Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. II, págs. 291 y sigs., el relato del hallazgo. Ya a mediados del siglo XIX, Almeida Garret había publicado una versión portuguesa en su *Romanceiro*, sin que se hubiese identificado al protagonista. No se conocen versiones antiguas.

tubre de 1497, y el testamento en el cual recomienda a sus padres su esposa, la princesa Margarita de Austria, a quien dejaba encinta después de siete meses de matrimonio.

Esos datos históricos quedan conservados en la tradición del romance, pero algo desfigurados y sobre todo dispersos en las distintas versiones o familias de versiones, sin que ninguna de ellas los recuerde todos juntos. No existe, pues, en verdad, ningún romance de la muerte y testamento del príncipe D. Juan, sino que es preciso «reconstruirlo» (según la expresión del mismo Menéndez Pidal²), partiendo de las versiones existentes y sacando de todas ellas los rasgos que concuerdan con la verdad histórica, o sea: el nombre de D. Juan en una mayoría de versiones; su calidad de rey o hijo de rey en muchas; la mención de Salamanca en algunas; en tres de ellas la del doctor de la Parra, que fue, en efecto, un médico de la corte española en aquellos tiempos; en varias, la preocupación del moribundo por su mujer encinta; en alguna que otra, la recomendación al padre de conservarle los regalos que recibió al casarse (lo cual se parece bastante a algunas líneas del testamento del D. Juan histórico). Muchos de esos rasgos no son tan característicos en sí, pero es indudable que todos juntos recuerdan el suceso de 1497 lo bastante para hacer muy improbable una mera coincidencia. Cabe suponer, pues, como supusieron los descubridores del romance, que las versiones modernas derivan de una forma antigua del poema, que refería la muerte del heredero de los Reyes Católicos, y de la cual, por desgracia, no se ha conservado ningún texto.

La comparación de la tradición moderna con las circunstancias históricas, aunque nos permite identificar al protagonista del romance y su tema primero, nos proporciona datos muy escasos

² *Romancero hispánico*, t. II, pág. 406. Menéndez Pidal ha reunido un centenar de versiones, de las cuales conozco cuarenta y seis, que son todas las que se imprimieron, a excepción quizás de alguna que no he tenido a mi alcance; en esas versiones está basado el presente trabajo.

sobre el contenido de aquella primitiva *Muerte de D. Juan*. De ese contenido conviene buscar indicios, si los hay, en la misma tradición oral. Teniendo en cuenta que el romance se ha ido transmitiendo en ambientes tan distintos y alejados uno de otro como Castilla la Vieja, Portugal, Marruecos y Oriente, y por lo tanto, ha sufrido en su mayor parte un grado muy avanzado de diferenciación, se podrá considerar probable que los elementos rebeldes a esa diferenciación son de los más antiguos, y sumarlos a los que vienen autorizados por su conformidad con la historia. Sería quimérico, claro está, querer reconstruir con eso textualmente el romance primitivo, ni mucho menos. Lo único que se puede conseguir es una serie de sospechas, una vaga silueta poética dibujada sobre el esqueleto de las reminiscencias históricas.

Pero pronto surge la pregunta: ¿es esa investigación la tarea más interesante que nos propone el romance? Al tratar de realizarla nos vamos dando cuenta de la riqueza de invención y del encanto poético de la tradición moderna, y nos olvidamos del problemático fantasma que buscábamos. Especialmente en el caso de la *Muerte de D. Juan*, parece muy arbitrario el desprecio de la tradición actual en sus invenciones propias, tachadas tan a menudo de inhábiles, groseras, plebeyas y rapsódicas por los estudiosos del romancero. Menéndez Pidal, a quien debemos la magistral e irrefutable definición de la poesía tradicional como creación incesante de la multitud no literaria, manifiesta tan poco interés como antes María Goyri por la tradición moderna de la *Muerte de D. Juan*, y se coloca siempre, al mencionar ese romance, en el solo punto de vista de la restitución de su arquetipo³. El objeto de este estudio es, cumpliendo en lo posible esa tarea, tratar de

³ Lo mismo en el caso de otro romance, aquel famoso de la *Muerte del príncipe de Portugal*; véase *Romancero hispánico*, t. II, pág. 43. («Las versiones portuguesas modernas son hijas de una labor puramente rapsódica»: afirmación tal vez excesiva; sobre el concepto de «rapsódico», véase más adelante.)

recalcar al mismo tiempo, con un ejemplo notable, la importancia y el valor poético de la aportación moderna a la tradición del romancero. Con tal fin recorreremos las versiones del romance en sus distintas familias.

PRIMER GRUPO: LEÓN, PALENCIA,
BURGOS, LA MONTAÑA; CANARIAS⁴

El principio del romance es más o menos igual en toda la tradición. Nos bastará dar de él una muestra, entresacada de varias versiones de este primer grupo:

⁴ Son once versiones: *MG1* (María Goyri, *Bulletin hispanique*, t. VI, 1904, pág. 30, versión de Almanza, León); *MG2* (*ibid.*, pág. 32, versión de La Sequera, Burgos); *MG3* (*ibid.*, pág. 34, versión de Valencia de Don Juan, León: no va más allá del pronóstico fatal, siguiendo luego con «Ya viene D. Pedro», que es la *Muerte ocultada*, versión hexasilábica; pero concuerda en el detalle del principio con las versiones de esta familia); *MG4* (*ibid.*, pág. 35, versión de Asturias); *AC1* (Narciso Alonso Cortés, *Romances populares de Castilla*, Valladolid, 1906, pág. 77, versión de Revilla Vallejera, Burgos); *AC2* (*ibid.*, pág. 78, versión de Villalobón, Palencia; he podido conocer estas dos últimas versiones, y también la portuguesa del P. Martins, referida más adelante, por la gentileza de mi amigo Joaquín Gimeno, quien las copió en Madrid sobre ejemplares de los dos rarísimos volúmenes pertenecientes a don Ramón Menéndez Pidal; quedo muy agradecido a ambos); *AC3* (Alonso Cortés, *Romances tradicionales*, en *Revue hispanique*, t. L, 1920, pág. 223, versión de Valles, Burgos); *C23* (José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, t. I, Santander, 1933, pág. 55, versión de Pido, Camaleño); *C24* (*ibid.*, pág. 56, versión de Dobres, La Vega de Liébana; los números que doy a estas dos versiones, y los que daré a las demás de esa colección y de otras, son los que llevan en ellas); *PV* (José Pérez Vidal, *Romancero tradicional canario*, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. V, 1949, pág. 436, versión de Fuencaliente de La Palma); *RC* (Mercedes Morales y María Jesús López de Vergara, *Romancerillo canario*, Universidad de La Laguna, Canarias, 1955, núm. 13); las versiones *PV* y *RC* tienen la declaración del protagonista de que deja

Tristes nuevas, tristes nuevas que se corren por España:
 que el príncipe de D. Juan está malito en la cama.
 Le asisten cinco doctores de los mejores de España,
 uno le mira los pies, otro le mira la cara,
 5 todos eran a decirle que su mal no era nada.
 Sólo falta que venir aquel doctor de la Parra;
 ya se ha hincado de rodillas, el pulso ya le tomaba:
 —Muy malito estás, D. Juan, la muerte tienes cercana,
 tres horas tienes de vida, hora y media ya pasada,
 10 la media pa despedirte de la gente de tu casa,
 la una pa disponer de las cosas de tu alma⁵.

a su mujer embarazada; por eso las pongo en este grupo. Pero no van más allá de esta primera parte, continuando como *MG3* con la *Muerte ocultada*, pero octosilábica.

⁵ Versos 1-2, *AC3*; 3-4, *MG2*; 5, *MG3*; 6, *AC3*; 7, *MG2*; 8-11, *MG1*. Hay muchas variantes de detalle en este comienzo. Sólo señalaré un curioso prólogo de las versiones recogidas en Tetuán por Larrea Palacín (véase más adelante): «De Burgos partióse el rey, de Burgos pa Salamanca, / Y en meatad de aquel camino del cielo cayó una carta...» Esa carta milagrosa es la que trae las malas nuevas y todo el relato de la muerte del protagonista. ¿Será éste un recuerdo de algún viaje real, o de la forma en que alcanzó la noticia a los Reyes Católicos? La mención de Salamanca sólo figura en versiones portuguesas (núms. 11 y 15 de Leite de Vasconcellos) y en las cinco versiones marroquíes; la del doctor de la Parra, en versiones de este primer grupo (*MG2*, *MG3* *AC3*). La fuerte impresión que produjo este comienzo en los transmisores, manteniéndolo intacto en todas partes, hizo también, a veces, que se olvidara todo lo demás: a los casos ya vistos de *MG3*, *PV* y *RC*, cabe agregar tres versiones americanas (Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, 1946, págs. 81-82), que después del comienzo (reducido a cuatro versos), siguen con el *Mal de amores* (aquel romance de «No me entierren en sagrado»); igualmente dos portuguesas, una publicada por Estacio da Veiga en su *Romanceiro do Algarve*, Lisboa, 1870, pág. 16, que se continúa con la *Muerte del rey Fernando*, y otra recogida por Leite de Vasconcellos (en su núm. 9), que a los dos versos pasa a otra historia, muy confusa.

Aun eligiendo, según hemos hecho, las variantes menos fantásticas, se ve enseguida que este comienzo, si es antiguo como parece por su presencia en toda la tradición, atestigua una poetización temprana del relato de la muerte de D. Juan, efectuada según las normas propias del estilo tradicional. Lo demuestran la ausencia casi completa de datos sobre la enfermedad del protagonista⁶, el uso de números tradicionales (cinco doctores, tres horas), los detalles contrastados (muchos médicos alentadores, uno pesimista, que es el más viejo en ciertas versiones, en otras el más joven, o el más sabio), la increíble precisión del pronóstico. Es notable que este pronóstico quede formulado racionalmente en una sola versión (MG4):

Tienes tres horas de vida, cuatro con la encomenzada.

Ha triunfado universalmente en la forma ilógica, pero ¡cuánto más expresiva!, que hemos visto más arriba: Portugal, Marruecos y Oriente la comparten con Castilla y León. Se puede notar a veces un grado más avanzado de dramatización popular (MG4):

Y unos dicen: muere, muere, y otros dicen: ya no hay nada.
—¿Qué dice el doctor más viejo, que tanto me mira y calla?

¿Cómo averiguar si esa variante única, tan superior al texto común, es antigua o moderna? ¿Qué nos prohíbe suponer que los transmisores tardíos del romance han sabido continuar lo que habían empezado sus antecesores, transformando en poesía un relato oficial?

Sigamos leyendo las versiones de este grupo. El enfermo hace llamar a su padre; conversa con él y le habla de su mujer; luego

⁶ Sin embargo, se habla de calentura en las versiones de Marruecos, dolor de cabeza y calentura en la Montaña, calentura y «tripas dañadas», en Oriente. Algunas portuguesas inventan que el enfermo está en cama «com penas da sua amada» o algo parecido.

llega ella, y declara que vuelve de rogar a Dios por la salud del esposo; él le contesta con un pronóstico fúnebre y le dice que la protegerán sus padres. La antigüedad de ese esquema parece confirmada por su presencia, total o parcial, en casi toda la tradición⁷. En cuanto a los detalles o elementos poéticos que apenas se encuentran fuera de este grupo (abundan en esta parte del romance) probablemente sólo dos son antiguos por recordar hechos históricos (el embarazo de la mujer, el ruego de que le dejen lo que él le dio); nótese la inmediata elaboración popular del último (el anillo de boda) y la falta de memoria e inspiración en el absurdo verso formulario con que contesta el padre. Mucho más notable es el amplio desarrollo de la queja del moribundo. He aquí el texto:

—Ahora llamen a mi padre, tan solita una palabra:
padre, mire por mi esposa que es niña y queda preñada;
de los dones que la di, padre, no la quite nada;
tampoco el anillo de oro que la di de namorada.
—Si tú se le diste de oro yo se le daré de plata.
Entre estas palabras y otras entra la rosa temprana.
—¿Dónde viene la mi esposa, solita y tan de mañana?
—Vengo de Santo Domingo de oír la misa del alba,
de rogar a Dios por ti te levantes de esa cama.
—Luego me levanto, esposa, el lunes por la mañana,
con los pies amarillitos y la cara amortajada.
Tú te vestirás de luto llorando desconsolada,
y te irás para la iglesia y volverás a tu casa;

⁷ Padre o madre, o ambos, figuran en todas partes; la conversación acerca de la mujer está en casi todas las versiones peninsulares, castellanas y portuguesas; la mujer que acaba de rogar a Dios (o la Virgen) es casi general en España y Portugal (en las versiones judías esa plegaria se atribuye a la madre, a veces también al padre); de la contestación siniestra del enfermo, aunque es muy propia de este primer grupo, existen, sin embargo, vestigios en una portuguesa (el núm. 3 de Tavares) y dos judías (Galante y Attías); la mención de los padres como protectores de la viuda se halla en España y Portugal.

hallarás las calles tristes	y las tus puertas cerradas,
y la justicia a la puerta	pidiéndote las fianzas,
y no tendrás quien te fíe,	esposa mía del alma;
ahí te fiarán mis padres,	que a ellos te dejo encargada ⁸ .

Haya existido o no algo de esta queja en el romance primitivo, es evidente que ha sido recreada aquí con inspiración y detalles del todo ajenos a lo que pudo decir antes de morir el heredero de los Reyes Católicos. Ésta es, sin duda alguna, poesía plebeya, invención o rehacimiento rústico. Sin embargo, si olvidamos al príncipe como seguramente lo olvidaron los transmisores del romance, ¡qué intensidad poética en esa evocación de la propia muerte, dominada no por la angustia de morir, sino por la compasión a la esposa desamparada!

El romance hubo de terminar antiguamente con la bendición del padre moribundo al hijo por nacer, heredero del trono de España, pues tal variante se encuentra, no sólo en este grupo, sino también, abreviada, en algunas versiones judías ⁹. Parecido final, impresionante en su momento de actualidad y en tiempos de fe dinástica, pronto debió de perder su valor. Para compensar tal pérdida, la tradición de esta familia de versiones agregó muertes a la del protagonista. La mujer no sobrevive nunca ¹⁰:

⁸ *MGI*; los dos primeros versos figuran más o menos así en *C24*; *MG2*, *AC2*, *AC3*, *C23*, *PV*, *RC* tienen sólo el segundo; faltan en las demás versiones. Los tres que siguen tienen variantes parecidas en *AC1*, *AC2*, *AC3*, *C23*, *C24*. Los cuatro versos de la llegada de la mujer están, con variantes, en todas las versiones de este grupo que no se interrumpen antes. También así la queja del esposo, aunque en variantes más breves y por lo general inferiores.

⁹ La de Galante, los números 18 y 19 de Larrea Palacín y la de Alvar anuncian que el niño será rey; variante parecida en *RC*.

¹⁰ La princesa histórica malparió al año siguiente, y sobrevivió muchos años.—La cita que doy es de *MGI*, salvo el sexto verso, que es de *C24*.

En estas palabras y otras se ha caído desmayada;
 no la han sido de volver ni con vino ni con agua.
 Luego la abrieron el vientre y de sus entrañas sacan
 un niño como una rosa, parece un rollo de plata.
 Se le llevan a su padre que la bendición le echara.
 —La bendición de Dios padre, la de Dios hijo te valga.
 Si te crías para el mundo serás príncipe de España,
 y si no irás a gozar al Redentor de las almas.

Poco importan las variantes de cada versión, salvo la que en algunas hace morir también al niño:

Todos se mueren a un tiempo como tres palomas blancas;
 se van a gozar de Dios, de Dios a la gloria santa¹¹.

La dificultad de terminar el romance queda resuelta con una marcha general al cielo: no carece de gracia esa solución desesperada.

SEGUNDO GRUPO: LA MONTAÑA¹²

Este grupo, geográficamente muy vecino del primero, tiene una fisonomía netamente distinta¹³. Sus versiones conservan la preo-

¹¹ AC3; variantes parecidas en MG2, AC1, AC2.

¹² Son seis versiones: C18 (Cossío y Maza Solano, *obra cit.*, pág. 51, versión de Pesaguero); C19 (*ibid.*, pág. 53, versión de Tresabuella, Polaciones); C20 (*ibid.*, pág. 53, versión de Lurieza, Cabezón de Liébana); C21 (*ibid.*, pág. 54, versión de Tudanca); C22 (*ibid.*, pág. 55, versión de Sarceda, Tudanca; continúa como las dominicanas, pero sin truncar este romance, con el del *Mal de amores*); C25 (*ibid.*, pág. 57, versión de Dobres, La Vega de Liébana).

¹³ Ha habido, sin embargo, algún contagio (o transición) entre variantes de una familia y otra: de las dos versiones de Dobres, una, C24, responde casi completamente a las características del primer grupo, en el cual la he clasificado; la otra, C25, que hago figurar aquí, es una mezcla redundante y algo incoherente de las dos tradiciones.

cupación del enfermo por su mujer, pero con variantes propias. Confunden al médico y al padre en un solo personaje: un tío del moribundo es quien hace el pronóstico fatal, y sigue conversando con él sobre lo que se ha de dejar a la futura viuda (a veces tierras y ciudades). La misma economía de recursos lleva esta tradición a suprimir el embarazo; igual ignora las plegarias de la mujer y la evocación por el enfermo de su entierro y del dolor de la viuda. Pero no dejan de aparecer en ese camino tan acortado varios detalles curiosos:

- ¿Qué le parece, mi tío, de esta enfermedad tan larga?
 —¿Qué me ha de parecer? que dispongas de tu alma;
 tres horas tienes de vida, hora y media es ya pasada.
 —No lo siento por mi muerte, que ella sea bien llegada,
 5 lo siento por doña Rosa, que es viuda sin ser casada.
 —Mándala tú, buen sobrino, mándala muy buena manda,
 que aquello que tú le mandes nadie le quitará nada.
 —Pues yo le mando a Sevilla, a Toledo y a Granada.
 Estando en estas palabras doña Rosa entró en la sala
 10 toda vestida de negro desde los pies a la cara.
 —Apartaros, caballeros, que allá va la desgraciada¹⁴.

Detengámonos en la extrañísima fórmula «viuda sin ser casada». Parece aludir vagamente a una mujer no legítima, una querida del enfermo que va a conocer la soledad de la viudez sin haber siquiera conocido el matrimonio. Otras versiones usan una fórmula más neta:

- No lo siento por mi vida, no lo siento por mi alma,
 lo siento por una niña, ni es soltera ni es casada¹⁵.

¹⁴ Versos 1-3, C22; 4-5, C18; 6-8, C20; 9-11, C18; los tres primeros están en todas las versiones; los siete que siguen, en casi todas (más o menos completos); el último se halla únicamente en C18.

¹⁵ C25; variantes análogas en C19, C20, C21, pero en vez de «una niña» siguen diciendo ilógicamente —o, en la nueva perspectiva, con ternura— «Lo siento por mi mujer» (o «por mi esposa»).

Parece que el «Apartaros, caballeros», en la única versión que trae esta variante, ha sido interpretado de acuerdo con tal situación: conviene hacer una especie de vacío pudoroso en el momento de esa visita irregular. Ese significado algo hostil a la concubina parece desprenderse de los versos que siguen (C18):

Los que la conocían se apartan de mala gana,
los que no la conocían, ni de buena ni de mala.

Sea como fuere, esa dirección nueva del romance queda apenas esbozada en las versiones de este grupo. Parece una veleidad de la tradición, sin más, pues no influye en lo que sigue. Tampoco se ha desarrollado en estas versiones esa otra variante que — en un verso único— hace llegar a la mujer en espectacular vestido de luto.

Ahora bien, ni la calidad de mujer ilegítima de la heroína, ni el tratamiento de las visitas como escena fúnebre son elementos propios de esta tradición montañesa. Los encontraremos, mucho más desarrollados, el uno en las versiones portuguesas, el otro en las judías. ¿Cómo se explica que en la Montaña aparezcan, aislados, episodios o escenas que hallamos más completos en Portugal y entre los judíos? No me arriesgaré a decidir si hay filiación alguna entre esas familias, ni cuál es. Lo más verosímil, como veremos, es que cada sector, partiendo de problemas u ocurrencias similares, interpretó e inventó por su cuenta con más o menos audacia y acierto.

La tradición montañesa que acabamos de recorrer no se limitó a esa elaboración múltiple, incompleta o, por decir así, inquieta, cuyos resultados hemos reseñado hasta ahora. Ha inventado y llevado a cabo un episodio que la distingue de todas las demás, y que resuelve el difícil problema del desenlace. Igual que en las versiones del grupo anterior, mueren el protagonista y la mujer, pero como aquí faltan embarazo y parto, toda la intensidad del final se ha concentrado en la misma muerte de los dos esposos, o

más bien amantes, interpretada como escena de desesperación y ternura. Empieza la mujer por ofrecer una comida al enfermo:

—Amante del alma mía, amante mío del alma,
tomarás esta perita en vino blanco mojada.
—Sí la tomaré, esposita, siendo de tu mano dada¹⁶.
Ajuntan brazos con brazos, ajuntan caras con caras,
ajuntan ojos con ojos, la cama riegan en agua.
Uno muere a media noche, otro al resquebrar el alba¹⁷.

Éste es otro ejemplo de poesía indudablemente rústica, hecha con materiales, pensamientos y patetismo plebeyos. Sin embargo, yo no me atrevería a decir que es mala poesía.

TERCER GRUPO: PORTUGAL¹⁸

La originalidad de las versiones portuguesas consiste en desarrollar ampliamente el tema de la mujer ilegítima desamparada

¹⁶ C22; variante parecida en todas salvo en C21 que es trunca (C25 agrega: «Por ser la última cosa que de este mundo llevara», aclarando inoportunamente, a mi parecer, lo que se sobreentiende en las demás versiones). Una versión del primer grupo, MG4, ya tiene un ensayo de final con semejante motivo, pero distinto y muy inferior: «Aquí te traigo tres peras, tres peras y una manzana. / Si te atreves a comerlas, te las doy de buena gana», etc.

¹⁷ C20; más o menos igual en C18 y C19; sólo el último de los tres versos en C22.

¹⁸ Son dieciséis versiones en total, que se han de repartir en dos subgrupos a base de la divergencia de sus finales, o sea: 1.º *Final con proyecto de casamiento*, 5 versiones: AG (Almeida Garrett, *Romanceiro*, versión del Minho; cito por la 2.ª ed., t. III, Lisboa, 1863, pág. 45); LV7 (José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. I, Coimbra, 1958, pág. 20, núm. 7 en la colección, versión de Rebordainhos, Bragança); LV10 (*ibid.*, pág. 23, versión de Ifanes, Miranda do Douro); FM (María Angélica Furtado de Mendonça, *Romances populares de Beira Baixa*, en *Revista lusitana*, t. XIV, 1911, pág. 33, núm. 21); PM (P. Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais*, t. II, Lisboa, 1939, pág. 80).—2.º

a raíz de la muerte de su amante¹⁹. Aquí esa figura no merece solamente una alusión pasajera, como en las montañesas, sino que llega a ocupar, como tal, el centro de interés del romance. La preocupación del moribundo es reparar la deshonra que ha causado; la conversación con sus padres tiene ahora ese objeto. Le dicen sus padres:

- Deves tu alguma honra a alguma mulher honrada?
 —Devo-a a D. Maria que a trago enganada.
 Cá le deixo mil cruzados, para ela ser casada.
 —Mil cruzados não é nada, uma honra não se paga!
 —Cá le deixo mais trezentos pera a mesma desgraçada²⁰.

Este diálogo bastante mediocre se ha tejido con motivos tradicionales diversos, que la tradición no ha logrado armonizar: la lección moral que un hijo recibe de sus padres, las ofertas o dones

Final con queja de la mujer, 8 versiones: T3 (Abb^o José Augusto Tavares, *Romanceiro trasmontano*, en *Revista lusitana*, t. VIII, 1903-04, página 71, núm. 3 de la colección, versión de Ligares); T40 (*ibid.*, t. IX, 1907, pág. 288, núm. 40, versión de Carviçaes); R (versión de Bragança, recogida por Daniel Rodrigues, en *Ilustração trasmontana*, año 1908, pág. 40); LV6 (Leite de Vasconcellos, *obra cit.*, t. I, pág. 20, versión de Rebordãos, Bragança); LV8 (*ibid.*, pág. 21, versión de Gimonde, Bragança); LV12 (*ibid.*, pág. 24, versión de Mondim da Beira, Tarouca); LV13 (*ibid.*, versión de Lajeosa, Celorico da Beira); LV14 (*ibid.*, página 25, versión de Rapa, Celorico da Beira).—De este conjunto hay que apartar las versiones LV11 (*ibid.*, pág. 23, versión de Miranda do Douro), LV15 (*ibid.*, pág. 26, versión de Tolosa, Nisa) y LV16 (*ibid.*, pág. 27, sin localización), en las cuales falta el final, o es aberrante; en lo demás responden a las características de las versiones portuguesas. Muchas de esas versiones portuguesas están reproducidas en los romanceros de Braga y Hardung o en periódicos portugueses; las bibliografías citan a veces versiones idénticas como si fueran distintas.

¹⁹ Parece que cayó en olvido completo el embarazo; en una versión (LV8) que lo menciona pudo ser reinventado.

²⁰ LV12; variantes muy parecidas en LV7, FM, PM; análogas en LV10.

repetidos²¹, el valor inapreciable de la honra. La fórmula «una honra no se paga» hace inútil cualquier aumento de dinero. La contradicción resulta más absurda aún en versiones que ponen en boca del mismo personaje los dos temas opuestos:

—Deixo-le três mil cruzados à infeliz desgraçada.
 —Deixa-le mais quatro mil qu'isso, filho, não é nada:
 a honra dum donzela dinheiro nenhum a paga²².

Temo, sin embargo, que esa falta de lógica traduzca algo muy profundo del alma campesina (y no sólo campesina); de hecho, «no se paga» significa aquí 'se ha de pagar caro'. La madre en una versión descubre lo que en las demás se disimulaba (*LV10*):

—Se debes alguma honra a alguma menina honrada,
 paga-la com dinheiro que o dinheiro todo paga.

Ese pensamiento inconsciente ha impedido que se logre delinear el diálogo que hacía falta aquí. Las versiones varían el orden de los versos y su reparto entre los interlocutores, sin resultado aceptable. Sólo una dio con una buena combinación. Parece como una página en limpio al lado de una serie de malos borradores (*LV16*):

—Vê se debes alguma cousa a alguma moça honrada.
 —Devo-a a D. Maria que a trago defamada.
 —Eu lhe darei mil dobrões para ver se a calava.
 Darei-lhe inda mais duzentos para ver se a casava.
 E o filho então dizia, por sua boca falava:
 —A honra dum donzela com dinheiro não se paga.

²¹ Es tema folklórico difundidísimo en la tradición universal.

²² *LV14*; igual en *LV13* y *LV15*; en *T40* es el enfermo quien acumula en la misma declaración tres ofertas de dinero una tras otra, apoyando la última con la afirmación de que la honra nunca se paga; en *R* y *LV8* le declaran francamente que lo que propone es poca cosa «para uma menina honrada» (!). En *LV6* y *LV11* falta el pasaje: en *T3* se reduce a un verso.

El inventor de esta variante, como si tuviera conciencia de su buen éxito, subrayó con el verso formulario: «O filho então dizia», etc., la nueva distribución del diálogo, que al cinismo de la vieja generación opone la sinceridad del joven amante (en vez del sermón paterno o materno que sugerían casi todas las demás versiones)²³.

Esa discusión nos lleva a una dificultad todavía mayor, la del desenlace. Llegada la mujer, habrá que fijar su suerte. En la llegada misma la tradición portuguesa sigue la línea común: la mujer vuelve de rogar a Dios (o a la Virgen) para que el enfermo se levante; dos o tres versiones la representan en actitud y vestido de penitente²⁴. En presencia del amante moribundo ¿qué es lo que puede esperar? Si la honra no se compensa con dinero, sólo quedan para ella el casamiento o la desesperación.

a) *Primer final: el casamiento*.—Hacia la solución del casamiento se dirigen unas cinco versiones; he aquí el pasaje en una de ellas:

—Venho de pedir a Deus e à Virgem Santa sagrada
que te ergas dessa cama, perdição da minha alma.
—Se eu desta cama me erguesse, a tua flor a vingava.
Levava-te p'rá igreja fazer-te mulher honrada²⁵.

²³ Nada digo de otra variante acertada, que se lee en AG, donde, al contrario, el hijo sigue proponiendo cifras y la madre le repite sin parar: «A honra não se paga, filho», insinuándole que se case con la querida antes de morir, a lo cual accede. Se puede sospechar una intervención moralizante de Almeida Garrett en ese arreglo; pero, de todos modos, el pasar directamente de la conversación con la madre al casamiento ha necesitado un trastorno completo y poco feliz del relato.

²⁴ FM, LV10, LV14 (descalza en las tres versiones; en LV10 «descalçinha e em cabelo»); esta variante, como la del luto en las montañas del segundo grupo, queda apenas indicada.

²⁵ LV10; variantes parecidas en LV7 y PM.—AG trae algo muy semejante, pero el pasaje parece ser más bien glosa de Almeida Garret que variante tradicional.

El «si me levanto», excelente en lo estilístico después de «pedí a Dios que te levantarás», no lo es sentimentalmente, pues hartos sabemos que el enfermo se está muriendo y no se levantará más. La idea que se impone es, pues, la de un casamiento *in extremis*, y no de una simple promesa. Se dio cuenta de ello un transmisor, quien modificó el final en ese sentido, desgraciadamente con versos de asonante distinto:

Palavras não eram ditas, D. Maria chegava,
 descalcinha pelo chão, os seus pezinhos mirava.
 —Venha cá, o minha mãe, depressa, não devagar,
 mande-me chamar um padre, que me quero confessar.
 Aqui está D. Maria, que sua mão me ha de dar ²⁶.

La versión anterior, más resignada que ésta, subraya finalmente la irrealdad de la promesa (también en versos de distinto asonante); apenas prometió el moribundo, cuando agrega (*LV10*):

Adeus, minha pomba branca, tão vestida e tão perfeita,
 que me vou p'ra a eternidade sem te dar a mão direita.

La difícil elaboración de ese final en las pocas versiones conocidas puede ser mera casualidad. Quizás se deba también a la poca inclinación que se sentiría a aceptar la transformación de la concubina en viuda legítima. Sea como fuere, otras versiones han elaborado, con mayor vigor y éxito, un final muy distinto que nos ocupará ahora.

b) *Segundo final: queja de la mujer*.—En este final la concubina sigue siendo lo que es y así, considerada con simpatía, desarrolla los afectos propios de su condición: dolor, protesta y orgullo, amor. En esas versiones el protagonista no le promete a su

²⁶ FM; el final, de intención análoga, de AG, si bien correctamente asonantado, es muy literario: «Pois fique esta mão ja fria na sua mão adorada; / de Dom João é viuva, Condessa será chamada».

querida casarse con ella si llega a levantarse; sólo le promete regalos y vestidos finos²⁷, y la deja encomendada a sus padres; ella rechaza con dolor esas ofertas, y se queja desesperadamente:

—S'eu desta cama me tiro, minha pérola dourada,
eu de ouro te vestia, e de prata te calçava.
—Não quero teu ouro fino, nem tua prata galoadá,
só quero que me digas a quem fico entregada.
—A meu pae e minha mãe, para haver de ser casada.
—Teu pai e tua mãe, essa gente não me é nada.
Deitou as mãos ao cabelo, a chamar-se desgraçada:
—Ai de mim, triste viúva, viúva sem ser casada!²⁸.

Ya hemos encontrado esta última fórmula en versiones castellanas. Aquí surge, con sentido más intenso, en boca de la mujer, cuya desgraciada situación resume al final de su queja²⁹.

A otros transmisores, dentro del mismo cuadro, se les ocurrió otro pensamiento. ¿Le conviene de hecho a esa mujer ostentar así su dolor? Ese dolor espectacular sólo confirmará públicamente su estado de mujer humillada. ¿No será mejor para ella disimular,

²⁷ Por tener *LV12* esta variante, lo hemos colocado en este grupo, a pesar de que le falta el final.—*LV8* tiene la promesa de casamiento, pero junto con esta variante; además, termina con la queja de la mujer.

²⁸ Versos 1-2, *LV13*; 3-4, *LV8*; 5, *R*; 6-8, *LV14*. Hay variantes muy numerosas y confusas. Elijo las que dibujan, según me parece, la línea general que ha ido buscando esta tradición. Lamento tener que omitir muchas variantes excelentes.

²⁹ Las versiones portuguesas que conozco no la usan más que en el final del romance; una sola, *LV12*, la tiene en el momento en que llega la mujer, poniéndola en boca del amante para expresar su compasión: «Donde vindes vós, senhora, viúva sem ser casada?» Siendo incompleta esta versión, resulta difícil decir lo que significa en ella tal variante; aunque creo probable (véase más adelante) que la fórmula se haya usado primitivamente en ese pasaje, es muy posible que en esta versión particular el hemistiquio haya sido desplazado fortuitamente.

sustraerse a los comentarios del mundo? Se lo sugiere el mismo amante recordándole con dureza involuntaria que le está prohibido el llanto:

Lançou as mãos à cabeça e chamou-se desgraçada.
 —Não chores, Dona Isabel, enquanto a hora acaba.
 No dia do meu interro veste-te de grande gala,
 para que a gente te não chame viúva sem ser casada.

Ésta es otra utilización, tal vez la más sorprendente, de la misma fórmula; ya no expresa dolor, sino vergüenza³⁰.

Al cabo de este resumen de la tradición portuguesa, nos podemos preguntar de dónde se han sacado los materiales que han servido para transformar hasta tal punto la *Muerte de D. Juan*. Doña María Goyri, juzgando por la única versión portuguesa completa que se conocía entonces, supuso que estaban contaminados en ella dos romances, el de D. Juan y otro de mujer ilegítima. Sospechaba, además, que el autor de la amalgama fuera el propio editor, Almeida Garrett. Hoy podemos absolver de tal indiscreción (aunque no siempre de otras) al poeta portugués, pues todas las versiones portuguesas, sin excepción, que se han recogido después son del mismo tipo. Y ya nos consta que algunas versiones castellanas sugieren la misma orientación hacia el tema de la mujer ilegítima. Además, no veo que exista en la tradición portuguesa ese otro romance, separado del que nos interesa³¹. Y suponiendo que existiera y se fundiera con el nuestro, no hay por qué mirar con desprecio tal «contaminación», pues la fusión o combinación de

³⁰ Verso 1 de la cita, R; verso 2, hemistiquios de R y T40; versos 3-4, LV6. Las versiones que tienen esa variante, más o menos perfecta, son T3, T40, R, LV6 y LV8; LV6 la desarrolla con distinto asonante: «Se estiveres na janela, e o meu corpo ali passar, / retira-te lá para trás que te não ouçam chorar».

³¹ FM es la única versión que comienza con la conversación sobre la deuda «a alguma moça honrada»; pero tiene todo el aspecto de ser una versión de nuestro romance como las demás, decapitada.

textos preexistentes que esa palabra designa es el procedimiento más constante y fecundo de la poesía tradicional: nadie sabe si las joyas más admiradas del romancero, *Abenámar* o *El conde Olinos*, no se han formado así. En el caso de la *Muerte de D. Juan* portuguesa, la contaminación, si la hubo, fue feliz; lo sintió bien Doña María Goyri, pues apunta que los dos romances fueron «perfectamente soldados»³². Sin embargo, parece más probable que la tradición portuguesa resulte de una elaboración espontánea del romance primitivo, mediante olvidos, invenciones y tanteos diversos. Los mismos procesos que han dado forma a las versiones castellanas modernas actuaron para transformar, mucho más libremente aún, el romance del príncipe D. Juan moribundo en un drama de amor ilegítimo. Es cierto que no se ha llegado a ninguna forma neta: las direcciones son muchas, las buenas variantes quedan dispersas en versiones que, si se miran cada una por sí sola, resultan casi todas mediocres. Esa tradición se parece, pues, a un taller donde se fabrican, aquí y allá, piezas preciosas, sin que se llegue todavía a juntarlas en una obra cabal. Pero en ese sentido no hace más que exagerar un rasgo de la poesía tradicional: son muy raros en ella los productos acabados. Los editores de las grandes colecciones del siglo XVI, en su obra de selección y arreglo, quizás hayan falseado hasta cierto punto nuestra visión del verdadero carácter de la tradición.

CUARTO GRUPO: ORIENTE, MARRUECOS³³

Las versiones judías presentan de modo original la llegada de la mujer. Dice el enfermo en Oriente:

³² *Bulletin hispanique*, t. VI (1904), pág. 30.

³³ Son ocho las versiones que conozco: tres de Oriente: G (Abraham Galante, *Quatorze romances judéo-espagnols*, en *Revue hispanique*, t. X (1903), pág. 604); A (Moshe Attías, *Romancero sefaradí*, Jerusa-

—Apartad, la buena gente, que pase la bien casada ³⁴,

y en Marruecos :

—Apartad, condes y duques, pasará esta desdichada,
que bien se puede llamar antes vibda que casada ³⁵.

Creo que el primer hemistiquio de este dístico, y el último, que han tenido tanta fortuna y empleos tan diversos en la tradición, están aquí en su uso y sentido primitivos; el príncipe saluda a su mujer con solemnidad y dolor, llamándola «antes vibda que casada» por alusión a los pocos meses que ha durado el matrimonio. Luego, por no entender la hipérbole, los transmisores pasaron a la idea de una unión ilegítima, que invadió tímidamente la tradición castellana y llegó a dominar por completo en la por-

lén, 1956, pág. 188); M (Michael Molho, *Cinq élégies en judéo-espagnol*, en *Bulletin hispanique*, t. XLII, 1940, pág. 231 y sigs., núm. 4; reproducida (= M'), con cuatro versos menos, en obras posteriores del mismo autor: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid-Barcelona, 1950, pág. 269, y *Literatura sefardita de Oriente*, Madrid-Barcelona, 1960, pág. 178); cinco de Marruecos: LP17 (Arcadio de Larrea Palacín, *Cancionero judío del norte de Marruecos*. Romances de Tetuán, t. I, pág. 68, núm. 17 de la colección); LP18 (*ibid.*, pág. 69); LP19 (*ibid.*, pág. 70); B (Paul Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, en *Revista de Filología Hispánica*, t. VII, 1945, pág. 348: versión recogida en Buenos Aires en una familia originaria de Tetuán); *Alv.* (Manuel Alvar, *Textos hispánicos dialectales*, Madrid, 1960, t. II, página 762, versión de Tetuán.)

³⁴ G; M aplica esa variante al entierro: «Apartad la buena gente que pasan al malogrado». En cuanto a «la bien casada», nótese que esa misma expresión sirve para designar a la viuda en una endecha judeo-española de Marruecos (véase Alvar, *Endechas judeo-españolas de Marruecos*, Granada, 1953, págs. 87 y 93).

³⁵ Las cinco marroquíes tienen el dístico; he puesto hemistiquios de varias.

tuguesa³⁶. La misma idea, como hemos visto, contaminó también el «apartad» en la única versión castellana que lo tiene. No hay que lamentar demasiado tales errores, pues son la tradición misma, su manera de crear y renovarse.

La originalidad propia de las versiones judías es haber transformado el relato, después de la sentencia fatal, en una escena fúnebre, un desfile de dolores y llantos. Tanto en Oriente como en Marruecos, los recolectores indican que el romance es canción de duelo privado o religioso; se canta el día de Tis'a be-Ab (conmemoración de la destrucción del Templo). Esa costumbre de reservar romances de muerte, y especialmente éste, para ocasiones fúnebres no debe haber sido propia de los judíos, pues veo también que una versión portuguesa (*LV 15*) era «cantada na coresma». Quizá con motivo de esa utilización se ve crecer en todas las versiones judías, entre los vestigios del relato común, el cuadro de un duelo desgarrador. En esta nueva forma, el romance tiende a componerse de dos partes: el pronóstico de muerte y el llanto que le responde.

Tres versiones de Oriente³⁷ atribuyen la plegaria a la madre, presentándola en actitud de penitente (según la variante que ya hemos visto en Portugal). Lo notable es que una de ellas repite el grupo de versos para el padre y para la madre (*G*):

- De onde vinix, el mi padre, descalço y descaviñado?³⁸.
- Vengo de rogar al Dio que te salve de esta cama.
- Ya me salva, el mi padre, con *tabut*³⁹ de oro y rica mortaja.

³⁶ Nótese que incluso una versión marroquí (*LP19*) reza: «Su novia por ahí entrara», en vez de «su esposa»: ¿esbozo del mismo proceso o torpeza fortuita?

³⁷ *G*, *A* y *M* (pero falta el motivo en *M'*).

³⁸ El editor traduce 'tête nue'; es, pues, la misma fórmula que en Portugal. El mal asonante indica que se ha aplicado mecánicamente la variante al padre, en un afán de repetir la afabulación lúgubre.

³⁹ 'Cercueil', según traduce el editor: es el *ataúd* español.

—De onde vinix, la mi madre, descalça y desharrapada?
 —Vengo de rogar al cielo que te alevante de esta cama.
 —Ya me alevanta, la mi madre, con *tabut* de oro y rica mortaja.
 Apartad, la buena gente, que pase la bien casada...

Pero la tradición oriental no parece haber sido muy inventiva en esa dirección; influyó más en ella otro motivo: la intervención del Huerco (la Muerte) y el diálogo del moribundo con él, tema de endechas cuya evocación, fugaz en una versión, transformó completamente el romance en otra⁴⁰; en esa última, ya no hay padre, madre, ni mujer; es puro poema de muerte —entre médicos, Huerco y entierro:

—Tres horas de vida tiene, hora y media han pasadas.
 En esta horica y media, hazelde bien por su alma,
 quien en este mundo haze, al otro ya se lo falla.
 Estas palabras diziendo, el güerco que allegara.
 Se le metía de enfrente, con despechos le havlara.
 —No te mires, fijo de rey, te vine a tomar el alma.
 —Te daré todos mis bienes, empreséntame⁴¹ el alma,
 —Malaña a todos tus bienes, y también quien los quierría.
 Estas palavras diziendo, el fijo del rey muería.
 Las campanas que ya davan, tan tristes y tan amargas.
 Apartad la buena gente, etc.

En Marruecos, en cambio, reaparece el vestido de luto de algunas versiones montañesas. Ignoro si es variante antigua (siendo tan violento ese luto anticipado), o coincidencia en la fantasía⁴²

⁴⁰ Respectivamente A y M (también M').

⁴¹ De *empresentar*, 'dar de presente': 'regálame', 'perdóname'.

⁴² En este pasaje el único verso común a las dos tradiciones es: «Toda vestida (o : cargada) de luto (o : de negro) que no se le ve (o : y un velo negro en) la cara», verso cuyo primer hemistiquio, al menos, se halla en otros romances (p. ej. el de *Virgilio*) y pertenece al material estilístico tradicional.

Lo importante es que esas versiones evocan un llanto familiar completo, en su repetición casi ritual:

- Y ellos en estas palabras, su padre por allá entrara;
 pelo no deja en la barba, pelo a pelo las pelaba.
 Ellos en estas palabras, su madre por allí entrara:
 —¿Dónde estaba la mi madre, espejo donde yo miraba?
 5 —Pidiéndole a Dios del cielo que troque alma por alma.
 —Tarde recordatis, madre, la sentencia ya está dada.
 Como eso oyera su madre las manos alzó a la cara;
 cueros no dejó en ella, cuero en ella no dejaba.
 Ellos en estas palabras, su esposa por la puerta entrara.
 10 Toda vestida de negro y un velo preto en la cara.
 —Apartad, condes y duques, entrará esta desgraciada;
 por ésta se ha de decir antes viuda de casada⁴³.

Otra versión ha simplificado y depurado el dibujo, no conservando más que un dístico para cada personaje, y no repitiendo ningún efecto. Tiene menos fuerza quizás, y mayor elegancia. Citémosla para terminar (B):

Como eso oyera su padre echó mano a la su barba;
 pelóselo pelo a pelo, hasta que no dejó nada.
 Por aí pasó su madre, su madre la desgraciada;
 rogando iba a Dios del cielo trocase alma por alma.
 Por aí pasó su esposa, su esposa la desdichada,
 toda vestida de luto, y una sogá a la garganta.
 —Apartay, condes y duques, etc.

* * *

El examen de unas cuarenta versiones de la *Muerte del Príncipe D. Juan* nos ha dado algunas indicaciones sobre lo que pudo ser el romance en los primeros tiempos de su popularización.

⁴³ Los ocho primeros versos, de LP17; el v. 9, LP18; 10, LP17; 11-12, LP19; LP17, LP19, B y Alv. tienen la serie completa (padre, madre, esposa); en LP18 falta el padre.

Entrevemos un esquema general, incluso algunos versos o expresiones que pudieron figurar en él: los versos del comienzo, el que alude a los dones recibidos anteriormente por la esposa, el «apartad» dirigido a los concurrentes por el enfermo, la fórmula «antes viuda que casada» con la cual acoge a su mujer, la descripción de la princesa «descalza y descabellada», el ruego a Dios para que el esposo se levante de su cama, el «sí me levantaré» (para ser enterrado). Es poca cosa, apenas un espectro de poema, y muy hipotético en cada elemento, pues cada uno se podría poner en tela de juicio y desechar como incierto. Además, si podemos vislumbrar, aun vagamente, lo que se conservó del romance primitivo, ignoramos, y seguiremos ignorando, lo que de él se pudo perder. En cambio, hallamos varias innovaciones que cambian el espíritu y la construcción del romance: en las castellanas del primer grupo, la descripción anticipada que hace el enfermo de su entierro y del desamparo de la viuda; en algunas montañesas, la escena final de ternura y muerte de los esposos; en las portuguesas, los escrúpulos del moribundo y sus padres respecto a la amiga deshonrada (y en algunas, la queja de la mujer ilegítima; en otras, los consejos de dignidad que le da su amante); en las judías, el llanto familiar.

Todas esas invenciones son, sin duda alguna, tardías; aun suponiendo que partan de algún rasgo del texto primitivo, lo desarrollan con libertad creadora, y lo hacen las más de las veces con detalles y tono plebeyos, que nos obligan a atribuir tales aportes a la época en que el romancero ya era patrimonio casi exclusivo del pueblo inculto. Ahora bien: ¿merece desprecio esa actividad refundidora? Al contrario, produce en muchos casos resultados admirables, tanto por la fuerza de la inspiración y acierto del verso, como por la flexibilidad con que el manejo de pocos hemistiquios y fórmulas va abriendo cada vez nuevos horizontes en el poema. Y este romance no es más que un caso entre muchos. Cada vez que nos encaramos sin prejuicios con el con-

junto de la tradición oral de un romance, encontramos la misma riqueza de invención, la misma abundancia de variantes y refundiciones, algunas malas o pésimas, pero siempre otras excelentes.

Cabe, pues, preguntarse si no ha sido excesiva la diferencia que se ha querido ver entre la Edad de Oro del romancero, en los siglos xv y xvi, y la época siguiente. Estableció tal distingo Menéndez Pidal ya en 1916 en uno de sus artículos clásicos sobre *Poesía popular y romancero*⁴⁴ y luego, en términos muy parecidos, en su conferencia de Oxford (1922) sobre *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*⁴⁵. Según expone, la edad áurea o *aédica* del romancero es época «de florecimiento o activa creación»; el romance entonces, si bien nace y vive fuera del ambiente literario propiamente dicho, interesa a las clases cultas que, junto con el pueblo, participan en su elaboración; la tradición, «contando así con individuos de regular y superior cultura, está dominada por corrientes de acierto artístico». A esa época siguen (a partir del siglo xvii más o menos), los tiempos *rapsódicos*, en que la tradición ya no crea, sino que «se limita casi sólo a repetir lo antes creado»⁴⁶; en tal período de decadencia la difusión del romancero «se va limitando cada vez más a las clases menos ilustradas, hasta quedar reducida al ínfimo vulgo y población más rústica»⁴⁷. Es innegable que la boga del romancero en las clases cultas ha tenido límites históricos. Pero ¿han sido tan importantes las consecuencias de ese hecho? En el concepto de «época rapsódica» triunfa hasta cierto punto, mirándolo bien, una doctrina muy opuesta a la de Menéndez Pidal, y que él mismo ha combatido tantas veces con argumentos decisivos: la de la recepción

⁴⁴ *Revista de Filología Española*, t. III (1916), págs. 270 y sigs., cap. IX de un estudio comenzado en los dos tomos anteriores.

⁴⁵ Conferencia reproducida en *El romancero; teorías e investigaciones*, Madrid, 1928.

⁴⁶ Citas de *Revista de Filología Española*, t. III, pág. 279.

⁴⁷ *El romancero*, págs. 42-43.

pasiva y empeoramiento de los textos poéticos en boca del pueblo; al menos, se vislumbra una concesión a tal doctrina. No extraña, pues, que la obra de Menéndez Pidal no llegue a darnos, a fin de cuentas, una definición nítida de lo rapsódico: harto sabe el eminente maestro, pues nos lo ha enseñado a todos nosotros, que el pueblo, aun en su parte inculta y en nuestros tiempos, nunca transmite pasivamente lo que adopta, y no siempre lo echa a perder⁴⁸.

En su *Romancero hispánico*, Menéndez Pidal reafirma su doctrina sobre el punto que nos interesa⁴⁹; si defiende el valor de la tradición moderna, es principalmente porque esa tradición, «aunque decaída, conserva siempre mucho que la recolección de la época clásica no recogió»⁵⁰. Pero al reafirmar su distinción entre aédico y rapsódico, introduce un matiz nuevo, insistiendo, más que en el contraste entre dos épocas, en la oposición de dos «funciones» o «actividades» que coexisten siempre, aunque en proporciones variables, en la poesía tradicional. Y parece caracterizar la actividad aédica, más propia de la tradición antigua, por la invención de romances enteros, la poetización individual originaria, llamando en cambio rapsódica la asimilación que realiza el pueblo «eliminando [...] todas las formas de expresión no asimilables por el común de los recitadores, interviniendo en corta medida cada recitador con retoques improvisados»⁵¹. Entendida así, la actividad rapsódica no es más que la elaboración tradicional misma, tal como la había definido el propio Menéndez Pidal en estas admirables líneas del precitado artículo de 1916: «La creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es *asimilada por el pueblo*; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciati-

⁴⁸ Véanse ejemplos en *El romancero*, pág. 45 y sigs.

⁴⁹ *Romancero hispánico*, t. II; véanse pág. 16 y sigs.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 405.

⁵¹ *Ibid.*, págs. 17-18.

vas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean»⁵². Si es ésta la llamada actividad rapsódica, habría que concluir, apoyándose en toda la enseñanza del maestro, que es mucho más esencial y fecunda en el romancero que la aédica. Y si domina dicha actividad en la tradición moderna, ya no hay por qué despreciar tal tradición.

Parece improbable, sin embargo, que la elaboración por retoques y variantes haya sido menos intensa en los primeros siglos del romancero, pues, sin ella, ¿cómo se hubiera llegado a ese inimitable estilo «tradicional» de los romances viejos, tan justamente admirado⁵³? Tampoco parecen inferiores en fuerza inventiva los últimos siglos del romancero a los anteriores: abundan en la tradición reciente las refundiciones e iniciativas audaces. Escribe Menéndez Pidal, en otra caracterización de la fase moderna del romancero, que la descuidada memoria de la gente inculta «remedia sus olvidos y satisface algún elemental deseo de novedad mediante inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones con otros romances»⁵⁴. Bajo el juicio despectivo queda patente el hecho de que los transmisores modernos han inventado mucho. Sus variantes, como acabamos de ver en el caso de la *Muerte de D. Juan*, con frecuencia han llegado a ser o a provocar verdaderas refundiciones.

Parece, pues, arriesgado sostener que la diferencia entre las dos épocas del romancero consista en el predominio de un tipo distinto de actividad. Otro problema que queda abierto es el del

⁵² *Revista de Filología Española*, t. III, págs. 272-273.

⁵³ Sobre la abundancia de variantes en la tradición antigua, véase *Romancero hispánico*, t. II, págs. 73-78.

⁵⁴ *Romancero hispánico*, t. II, pág. 404.—*Ibid.*, pág. 43, tratando del romance de la *Muerte del Príncipe de Portugal*, opone a la versión antigua las portuguesas modernas, «hijas de una labor puramente rapsódica»: ahora bien, esas versiones están cargadas de adiciones y episodios adventicios.

relativo valor estético de las creaciones de las dos épocas. Por desgracia, se sabe muy mal cuándo se elaboraron las variantes actuales de la tradición, y si conviene poner sus méritos en la cuenta de la época antigua del romancero o de sus transmisores modernos. Sin embargo, no faltan indicios cronológicos. Comentando la tradición andaluza moderna de *Con cartas y mensajeros*, Menéndez Pidal observa que hubo de derivar de varias versiones antiguas, algunas de ellas no tradicionales, y concluye que tal tradición «nació sobre una base escrita tardía», llamando la atención sobre «una curiosa tradicionalidad nueva enraizada en el romancero escrito tardío»⁵⁵. Hay otros casos, entre ellos muchos evidentesísimos, en que la fuente escrita tardía comprueba la fecha reciente de una tradición oral⁵⁶. A veces la garantiza también la propia naturaleza de las variantes, como nos mostró nuestro

⁵⁵ *Romancero tradicional*, t. I, pág. 175.

⁵⁶ En Marruecos, por ejemplo, véase una versión tradicional de las *Quejas de Jimena*, derivada —¿en qué fecha?— de un texto del *Romancero general* de 1600 (en *Revista de Filología Hispánica*, t. VI, 1944, pág. 256); he estudiado versiones marroquíes de *Por la calle de su dama*, basadas en versiones impresas de ese romance artístico de Zaide, que se leerían en las últimas generaciones (*Bulletin hispanique*, t. LXIII, 1961, págs. 231 y sigs.). Quién sabe cuándo, y partiendo de qué base (¿oral o escrita?) se tradicionalizó, en forma tan distinta en Marruecos (Larrea Palacín, t. I, núms. 34-35, etc.) y en la Montaña (núms. 51 a 53 de Cossío y Maza Solano), el largo juglaresco de *Montesinos (Primavera, 175-176)*. En el caso del de *Gaiferos (Primavera, 173)*, la diversidad de las versiones modernas que parten de ese larguísimo juglaresco hace suponer varias tradiciones independientes y tardías (véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 287 y sigs.). El estudio de esa clase de romances exigiría un sólido conocimiento de los pliegos que han circulado entre el pueblo en los últimos siglos. Cito un caso de tradicionalización incipiente, a partir de un pliego moderno que desconozco, en *Bulletin hispanique*, t. LXIII (1961), págs. 220-221 (Romance del *Marqués de Mantua; Primavera, 165-167*). Ese campo inmenso está muy poco explorado.

estudio de la *Muerte de D. Juan*, y hubieran podido mostrarlo asimismo otros muchos romances. A esas creaciones hay que agregar el importante caudal de romances de la tradición oral cuyo tema y personajes no pueden ser antiguos, y que relatan en estilo «plebeyo», pero auténticamente tradicional, dramas de la España moderna⁵⁷.

Menéndez Pidal afirma que existían versiones malas en la tradición de los siglos xv y xvi como en la de hoy⁵⁸. Las recogidas en fecha más antigua (en la primera mitad del siglo xv) le parecen tan malas que supone un período *aédico oral*, anterior (e inferior en lo estético) al *aédico literario*, la verdadera edad áurea del Romancero⁵⁹. A veces incluso sugiere que la única superioridad de esa edad áurea fue su labor antológica⁶⁰. *Cancioneros* y *Silvas* retuvieron lo mejor. Pero, de ser así, ¿no se podrían componer hoy antologías tan excelentes como aquéllas, recurriendo únicamente a versiones modernas y arreglándolas un poco, como las hubieron de arreglar los editores del siglo xvi? Tales antologías, claro, resultarían muy distintas, por su espíritu, sus temas y su tono, de las que se hicieron antiguamente. Ahí está la verdadera diferencia entre las dos épocas del romancero. Reflejan mundos distintos. Y es, quizás, la afición, muy respetable por cierto, a la

⁵⁷ Pienso en esos romances de venganzas, infanticidios, mujeres adúlteras, soldados forzadores, etc., que en general tienen todo el aspecto de creaciones (o al menos refundiciones) modernas. Esa parte del romancero ha sido quizá demasiado descuidada. De su cronología, no fácil de establecer, pues de algunos de esos romances existen versiones antiguas, no se ha preocupado nadie, que yo sepa.

⁵⁸ *Romancero hispánico*, t. II, pág. 405; agrega que la proporción de buenas era mayor entonces que hoy; pero, ¿cómo averiguarlo, si por definición sólo conocemos las que se eligieron para la imprenta?

⁵⁹ *Romancero hispánico*, t. II, pág. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, loc. cit.: «En todos los tiempos se cantan versiones estropeadas, claro es, pero éstas no se recogen en épocas de cierto florecimiento literario...»

antigua España, a sus leyendas, a su lengua la que inspira juicios tan severos acerca de la tradición moderna. Si el romancero ha de ser la memoria poética de España, si su naturaleza es épica y nacional, si su encanto, por definición, estriba en lo antiguo y lo venerable, claro está que la tradición moderna resulta inferior y degenerada, pues casi nada recuerda del pasado español como tal. En cambio, si los romances son puros relatos poéticos, lo que muchos de ellos ya fueron en el siglo xv, y lo que son casi todos desde hace tres siglos, entonces parece tan rica y valiosa, en su esencial calidad poética, la tradición recogida en nuestros tiempos como la antigua. Es plebeya, como lo fue siempre y seguirá siéndolo toda poesía oral mientras la haya en nuestra cultura. Es ruda y exquisita, hoy como antes. Merece nuestro interés, no sólo por los vestigios que conserva del pasado, sino también en virtud de sus creaciones propias, como cosa que vive y vale por sí misma.

EL CID Y BÚCAR

Es éste un romance de tema originariamente épico, relacionado con la tradición legendaria y poética más antigua de Castilla (y hasta con el *Mío Cid*), y del cual poseemos, además de varias versiones del siglo XVI y principios del XVII, un gran número de modernas. Disponemos, pues, en este caso, de una continuidad de información que rara vez se nos ofrece en el estudio del romancero tradicional. El romance del *Cid y Búcar*, así documentado, incita a discutir en su caso particular dos cuestiones, ambas importantes y de alcance general en los estudios romancísticos, aunque muy distintas una de otra: la de la relación entre romance y tradición épico-cronística anterior, y la de la invención tradicional en tiempos modernos. No nos proponemos tratar aquí a fondo el primer problema. Bástenos resumir las etapas de la tradición antigua de la Huida de Búcar para dar alguna idea de cuáles pudieron ser el contenido y espíritu primitivos del romance, y permitir encararnos con el segundo problema, el de su vida tradicional moderna.

LA HUIDA DE BÚCAR: «MIO CID», CRÓNICAS, ROMANCE

La derrota y huida de Búcar están contadas en el *Mío Cid*. Búcar, después de desembarcar de Marruecos, al llegar frente a

Valencia, envía un mensajero al Cid pidiendo que le entregue la ciudad; el Cid le hace una contestación irónica: «id dezir a Búcar, a aquel fi de enemigo, que antes destes tres días le daré yo lo que él demanda»¹. En realidad, hace preparar su ejército para la batalla, vence a Búcar y lo persigue; mientras el moro huye en dirección al mar, el Cid le dirige la palabra:

—Acá torna, Búcar! venist dalent mar,
veerte as con el Çid, e! de la barba grant,
saludar nos hemos amos e tajaremos amiztat.
Respuso Búcar al Çid: —Cofonda Dios tal amiztad!
Espada tienes en mano e veot aguijar;
así como semeja, en mí la quieres ensayar;
mas si el cavallo no estropieça o comigo no cade,
no te juntarás comigo fata dentro en la mar².

Sin embargo, el Cid lo alcanza a tiempo y lo mata con su espada. El relato épico es un puro relato guerrero, cuya particularidad más notable es su tono irónico: la contestación falsamente afirmativa del Cid al mensajero, la fingida cordialidad de su oferta durante la persecución, y la negativa misma de Búcar, fugitivo cínico y gracioso a su modo, son rasgos de esa comicidad tan frecuente en la épica medieval³.

La versión de las crónicas es algo diferente de la del poema, aunque de acuerdo con ella en lo esencial. La *Primera Crónica general* (de fines del siglo XIII) cuenta cómo el rey Búcar hace pedir al Cid que le dé la ciudad, «et si esto non quieres fazer,

¹ Véase edición Menéndez Pidal del poema, t. III, pág. 1114. Esa parte del poema falta en el manuscrito, y se suple con el texto de la *Crónica de Veinte Reyes*, que generalmente prosifica, en forma muy fiel, el *Mio Cid*.

² *Mio Cid*, versos 2409-2416.

³ Insiste en ese carácter irónico del episodio en la gesta don Ramón Menéndez Pidal, en las páginas que dedica al *Cid y Búcar* en su *Romancero hispánico*, t. I, págs. 226 y sigs.

que te combatra Valencia, et que prendera a ti et a tu mujer, et a tus fiias, assy que quando todos los cristianos lo oyeren que siempre ende ayan que dezir». El Cid rechaza el pedido, vence a Búcar y lo persigue hacia el mar; pero su caballo Babieca está tan cansado que no lo llega a alcanzar; el Cid lo hiere de lejos, lanzándole su espada, pero «el rey moro ferido metiosse en las naves»⁴. Repite esa versión la *Crónica particular del Cid* (siglo XIV), con un desenlace parecido: «e el rey Búcar mal ferido metióse por la mar e acogióse en un batel»⁵. El relato cronístico ya no lleva rastro de ironía o humorismo; sólo trae un detalle nuevo, importante: la amenaza de Búcar a la mujer y a las hijas del Cid; pero esa innovación queda aquí aislada y sin consecuencia alguna. En cuanto al cambio en el final (Búcar herido en vez de muerto), parece que se debe al hecho de que en las crónicas el rey moro reaparece más adelante, en el gran asalto a Valencia contemporáneo de la muerte del Cid⁶; siendo así, es evidente que no podía morir en nuestro episodio.

El romance del *Cid y Búcar* es conocido principalmente, en su estado antiguo, por la versión que de él se publicó en el *Cancionero sin año* de Amberes un poco antes de mediados del siglo XVI. He aquí su texto⁷:

⁴ *Primera Crónica general*, ed. Menéndez Pidal, Madrid 1900, capítulo 930, págs. 605-606.

⁵ *Chronica del famoso cavallero*, etc., 2.^a ed. Huber, Stuttgart 1853, capítulos 232 y sigs.; la cita está en el capítulo 235, pag. 240. Esta «Crónica particular del Cid» pertenece al conjunto de refundiciones cronísticas que se utilizaron en la llamada *Segunda Crónica general* de 1344; en esta última crónica, las amenazas que transmite el mensajero son como sigue (cita de Menéndez Pidal, *loc. cit.*, pág. 227): «prenderá a ti e a tu mujer e a tus fijias, e te escarnecerá de tan mala manera que todos los que lo oyeren ayan en qué fablar».

⁶ *Primera Crónica general*, capítulos 955-956; *Crónica particular*, capítulo 278.

⁷ Folios 179-180 (véase edición facsímil de Menéndez Pidal); modernizamos la ortografía y puntuación (versión reproducida en *Primavera*, nú-

- Helo, helo, por do viene el moro por la calzada,
 caballero a la gineta encima una yegua baya,
 borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada,
 una adarga ante los pechos y en su mano una zagaya;
- 5 mirando estaba a Valencia como está tan bien cercada:
 —¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!
 Primero fuiste de moros que de cristianos ganada;
 si la lanza no me miente, a moros serás tornada.
 Aquel perro de aquel Cid prenderélo por la barba;
- 10 su mujer doña Jimena será de mí cautivada;
 su hija Urraca Hernando será mi enamorada;
 después de yo harto de ella, la entregaré a mi compañã.
 El buen Cid no está tan lejos, que todo bien lo escuchaba:
 —Venid vos acá, mi hija, mi hija doña Urraca;
- 15 dejad las ropas continas y vestid ropas de Pascua;
 aquel moro hi de perro detenédmelo en palabras,
 mientras yo ensillo a Babieca y me ciño la mi espada.
 La doncella muy hermosa se paró a una ventana;
 el moro, desde que la vido, de esta suerte le hablara:
- 20 —Alá te guarde, señora, mi señora doña Urraca.
 —Así haga a vos, señor, buena sea vuestra llegada;
 siete años ha, rey, siete, que soy vuestra enamorada.
 —Otros tantos ha, señora, que os tengo dentro en mi alma.
 Ellos estando en aquesto, el buen Cid que asomaba.
- 25 —Adiós, adiós, mi señora, la mi linda enamorada,
 que del caballo Babieca yo bien oigo la patada.
 Do la yegua pone el pie, Babieca pone la pata.
 Allí hablara el caballo, bien oiréis lo que hablaba:
 —¡Reventar debía la madre que a su hijo no esperaba!
- 30 Siete vueltas la rodea al derredor de una jara;
 la yegua que era ligera muy adelante pasaba,

mero 55). La misma versión figura, con variantes de poca importancia, en otras colecciones de los siglos XVI y XVII: *Cancionero* de Amberes de 1550 y ediciones posteriores; *Silva* de Zaragoza, t. I, 1550; *Rosa española* de Timoneda, 1573; *Floresta de varios romances* de López de Tortajada, Valencia, s. a., y Madrid, 1611.

- fasta llegar cabe un río adonde una barca estaba.
 El moro, desde que la vido, con ella bien se holgaba;
 grandes gritos da al barquero que le allegase la barca;
 35 el barquero es diligente, túvosela aparejada;
 embarcó muy presto en ella, que no se detuvo nada.
 Estando el moro embarcado, el buen Cid que llegó al agua,
 y por ver al moro en salvo de tristeza reventaba;
 mas con la furia que tiene, una lanza le arrojaba,
 40 y dijo: —Recoged, mi yerno, arrecogedme esa lanza,
 que quizá tiempo verná que os será bien demandada.

Se conocen dos versiones antiguas más. Una fue objeto, antes de la edición del *Cancionero* de Amberes, de una glosa de Francisco de Lora, que se imprimió varias veces en pliegos sueltos del siglo XVI: la reprodujo Diego Catalán en el excelente estudio que hizo de nuestro romance⁸; es casi idéntica a la de Amberes, pero con siete versos menos⁹; en cambio, Diego Catalán, en las décimas de la glosa, nota varios conceptos que corresponden a versos tradicionales conservados únicamente en las versiones modernas y que el glosador debía conocer. Otra versión antigua se halla dramatizada en una *Comedia de las hazañas del Cid y su muerte* publicada en 1603 en Lisboa y Madrid; se puede ver su texto en el mismo estudio de Diego Catalán¹⁰: es parecida también a la de Amberes, pero con algunas variantes, como veremos, interesantísimas¹¹. El romance del *Cid y Búcar* fue, sin duda alguna, muy popular en el

⁸ Diego Catalán, *Importância da tradição portuguesa para o romanceiro hispanico*, en *Revista da Faculdade de Letras* (Lisboa), t. XIV (1948), páginas 103-104. No quiero dejar de agradecer aquí al profesor Diego Catalán la gentileza con que me ha facilitado una separata de su precioso trabajo en un momento en que no llegaba a conseguirlo.

⁹ Son los versos 2, 31 a 33, 36, 38 y 39 del texto de Amberes.

¹⁰ Artículo citado, págs. 106-108.

¹¹ Designaremos las tres versiones con las iniciales A (= Amberes), L (= Lora) y H (= Hazañas).

siglo XVI, como lo demuestran las numerosas citas y parodias que entonces se hacían de sus versos ¹².

Se ve que el romance ha recogido motivos que sólo aparecen en las crónicas (amenazas del moro a las mujeres, su huida final en un barco), y, sin embargo, mantiene el tono irónico de la gesta, acentuándolo todavía, pues la historia entera, en el romance, se podría titular «El Moro burlado». Hace esas observaciones Menéndez Pidal al estudiar las etapas conocidas de la tradición respecto a la Huida de Búcar ¹³, y de allí concluye que hubo de haber una gesta refundida que juntaría el tono cómico primitivo (eliminado de las crónicas, de acuerdo con la seriedad propia de la historiografía) y los motivos nuevos (acogidos en las crónicas). Es muy posible que haya sido así; pero la ausencia de coincidencias textuales vuelve el caso muy hipotético ¹⁴. Todavía más aventurado es suponer que los

¹² Véanse citas portuguesas en Carolina Michaelis de Vasconcellos, *Romances velhos em Portugal*, sin fecha [1909] (artículos de la revista *Cultura española*, 1907-1909, editados en volumen), págs. 60-64; y Diego Catalán, en el estudio citado, pág. 99. La cita antigua más larga es la que se halla en Gil Vicente, *Auto da Lusitania* (1532), donde dos sastres judíos cantan el comienzo de nuestro romance (versos 6-7, 4-5 y 8, en ese orden, y con texto, claro está, no idéntico al de Amberes); la cita está reproducida en los estudios de C. Michaelis, pág. 61, y D. Catalán, página 99, también en Th. Braga, *Romanceiro geral colligido da tradição*, Coimbra 1867, pág. 93.

¹³ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, loc. cit.

¹⁴ Las amenazas a mujeres se hallan, casi idénticas, en el romance del *Asalto de Baeza*, donde el rey de Granada pide a sus moros que derriben la ciudad: «y a los viejos y a los niños los traed en cabalgada, / y a los mozos y varones los meted todos a espada, / y a ese viejo Pero Díaz prendédmelo por la barba, / y aquesa linda Leonor será la mi enamorada» (*Primavera*, 71: versión de la *Nobleza de Andalucía* de Argote de Molina). Hay una versión anterior en el *Cancionero sin año* de Amberes y la *Silva* primera de Zaragoza (*Primavera*, 71 a), que reza: «Y los viejos y las viejas los meted todos a espada, / y los mozos y las mozas los traé en la cabalgada, / y la hija de Pero Díaz para ser mi enamorada, / y a su hermana Leonor de quien sea acompañada».

motivos que aparecen en el romance y no tienen antecedentes ni en las crónicas ni en el *Mío Cid* proceden de refundiciones épicas tardías no utilizadas por los cronistas¹⁵.

Dejando a un lado esa discusión, detengámonos en las invenciones nuevas que forman, como se habrá notado, casi todo el romance, distinguiéndolo profundamente de las versiones anteriores del episodio. La tentativa guerrera del moro Búcar contra la Valencia del Cid se ha transformado en un episodio personal, una enemistad novelesca en la cual toma parte, con un papel primordial, un personaje femenino. Al lanzar el moro sus desmesuradas amenazas, especialmente contra la hija del Cid, a quien se jacta de llevarse como concubina, inspira al Cid el pensamiento de castigar su fanfarronería dándole a creer, precisamente, que ha conquistado el corazón de su hija: ella simulará amor por el moro y se ofrecerá a él; mientras tanto, el Cid se armará y sorprenderá a su enemigo. No se puede imaginar acción más inverosímil. ¿No vive la hija del Cid en Valencia misma? ¿Puede llegar impunemente un rey moro tan gritón e insolente hasta debajo de sus ventanas? Y, si ha realizado tal hazaña, o caído, estúpidamente, en semejante

Se trata, pues, de un motivo que pudo correr en la tradición, y no haber servido por primera vez en el *Cid y Búcar*. Ese asalto a Baeza tuvo realmente lugar en 1407, y Pero Díaz de Quesada defendía la ciudad. Nadie puede decir, claro está, a qué fecha se remonta ese romance, y —más precisamente— la presencia en él del motivo que nos interesa, ni si lo ha tomado del *Cid y Búcar*; lo contrario es muy posible, y también que lo hayan sacado los dos de otra parte, imponiéndole cada uno sus variantes propias.

¹⁵ En todo caso, y no obstante la autoridad sin par del autor, cuesta admitir que «el vacío de una gesta perdida denunciado por el romance *Helo, helo* es tan palpable como la gesta misma que apareciese manuscrita viniendo a llenar este vacío» (*Romancero hispánico, ibid.*, página 229). Menéndez Pidal vacila entre una elaboración del romance por medio de variantes orales a partir del texto épico, y una refundición juglaresca a base de ese texto. Y, ¿por qué no una composición juglaresca a base de recuerdos y tradiciones, textuales o no?

trampa, ¿se necesita aún tiempo y estratagemas especiales para prenderlo? Y todo eso ¡para llegar a dejarlo escapar a caballo! ¿Qué cantar de gesta hubiera podido contar esa historia a un público aficionado a situaciones y hazañas guerreras que reflejaran su experiencia? Toda esa intriga en torno a Urraca (pues ése es el nombre que se atribuye en el romance a la hija del Cid) está ausente por completo de la tradición anterior que conocemos; surge —idea y detalles que la ponen en obra— en el romance, en el cual ocupa el centro de la acción. El romance es, antes que nada, esa intriga. Las demás innovaciones son poca cosa comparadas con ésta. En el episodio de la persecución del moro, se ha imaginado que su yegua es la madre de Babiaca, caballo del Cid, y que el caballo habla para maldecir a su madre que no lo deja alcanzarla. La pormenorización del episodio final (barquero, Búcar logrando embarcarse, furor del Cid, lanza arrojada), no introduce nada realmente nuevo, salvo el hecho de llamar el Cid al moro fugitivo, para colmo de escarnio, «mi yerno». En resumen, una acción de fantasía, con una estratagema amorosa y detalles fantásticos, invade y transforma el sobrio episodio tradicional. Entre el relato épico y el cuento sorprendente y sabroso que lo sustituye en el romance, la distancia es inmensa.

CONSTANCIA DE LA TRADICIÓN EN
EL ROMANCE HASTA NUESTROS DÍAS

La vida de nuestro romance se puede estudiar, no sólo en las versiones antiguas, sino también en muchas modernas que se han ido recogiendo desde el siglo pasado en el Noroeste de España, Andalucía, Cataluña, Portugal e islas portuguesas, y entre los judíos españoles de Marruecos¹⁶. El hecho más notable es la

¹⁶ Las que conozco son, en total, 18. He aquí sus referencias, con las iniciales que usaremos para designarlas:

conservación, en la gran mayoría de las versiones, de la línea general del relato y de sus motivos principales. La mención de la calzada por donde llega el moro (verso 1 de la versión de Amberes) y la alusión a las murallas que cercan a Valencia, con la maldición del fuego (versos 5-6) permanecen en un gran número de versiones. El verso 7, o sea, la alusión al cambio de dueños en la historia de la ciudad (rasgo que supone el recuerdo más o menos preciso

-
- 2 zamoranas: zC Diego Catalán, *op. cit.*, págs. 97-98, versión procedente de Nuez, Alcañices.
- zK Hans Kundert, *Romancerillo sanabrés*, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XVIII (1962), rom. núm. 1.
- 2 catalanas: cM Milá, *Romancerillo catalán*, Barcelona 1882, número 238: versión ya publicada por Milá en sus *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, y reproducida entretanto en la *Primavera*, núm. 129.
- cO *Obra del Cançoner popular de Catalunya*, Materials, tomo II, Barcelona 1928, pág. 309.
- 9 portuguesas: pB Theophilo Braga, *Cantos populares do Archipelago açoriano*, Porto 1869, pág. 314: versión de la isla San Jorge, reproducida en V. E. Hardung, *Romanceiro portuguez*, t. II, Leipzig 1877, página 27, y en Th. Braga, *Romanceiro geral portuguez*, t. II, Lisboa 1907, pág. 325.
- pV E. da Veiga, *Romanceiro do Algarve*, Lisboa 1870, pág. 13; versión reproducida en Hardung, tomo II, pág. 25, y Braga, *Romanceiro geral portuguez*, t. II, pág. 317, también en Athaide Oliveira, *Romanceiro e cancionero do Algarve*, Porto 1905, página 281.
- pRA Alvaro Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, pág. 204; versión reproducida en Braga, *Romanceiro geral portuguez*, tomo II, pág. 320, y en la *Antología de poetas líricos* de Menéndez y Pelayo, t. X, pág. 243.
- pT José Augusto Tavares, *Romanceiro trasmontano*, en *Revista Lusitana*, t. IX (1906), págs. 305-306, nú-

de la conquista de Valencia por el Cid), está conservado también en casi todas partes, igual que el verso 8 (predicción de

mero 72: versión de Nozede de Cima, Vinhaes; reproducida en Braga, *Romanceiro geral português*, t. III, Lisboa 1909, pág. 570, y en Luis Chaves, *O Romanceiro e o Teatro popular do Norte do Douro*, en *Biblos*, revista da Fac. de Letras da Univ. de Coimbra, mayo-diciembre de 1948, págs. 377-378.

pM F. A. Martins, *Folklore do concelho de Vinhaes*, Coimbra 1928, pág. 232.

pLV2, *pLV3*, *pLV4*, *pLV5*: cuatro versiones, que llevan esos números, en J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. I, Coimbra 1958, págs. 16-19: las dos primeras de Vinhaes, las dos últimas de Braganza.

5 marroquíes: *mO* Manuel L. Ortega, *Los Hebreos en Marruecos*, 2.^a edición, Madrid 1934, págs. 227-228.

mB P. Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, en *Revista de Filología Hispánica*, t. VI (1944), pág. 260: versión recogida en una familia de Buenos Aires originaria de Tetuán.

mLP A. de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, t. I, Madrid 1952, pág. 50.

mAl Manuel Alvar, *Textos hispánicos dialectales*, t. II, Madrid 1960, pág. 761.

mAr A. Arce, *Cinco nuevos romances del Cid*, en *Sefarad*, t. XXI (1961), pág. 72.

En la lista de versiones que da D. Catalán (págs. 101-103 de su citado estudio) figuran numerosas versiones modernas hasta hoy inéditas: 3 zamoranas, 2 leonesas, 3 andaluzas, 1 catalana y 13 marroquíes; sólo ocho versos del comienzo de una de las marroquíes están citados en el *Catálogo del romancero judío español* de Menéndez Pidal, número 6: no difiere ese comienzo del de las demás versiones marroquíes. De las versiones inéditas pueden darnos alguna idea las citas que de ellas hace Diego Catalán en su estudio, y las dos versiones sintéticas que da (págs. 110 y 111), una de la tradición del Noroeste, y otra de la del Sudeste (Cataluña, Andalucía, Marruecos).

la reconquista de la ciudad por los moros¹⁷). Las amenazas del moro (versos 9 a 11: el Cid prendido por la barba, su mujer llevada en cautividad, su hija concubina del moro) apenas faltan en algunas versiones¹⁸. El Cid, en todas las versiones, oye al moro y llama a su hija, explícita o implícitamente, pues lo supone la continuación del relato¹⁹; en todas, el Cid pide a su hija que se prepare para ver al moro y «detenerlo en palabras» (versos 15-16)²⁰; un verso más, en que el padre recomienda a la hija usar palabras amorosas, es casi universal²¹. La escena de seducción (versos 18-23) está conservada en toda la tradición: saludo de la heroína al moro, y cambio de declaraciones de amor²². A partir

¹⁷ Falta la «calzada» en *zC*, las catalanas y las marroquíes; la alusión a la ciudad «bien cercada» en las versiones catalanas, *cM* y *cO*; en vez de «cercada», *pT*, *pM* y *pLV2*, 3 y 4 tienen «amuralhada». Falta la maldición en *zK*, *pLV2*, *pLV4*, *pLV5*, *cM* y todas las marroquíes. Falta la promesa de reconquistar la ciudad en *zC* y todas las *pLV*. Estos versos 1 y 5-8 están en todas las versiones antiguas; entre las modernas que acabo de revisar, no tengo en cuenta las que han perdido todo el comienzo del romance (*pB*, *pV* comienzan con el llamado del Cid a su hija, *pRA* con las amenazas del moro).

¹⁸ Únicas excepciones: en *zC* y *cO* el moro no amenaza al Cid; ni al Cid ni a su mujer en *pT* y *pM*; en *pLV2* no menciona a la mujer ni a la hija; las amenazas faltan en *pB*, *pV*, también en *pLV3*, 4 y 5; están completas en las tres versiones antiguas. Es de notar que un buen número de versiones modernas conserva hasta los nombres del Cid, Jimena y Urraca.

¹⁹ Sólo en *pLV2* la hija es la que oye al moro y llama a su padre.

²⁰ Motivo constante en las versiones antiguas y modernas; el verso 16 especialmente se halla en todas partes (con sentido falseado únicamente en *cO*).

²¹ Ese verso ya se halla en una versión antigua (*H*: «Las palavras sean pocas y aquellas de amor tocadas»); entre las modernas, sólo falta en *zK*, *pLV2*, *pLV4*. No considero las catalanas, que, a partir de aquí, se apartan de la línea común.

²² En general, en las versiones modernas, la niña es la que saluda o interpela al moro, y sigue el diálogo sin que el moro le devuelva la sa-

de ese momento, la uniformidad de las versiones se altera; las versiones del Noroeste de España y Portugal son las únicas en seguir, aunque irregularmente, el esquema antiguo (persecución a caballo y huida por mar). Lo único que sigue siendo común a toda la tradición es que, mientras el moro habla con la niña, su situación se vuelve crítica, y termina herido y muerto: motivos muy vagos, y que vienen tratados en forma muy diversa, como veremos.

Se puede decir, pues, que es constante en la tradición, desde el siglo XVI hasta el XX, toda la primera parte del romance, entre la aparición del moro y su engañoso diálogo con la hija del Cid. Esa parte, en la tradición moderna, consta de unos veinte versos, que se pueden escribir así, utilizando libremente variantes de muchas versiones, cuyos equivalentes se hallarían en la gran mayoría de las demás²³:

	Lá vai por onde assoma	o Mouro p'la calçada,
	olhando p'ra Valença	c'mo iba bem cercada:
	—¡Oh Valencia, oh Valencia,	así tú fueres quemada!
	primeiro fuiste de moros	que de cristianos ganada;
5	ahora, si Al-lah me ayuda,	a moros seréis tornada.
	A ese perro de ese Cidi	yo le pelaré las barbas;
	su mujer Jimena Gomes	será la mi cautivada,
	su hija doña Urraca	será la mi enamorada.
	Oído lo había el buen Cidi	de altas torres d'onde estava:
10	—¡Hija de mi corazón!	¡oh hija de mis entrañas!
	Quítate paños de siempre	y ponte los de la Pascua;

lutación; faltan del todo las saluciones en *pLV3* y las catalanas. La conversación amorosa está tratada con variantes diversas que examinaremos más adelante.

²³ Debo utilizar en un mismo texto variantes en castellano y en portugués (y hubiera podido utilizar igualmente alguna catalana): la mezcla, aunque pueda chocar, es buena ilustración de la unidad del romancero hispánico.—Saco los versos 1-2 de *pLV5*; 3-4, de *zC*; 5, *mO*; 6, *mB*; 7, hemistiquios de *mAr* y *zK*; 8, *mB*; 9, hemistiquios de *mB* y *pM*; 10, *cM*; 11, *mLP*; 12-13, *zC*; 14, *mO*; 15, *pLV5*; 16, *pRA*; 17, *mLP*; 18, *mAr*.

y súbete a ese balcón, a esa ventana más alta;
 a ese moro que ahí viene entreténmelo en palabras;
 las palabras sean pocas, en amor sean tocadas.

- 15 —Venhas embora, Mourinho, boa seja a tua chegada.
 Ha sete annos, oh bom Moiro, que sou tua namorada.
 —Otros siete, mi señora, que por ti estoy en batalla.
 Ellos en estas palabras, Babiéca que relinchara.

Los últimos tres o cuatro versos ya no son tan arraigados en la tradición como los anteriores; sin embargo, el diálogo se desarrolla con igual sentido, o resultado, en todas las versiones. Esa constancia en los motivos y el texto de un relato de esa extensión demuestra, sin duda alguna, el interés que suscitaba en los transmisores. Es notable que ese interés no vaya más allá del ardid imaginado para castigar al moro: lo que el romance ha agregado a la tradición anterior es, precisamente, lo que en él tiene más vida. El castigo mismo y la victoria del Cid ya no importan tanto; como veremos, han resistido menos al olvido.

OLVIDO, EMPOBRECIMIENTO, DETERIORACIÓN

La vitalidad del romance del *Cid y Búcar* no impide que la transmisión oral, como siempre, haya estropeado gran parte de su texto. Notemos que los episodios que más han sufrido los efectos destructores de la transmisión oral son el primero (llegada y amenazas del moro) y el último (su persecución y castigo). En cuanto al primero, aunque bastante bien conservado en general, como hemos visto, se habrá notado, tanto por la comparación de nuestro texto sintético con el de la versión de Amberes como por las indicaciones que figuran en nuestras notas, que han sido numerosos los olvidos y supresiones que lo empobrecieron en la tradición moderna. He aquí un cuadro más completo de la alteración oral de esa parte del romance.

La descripción del equipo y armamento del moro (versos 2-4 de Amberes) ha desaparecido por completo²⁴; la pérdida no es de lamentar demasiado, aunque hubiera sido quizás más oportuno acortar esa descripción que suprimirla totalmente. La llegada del moro ha sido eliminada en su conjunto (versos 1-4) en las versiones marroquíes, que la sustituyen con el principio de otro romance (romance de *Garcilaso de la Vega*, núm. 93 de la *Primavera*: «Cercada esta Santa Fe»), que también pinta un moro llegando a caballo. La llegada y descripción del moro han desaparecido pura y simplemente en algunas versiones²⁵; en otras, las reemplaza un verso inicial de tipo formulario:

Paseándose anda el morito por las sendas de Granada²⁶,

quizás repetido aquí del famoso exordio del romance de la *Périda de Alhama* (*Primavera*, 85 y 85 a). La rabia de Búcar al ver a Valencia cristiana se asoció y confundió con la del rey de Granada al perder Alhama, hasta tal punto que una de las versiones portuguesas eliminó todo cuanto en el romance precede a las amenazas del moro (versos 1 a 8), y lo sustituyó con el comienzo del romance de Alhama, en el cual mezcla algunos versos del nuestro²⁷. Más radicales han sido todavía en la amputación de la primera parte de nuestro romance dos versiones portuguesas²⁸ que olvidan, además, las imprecaciones y amenazas del moro: en

²⁴ Ya estaba abreviada en las versiones antiguas *L* y *H*.

²⁵ Versiones *cM* y *mAl*.

²⁶ *zC*; en *cO*: «El romero se paseja per la ciutat de Granada», verso idéntico éste (salvo la metamorfosis del «rey moro» en «romero») al que encabeza el romance de Alhama perdida.

²⁷ Versión *pRA*; no hay que excluir del todo la sospecha de que ese curioso arreglo sea obra del editor: Rodrigues de Azevedo confiesa en su prólogo haber adoptado un término medio entre la fantasía arregladora de Almeida Garrett y la fidelidad estricta, según él cree, de Braga.

²⁸ Versiones *pB* y *pV*.

semejantes versiones, la trama que urden el Cid y su hija interesa sola y por sí misma, sin que se sepan las circunstancias. Otras versiones portuguesas²⁹ suprimen u olvidan sólo la parte más agresiva de las palabras del moro (versos 7 a 12). Es indudable que tales supresiones, al atenuar la violencia y maldad del moro, alteran la intención primera del poema y hacen posibles, en lo sucesivo, interpretaciones nuevas de la conducta de ese personaje y de su interlocutora.

En cuanto a la parte final del romance (persecución del moro, versos 25-41 de A), ya hemos dicho que ha sufrido mucho en la transmisión oral moderna. La serie de motivos que constituye esta última parte en las versiones antiguas (huida del moro; competición de los dos caballos, o sea, verso 27 de A; parentesco de los dos animales y maldición del hijo a la madre; barca preparada a tiempo en la cual el moro se pone a salvo; furor del Cid y lanza arrojada con palabras irónicas) ha sido mutilada en todas partes. Es cierto que algunas versiones modernas conservan elementos de esa serie en mejor estado aún que en los textos del siglo XVI: por ejemplo, la filiación yegua-Babieca, oscuramente aludida en dos versiones antiguas³⁰, está afirmada claramente en la mayoría de las versiones zamoranas y portuguesas³¹; otras³² conservan el verso que sólo se halla en una de las tres versiones antiguas (H):

que si bien corre Babieca, mi yegua vuela sin alas,

²⁹ Versiones pLV3, 4 y 5.

³⁰ A y L.

³¹ La encontramos en zC, zK, pB, pRA, pLV2, pLV3; algo alterada en pLV4, pLV5; figura también en una versión moderna citada por D. Catalán, *ibid.*, pág. 113 (versión en castellano, supongo que es de León o Zamora).

³² Versiones pT y pM: «Se a Babeca corre muito, o meu cavallo voava»; ese verso debió usarse, supongo, cuando no se había inventado todavía el parentesco de los dos caballos.

tener la barca preparada. El verso 27 de Amberes (igual en las demás versiones antiguas *L* y *H*) sólo se conserva en una zamarana:

Donde pon la yegua el pie pone el caballo la pata³⁶.

La misma versión es la única en recordar la maldición del potro a su madre, aunque en forma muy alterada, pues aquí es el Cid quien maldice a su caballo y el caballo invoca la filiación para justificarse:

—¡Oh malhaya el potrezuelo que a la yegua no la alcanza!
—Yo no la quiero alcanzar porque es la mi madre Baya³⁷.

En todas esas versiones, aunque muy empobrecidas, subsiste por lo menos el recuerdo de la huida del moro como dato esencial del desenlace³⁸. Ni siquiera es así en las versiones catalanas y marroquíes, que ignoran totalmente esa huida, y la sustituyen con la inmediata muerte del moro después de su diálogo con la hija del Cid, como veremos más adelante³⁹.

En suma, el examen del empobrecimiento moderno del romance confirma que el conflicto del Cid con el moro, si bien sigue formando en la tradición moderna la base del poema, ya no es lo

³⁶ *zC*; también se encuentra en la versión española citada por D. Catalán, pág. 113.

³⁷ En la misma cita de D. Catalán, pág. 113, el potro y su madre se maldicen uno a otro.

³⁸ También en *pT*, *pM*, *pLV5*, que transforman u olvidan los detalles habituales de la huida; pongo aparte la versión *pLV2*, francamente trunca: no va más allá del diálogo del moro con la niña.

³⁹ La versión sintética del Sudeste que da D. Catalán, pág. 111, menciona en dos versos la persecución y su fracaso: «Ha salido el moro a huir que los vientos no le alcanzan; / cuando el Cid llegó a la barca el rey moro ya pasaba»; supongo que es una variante andaluza: otro ejemplo de recuerdo vago que resucita en una expresión nueva.

que más interesa; importa, antes de todo, lo que sobre esa trama se ha tejido al nacer el romance: la intervención de la hija del Cid y su diálogo con el moro.

ADICIONES E INVENCIONES MODERNAS

Hace falta examinar ahora cómo la tradición moderna aumentó o transformó los materiales recibidos. Empezaremos por recorrer las variantes, por decir así, más gratuitas, las que parece haber introducido el capricho asociativo, gran suministrador de materiales en poesía tradicional. Al verso 7 (Valencia, mora antes que cristiana) lo sustituyen en versiones portuguesas los dos siguientes (o variantes de ellos):

Quando tu eras dos Mouros, eras de prata lavrada,
agora, que és dos Cristãos, és de pedra mal picada ⁴⁰.

Esa invención ingenua, que viene a agregarse al recuerdo de la rivalidad de moros y cristianos por el dominio de Valencia, es muestra típica de la imaginación irreal que con tanta frecuencia domina en el romancero. No ha prosperado, aunque lo hubiera merecido. Tampoco se difundió la variante marroquí que prolonga la amenaza del moro al Cid:

le quitaré la cabeza, se la enfilaré en mi espada ⁴¹.

Las hijas del Cid ya eran dos (en lugar de la hija única de las versiones Amberes-Lora) en la comedia de las *Hazañas*, lo cual es conforme a la historia; varias versiones conservan ese número ⁴²; en otras las hijas pasan a tres:

⁴⁰ *pLV3*; dístico parecido en *pT*, *pM*, *pLV4*.

⁴¹ *mAr*; análogo en *mAl*.

⁴² Versiones *zK*, *pRA*, *pT*, *pM*; igual en una cita que hace D. Catalán, pág. 108, de una versión castellano-portuguesa.

su hija, doña Urraca, será la mi enamorada;
 la de los rubios cabellos, esa me hará la cama,
 y la más chiquita de ellas encenderá la mi duaya ⁴³.

Esa enumeración de hijas, sean dos o tres, cada una con su oficio doméstico, disminuye quizás torpemente, queriendo aumentarla, la fuerza del pasaje; pero, así y todo, tiene más gracia que la variante violenta con que la versión antigua trataba, ella también, de exagerar la insolencia del moro:

después de yo harto de ella la entregaré a mi compañá ⁴⁴.

Esta variante ha fracasado por completo, según parece, en la tradición moderna.

Las versiones antiguas no dicen que las amenazas del moro hayan perturbado al Cid en forma alguna: lo representan combinando su venganza fríamente y sin comentarios. Tanta sobriedad, respetada —tal vez con razón— en la gran mayoría de las versiones, no fue del gusto de todos. Una versión imagina una especie de queja del Cid, entre deprimido y furioso (zK);

—¡Ay mis hijas, ay mis hijas, para qué vos he criadas,
 para ser de un moro perro, de un moro perro amenazadas!

Tienen más nobleza los dos versos formularios de las versiones marroquíes:

Oído lo había el buen Cidi desde su alta ventana;
 los dados tiene en la mano, al suelo los arrojara ⁴⁵.

⁴³ mB; igual en las demás marroquíes, excepto mAl, donde faltan las amenazas a las mujeres; tres hijas también en zC.—*Duaya* (con artículo *aduaya*) es voz árabe: 'pipa'.

⁴⁴ A y L. Una variante sanabresa moderna (zK) es del mismo tipo: la hija del Cid hará la cama del moro, «y si no la hiciera bien, se echará (es decir: la echarán) por la ventana».

⁴⁵ mB; dístico análogo en las demás marroquíes; falta sólo en mAl. Los mismos versos se hallan en el romance de la *Buena Hija*, donde ex-

La adición más curiosa, tal vez, entre todas aparece en el momento de la persecución; en varias versiones portuguesas el moro tiene que cabalgar por tierras labradas y las maldice:

O valle estava lavrado, o cavallo se-lhe atolava.
—Malohaja las lavradas e os touros que as lavraram ⁴⁶.

Ese incidente, con la correspondiente maldición, surgió, según supongo, con el fin de repetir en otra forma la maldición del caballo a su madre (o sus variantes). Los transmisores, encantados del motivo obstáculo-imprecación, han procurado reiterarlo durante la persecución, de acuerdo con las costumbres estilísticas del romancero. Lo curioso es que los nuevos versos han traído, por asociación mecánica, una contestación del labrador:

—Estas lavradas, Moirinho, foram lavradas em maio,
quando os touros engrossam e os mancebos adelgadam ⁴⁷.

Esa brusca irrupción de poesía rústica en medio de la huida del moro interrumpe tan decididamente la historia, que más vale, si se

presan admiración en lugar de furor (véase la versión bonaerense en mi colección: «Oído lo había el buen rey desde su sala ande jaze; / los dados tiene en la mano, al suelo los arronjare: / —¡Ay, válgame Dios del cielo! ¡ay, qué bonito hablare!»

⁴⁶ *pT*; igual en *pM*. En *pRA*, situación parecida, pero maldición al labrador: «Mal haja lo lavrador que fez tamanha lavrada!»; algo semejante en la versión sintética (Noroeste) de D. Catalán, pág. 111: «Deja los caminos anchos y tira por las aradas: / —Malhaya sea el labrador y bueyes que las labraran». En *pB* y *pLV4*, formas alteradas o incompletas de la misma variante: el moro admira la «tão comprida lavrada», hablando ya por su boca, sin duda alguna, el rústico transmisor del romance.

⁴⁷ *pT*; el primer verso rompe el asonante, pero es fácil restablecerlo: «em maio foram lavradas». Dístico análogo en *pB* y *pM* (en *pM* las damas son las que adelgazan en mayo). En *pLV4*, sólo el segundo verso, parecido al de *pT*.

acepta la variante, no ir más allá: es lo que ocurrió en alguna versión⁴⁸. El desinterés por la conclusión efectiva de una acción ya resuelta, y el cambio brusco de perspectiva, pueden tener su gracia, si se entiende bien la estética propia del romance⁴⁹.

PUNTOS NEURÁLGICOS DEL ROMANCE

En todo lo que acabamos de notar la tradición actuó con bastante modestia, retocando o inventando detalles sin alterar profundamente el espíritu de la fábula, tal como la contaba el romance. Esa fábula, sin embargo, presentaba dificultades graves, ya percibidas a veces en las versiones antiguas, y que no han dejado desde entonces de preocupar a los transmisores; los cambios e invenciones cuyo fin, nunca cabalmente logrado, era remediarlas, afectan el sentido entero del poema y su estructura misma. La invención en que consiste toda la originalidad del romance con relación a la tradición anterior, es decir, la trampa que el Cid y su hija preparan a Búcar, se puede justificar hasta cierto punto por la insolencia del moro, que bien merece ser

⁴⁸ Versiones *pT*, *pM*.

⁴⁹ No sé si esos versos adicionales sobre las labradas se sacaron de alguna otra parte; no los he visto fuera de aquí.—En cuanto a las interpolaciones o contaminaciones que se han producido en este romance, ya hemos señalado las de *Garcilaso* y *Alhama* en el comienzo del poema. Hay, además, en *pRA* (véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 270) una maldición tomada de *En los campos de Alventosa (Primavera, 185 a)* o *Gaíferos (Primavera, 173)*, muy inoportuna. Una versión marroquí (*mAr*) asocia al desafío del moro de Valencia aquel otro del moro sacrílego de *Garcilaso (Primavera, 93)*, utilizando este romance por segunda vez en el transcurso de su texto.—Nada digo de la versión *pV*, muy literaria, que cuenta una historia completamente distinta de la tradicional: el que castiga al moro es un tal dom da Silva, a quien la heroína ama a pesar de su padre (?).

burlado al mismo tiempo que castigado; y es natural que ayude a burlarlo aquella misma a quien él amenazó con humillar. Pero, así y todo, no deja de inquietar esa comedia combinada entre el Cid y Urraca, en la cual el padre hace desempeñar a su hija el papel de seductora impúdica. El oyente, a quien dominan ideas morales y convenciones literarias sencillas, se pregunta, con alguna razón: ¿conviene que un padre como el Cid aconseje semejante papel a su hija, y que la hija, aún en burla, lo desempeñe? Y si se contesta que su intención es irreprochable, pues ella y su padre sólo quieren el castigo del moro, surge otra objeción: es lícito engañar al enemigo con las astucias que se suelen usar entre guerreros, pero choca que una mujer finja amor por un hombre para perderlo. Han molestado, pues, a los transmisores a la vez el atrevimiento y la falsedad de la hija del Cid. A esa doble inquietud respondieron dos series de esfuerzos y variantes, que se resumen en dos versos muy difundidos (los cito por zC); el uno:

—¿Yo, qué le he decir, mi padre, si de amores no sé nada?

y el otro:

—Vete con Dios, el morito, no digas que te soy falsa.

Examinemos más de cerca el trabajo de la tradición en las dos direcciones.

a) «¿Cómo lo haré, mi padre?»—Un detalle que podía chocar es la recomendación que el Cid hace a su hija de ataviarse con sus mejores ropas para seducir al moro (verso 15 de A); sin embargo, esa variante ha sido adoptada, y a veces exagerada, en casi toda la tradición⁵⁰, interesada en que la treta tuviera todo el

⁵⁰ Figura en todas las versiones modernas españolas, catalanas y judías que conozco, salvo en zK; también en las portuguesas (salvo pLV5)

sabor posible. Pero algunas versiones portuguesas la sustituyeron con otra más delicada :

—Vai tu, ó minha filha, *cosendo numa almofada,*
e detém-me o perro mouro de palavra em palavra ⁵¹;

el Cid, en lugar de procurar que su hija use los medios más eficaces de despertar el deseo del moro, se preocupa aquí, más discretamente, por engañar sus sospechas, aconsejando a su hija una actitud natural (estar cosiendo en su balcón). Sea como fuere, aquí surge el verso :

—¿Cómo lo haré, mi padre, que de amor no entiendo nada? ⁵²

Ese verso casi universalmente difundido (lo tienen hasta las versiones marroquíes que, por otra parte, desarrollan la versión más cínica del relato), podría ser antiguo, aunque no figura en ninguna de las tres versiones de los siglos XVI y XVII: Diego Catalán nota un posible recuerdo de él en una de las décimas glosadoras de Lora :

Pues la dama que no avia
tal amor jamás oydo
qué responder no sabia ⁵³.

En todo caso, esos versos de la glosa ya traducen el deseo, que originó nuestra variante, de afirmar la inocencia y el pudor que

que no tienen la variante de la almohada (véase nota siguiente). En las marroquíes, las prescripciones del Cid ocupan varios versos (paños de pascua, agua de la redoma, arrebol, etc.).

⁵¹ *pLV2*; variantes análogas en *pT*, *pM*, *pLV3*, *pLV4*.

⁵² *mB*; el verso falta en *pB*, *pT*, *pM*; las catalanas se separan de la tradición común antes de este verso; véanse también citas de versiones modernas inéditas en que figura el verso en D. Catalán, pág. 105, y Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. II, pág. 414 (las dos citas son de versiones castellanas).

⁵³ Diego Catalán, artículo citado, pág. 105.

convienen a la hija del Cid. Esa objeción que hace a su padre la creo adventicia, inspirada por la necesidad de corregir una impresión chocante. Después de ella, esperaríamos la respuesta que exige; pero, de hecho, no existe tal respuesta: tras inventar la decente perplejidad de la heroína, la tradición ha estado buscando en vano la forma de contestarla. Tenemos a la vista sus esfuerzos. Alguna vez el Cid contesta (*zC*):

—Tú dile lo que quisieres...;

otras veces dice:

—Yo te enseñaré, mi hija, como si fueras usada ⁵⁴,

pero no se nos da a saber lo que le enseñó, ni se menciona más el problema: después de oír esa contestación, la hija cumple sin dificultad el mandado de su padre. En una sola versión, el Cid enseña efectivamente a su hija lo que tiene que decir (*pRA*):

—Como lh'hei fallar d'amor, se d'amor au nã sei nada?

—Falla-lhe desta maneira, uma falla bem fallada:

Bem appar'cido, rei moiro, nesta hor'abençoada, etc.,

y al llegar el moro le basta a la niña repetir literalmente el discurso que le dictó su padre: se comprende que no haya prosperado esa pesadísima variante (si es variante auténtica, y no arreglo del editor preocupado por remediar la insuficiencia evidente del texto tradicional). Sin embargo, otra versión ha llegado a una solución parecida por medios más elegantes. En esa versión, en lugar del «yo te enseñaré, mi hija», ha bastado desplazar un verso preexistente, colocándolo después de la objeción de la niña, para que ese verso parezca traer precisamente la «enseñanza» necesitada; luego vienen, sin transición, las palabras dirigidas al moro:

⁵⁴ Todas las versiones marroquíes.

- ¿Cómo lo deterré yo, padre, si yo de amores no sé nada?
 —Las palabras sean pocas y muy bien arrazonadas.
 —¡Buenos días tengáis, morillo, larga ya es la tardada;
 siete años vai, para siete, qu'eu por ti gasto delgada!
 —Otros siete vai, señora, que yo por ti no rapo barba⁵⁵.

Queda impreciso si las palabras que se dirigen al «morillo» está dictándolas el padre o diciéndolas ya la hija: sólo al contestar el moro se vuelve evidente que ya actuaba la niña. Semejante confusión del proyecto y el acto (o, mejor dicho, paso inadvertido del uno al otro), es procedimiento muy propio de la rapidez del estilo poético oral. Es notable que ese feliz aunque elíptico resultado se haya conseguido sin adición alguna. Un verso nuevo, que en ciertas versiones procura resolver la dificultad con una broma, voluntaria o no, multiplica el escándalo al querer remediarlo (*pLV2* y *3*):

- Como farei, ó meu pai, s'eu d'amores não sei nada?
 —Vai falar com tua mãe, que ela disso bem usava.

Otras versiones, teniendo la objeción de la niña, la dejan sin contestación y pasan directamente a la acción:

- Mas que heide dizer, meu pae, se de amores não sei nada?
 Moriana sóbe ao balcão muito bem ataviada, etc.⁵⁶.

Queda entonces el verso interrogativo de la niña, no como elemento orgánico del poema, sino como una duda ineludible en margen del texto (duda de la niña, duda de los oyentes del romance, duda del crítico), a menos que entendamos que las niñas, aun no sabiendo nada, saben bastante.

⁵⁵ *zK*; sobre el hecho de no cambiar de camisa o no afeitarse en siete años como prueba de amor, véase más adelante.

⁵⁶ *pV*; igual en *pLV4* y *pLV5*. Así hace D. Catalán en sus dos versiones sintéticas (N. O. y S. E.), con puntos suspensivos entre la objeción de la niña y su actuación consiguiente, como para señalar un hueco en la tradición.

b) *Engaño y sinceridad*.—Pasemos al diálogo mismo. Después de saludarse uno a otro o de saludar Urraca al moro, las versiones antiguas tienen un cambio de declaraciones de amor. Las versiones modernas de todas las procedencias están de acuerdo para tratar ese diálogo en tono humorísticamente exagerado. La niña quiere engañar al moro y el moro la piensa burlar; la tradición juega con esa doble mentira. No se trata aquí de verosimilitud, es decir, de mentiras prudentes y creíbles, sino de fantasía. Ya en las versiones antiguas, Urraca pretende estar enamorada del moro desde hace siete años, y él contesta sin vacilar que «otros tantos ha» que la quiere; la mitad de las versiones modernas no van más allá de esa variante, dejando aparte diferencias de detalle⁵⁷; pero las zamoranas y la mayoría de las portuguesas, exagerando más todavía, cambian los siete años de amor en siete años de mortificación voluntaria (consecuencia, se sobreentiende, de un juramento amoroso):

- Siete años, va para ocho que por ti no me peinaba.
—Otros tantos, la señora, que por ti no corto barba⁵⁸.

Después de la mutua declaración de amor, otros motivos del diálogo son el supuesto deseo de Urraca de juntarse con el moro, o la propuesta del moro de llevarla con él o ampararla en sus

⁵⁷ Versiones *pB*, *pV*, *pRA*, y todas las marroquíes: la declaración de amor mutua está tratada con muchas variantes en la expresión y disposición.

⁵⁸ *zC*: las versiones que tienen esta variante concuerdan en la declaración del moro (estuvo siete años sin hacerse la barba), y varían en la de la mujer: *pT*, *pM*, *pLV2*: no se lavó la cara; *pLV3*: no «puso gala»; *pLV4*: no vistió falda lavada; *zK*: hace siete años que gasta (la misma) «delgada» o camisa; *pLV5* altera esta última variante diciendo «por ti me ponho delgada».

brazos. A veces se proyecta esa reunión mediante un salto de la niña por la ventana⁵⁹:

—De tus amores, señor, tirarme he de esta ventana.

—Si te tirares, mi vida, te recibiré en mis palmas⁶⁰.

Claro está que ese recurso extremo sólo se menciona aquí con humorismo, para poner el colmo al hiperbólico diálogo. Entre los versos apenas irónicos de las versiones antiguas y los que acabamos de citar, parece haberse divertido mucho el poeta-legión de la tradición oral.

Sin embargo, detrás de esa burla, se oyen resonancias distintas. A veces el moro promete a la niña hacerla reina en sus tierras:

—Ha sete annos, oh bom Moiro, que sou tua namorada.

—Ha sete annos, vae em oito que eu por vós cinjo a espada!

—Se por mim cingis a espada comvosco quero ir de casa.

—Se o fizerdes, senhora, não sereis mal avisada;
sereis rainha dos moiros em minha terra estimada⁶¹.

¿Será ésta otra ironía, la continuación del engaño? Se sabe por otros romances, lo que valen las promesas de los raptores moros.

⁵⁹ La niña quiere irse de casa con el moro en *pB*, abandonarlo todo por él en *pV*, ir por él «furtada» en *pRA*. El moro le propone tirarse por la ventana en *zC*, *zK*; en *cO* y las marroquíes lo propone ella misma; en todas esas versiones el moro la recogerá en sus brazos, a veces en su capa; también se evoca el amparo en los brazos en *pV*.

⁶⁰ *mLP*; el tirarse una mujer por la ventana y recibirla su amado en sus brazos es un motivo que figura en versiones modernas del romance de *Melisenda libertada* (judías: véase *Catálogo*, 27, y *Antología*, t. X, pág. 310; baleares y peninsulares: véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, tomo I, pág. 287 y sigs.). En el viejo juglaresco (*Primavera*, 173), fuente de esas versiones modernas, el asunto no está tan claro: «Tiróse de la ventana, la escalera fué a tomar» (!).

⁶¹ *pB*; variante más desarrollada en *pRA*, quizá por obra del editor. La variante puede ser antigua: algo de eso se lee en una de las décimas de Lora (véase D. Catalán, pág. 105).

¿O bien olvidó el inventor de esta variante el fondo cruel de la historia, y se dejó llevar ingenuamente por el movimiento del diálogo amoroso? Otra variante, también portuguesa, sugiere la misma duda. El moro, después de las declaraciones de amor, le ofrece a la doncella manzanas de oro:

Meteu a mão el bolsilho, maçãs d'ouro lh'atirava ⁶².

En un caso este verso va precedido por otro:

—Há seis anos, vai p'ra sete por ti me ponho delgada.
 —Outros tantos p'la senhora eu não faço la mi barba.
 —Malo hajam tais amores que s'amam e não dão nada.
 Meteu mão no seu bolsilho, maçanas d'ouro le dava ⁶³.

Parece que la niña ha solicitado un regalo, lo cual colocaría la variante en el plan de astucia y engaño que es, en su origen, el del episodio. Pero, en casi todas las versiones en que el moro ofrece esas manzanas, sigue un verso que da otro sentido a la variante:

—De esas manzanas, el moro, mi padre tenía un arca ⁶⁴.

La niña, pues, rechaza dignamente el regalo. Se ha vacilado, según vemos, entre astucia y desdén ⁶⁵. De todos modos, ambas variantes («seréis reina» y manzanas de oro) parecen sugerir entre los dos personajes, cuyo fin primero era burlar uno a otro, un tipo de relación diferente.

⁶² *pLV4*; verso parecido en *zC*, *pLV2* y *pLV5*.

⁶³ *pLV5*; el tercer verso de la cita, que es el que nos interesa, debe ponerse, según creo, en boca de la niña para tener sentido.

⁶⁴ *zC*; variantes semejantes en *pLV4* y *pLV5*; el verso no figura en *pLV2*.

⁶⁵ Se acumulan los dos matices opuestos en *pLV5*, como si la niña hubiera querido primero probar la generosidad del moro, y luego rechazar sus dones.

c) «No digas que te fui falsa».—Ambas llevan directamente, en todas las versiones en que se encuentran, al verso tan notable (que también se da sin ellas):

—Vaí-te daí, ó Moirinho, não digas que te fui falsa ⁶⁶.

Esa variante es seguramente antigua, pues la tiene la versión de las *Hazañas del Cid*. Ese verso, si bien responde al deseo de eximir a la hija del Cid del reproche de falsedad, la pone en contradicción con su padre: en lugar de engañar al moro, la niña le da aviso del peligro que lo amenaza; todas las versiones que tienen esa variante la completan con una advertencia precisa:

A Babeca de meu pai ela trepa na calçada ⁶⁷,

o bien (*pLV4*):

Meu pai deu fio à lança não foi para ir à caça.

En una variante graciosa la niña trata, con una fórmula ambigua, de avisar al moro sin descubrir del todo las intenciones de su padre:

que en las cuabras de mi padre un caballo se ensillaba,
no sé si es para ir a moros, no sé si es para ir a caza ⁶⁸.

No convendría que Urraca, por no ser falsa, fuera mala hija. Sin embargo, con sólo avisar al moro, rompe las consignas paternas. ¿Por qué lo hace? A veces parece obedecer a un sentimiento íntimo del honor: «que eu não quero ser falsa» ⁶⁹; pero un pro-

⁶⁶ *pM*; el verso existe en *H*, *zC*, y todas las portuguesas (alterado en *pV* y *pT*).

⁶⁷ *pT*, *pM*; verso muy parecido en *pLV2*, *pLV3*; avisos de varias formas en *H*, *zC* y las demás portuguesas.

⁶⁸ *zC*; variante parecida en *pLV5*.

⁶⁹ Versión *pLV3*.

nombre puede introducir otro pensamiento, quizás de estima o simpatía al interlocutor: «que eu não *te* quero ser falsa»⁷⁰. Un nuevo matiz se nota entre «no digas que te fui falsa», que es la variante más común⁷¹, y «não me cuideis refalsada»⁷²: la niña ya se preocupa, no por lo que el moro podrá decir de ella como enemigo, sino por lo que pensará de ella como hombre. En la versión de la isla de Madera la variante de la advertencia al moro viene encabezada con un verso curioso (*pV*):

Ell'então lhe diz, com pena, já talvez enamorada:
—I-vos d'aqui, meu rei moro, etc.

Ese verso preliminar no es de ninguna manera tradicional; lo indica claramente su estilo, y debe considerarse más bien glosa del editor que texto del romance. La glosa, sin embargo, desarrolla una virtualidad del romance. Esa virtualidad apenas se siente a través de nuestras variantes; de haberse hecho más clara, trastornaba definitivamente el tema; lo impidió la fuerza del relato tradicional: finalmente, la advertencia no cambia la acción, y la persecución tiene lugar en las mismas condiciones que siempre; sólo palpita, en esas variantes, con el deseo de ennoblecer a la hija del Cid, un comienzo de inspiración sentimental⁷³.

⁷⁰ Versión *pLV2*.

⁷¹ Figura en *zC*, *pB*, *pM*, *pLV3*, y alterada en *pV* («não digas que te eu fallava») y *pT* (semejante).

⁷² Versión *pRA*.

⁷³ Hay que tener en cuenta, por cierto, la tendencia de la tradición portuguesa a sentimentalizar los temas, aun sin intervención de los editores poetas que tanto ayudan a ello. Por ejemplo, en *pLV4*, el moro herido responde con palabras patéticas a la ironía: «Espera aí, ó Mourilho, que te quero dá-la paga! / —Come esperarei eu, meu senhor, se meu sangue vai pela água?» (palabras iguales en *pV* y *pRA*). La versión sintética que sigue tiene el verso 1 de *pLV5*; el 2, de *zK*; 3, *pB*; 4-6, *pLV2*; 7-8, *zC*; 9, *pRA*; 10, *pLV5*; 11, *pLV4*; 12, *pLV2*; 13, hemistiquios de *pLV2* y 3; 14-15, *zC*; 16, *pB*; 17, *pLV5*.

He aquí, para dar una idea sintética de la originalidad de la tradición moderna en lo que se refiere a la hija del Cid, una versión de esa parte del romance, compuesta con las variantes más alejadas de las antiguas :

- Como falarei d'amores, s'eu d'amores não sei nada?
 —Las palabras sean pocas y muy bien arrazonadas.
 —Bem vindo sejas, bom Moiro, melhor a vossa chegada.
 Esta tua vinda agora já cá era desejada;
- 5 há sete anos a esta parte que eu por ti não lavei cara.
 —Há sete, minha senhora, que eu por vós não fiz a barba.
 Tírate de ese balcón, de esa ventana más alta,
 que yo te recogería en alas de la mi capa.
 Sereis rainha dos moiros, em grandes festas c'roada.
- 10 Meteu mão no seu bolsilho, maçanas d'ouro le dava.
 —Dessas, dessas, ó Mourilho, tembem meu pai me las dava.
 Vai-te daí, ó Mourinho, que eu não te quero ser falsa;
 os cavalos de meu pai já relincham na calçada.
 —No tengo miedo a tu padre ni a todos los de la cuadra,
- 15 si no es a un potrezuelo hijo de esta yegua baya,
 que o perdi em pequenino andando n'uma batalha.
 —Esse potragon, Mourinho, mi padre le da cevada.

DESENLACES BRUSCOS

Las versiones catalanas y marroquíes ignoran por completo las vacilaciones y escrúpulos de la heroína. Admiten el cuento tal como es, y la complicidad de la hija con el padre hasta el castigo del moro. Las marroquíes insisten con mucha fuerza en las insolencias del moro y la indignación del Cid, como hemos visto ya, y desarrollan sin vergüenza alguna las recomendaciones del padre a la hija para seducir al moro :

- Levántate tú, la Urraca, levántate de mañana.
 Quítate paños de siempre y ponte los de la Pascua;

con agua de esa redoma arrebólate la cara,
 hasta que saquéis el rostro como espada acicalada⁷⁴.

Esas versiones tratan con puro humorismo el diálogo de Urraca con el moro; no es cuestión aquí de que la heroína sea reina en Marruecos ni de ofrecerle manzanas de oro. En seguida, después de las locas declaraciones de amor, oye el moro el relincho del caballo, entiende que ha sido engañado y lo dice; pero Urraca persiste en querer engañarlo con protestas hipócritas y razones falsas:

Ellos en estas palabras, Babioca que relinchara.
 —¿Qué es aquesto, mi señora? Gran traición tenís armada.
 —No tengo traición ninguna ni en mi linaje era usada;
 los caballos de mi padre, no los han dado cebada⁷⁵.

En eso aparece el Cid, y el moro, habiendo caído en la trampa, es muerto sin más demora, bajo la ventana misma de la que pensaba conquistar:

Ellos en estas palabras, el Cidi se presentara;
 cabeza de entre los hombros al suelo se la arronchara⁷⁶.

A veces ni siquiera interviene el Cid; el último verso sigue inmediatamente al diálogo: es decir, que Urraca —no se dice cómo— mata al moro ella misma⁷⁷. Esa familia de versiones acepta sin escrúpulos el dato esencial del cuento (ofensa vengada mediante seducción femenina), y lo trata francamente, rechazando tentaciones extrañas, y olvidando el viejo episodio de la persecución para no diferir el éxito de la trampa.

⁷⁴ *mAr*; texto casi idéntico en las demás marroquíes.

⁷⁵ Primer verso, de *mAr*; los demás, de *mB*.

⁷⁶ Primer hemistiquio, de *mO*; lo demás, de *mAR*.

⁷⁷ Así en *mB*, *mLP* y *mAl*.

Las dos versiones catalanas que conozco participan del mismo espíritu, pero con un texto diferente, y más acertado. Tienen toda la primera parte, o sea, las insolencias del moro y las recomendaciones del Cid a su hija. Pero, en el consiguiente diálogo de la niña con el moro, la tradición catalana ya no se interesa en las falsas declaraciones de amor, fijándose antes de todo en el juego de sospecha y astucia entre los dos interlocutores. En vez del incidente único de las versiones marroquíes (relincho de Babieca, inquietud del moro y mentira de la niña), aquí el moro evoca una serie de motivos de desconfianza: la inusitada libertad con que la niña le habla desde la ventana, los ruidos que oye, las armas que ve. La tradición, interesada en ese motivo de la sospecha y explicación engañosa, procuró, de acuerdo con sus procedimientos estilísticos acostumbrados, repetir la fórmula y el efecto variando el contenido. Esa elaboración tuvo que cumplirse en una tradición que ya no sabía cuál era la historia ni quiénes los personajes; bien se ve que así era por el contenido mismo de las dos versiones, principalmente de la más reciente (*cO*): esa versión, llena de adiciones disparatadas, sitúa la acción en «les rambles» y al rey moro le llama «romero» y luego «general». Además, tuvo que haber tanteos entre la forma primitiva y la nueva: la misma versión tiene, intercalados dentro del diálogo, dos malos versos que son resto todavía no eliminado del estado primero del texto:

—Nos fos per un Dios del cielo li tiraria a los braços.
—Tira, tira, bona infanta, jo t'hi pararé la capa.

La otra versión (*cM*), que es la de Milá, ya está limpia de toda mezcla de esa clase y totalmente renovada en la parte que aquí nos interesa:

—¡Hija de mi corazón!, ¡oh hija de mis entrañas!,
levántate al mismo punto, ponte la ropa de Pascua,
y vete hacia el rey moro, y entreténlo con palabras.

- ¿Me dirías, buena niña, cómo estás tan descuidada?
 —Mi padre está en la pelea, mi madre al lecho descansa,
 y mi hermano mayor, lo han muerto en la campaña.
 —¿Me dirías, buena niña, qué ruido es que sonaba?
 —Son los pajes de mi padre que al caballo dan cebada.
 —¿Me dirías, buena niña, adónde van tantas armas?
 —Son los pajes de mi padre que vienen de la campaña.
 No pasó espacio de una hora, que al rey moro lo ligaban.
 —¿Me dirías, buena niña, qué pena me será dada?
 —La pena que merecías, mereces que te quemaran,
 y la ceniza que harás merece ser aventada⁷⁸.

Se habrá notado la rapidez de la acción final, en un verso brusco, con el primer hemistiquio formulario⁷⁹, y la repetición, en la nueva situación, de la fórmula anterior («¿Me dirías, buena niña?»), con contestación esta vez implacable en lugar de tranquilizadora. Es tan radical la refundición, y tan típicamente inspirada en la técnica del estilo épico-lírico oral, que esta parte del romance parece como otro poema que sigue al anterior. Menéndez y Pelayo llama despectivamente a ese final de la versión Milá «cosa postiza y moderna»⁸⁰. Moderna, seguramente; postiza, quizás, si por postiza se entiende ajena al texto antiguo o primitivo; no, si con eso se quiere decir que esos versos sean contrarios al espíritu de la poesía tradicional e indignos de ella.

* * *

No se puede decir que la tradición moderna del *Cid* y *Búcar* sea muy rica en invenciones nuevas y felices. El cuadro bastante

⁷⁸ Estructura análoga del diálogo, aunque en mal estado, en *cO*.

⁷⁹ «No pasó espacio de una hora»; en *cO* «no en passa l'espai d'una hora»: compárese con el hemistiquio correspondiente de la marroquí *mAr*: «No había pasado un minuto»; otras fórmulas en *mB* («Entre esas palabras y otras») y *mO* («Ellos en estas palabras»).

⁸⁰ Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos, Antología*, tomo XI, pág. 363.

rígido y tenaz de la vieja fábula limitó los efectos de la inspiración recreadora. Pero no por eso se reduce la vida de la tradición moderna, en este caso, a mera conservación y repetición mecánica de lo heredado. Las versiones modernas del *Cid y Búcar* atestiguan, en los detalles, una actividad incesante y fecunda, y en el contenido general y estructura del poema, preferencias significativas. Pero, sobre todo, hemos podido comprobar que la tradición moderna, en un romance en el cual no ha realizado trastornos muy importantes, se mantuvo despierta y preocupada por los problemas de fondo que planteaba la materia transmitida. La inquietud y el intento, aun sin resultados espectaculares, son pruebas tan valiosas, en semejantes casos, de la vitalidad de la tradición moderna como lo son, en otros, las creaciones más brillantes.

EL CAUTIVO DEL RENEGADO

Este romance, hasta hoy poco estudiado, pertenece a la clase de los novelescos puros, sin antecedentes épico-históricos en la tradición de Castilla, y con numerosos parientes en el folklore poético universal. Es la historia de un cautivo que inspira amor a la mujer o a la hija de su dueño, y mediante ese amor recobra su libertad. Le dejamos el título que le dio en su *Catálogo* Menéndez Pidal, influenciado por las versiones marroquíes, aunque en otras, españolas y portuguesas, el dueño no es renegado, sino moro o judío. De ese romance sólo se conoce una versión antigua, impresa en varias colecciones del siglo XVI¹; se han publicado escasas versiones modernas españolas², varias judeo-espa-

¹ *Cancionero de Amberes, sin año*, fol. 229: versión reproducida con variantes de poca importancia en ediciones ulteriores del mismo cancionero, en la *Silva* primera de Zaragoza, 1550, y en la *Rosa de amores* de Timoneda, 1573 (en esta última colección, con un preámbulo y una conclusión suplementarios). Llamaremos A esa versión, que se puede leer en la *Primavera* bajo el número 131.

² Las únicas que conozco son: eMP (Juan Menéndez Pidal, *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*, Madrid 1885, pág. 120: versión incompleta, intercalada en un romance vulgar de cautivos, el de *Melchor y Laurencia*, que no tiene nada común con el nuestro sino el hecho de enamorarse la dueña mora del joven cau-

ñolas de Marruecos³, fragmentos de una catalana⁴ y numerosas portuguesas⁵; conozco, además, una versión judeo-española de

tivo, motivo corriente en romances de ese tema; véanse en la colección de Larrea Palacín, núm. XXXI, y en la mía versiones de ese mismo romance de *Melchor*; también el de *Leonisio*, Larrea, núm. CXIII, y mi colección: pero en todos esos casos la mora actúa con amenazas y crueldad); *eOT* (*Antología* de Menéndez y Pelayo, t. X, pág. 219: versión montañesa incompleta reproducida de Ramón Ortiz de la Torre y Fernández Bustamante, *Recuerdos de Cantabria, Libro de Bejorís*, Palencia 1897; la reimprimieron José María de Cossío y T. Maza Solano en su *Romancero popular de la Montaña*, t. I, Santander 1933, pág. 214); *eK* (Hans Kundert, *Romancerillo sanabrés*, en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, t. XVIII, 1962, romance núm. 5). Menéndez Pidal, *Catálogo* núm. 51, indica que existen versiones de Santander, Asturias, Almería y Cataluña: de Almería, desgraciadamente, no conozco ninguna, e ignoro si de las demás provincias citadas existen versiones inéditas además de las pocas impresas que figuran en esta lista.

³ Conozco seis marroquíes: *mC* (Menéndez Pidal, *Catálogo*, núm. 51: cita de nueve versos de la primera parte, Tánger); *mB1*, *mB2* (Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, en *Revista de Filología Hispánica*, t. VI, 1944, pág. 131: dos versiones de origen tetuaní, recogidas una en Orán y otra en Buenos Aires); *mLP62*, *mLP63*, *mLP64* (A. de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, Madrid 1952, t. I, número XXXII, versiones 62, 63 y 64).

⁴ Una versión: *cM* (Milá, *Romancerillo catalán*, 1882, núm. 267; reproducida en *Antología*, t. X, págs. 287-288; consta de algunos versos sueltos, con resumen en prosa de las partes que faltan).

⁵ Catorce versiones: *pB1* (Th. Braga, *Romanceiro geral colligido da tradição*, Coimbra 1867, pág. 113: versión sacada, dice el editor, de un manuscrito del siglo XVII); *pB2*, *pB3* (Braga, *Cantos populares do archipelago açoriano*, Porto 1869, págs. 323 y 325: dos versiones, ambas de la isla de San Jorge); *pAG* (Almeida Garrett, *Romanceiro*, reedición de 1949, pág. 211: versión reproducida en el *Rom. geral*, 1867, de Braga, pág. 115); *pV* (E. da Veiga, *Romanceiro do Algarve*, Lisboa 1870, página 70: versión con variantes); *pRA1*, *pRA2* (A. Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do archipelago da Madeira*, Funchal 1880: dos versiones, págs. 221 y 225); *pRD* (versión del Algarve publicada por Reis Dâmaso en *Enciclopedia Republicana*, Lisboa 1882, reproducida en Athai-

Oriente, inédita⁶. La antigüedad del *Cautivo del Renegado* no es dudosa, dado el estilo de la versión del siglo XVI, que parece atestiguar una vida tradicional ya larga, y la presencia del romance, no sólo en Portugal, España y Cataluña, sino también entre los judíos españoles, y a la vez en Marruecos y en Oriente. Las veintiséis versiones en que se funda el presente estudio permiten vislumbrar sin demasiada dificultad los problemas que se plantearon y las diversas etapas recorridas en la elaboración de ese bellissimo romance.

CAUTIVERIO Y AMA BUENA

La primera parte del romance, que consta de unos quince versos, es común a toda la tradición, sin más diferencias que las que trae, entre una y otra versión, el olvido o la ignorancia de algún detalle. El protagonista, que es el mismo narrador, cuenta cómo fue cautivado y la mala vida que pasaba en tierra de moros,

de Oliveira, *Romanceiro e cancionero do Algarve*, Porto 1905, pág. 347): pAA (A. Alfredo Alves, *Algumas tradições populares*, en *Revista lusitana*, t. III, 1895, pág. 79: versión de Idanha-a-nova); pAO (Athaide Oliveira, *op. cit.*, pág. 80: versión de Loulé); pMA (Carlos A. Monteiro do Amaral, *Tradições populares e linguagem de Atalaia*, en *Revista lusitana*, t. XI, 1908, pág. 98); pLV626, pLV627, pLV628 (J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. II, Coimbra 1960, págs. 192-195: tres versiones de Vimioso, Torre de Moncorvo y Alenquer).—Las compilaciones de V. E. Hardung (*Romanceiro portuguez*, 2 vols., Leipzig 1877, tomo II, pág. 46 y sigs.) y Th. Braga (*Romanceiro geral portuguez*, segunda edição ampliada, 3 vols., Lisboa 1906-1907-1909, t. II, págs. 147 y siguientes), reproducen las versiones portuguesas conocidas hasta sus respectivas fechas de publicación.

⁶ Versión recogida en una familia judeo-española originaria de Oriente, en 1930, en Seattle, Washington, U. S. A., por la Sra. Emma Adatto Schlesinger; me la comunicaron gentilmente los profesores Armistead y Silverman.

luego cómo su ama aliviaba sus sufrimientos y le aconsejaba volverse a su país. He aquí un texto sintético de esa primera parte⁷:

Mi padre era de Ronda y mi madre de Antequera;
 cativáronme los moros entre la paz y la guerra,
 y lleváronme a vender a Vélez de la Gomera.
 Siete días con sus noches anduve en el almoneda,
 5 que no había moro ni mora que por mí una blanca diera,
 si no era un renegado que a malas lanzadas muera.
 Metió mano en la su bolsa, las cien doblas por mi diera⁸,

⁷ Téngase en cuenta, al leer las indicaciones que siguen, que está incompleta esta primera parte en las versiones *eMP* (faltan los versos 1-4), *pRD* (faltan 1-9), *cM* (versión compuesta de versos o motivos sueltos) y *mC* (citas parciales). *O* se detiene en el verso 15, y *eMP* en el 16. En la versión Timoneda de *A*, el narrador-protagonista, ya vuelto a su tierra, hace el relato a pedido de su esposa: cinco versos preliminares forman esa introducción, y otro verso al final celebra la vuelta del cautivo en brazos de su mujer; véase una estructura semejante en el romance de *Espinel* (*Primavera*, 152).

⁸ Versos 1-4, de *A*; 5-7, de *mLP62*. En el primer verso hay variantes («Burgos» o «Hamburgo» en vez de Ronda); ese verso genealógico no es propio de este romance; lo encontramos, con variantes, en varios otros (el de *Espinel*; el de la *Malcasada del pastor*, *Catálogo*, 72, etc.); no extraña, pues, que falte en muchas versiones (*eOT*, *eK*, *pB2*, *pRA1*, *pRA2*, *pAA*, *pMA*, *pLV627*, *pLV628*, *mC*, *mLP62*, *mLP63*, *mLP64*, *O*), que empiezan directamente con el segundo o una variante de él; *mB1* y *mB2* tienen un primer verso, en vez de éste, sobre desgracias de la guerra.—El verso 2 es casi universal: apenas falta en *pB1* y *mLP63*, y en la incompleta *cM*.—En el verso 3, doy la variante de Timoneda; verso parecido en la gran mayoría de las versiones (falta en *pB1*, *pB3*, *pRA1*, *pAO*, *pLV627*, *pLV628*).—El verso 4 sólo existe en *A*; no se encuentra, que yo sepa, en la tradición moderna.—Los versos 5-6, o versos parecidos, se dan en todas las versiones, salvo en *pB3*, *pMA*, *pLV627*; *cM* tiene sólo el 6. El comprador es moro, renegado, turco o judío, a veces rey, según las versiones.—El verso 7 falta en todas las portuguesas y en *O*, que lo amalgaman más o menos con el 6. El hemistiquio «metió mano en la su bolsa» trajo en *mLP63* unos versos adventicios, recordados de otro ro-

- y llevárame a su casa, y echárame una cadena;
 dábame la vida mala, dábame la vida negra:
 10 de día majar esparto, de noche moler cibera,
 con un frenito en la boca porque de ello no comiera ⁹.
 Quiso Dios y la fortuna que tenía el ama buena;
 cuando el amo se iba a caza me quitaba la cadena;
 me daba a comer pan blanco de lo que el amo comiera;
 15 me daba a beber del vino de lo que el amo bebiera.
 Echábame en su regazo, me espulgaba la cabeza;
 cada día me decía: Cristiano, vete a tu tierra ¹⁰.

No es sorprendente que tales versos se hayan conservado tan fielmente hasta nosotros: son entre los más bellos del romancero, por su color de aventura antigua y la sencillez con que hacen caber en tan pocas palabras la infinita desgracia y el inesperado consuelo.

mance (el que dice «¡Ay, que rueda de fortuna!», véase Larrea, t. II, página 128 = núm. 135 del *Catálogo*).

⁹ Versos 8-10, de *A*; 11, de *mC*. El verso 8 no se halla, entre las versiones modernas, sino en *pLV626* y todas las judías; *pRA1* y *pAO* tienen un verso con motivos afines.—Los versos 9-10-11 (sufrimientos del cautivo) faltan en *eK*, *mLP63* y *mLP64*; los 9 y 11 en *pB3*, *pRD* y *pLV627*; falta sólo el 9 en *pRA1*, *pAO*, *pMA*, *pLV626*, *pLV628*, *cM*, *mC*, *mB1*, *mB2*, *mLP62*; sólo el 11 en *eOT*; en lugar de los tres versos, *O* tiene uno sobre comida racionada: «El pan era con pezico, l'aua era con mezura»; las demás versiones (son ocho) tienen los tres versos, con variantes.

¹⁰ Verso 12, de *eOT*; 13-15, de *mB1*; 16, hemistiquios de *eMP* y *mC*; 17, de *mLP64*. El verso 12 está, a veces en forma muy diferente (así en *pRA1*, *pRA2*, *pLV628*), en casi todas las versiones (lo tienen las incompletas *cM* y *mC*); sólo falta en *pRD*.—Los versos 13-16 (alivio de los sufrimientos) figuran, total o parcialmente, en casi todas las versiones; faltan por completo en *eK*, *pB3*, *pRD*, *pLV627*; 14 y 15 son los más difundidos. El verso 17 falta en *eMP*, *cM*, *mC* y *O*, inacabadas todas; está, con variantes, en todas las demás versiones (algo cambiado en *pRA1*), salvo en *A*.

DIÁLOGO DEL CAUTIVO Y LA DAMA

La única diferencia importante que distingue, en lo que acabamos de citar, la versión del siglo XVI de las modernas es que la antigua no tiene el último verso. La mujer no sugiere al cautivo volver a su tierra porque la versión no hace hablar a los personajes; concluye la historia con unos pocos versos narrativos, bastante prosaicos:

Por un placer que le hice otro muy mayor me hiciera:
diérame los cien doblones, y enviárame a mi tierra;
y así plugo a Dios del cielo que en salvo me pusiera.

Al contrario, en las versiones modernas, ese verso en el cual la mujer propone al cautivo volver a su país es punto de partida de un diálogo entre los dos personajes, y esa dramatización del relato, como veremos, se continúa en varias escenas hasta el fin del romance. Pero la tradición, a partir de ese mismo verso, es tan diversa en sus formas, que no podemos ni vislumbrar cuál fue la continuación primitiva del romance.

En lo que se refiere al diálogo que se nos presenta primero entre el cautivo y la dama, y cuyo tema es el proyecto de liberación, lo encontramos, más o menos desarrollado, en casi todas partes; sus formas más extensas se observan en la tradición portuguesa. He aquí cómo se presenta la escena en esa tradición (en general la precede la indicación expresa de los amores de la pareja):

A noite que era chegada, me deitei no collo d'ella.
Muitas vezes me dizia: Vae, christã, a tua terra.
Se encontrares os soldados diz-lhe que vas para a guerra;
se encontrares a meu pae diz-lhe que vas para a herva.
5 —Como hei de ir, senhora, se me falta la moeda?
—Se la moeda te falta, mil dobrões te dar quizéra;

se é por falta de cavallo, bem melhor egua te déra,
 que de sete em sete passos anda uma boa légoa.
 Mette a mão á fraldisqueira, trinta mil duros lhe dera ¹¹.

La sugestión de la dama al cautivo llama la atención. ¿Por qué esa mujer enamorada insiste para que su querido se vaya? El relato de la versión antigua daba a entender que el cautivo era quien había pedido a la dueña su libertad. Desde el punto de vista del hombre, es un éxito halagador ser querido de una mujer enemiga y hacerla actuar en su favor; ya se conoce el tema: la mujer, en tales casos, no es persona que exista en sí, sino mero elemento de una afabulación masculina. Para dar cuenta de su conducta, surgen naturalmente palabras algo cónicas:

¹¹ Versos 1 y 9, de *pRD*; 2 y 5, de *pAA*; 3-4, de *pB3*; 6-8, de *pV*.—Verso 1: no mencionan los favores amorosos de la dama las versiones españolas modernas (no entra en cuenta *eMP*, interrumpida antes), la catalana y las judías; entre las portuguesas, no los aluden en este lugar *pBI*, *pAA*, *pAO*, *pMA*, *pLV626*, *pLV628*, pero sí más adelante *pBI* y *pLV628*.—Verso 2: véase más arriba, nota al verso 17 de la cita anterior.—Versos 3-4 (consejos en caso de mal encuentro): ese motivo, irregularmente difundido en la tradición portuguesa, se encuentra también fuera de ella; aparece en *eK*, *pB3*, *pRA2*, *pRD*, *pLV626*, *pLV628*, *mBI*, *mB2*, *mLP62*, *mLP63*; a veces se coloca después de la objeción del cristiano y el don de dinero.—Verso 5: no se conoce fuera de la tradición portuguesa, pero es tan universal en esa familia de versiones como el 2; está en todas con variantes; alterado en *pB2*, *pRA1*, *pRA2* (misma idea bajo otra forma).—Los versos 6-9 (don de dinero y oferta de toda clase de ayuda) existen total o parcialmente en *eOT*, todas las portuguesas y la catalana (en general tienen, o bien los versos 6-7, o bien el 9; el verso 8 es variante propia de *pV*, pero hay una parecida en *pAO* y *pMA*). Las versiones marroquíes ignoran ese motivo.—Ni esta versión sintética, ni las notas que la acompañan dan una idea cabal de la riqueza y variedad de invenciones que se nota en la tradición portuguesa: casi cada versión tiene sus adornos, adiciones y arreglos propios, que sólo en unos pocos casos se pueden atribuir a la fantasía de los editores.

por un placer que le hice otro muy mayor me hiciera:
diérame los cien doblones, etc.

y explicaciones como ésta (en la variante de Timoneda):

Diérame casi cien doblas, en libertad me pusiera,
por temor que el moro perro quizá la muerte nos diera,

o sea, en otras palabras: el miedo venció en ella la sensualidad. Evidentemente, el hermoso verso de las versiones orales:

Cada día me decía: —Cristiano, vete a tu tierra

es glosa muy infiel, si la es, del texto del siglo XVI. Ese verso, muy probablemente antiguo, pues se halla en todas partes, introduce en el cuento un matiz original, dando personalidad propia a la heroína: sugiere que la dama actúa por amor, no por gratitud sensual o temor; orienta el romance hacia algo más delicado que las acostumbradas historias de cautivos.

Ya que la mujer es quien propone al cautivo recobrar su libertad, era normal imaginar, de acuerdo con esa orientación sentimental del romance, que quisiera acompañarle. Algunas versiones tienen esa variante:

Se ficas pela moeda, mil dobrões te dar quizera;
se ficas pelo cavallo, uma egoa eu te dera,
cada passo de mil pés, cada galope uma legoa;
se ficas pela companha, ir-me contigo pudera¹².

En otra versión (*pRD*):

Dize-me cá, ó Christiane, se vais por mar ou por terra,
que se tu foras por mar, companha eu te fizera.

¹² *pAO*; cuatro versos muy parecidos en *pV*.

En otra:

Catando-me na cabeça, assim me fallou un dia:
—Se fosses p'ra tua terra, eu tambem contigo ia¹³.

Es notable que esas tres variantes sean distintas en su forma, e intervengan, además, en lugares diferentes del relato: las produjo, probablemente, la misma lógica, pero independientemente una de otra, y sin que se impusiera ninguna de ellas a la tradición. Demuestra aún más su debilidad el que no influyan en modo alguno sobre el resto del relato; el cautivo, en esas versiones como en las demás, se marcha solo. Es que esa variante, de tomarse en serio, hubiera alterado demasiado el cuento: ya hubiera sido otra historia. Lo que, inconscientemente, realizaron los transmisores en el caso de este romance, como de muchos otros, fue renovar el sentido del cuento sin romper en forma chocante con la afabulación consagrada. El poco éxito de esa variante señala los límites de la invención en poesía tradicional.

Otras invenciones han prosperado más. La primera consiste en evocar los malos encuentros que pueden hacer peligrar al fugitivo: la mujer salvadora le dicta de antemano (versos 3-4) las mentiras con que conviene engañar al amo, a los soldados, a las mujeres, etc., si los encuentra. Es de suponer que ese motivo se asoció mecánicamente al consejo de huir; tiene la ventaja, siempre muy tentadora en poesía oral, de permitir una serie de variaciones dentro de una fórmula idéntica; además, tiene resonancias folklóricas indudables (serie de astucias asegurando el éxito de una fuga a pesar de los perseguidores). En el estado actual del romance, ese motivo, parezca o no gracioso, está muy fuera de lugar: ¿qué puede valer el pretexto de ir por leña o por hierba para disculpar a un cautivo ordinariamente encadenado?¹⁴

¹³ *pRAI*; *pMA* y *pLV627* aluden también, más vaga e indirectamente, a una fuga de la pareja.

¹⁴ Hay otros pretextos más, no mejores.

Quizá por eso haya desaparecido la mención de la cadena de tantas versiones. No creo que haya sucedido lo contrario, y que el romance haya contado primitivamente una fuga con una serie de encuentros y las correspondientes mentiras; parece más probable que el motivo sea adventicio, aunque muy difundido y tenaz (figura hasta en las versiones marroquíes, tan sobrias en esta parte del romance). Por otra parte, esa variante contradice aquella otra del rescate conseguido con el dinero de la señora, que hace innecesaria la mentira en caso de encuentro. Sin embargo, varias versiones acumulan los dos motivos contradictorios¹⁵. Son muy frecuentes los versos que se refieren al dinero y al caballo necesarios para marcharse (versos 6-9). Aquí también ha triunfado, en varias versiones, la técnica repetitiva (dinero, yegua, alguna vez caravela o galera¹⁶, con adiciones y detalles muy diversos de una versión a otra: yegua maravillosa, perlas, doblas o doblones, «branquinhas», monedas, duros, patacas).

La libertad de invención y refundición que caracteriza especialmente las versiones portuguesas del romance se nota en el cambio de asonante que realizan ciertas versiones en el final de la primera parte y en el consiguiente diálogo (bastante breve). Por ejemplo:

Uma filha tinha elle, que, por bem meu, bem me qu'ria;
quando seu pae 'stava fora, todo lo bem me fazia:
dava-m'a comer bom pão, do que lo perro comia;
dava-m'a beber bom vinho, do que lo perro bebia;
dava-me fina camisa, das mesmas qu'elle vestia;
deitava-m'em boa cama, n'è mesm'ond'ella¹⁷ dormia.
Catando-me na cabeça, assim me fallou un día:

¹⁵ Así hacen *pB3*, *pRA2*, *pRD*, *pLV628*. La contradicción es tan evidente, que *pRA2* ha desdoblado la historia: cuenta, primero, una huida con dos malos encuentros, fracasada, y luego el rescate y la partida.

¹⁶ Variantes de *pAG*.

¹⁷ En mi ejemplar «ella» parece resultar de una corrección manuscrita sobre un «elle» impreso.

—Se fosses p'ra tua terra, eu tambem comtigo ia.
 —Pagado lo meu resgate, isso melhor ser podria.
 Então ella foi e veiu, e me deu grossa contia¹⁸.

En conjunto se puede decir que la imaginación y virtuosidad de los transmisores fueron muy activas en ese diálogo, tomando el «vete a tu tierra» como punto de partida, pero sin llegar a invenciones muy felices. Hay que exceptuar, sin embargo, algunas variantes que exaltan o ennoblecen la figura de la mujer, de acuerdo con la tendencia de toda la tradición oral. Así, en una de las versiones de la isla de Madera, después de darle el dinero al cautivo, dice la heroína (*pRA2*):

—Não no digas a meu pae quem te deu esta contia.
 Pago d'aqui teu resgate, p'ra viagem ficaria.
 La mulher com quem casares sera de mais fidalguia,
 mas fazel lo qu'eu te faço outra nenhuma fazia.

En otra versión (*pAA*), la mujer se despide del cautivo diciendo:

—Quando te vires em braços d'essa doce companhia,
 diz-lhe que eu te resgatei e por ti fico captiva;
 e se lá a achares morta volve logo a Turquia,
 e vem a pagar affectos de quem tanto te queria.

En otra (*pAG*):

—Vae-te, paga o teu resgate; é ás damas de tua terra,
 diras o amor da judia quanto mais vale que o d'ellas.

Esas variantes, aunque por su estilo muestran ser arreglos semi-cultos¹⁹, son importantes porque responden al interés de la tra-

¹⁸ *pRA1*; igual cambio de asonante en *pRA2* (*i-a*); confirma su tradicionalidad el hecho de que, aparte de esas dos versiones de Rodrigues de Azevedo, se halla también en una de Braga (*pB2*: *i-a*, luego *i-o*).

¹⁹ Las versiones de Rodrigues de Azevedo han sido retocadas por el editor; las de Almeida Garrett son muy sospechosas; en cambio, las de Alves parecen auténticas. Es muy difícil decir hasta qué punto los versos que citamos son obra de los editores o de refundidores populares;

dición oral por la personalidad de la heroína²⁰, y mantienen presente la emoción esencial inherente al tema de la Buena Ama.

DIÁLOGO DEL AMO Y EL CAUTIVO

Después de su diálogo con la dueña, el cautivo acepta implícitamente recobrar su libertad. Algunas versiones modernas se detienen después de ese diálogo, dejando suponer que se realizó el proyecto, de acuerdo con una técnica frecuente en el romancero²¹. Otras versiones imaginan, antes de la partida, un encuentro y un diálogo del cristiano con el amo. En algunas de ellas esa escena parece resultar de la tentación, muy natural, de realizar el «se encontrares a meu pae» o «si el amo te encontrare», tan frecuente en el diálogo anterior. Así, por ejemplo:

—Si el perro moro te alcuentra, le dices que vas a leña
al otro lado del monte, que la hay muy larga y buena.
En el medio del camino el perro moro le alcuentra, etc.

o, mejor aún:

—S'incontrares a teu amo, dirá-le que bás a erba.
Lá ao sair da cidade, perro mouro l'aparcéra:

bien se conoce, en general, la inclinación del romancero portugués hacia lo elegíaco. Las normas estilísticas de lo popular varían mucho de una nación a otra: por ejemplo, el conceptismo de muchas coplas españolas sería inconcebible en el cancionero popular francés; en cambio, se notan con frecuencia en la tradición oral francesa temas y giros de poesía pastoril dieciochesca, que en España se considerarían propias de la poesía culta.

²⁰ La del héroe, cuando aprueba el proyecto, no plantea problemas; Almeida Garrett es el único en imaginar escrúpulos morales del cautivo: «—... que eu fugir não quizera, / que era roubar a teu pae di-nheiro que por mim dera» (!).

²¹ Así, en *pAA* (sugiere, además, un regreso futuro del héroe), y *pMA*. La versión *eOT* termina también con las palabras de la dueña, pero parece inacabada; *O* y *eMP* se interrumpen aún antes. El caso de las marroquíes es especial (véase más adelante).

—Donde vás, ó Cristanillo, a cavalo em mi égua?
 —Vou por mando de mi ama à lameira buscar erva.
 Adeus, adeus, perro mouro, que me vou para a mi terra! ²².

Se ha de suponer que pronuncia el último verso estando ya a buena distancia del moro: lo que cuenta esa versión es una evasión, muy inverosímil, pero lógicamente enlazada con el motivo del mal encuentro y explicación mentirosa. La gran mayoría de las versiones dan otro sentido al diálogo del cautivo con el amo; la escena surge allí como actualización del rescate en vista del cual el cautivo recibió dinero de la dueña ²³. El diálogo se desarrolla en general con el asonante *á-o*, alguna vez mezclado con otros:

Palavras não eram ditas, o patrão era chegado.
 —Qu'é isto, filha, qu'é isto, que tens teu rosto mudado?
 Qu'é isto na nossa casa com o christão a teu lado?
 —Venhaes embora, patrão, o senhor seja louvado,
 5 eu já tenho lo meu preço para ir ser resgatado.
 —Dize-me, oh Christiano, dize-me, oh meu escravo,
 quem te deu tanto dinheiro para seres resgatado?
 —Tenho pae e tres irmãos; cada um foi ser soldado;
 tres irmãs foram a ganho; tudo p'ra me ver forrado,
 10 e um anjo do céu m'ó trouxe, um anjo por Deus man-
 [dado ²⁴.

²² Versiones *eK* y *pLV626*; el final de esta versión es aberrante (el moro hace renegar de Dios al cristiano, y le hace cometer toda clase de sacrilegios); también lo es el de *pLV627* (el amo sorprende al cautivo, lo quiere matar y la niña pide morir con él, como en el *Conde Olinos*).

²³ Así, en las versiones portuguesas (menos las cuatro mencionadas más arriba, o sea, *pMA*, *pAA*, *pLV626* y *627*), y la catalana si juzgamos por lo poco que sabemos de ella.

²⁴ Verso 1, de *pB2*; 2-3, *pAO*; 4, hemistiquios de *pAG* y *pRD*; 5, *pRA1*; 6-7, *pB3*; 8-9, *pRA1*; 10, *pAG*. Los versos 2-3 (inquietud del amo al ver al cautivo y a su hija juntos) existen casi iguales en *pV*; en *pAO* y *pV* el cautivo contesta con palabras humildes («Perdôe-me, senhor meu amo, ou eu seja castigado» *pV*); en *pLV628*, tales palabras son el único

- Bem pudéras tu, christão, ser turco arrenegado;
eu te fizera herdeiro de quanto tenho ganhado.
- Nã quero ser turco moiro, tão pouco arrenegado;
que Jesus de Nazareth é lo deus crucificado.
- 15 —Se quiseres tornar-te Turco, ou Moiro arrenegado,
dar-te-ei a minha coroa e eu serei teu vassalo.
- Como hei-de tornar-me Turco ou Moiro arrenegado,
se Jesus morreu por mim numa cruz crucificado?
E, se eu o ofender, dele serei castigado!
- 20 —Ouve-me cá, bom christão, vem ser turco renegado;
que te darei minha filha, con quem tu serás casado.
- Nã me falleis em ser turco, da sancta fé arredado;
tenho posto na minh'alma Jesus Christo retratado ²⁵.

vestigio que ha subsistido de ese motivo. Todas las demás versiones lo ignoran y tienen, en cambio, el motivo del rescate y origen del dinero (versos 4-10), aunque con mucha diversidad en la expresión y detalles. Parece que esos dos motivos han estado luchando en la tradición uno con otro y excluyéndose mutuamente (sólo *pV* tiene el primero y algo del segundo, pero la versión puede haber sido retocada); el segundo, claro está, es más necesario, y las palabras humildes que forman parte del primero no convienen a un hombre que, de todos modos, está por salir de cautiverio.—Es de notar que en *pBI* el episodio empieza con el verso 6, y los versos 6-10 están reducidos a dos, que conservan el asonante *é-a*; lo demás está en *á-o*.—De *cM* sólo conocemos en este episodio un verso en *é-a* que se refiere al motivo de los versos 8-10.

²⁵ Versos 11-14, de *pRA2*; 15-19, *pLV628*; 20-23, *pRAI*. No todas las versiones repiten, en el diálogo cautivo-amo, el motivo de la oferta y rechazo; sólo lo hacen *pV*, *pRA2*, *pRD*, *pLV628*. Elegí y junté varias muestras que forman una serie en mi texto.—A veces el asonante del pasaje es incierto (así en *pB2*, *pB3*); una de las versiones de Madera, *pRA2*, cambia de asonante para cada elemento de la serie. Después de los cuatro versos (11-14) que reprodujimos, sigue así: «Se te quizeras fazer arrenegado christão, / bem pudéras governar quantos neste reino são. / —Nã quero ser turco moiro, arrenegado christão: / que Jesus de Nazareth padeceu morte e paixão. / —Bem puderas tu, christão, arrenegar Jesus Christo; / eu te dera minha filha; tu bem na has de ter visto. / —Nã quero ser turco moiro, arrenegado de Christo; / que Jesus de Nazareth 'sta ouvindo tudo isto». ¿Será arreglo

Los motivos principales de este diálogo, o sea, las falsas explicaciones sobre la procedencia del dinero y el intento del amo de hacer renegar al cautivo cristiano, son otras fantasías propias de la imaginación tradicional, desarrolladas con gracia y facilidad. Pero las mentiras del héroe y su fidelidad fervorosa a la fe cristiana hacen olvidar lo esencial, el drama del cautivo y la dueña enamorada. Sin embargo, aquí también la tradición portuguesa mezcló la virtuosidad imaginativa y el patetismo. Las versiones que tienen el diálogo de los dos hombres siguen todas con otro diálogo, entre el amo y la mujer, que es la contribución más original de esa familia de versiones a la elaboración profunda de nuestro romance.

DIÁLOGO DE LA DAMA Y EL AMO

Esa nueva parte del poema suele empezar con unas palabras que el amo dirige a la mujer (en todas estas versiones es su hija) después de rechazar el cautivo sus propuestas; antes de dejarlo marcharse quiere saber si no ha deshonrado a su hija; el asonante es generalmente *á-a*; así en *pV*:

—Porque choras, filha minha, rica filha da minh'alma?
 É pelo christane, filha, que te deixa deshonrada?
 —Deixe, meu pae, o christane, que elle não me deve nada,
 mais que a flor da minha vida, que a dou por bem empregada.

Aquí, pues, la partida del cristiano se debe a un sacrificio de la mujer, aceptado sin recriminación, como si le bastara el recuerdo de la dicha pasada. Hay una serie de variantes matizadas del último verso, que dicen igual con grados diversos de

del editor o de algún transmisor semiculto?—Nótese que el moro, que rara vez es rey en el comienzo del romance, lo es con frecuencia en esta parte (v. 16).

pudor o franqueza. A veces la heroína dice que el cristiano le debe «a flor do meu corpo»²⁶; otras veces «a flor de mi bocca»²⁷, o «a flôr do rôsto»²⁸. Otra variante (*pB3*) parece equivaler a una denegación:

Deixae ir o Christiano que a mim não deve nada,
senão a vista dos olhos...

Esos delicados tanteos llegaron a producir un verso tan misterioso como éste (*pRD*):

leva-me a luz dos meus olhos, doul'-a por bem empregada.

Otros transmisores quisieron que la dama negara más netamente sus amores con el cautivo para mejor facilitar su liberación; esa variante menos poética y más conmovedora se consigue mediante un cambio ínfimo en el texto:

—Vem cá, filha, ouve cá, falla verdade, jurada;
este mofino christão a ti nã te deve nada?
—La flôr da minha honra fôra nelle mal impregada;
deixae vós ir lo christão; a mim nã me deve nada²⁹.

Podría ser esto, en cualquiera de las variantes, un excelente final; sólo lo es en una versión³⁰: las demás prolongan la historia, buscando una conclusión. El resultado es indeciso y múltiple; se notan muchas variantes aisladas, muy mediocres, que atestiguan vanos esfuerzos para terminar dignamente el romance. En una versión la niña concluye asegurando que encontrará marido³¹; en otras el amo, hablando como rey moro, da el encargo siguiente al cristiano puesto en libertad:

²⁶ Versión *pAG*.

²⁷ Versiones *pB1*, *pB2*, *pLV628*.

²⁸ Versión *pAO*.

²⁹ *pRA2*; texto parecido en *pRA1*.

³⁰ En *pB1*.

³¹ Versión *pB2*.

—Vae-te embora, Christiano, vae-te para a tua terra,
dize a el-rei de Portugal que me não arme mais guerra ³².

A veces el cautivo pronuncia unas palabras alegres de despedida (*pB3*):

—Adeos, oh alta princeza, adeos, oh rei da Turquia;
que eu me vou d'aqui embora, com Deus e a Virgem Maria.

o bien (*pRA2*):

—Cá me vou p'ra minha terra; adeus, moira namorada.

En la misma versión la heroína maldice al padre diciendo:

—Lo christão já vae andando por aquella mar além;
mal haja lo meu pae moiro, que na sua lei me tem!

en otra se exclama:

—Se a tua lei fôra outra, de ti não me apartaria! ³³.

Tales motivos alguna vez concluyen el poema, pero, en general, vienen mezclados con otros más constantes que examinaremos ahora: deshonra de la niña y remedios; dolor de la amante abandonada ³⁴. Esos dos motivos se desarrollan, sobre todo el segundo, con asonantes tan diversos como los de las citas que acabamos de recorrer; es excepcional que se mantenga hasta el fin del romance el asonante *á-a* propio del diálogo entre el padre y la hija. La preocupación por la honra de la mujer ilustra, una vez más, la tendencia de los transmisores a dar personalidad a la heroína: su vergüenza es otro aspecto de su sacrificio. Es interesante ver

³² *pB3*; igual en *pRD*.

³³ *pV*; allí habla la niña; en *pAO* y *pLV628*, un verso parecido en boca del cristiano.

³⁴ Los dos motivos figuran juntos en *pAG*, *pB3*, *pV*, *pRA1*; en *pRA2*, el primero sólo; en *pAO*, el segundo sólo.

cómo en este caso la tradición inventa libremente expresiones distintas para un motivo dado; el único punto fijo, estilísticamente, es el «no digan los moros» que está en todas partes. Varía la interpretación misma del tema de la deshonra; a veces dominan el miedo a la opinión y el deseo de disimular (*pB3*):

—Deixae-me ir para a janella tocar na minha guitarra,
que não digam os mouriscos que eu fiquei anojada.

A veces el desafío (*pV*):

—Heide me ir vestir de luto com sáia de lana branca,
quero ver o mar salgado de cima dessa muralha.
—Que não digam perros moiros³⁵ que tu ficas deshonrada!
—Digam tudo; pouco importa n'uma hora tão mingoadal

En Madera, el motivo de la deshonra de la niña está puesto en paralelísticos:

—Las janellas desta casa mandem-las forrar de tela,
nã venham dizel los moiros: lo christão lá vae á vela.
Las janellas desta casa mandem-lhe dar calafêto,
nã venham dizel los moiros que só casarei c'um preto³⁶.

En cuanto al dolor de la niña, se expresa luego en unos versos melancólicos que, donde existen, terminan el poema. Aquí también la invención varía mucho a partir de un primer verso, cuyo sentido, más o menos constante, es «ya se va por el mar...» La que quería tocar su guitarra sigue así:

³⁵ Expresión absurda en boca del amo; aquí (versión *pV*) se podría explicar por el hecho de que en esta versión el amo es judío; pero aun cuando es moro se notan absurdos iguales: en *pAO* el amo, que es el «rei turco», propone al cautivo hacerse «turco, moro, perro, arrenegado»; el poeta hace oír su voz en la de sus personajes.

³⁶ *pRA2*; igual versificación en *pRAI*, con detalles y expresiones distintas.

Por aquelle mar abaixo vae o meu amor João;
ja não quero mais viola, nem mais guitarra na mão ³⁷.

Otra (*pRAI*) dice:

Já lá se vae mar em fóra quem não era pera mim!
A nada lh'eu disse «não»; a nada me disse «sim»!
Sejas-me terra, desterro; sejas-lhe, terra, jardim.

En tales versiones la resonancia esencial del poema es la de esos versos elegíacos finales: la historia viene a ser, antes que nada, la de la pobre «moirinha», que se sacrifica voluntariamente por amor. El personaje del cautivo no se ha modificado: conquista a la dueña y, gracias a ella, recobra su libertad; pero deja de ser el personaje más importante de la historia. El cuento primitivo de guerra y aventura, tan masculino, ha cambiado por completo de espíritu. He aquí el texto seguido de la última parte del romance en una de las versiones que la tienen:

—Anda cá, ó filha Angelica, dize-me cá, filha amada,
se é pelo christão que choras, que te deixou deshonrada.
—Meu pae, deixe o christão, deixe, que elle não me deve nada;
deve-me a flor do meu corpo, mas de vontade foi dada.
Mandou fazer-lhe uma torre de pedraria lavrada,
que não dissessem os moiros: A judia é deshonrada.
—Violla, minha violla, aqui te deixo por mão,
que os amores da judia pelas ondas do mar vão ³⁸.

³⁷ *pB3*; variantes análogas en *pAG*, *pV*, *pAO*. En *pV* preceden al dístico final el verso, ya citado, sobre la diferencia de ley, y antes de ese verso varios otros en *i-a*: «As náos á vela já vejo para a cruel despedida: / com que coração direi, adeus, ó alma, adeus, vida, / espelho da claridade, clara luz onde me eu via!» Esos versos, en la forma en que los vemos, parecen arreglo evidente del editor; sin embargo, el espejo se halla también en *pAO*, que es otra versión del Algarve, en un verso tan estropeado que no hay más remedio que considerarlo auténtico.

³⁸ Versión de Almeida Garrett, probablemente retocada; por eso reproduzco con preferencia las variantes que da al pie de página con sus lugares de procedencia; me parecen más auténticas.

Puede sorprender el estilo de esos episodios en la tradición portuguesa. No se puede menos de notar que donde los diálogos del cristiano con el moro y del moro con su hija son más extensos es en las versiones de Almeida Garrett, Estacio da Veiga, Rodrigues de Azevedo, Athaide Oliveira, que tienen fama (fundada en las declaraciones mismas de sus editores) de muy retocadas y arregladas. Sin embargo, variantes parecidas existen en otras colecciones, las de Braga y Leite de Vasconcellos especialmente; y esa semejanza de los textos, hasta en la elegía final, no deja lugar a muchas dudas sobre su tradicionalidad esencial. No hay que olvidar que en lo que llamamos estilo tradicional pueden caber, sobre todo en rehacimientos y adiciones, varios grados de acabamiento. Parece que estamos en presencia, en este caso, de invenciones semi-cultas imperfectamente asimiladas todavía por la tradición que las adoptó.

Queda por aclarar, en general, la cronología del romance, es decir, la fecha de aparición de sus episodios y motivos. Sería imprudente creer que la única versión antigua es reflejo fiel del estado de la tradición en el siglo XVI, y que todo lo que no figura en ella es más reciente. El breve desenlace narrativo que la caracteriza, por ejemplo, puede resultar del empobrecimiento del poema en el ambiente en que la había oído el que informó a Martín Nucio en Amberes; ya hemos visto que el diálogo del cautivo y la dueña, que falta allí, es casi seguramente antiguo, pues lo conocen igualmente españoles del Noroeste, portugueses, catalanes y judíos desterrados, tanto de Marruecos como de Oriente. ¿Es antigua también la intervención del dueño?, ¿el rescate?, ¿el intento de convertir al cautivo? La contestación es cada vez más dudosa, y la antigüedad, de motivo en motivo, más improbable, no sólo porque esos episodios apenas se conocen fuera de Portugal³⁹ —la escasez de versiones españolas publicadas quita

³⁹ El rescate parece haber figurado en la versión catalana.

valor a ese indicio—, sino por el estilo mismo de los diálogos y sus asonantes ajenos al romance. En todo caso, el diálogo final del padre y la hija y la queja de la heroína tienen todo el aspecto de invenciones tardías⁴⁰. No parece, pues, exagerado atribuir a la tradición moderna buena parte de lo que encontramos en las versiones orales. La vitalidad creadora, en nuestro romance, parece haber durado hasta tiempos muy cercanos al nuestro.

LAS VERSIONES MARROQUÍES

Igual tensión poética y capacidad de innovación demuestran las versiones marroquíes, con su muy peculiar desenlace. Esas versiones son de un tipo opuesto al de las portuguesas: tienen la primera parte igual que en toda la tradición, pero en lugar de desarrollar y alargar las circunstancias de la liberación del cautivo, las descuidan y olvidan por completo. La dueña sugiere al cautivo que se marche, pero, al sugerirlo, nada dice de los medios de llevar a cabo el proyecto; de todo lo que al respecto se halla en las versiones modernas, sólo conocen las marroquíes el verso:

que si el amo te encontrara, dile que fuistes por leña⁴¹;

también desconocen motivos que figuraban hasta en la versión antigua: favores amorosos de la dueña, don de dinero; más aún,

⁴⁰ Un argumento en contra sería el texto de la versión *pBI* que, según Braga, es «lição manuscrita do seculo XVII». Pero, ¿están bien establecidas esa procedencia y esa fecha? La versión tiene los motivos, y los cambios de asonante, de las modernas (faltan los versos finales con la evocación de la deshonra y la queja de la niña), y produce la impresión de ser una de ellas.

⁴¹ *mLP63*; verso casi idéntico en *mB1*, *mB2*, *mLP62*; falta en *mLP64*; la cita de *mC* se detiene mucho antes.

no llegan a contar expresamente la liberación del cautivo. Son, pues, versiones tan acertadas cuanto alargadas eran las que hasta ahora hemos estudiado. Sin embargo, han llegado, por un camino opuesto, al mismo resultado: han puesto todo el énfasis del relato sobre la situación sentimental, y, esta vez, no sólo de la heroína, sino del héroe mismo. El punto de partida de esa elaboración fue una variante que no es propia de Marruecos, y tuvo que tener cierta difusión, pues la encontramos en Portugal, aunque en una versión única, donde el diálogo del cautivo y la dama empieza así:

Muitas vezes me decia: —Christiano, vae p'ra tu tierra.
—Como me heide ir, mi señora, dexar una Ama tam bella!
—Mais vale tu liberdade que amores em terra alheia.
—Como me heide ir, mi señora, se me falta la moneda ⁴².

Los versos segundo y tercero de la cita forman aquí una variante suplementaria dentro del contenido acostumbrado de las versiones portuguesas, que vuelve a desarrollarse a partir del último verso citado. Esa variante pudo nacer mecánicamente; al buscar los transmisores aplicaciones de la fórmula «Como me heide ir?», se les ocurrió poner en boca del cautivo, en homenaje a su bienhechora, palabras que lo mostrasen poco dispuesto a separarse de ella. Pero esa invención, y el trastorno que podría representar en el tema, se olvidan pronto: basta que la mujer, en un verso, recuerde al cautivo el valor de la libertad, para que en seguida no se preocupe más que por los medios de recobrarla, especialmente el dinero. La originalidad de las versiones marroquíes es haber hecho de esos dos versos a la vez el final y la clave de todo el romance. Al detenerse el poema en ellos, cobra importancia primordial la actitud del cautivo: no desea irse, porque tiene amor a la buena ama; la contestación de la mujer pone en

⁴² *pBI*; es la versión sacada, según Braga, de un manuscrito del siglo xvii.

claro lo que ya estaba implícito en las palabras del cautivo: la tentación de anteponer el amor a la libertad. Siendo así, todo el poema cambia de sentido, y se aleja más que nunca de las normas ordinarias de los cuentos de cautivos, sujetando al amor a aquel que suele aprovecharlo para salvarse. La revelación de ese amor prolonga y profundiza la emoción que nació, en los primeros versos, del tema Desdicha-Consuelo. Nótese que el cautivo sólo dice: «¿Cómo dejarte?», sin hablar de amor, aunque bien podemos sospechar que de eso se trata; la mujer es quien pronuncia la palabra. Esos amores a que alude podrían ser los que en casi todas las versiones se mencionan ya antes del diálogo; pero precisamente esa mención falta en las marroquíes⁴³: su texto sugiere que los interlocutores, al cambiar estas palabras, se dieron a entender por primera vez lo que les pasaba. Se renueva por completo, en esa perspectiva, el sentido de los dos versos: en sus pocas palabras, significan amor, y amor imposible, pues el cautivo, de acuerdo con el cuento, y con la ley de la vida, tiene que marcharse. No se dice con claridad lo que siente la dama, pero sus anteriores bondades, que todas consisten en tratar al cautivo como al mismo dueño, y la palabra «amores» que nace en su boca, nos dan a entender más de lo que se dice: sugieren que, al disponer que se marche el cristiano, se está sacrificando a sí misma. Todo el encanto del poema reside en ese cambio de confesiones calladas. Podemos, si queremos, pensar que el cautivo no siguió el consejo de la dama, y que finalmente ese amor, con sus dolores, pudo más en ellos dos que la razón. No quiero decir que haya que interpretar así el romance, sino que, dentro de la interpretación opuesta, que es evidentemente la que sugiere el texto, queda lugar para una duda. No faltan en el romancero, como es sabido, tales finales inciertos.

⁴³ Y también en *pBl*.

¿Cómo se realizó tan extraña transformación del tema, llegando a un final tan inusitado y —poéticamente— tan feliz? Sólo mediante el olvido de algún verso previo (el que decía los amores de la pareja), el énfasis puesto en una variante lateral, la eliminación de todo cuanto seguía a esa variante. La técnica que vemos obrar aquí es de pura sobriedad y silencio. Toda la invención está en el manejo —selección y ordenamiento— de materiales preexistentes⁴⁴. Pero casos como éste demuestran sobradamente que esa clase de invención elíptica no vale menos que cualquier otra, y a veces va más lejos.

Terminemos con unas observaciones sobre las variantes de ese final en las cinco versiones marroquíes completas. Dos de ellas disponen así los versos:

Cada día me decía: —Cristiano, vaite a tu tierra,
 más vale tu libertad que el amor en tierra ajena...
 —¿Cómo me iré, mi señora, dejando tu cara buena?⁴⁵

Disposición no muy satisfactoria, pues el segundo verso, no preparado, es un poco brusco y carece de emoción. Además, el verso

que si el amo te encontrara, dile que fuistes por leña⁴⁶,

ha molestado bastante la elaboración; una versión lo coloca entre el segundo verso y el tercero, juntando lo accesorio e inoportuno con lo importante; la otra lo pone al final, después de la protesta del cautivo, como argumento supremo de la dueña, lo cual es peor todavía⁴⁷. Las otras tres versiones disponen esos versos en el orden

⁴⁴ De hecho, toda esa elaboración parece ya preparada en *pBI* (la versión del manuscrito de Braga); basta con quitarle su largo final (dinero, rescate, etc.), para tener una versión del tipo de las marroquíes.

⁴⁵ *mLP63*; igual disposición de los tres versos en *mLP62*.

⁴⁶ *mLP63*; variante parecida en *mLP62*.

⁴⁷ Respectivamente, *mLP63* y *mLP62*.

más expresivo a mi parecer, que es el que he considerado en el comentario anterior, y el mismo de la versión portuguesa; he aquí una muestra del final de esas versiones :

Cada día me dizía: —Quistiano, vaite a tu tierra [...]
—¿Cómo quieres, mi señora, que dexe tu cara buena?
—Más vale tu libertad que amores en tierra ajena ⁴⁸.

Las dos mías ponen el verso del amo y la leña entre el primero y el segundo, que es el lugar donde menos molesta, si hay que conservarlo; la otra ⁴⁹, muy empobrecida en general, suprime felizmente, entre muchos otros del romance, el desgraciado verso.

⁴⁸ *mB1*; igual disposición en *mB2* y *mLP64*.

⁴⁹ Versión *mLP64*.

ÍNDICES

ÍNDICE DE ROMANCES

- Abenámar, 61-92, 113.
- Almenas de Toro, 14, 30-32, 35 y n. 58, 36 (n. 60), 38 (n. 63).
- Asalto de Baeza, 130 (n. 14).
- Bovalfías el pagano, 32.
- Buena hija, 143-144 (n. 45).
- Cabalga Diego Láinez*, 14, 24, 24-25 (n. 34), 25, 26, 27, 28, 29 (n. 43), 35, 37 (n. 61).
- Canta, moro, canta, moro*, 69 (n. 10).
- Castellanos y leoneses*, 23, 24-25 (n. 34), 35.
- Castigo de Rodrigo de Lara, 40-60.
- Cautivo del renegado, 160-184.
- Cid y Búcar, 33 (n. 54), 50, 125-159.
- Con cartas y mensajeros*, 20, 22, 25 (n. 34), 35, 122.
- Conde Olinos, 84 (n. 30), 113, 172 (n. 22).
- Destierro del Cid, 13-39.
- Diego León, 49 (n. 22).
- Doncella guerrera, 83 (n. 29).
- En los campos de Alventosa*, 145 (n. 49).
- En Santa Gadea de Burgos*, véase: Jura en Santa Gadea.
- Espinelo, 82-83, 84, 163 (n. 7 y n. 8).
- Fratricida por amor, 81-82 (n. 25).
- Gaíferos, véase: *Melisenda libertada*.
- Garcilaso de la Vega, 33, 145 (n. 49).
- Infantina, 51.
- Juan de Navarra, véase: *Los aires andan contrarios*.
- Jura en Santa Gadea, 14, 25, 26, 27, 28, 29 y n. 43, 32, 35.
- Leonisio de Salamanca, 161 (n. 2).
- Los aires andan contrarios*, 81.
- Los vientos eran contrarios*, 80-81.
- Maestre y Albayaldos, 50.
- Mal de amores, 99 (n. 5), 103 (n. 12).
- Malcasada del pastor, 163 (n. 8).
- Marqués de Mantua, 122 (n. 56).
- Melchor y Laurencia, 160-161 (n. 2).
- Melisenda libertada*, 122 (n. 56), 145 (n. 49), 151 (n. 60).

- Montesinos, 122 (n. 56).
 Muerte del Príncipe de Portugal, 97 (n. 3), 121 (n. 54).
 Muerte del Príncipe Don Juan, 95-123.
 Muerte del Rey Fernando, 99 (n. 5).
 Muerte ocultada, 98 y 99 (n. 4).
 Penitencia del rey Rodrigo, 80.
 Pérdida de Alhama, 138 y n. 26, 145 (n. 49).
Por Guadalquivir arriba, 13-14, 17, 34, 36 (n. 60).
Por la calle de su dama, 122 (n. 56).
 Portocarrero, 49 (n. 22)
 Quejas de Jimena, 122 (n. 56).
 Rey Chico y mensajeros, 33.
 Rey Rodrigo (Cómo se perdió España), véase: *Los vientos eran contrarios*.
 Rico Franco, 51.
Tres cortes armara el rey, 18.
 Vergilios, 116 (n. 42).
Ya se salen de Castilla, 48 y n. 21.
 Zaide, véase: *Por la calle de su dama*.

ÍNDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
PRÓLOGO	7
<i>GÉNESIS ANTIGUAS</i>	
EL DESTIERRO DEL CID	13
EL CASTIGO DE RODRIGO DE LARA	40
El romance y la tradición anterior, pág. 41.—El romance, obra nueva, pág. 53.	
ABENÁMAR	61
Historicidad del romance de Abenámar, pág. 61.—El infante Abenalmao y el capitán Abenámar, pág. 65.—El cuerpo del romance, pág. 68.—El final de las versiones de Amberes, pág. 71.—El comienzo del romance, pág. 75.—Posible génesis del comienzo de <i>Abenámar</i> , pág. 79.—Valor poético de ese comienzo, pág. 85.—El rey de Castilla y Granada, pág. 88.	
<i>VARIANTES MODERNAS</i>	
LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN	95
Primer grupo: León, Palencia, Burgos, La Montaña, Canarias, pág. 98.—Segundo grupo: La Montaña, pág. 103.—Tercer grupo: Portugal, pág. 106.—Cuarto grupo: Oriente, Marruecos, pág. 113.—Conclusiones, pág. 117.	

EL CID Y BÚCAR	125
<p>La huida de Búcar: «Mio Cid», crónicas, romance, pág. 125.— Constancia de la tradición en el romance hasta nuestros días, pág. 132.—Olvido, empobrecimiento, deterioración, pág. 137.— Adiciones e invenciones modernas, pág. 142.—Puntos neurál- gicos del romance, pág. 145.—Desenlaces bruscos, pág. 155.</p>	
EL CAUTIVO DEL RENEGADO	160
<p>Cautiverio y ama buena, pág. 162.—Diálogo del cautivo y la dama, pág. 165.—Diálogo del amo y el cautivo, pág. 171.— Diálogo de la dama y el amo, pág. 174.—Las versiones ma- rroquíes, pág. 180.</p>	

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Director: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Rumania.*

René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.*

Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.*

E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.*

Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.*

Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.*

Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.*

Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.*

René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*

Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.*

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).*

Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).*

Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro).*

Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).*

Joaquín Casaldueiro: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).*

Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.*

Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.*

Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).*

- Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana*.
- Carlos Clavería: *Temas de Unamuno*.
- Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*.
- Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos)*.
- Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*.
- Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales*.
- José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*.
- Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*.
- Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*.
- Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*.
- Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria*.
- Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán*.
- Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado*.
- Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje*.
- Jaroslav M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*.
- Vicente Gaos: *Poética de Campoamor*.
- Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea*.
- José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*.
- Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*.
- Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*.
- Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino*.
- Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años*.
- Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*.
- José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria)*.
- Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*.
- Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español)*.
- José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*.
- José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía)*.
- Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica*.

- Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1960)*.
- Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*.
- Oreste Macrí: *Fernando de Herrera*.
- Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*.
- Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la "Epístola moral": su cara y cruz en Méjico y en España)*.
- Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en los orígenes del español)*.
- Ivan A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí*.
- José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español*.
- Joaquín Casaldueiro: *Espronceda*.
- Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"*.
- Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro*.
- E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*.
- Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX)*.
- Joaquín Casaldueiro: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega - Guillén de Castro - Cervantes - Tirso de Molina - Ruiz de Alarcón - Calderón - Moratín - Duque de Rivas)*.
- Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso*.
- Álvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania*.
- Joaquín Casaldueiro: *Sentido y forma de las novelas ejemplares*.
- Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*.
- Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos)*.
- Joaquín Casaldueiro: *Estudios de literatura española ("Poema de Mio Cid", Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Baroja, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén)*.
- Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios)*.
- Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros)*.

- Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.*
- Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.*
- Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.*
- Víctor B. Vari: *Carducci y España.*
- Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.*
- Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina".*
- Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).*
- Hans Hinterhäuser: *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós.*
- Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.*
- Werner Beinhauer: *El español coloquial.*
- Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.*
- Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.*
- Manuel García Blanco: *América y Unamuno.*
- Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.*
- Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles.*
- Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.*
- Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.*
- José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina".*
- Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.*
- Eugenio Asensio: *Itinerario del estremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).*
- Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.*
- Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo.*
- Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán.*
- Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario.*
- Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.*
- Javier Herrero: *Ángel Ganivet: un iluminado.*
- Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.*
- Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.*
- Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.*
- Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.*

- Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique*.
- Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno*.
- Joaquín Casaldueiro: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*.
- Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el "Ruedo Ibérico"*.
- Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo*.
- Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814)*.
- Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*.
- Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*.
- Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*.
- J. A. Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío*.
- Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*.
- Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas Hispano-Portugueses. Temas Hispano-Italianos)*.
- Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*.
- Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz*.
- Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional*.

III. MANUALES

- Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española*.
- Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general*.
- Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural*.
- Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*.
- Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana*.
- Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*.
- Manuel Alvar: *El dialecto aragonés*.
- Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española*.

- Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa*.
- Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana*.
- Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna)*.
- Heinrich Lausberg: *Lingüística románica*.
- André Martinet: *Elementos de lingüística general*.
- Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa*.
- Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*.

IV. TEXTOS

- Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar*.
- María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos*.
- F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*.
- Juan Ruiz: *Libro de buen amor*.

V. DICCIONARIOS

- Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*.
- Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.
- Diccionario de autoridades*.
- Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos*.
- María Moliner: *Diccionario de uso del español*.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

- Carmen Laforet: *Mis páginas mejores*.
- Julio Camba: *Mis páginas mejores*.

- Dámaso Alonso y José M. Bleuca: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional.*
- Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas.*
- Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores.*
- Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.*
- Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).*
- Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).*
- José M. Bleuca: *Floresta de lírica española.*
- Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias.*
- Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.*
- José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.*
- Juan Ramón Jiménez: *Páginas escogidas (Prosa).*
- Juan Ramón Jiménez: *Páginas escogidas (Verso).*
- Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.*
- Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.*
- Dámaso Alonso: *Góngora y el "Polifemo".*
Antología de poetas ingleses modernos.
- José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).*
- José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa).*
- Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus "Comentarios" (Antología vivida).*
- Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.*
- Jorge Guillén: *Selección de poemas.*
- Max Aub: *Mis páginas mejores.*

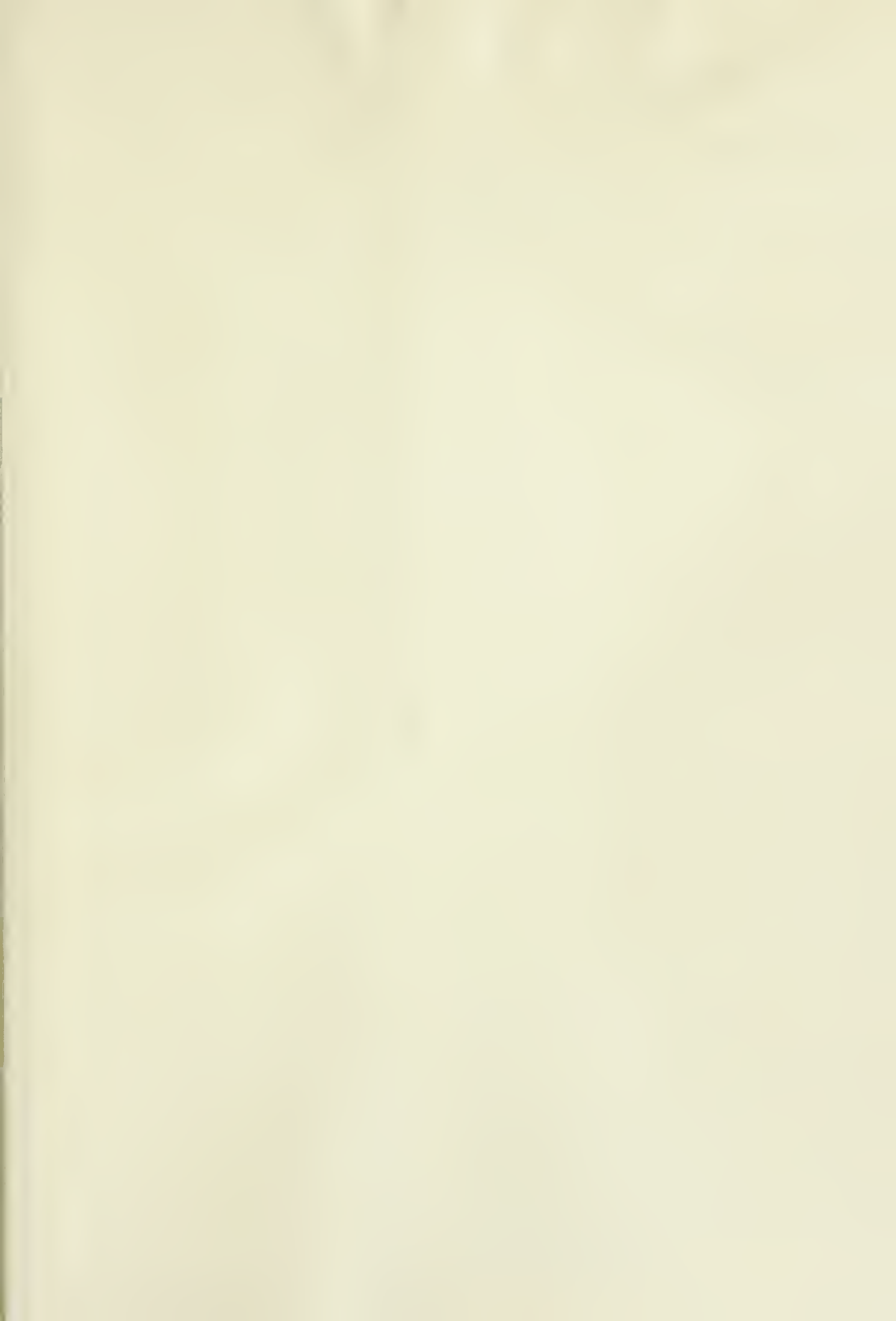
VII. CAMPO ABIERTO

- Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).*
- E. Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.*
- Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).*
- Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).*

- Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*.
- Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*.
- Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados)*.
- Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados)*.
- Francisco Ayala: *Realidad y ensueño*.
- Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Caldoso a Pérez de Ayala)*.
- Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América. Primera serie*.
- Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*.
- Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América. Segunda serie*.
- Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*.
- Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*.
- Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*.
- Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española*.
- Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española*.
- Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social*.
- A. Serrano Plaja: *Realismo "mágico" en Cervantes*.

VIII. DOCUMENTOS

- Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*.



(Viene de la primera solapa.)

PQ6089 .
Bénichou, P
Creación
tradicional

DATE	

El romance —como nos vienen a recordar estos estudios de Bénichou— es una delicadísima criatura que busca su plena y cabal realización, siempre nueva y libre, siempre en trance de creación, a través del tiempo.

Un romance puede ser un grito de rebeldía ante la injusticia, la opresión y los desafueros de un monarca, aunque ello valga el *destierro*. Tal otro es como un ronco y huracanado viento que corre por la sangre en busca de *venganza*. Otras veces un romance es expresión del *dolor* por la muerte de un ser querido y de una joven amante o esposa abandonadas; o de la *indignación* de un padre ante las bravatas de su enemigo, que blasona de apoderarse de la esposa, la hija y los bienes. Aquel romance llora el *cautiverio* de un hombre arrancado de brazos de su esposa y de su patria, y que sólo la devoción o amor desinteresados de otra mujer podrá rescatar. En fin, la poética idealización de una ciudad —o una hermosa mujer— despiertan el *deseo* de Juan II —o de cualquier enamorado—, y ese deseo —eterna emoción— queda ahí temblando, esquivo y halagüeño, en labios de la amada: «casada soy... / el moro que a mí me tiene / muy grande bien me quería».

